

Departamento de Comunicación Audiovisual,  
Documentación e Historia del Arte



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

**La capilla musical del Real Colegio-Seminario del  
Corpus Christi en la segunda mitad del siglo XVII:  
biografía crítica, legado musical y magisterio de  
José Hinojosa (*fl.* 1662-†1673).**

Tesis doctoral de  
**Rafael Sánchez Mombiedro**

Dirigida por el  
**Dr. Antonio Ezquerro Esteban**

**Universidad Politécnica de Valencia  
Septiembre, 2016**





## **Resumen**

El contenido de esta tesis se centra en la obra musical de José Hinojosa (*fl.* 1662-†Valencia, 1673) conservada en el archivo musical del Real Colegio del Corpus Christi (Patriarca). Tras realizar una biografía crítica del compositor, actualizar el inventario de sus 47 obras conservadas y estudiar el funcionamiento de la capilla musical en los 11 años en que José Hinojosa ocupó el cargo de maestro de capilla (1662-1673), he seleccionado, transcrito y estudiado un conjunto de ocho obras del autor, a través de las cuales se puede observar, entre otros elementos, el tratamiento de la policoralidad, la técnica de composición empleada, los recursos teatrales y acústico-espaciales utilizados y cuáles eran las características vocales y tímbricas de la capilla que regía. Asimismo, he investigado sobre el uso de la retórica musical por parte de Hinojosa, en comparación con la aplicación de la misma en obras litúrgicas de diferentes compositores del siglo XVII, a fin de enmarcar su obra en el contexto europeo de la época.

He completado la investigación con otros aspectos de interés, como son: un análisis sintético de los acontecimientos políticos, económicos y culturales de Valencia en el siglo XVII, la puesta en marcha del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi por Juan de Ribera, la doble normativa concerniente al Colegio y a la capilla musical, el ceremonial litúrgico y, finalmente, la recepción de libros de polifonía disponibles a la llegada de José Hinojosa como maestro de capilla en 1662.

## **Resum**

El contingut d'esta tesi se centra en l'obra musical de Josep Hinojosa (*fl.* 1662-†València, 1673) conservada a l'arxiu musical del Reial Col·legi del Corpus Christi (Patriarca). Després de realitzar una biografia crítica del compositor, actualitzar l'inventari de les seues 47 obres conservades i estudiar el funcionament de la capella musical en els 11 anys en què Josep Hinojosa ocupà el càrrec de mestre de capella (1662-1673), he seleccionat, transcrit i estudiat un conjunt de huit obres de l'autor, a través de les quals es pot observar, entre altres elements, el tractament de la policoralitat, la tècnica de composició emprada, els recursos teatrals i acústicoespacials utilitzats i quines eren les característiques vocals i tímbriques de la capella que regia. Així mateix, he investigat sobre la utilització de la retòrica musical per part d'Hinojosa, en comparació amb l'aplicació de la mateixa en obres litúrgiques de diferents compositors del segle XVII, per tal d'enquadrar la seua obra en el context europeu de l'època.

He completat la investigació amb altres aspectes d'interès, com ara: una anàlisi sintètica dels esdeveniments polítics, econòmics i culturals de València en el segle XVII, l'endegament del Reial Col·legi del Corpus Christi per Joan de Ribera, la doble normativa concernent al Col·legi i a la capella musical, el ceremonial litúrgic i, finalment, la recepció de llibres de polifonia disponibles a l'arribada de Josep Hinojosa com a mestre de capella en 1662.

## **Abstract**

The content of this thesis focuses on the musical work by José Hinojosa (*fl.* 1662-†Valencia, 1673), preserved in the musical archive of the *Real Colegio del Corpus Christi (Patriarca)*. After making a critical biography of the composer, updating the inventory of his 47 preserved works and studying the standards of practice of the musical chapel during the 11 years that José Hinojosa served as chapel master (1662-1673), I have selected, transcribed and studied a set of eight of his works. Through these works, it is possible to see, among other things, the treatment of polychorality, the employed technique of composition, theatrical and acoustic-space resources used and which were the vocal and sound features of the musical chapel he ruled. I have also done research on the use of rhetorical figures by Hinojosa, compared with the application of them in liturgical works of different composers belonging to the seventeenth century, in order to frame his work in the European context of the time.

I have concluded the investigation with other aspects of interest, such as: a synthetic analysis of political, economic and cultural events in Valencia along the seventeenth century, the launching of the *Real Colegio del Corpus Christi* by Juan de Ribera, the double regulations concerning the College and the musical chapel, the liturgical ceremonial and, finally, the receiving of polyphonic choirbooks during the arrival of José Hinojosa as a chapel master in 1662.

## ***Agradecimientos***

En primer lugar, quiero expresar mi agradecimiento a mi director de tesis, D. Antonio Ezquerro, Investigador Científico del Departamento de Ciencias Históricas-Musicología, de la Institución “Milà i Fontanals” del CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), por haber aceptado ser su doctorando y por sus aportaciones como investigador y musicólogo.

Agradezco, asimismo, a la institución del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia (Patriarca), por las facilidades mostradas para la consulta, tanto de la Biblioteca Histórica como del Archivo Musical: a Vicente Ferrer, organista de la iglesia del Corpus Christi y responsable del Archivo Musical, por su ayuda y cercanía a la hora de proporcionarme documentación e información; a Vicente España, responsable en su día de la Biblioteca Histórica, que durante mucho tiempo colaboró conmigo en el vaciado de la documentación del período estudiado; a Salvador Ferrando, actual archivero de la Biblioteca Histórica, por su ayuda en la búsqueda y localización de documentos; y a Rosa Isusi, responsable de la catalogación del Archivo Musical del Real Colegio-Seminario, por su información acerca de los materiales musicales conservados y su catalogación en línea, así como por la información sobre el archivo de la catedral de Sevilla.

Quiero agradecer, también, a la bibliotecaria del Conservatorio Superior de Música de Valencia, María Eulalia Lozano, por su inestimable ayuda en la búsqueda de información, tanto de la biblioteca de este centro como de otras; también a Arantzazu Guerola, de la Biblioteca Histórica de la Universitat de València, por su ayuda en la búsqueda de libros antiguos y por su colaboración en los servicios reprográficos de la citada Biblioteca; y a Fernanda Medina, bibliotecaria de “Culturarts”, por ayudarme a encontrar determinadas referencias bibliográficas.

Agradezco al presidente del cabildo de la catedral de Teruel, D. Pedro Hernández, por su información sobre el período de José Hinojosa al frente de la capilla musical de la catedral turolense, así como por las facilidades mostradas para el acceso al Archivo Capitular. Igualmente a D. José Martínez, responsable del Archivo Musical de esa catedral, por proporcionarme en su día información sobre la obra de Hinojosa conservada en el mismo. También a mi compañera y musicóloga Marian Rosa Montagut, por la información que me ha proporcionado sobre el archivo musical de la catedral de Tortosa y otras referencias bibliográficas.

A su vez, debo mostrar mi agradecimiento a la administradora del Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, Milagros Sanmartín, por proporcionarme de forma atenta y cercana información académica sobre normativa, trámites y plazos en mi etapa como doctorando.

Agradezco también a D. Alfonso Esponera, O.P., profesor de la Facultad de Teología San Vicente Ferrer de Valencia, por su información sobre el período y por proporcionarme bibliografía precisa y actual sobre Juan de Ribera.

Agradezco igualmente a mi amigo y colega músico Sergi Rajadell, por su ayuda en la solución de problemas técnicos informáticos, especialmente en la elaboración de los incipits musicales de las obras de Hinojosa que he transcrito. También a mi amigo y compañero Carlos Gimeno, por sus aportaciones y consejos.

De manera especial, quiero mostrar un recuerdo por mi difunto amigo y colega Vicente Galbis García, que me animó a emprender esta aventura. También a mis amigos y cantantes del coro NEOVOCALIS, por su paciencia todos estos años sin haber podido dedicarme más plenamente al trabajo y por los lapsos sin actividad, especialmente en el tramo final de la elaboración de esta tesis, así como al resto de amigos, por las frecuentes ausencias.

Mi agradecimiento final es para mi familia: en primer lugar, a mi esposa, María José, por su ayuda técnica en la elaboración de gráficos y otros asuntos técnicos, pero en especial por su cariño, aliento, estímulo y ánimo constantes en los momentos más difíciles; también a mis hijos Rafa y Paula, por el poco tiempo que les he podido dedicar todos estos años y por su sonrisa, sus ánimos y su espera.

*Resumen*

*Agradecimientos*

## **ÍNDICE GENERAL**

### **VOLUMEN I: ESTUDIO**

<b>INTRODUCCIÓN</b>	9
<b>ESTADO DE LA CUESTIÓN</b>	15
<b>Capítulo I: VALENCIA EN EL SIGLO XVII</b>	31
1.- <i>Sociedad, política y economía</i>	31
2.- <i>La música en Valencia en el siglo XVII</i>	53
<i>Resumen</i>	73
<b>Capítulo II: EL REAL COLEGIO-SEMINARIO DEL CORPUS CHRISTI</b>	75
1.- <i>Fundación y postulados</i>	81
2.- <i>La capilla musical</i>	129
-Formación de la capilla: primeros maestros	184
-Marcos Pérez (1632-1662)	189
-Recepción musical hasta 1662	197
<i>Resumen</i>	271
<b>Capítulo III: JOSÉ HINOJOSA:</b>	275
1.- <i>Hacia una biografía crítica</i>	275
-La polémica en la oposición de Hinojosa	283
2.- <i>El compositor</i>	301
-Inventario de obras	301
3.- <i>Su magisterio</i>	314
-La capilla musical entre 1662 y 1673	314
-Capellanes primeros	318
-Capellanes segundos	325

-Infantes y mozos de coro	334
-Ministriles	345
<i>Resumen</i>	357
<b>Capítulo IV: LA MÚSICA DE HINOJOSA</b>	361
1.- <i>Selección del repertorio</i>	361
-Criterios de selección	361
-Estudio del repertorio	366
- <i>Misa</i> , a 12 voces y acompañamiento ( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-71)	366
- <i>Magnificat</i> , a 12 voces y acompañamiento ( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-70)	508
- <i>Te lucis ante terminum</i> , a 12 voces y acompañamiento ( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-90; CM-LP-24, fols. 161r-163r.)	572
- <i>In manus tuas</i> , a 12 voces y acompañamiento ( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-90; CM-LP-24, fols. 163r-165r.)	591
- <i>Beatus vir</i> , a 8 voces y acompañamiento ( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-46)	614
- <i>O Rex gloriae</i> , a 8 voces y acompañamiento ( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-81)	644
- <i>Tota pulchra</i> , a 8 voces y acompañamiento ( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-93; CM-H-94, r. 4623)	675
- <i>Vidi angelum</i> , a 8 voces y acompañamiento ( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-96)	710
2.- <i>Estudio comparativo</i>	733
- Modelos de retórica musical en el siglo XVII. Estudio sincrónico y diacrónico	733
<i>Resumen</i>	809
<b>CONCLUSIONES</b>	813
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	821
<b>DOCUMENTACIÓN</b>	853
<b>ÍNDICES</b>	
- <i>De Figuras</i>	855
- <i>De Tablas</i>	863
- <i>Onomástico</i>	865

## VOLUMEN II: EDICIÓN MUSICAL

<i>Crterios de edici3n y transcripci3n musicales</i>	881
<i>Notas cr3ticas</i>	887
<i>Edici3n cr3tica (en partitura)</i>	891
- <i>Misa</i> , a 12 voces y acompañamiento ( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-71)	893
<i>Kyrie</i>	893
<i>Gloria</i>	904
<i>Credo</i>	924
<i>Sanctus</i>	965
<i>Benedictus</i>	973
<i>Agnus Dei</i>	980
- <i>Magnificat</i> , a 12 voces y acompañamiento ( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-70)	991
- <i>Te lucis ante terminum</i> , a 12 voces y acompañamiento	1025
( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-90; CM-LP-24, fols. 161r-163r.)	
- <i>In manus tuas</i> , a 12 voces y acompañamiento	1036
( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-90; CM-LP-24, fols. 163r-165r.)	
- <i>Beatus vir</i> , a 8 voces y acompañamiento ( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-46)	1055
- <i>O Rex gloriae</i> , a 8 voces y acompañamiento ( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-81)	1091
- <i>Tota pulchra</i> , a 8 voces y acompañamiento ( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-93;	1116
CM-H-94, r. 4623)	
- <i>Vidi Angelum</i> , a 8 voces y acompañamiento ( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-96)	1141





## INTRODUCCIÓN

Juan de Ribera (\*1532-†1611) inauguró en 1608 el Real Colegio-Seminario de Corpus Christi<sup>1</sup>, una institución fundada como “semillero” de nuevos sacerdotes, al aire y directrices de la Contrarreforma que décadas antes impuso el Concilio de Trento (1545-1569). El edificio, asimismo, constaba de una iglesia, dotada de una capilla musical que cumplía una doble función: por un lado, solemnizaba musicalmente todo tipo de actos litúrgicos con gran realce, dentro de la estética y magnificencia barrocas, pero por otro, y más importante, convertía a la música en el gran cauce de comunicación, en el elemento de transmisión del mensaje con que la nueva Iglesia reformada llegaba a los fieles y encauzaba a los jóvenes valores del catolicismo.

La música practicada y aplicada a la liturgia en el marco del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia es un apartado de la música valenciana que no ha sido investigado a fondo, y cuyo estudio merece nuevas aportaciones, tanto por lo que supuso en su día (una institución creada en el siglo XVII, época objeto del presente estudio, cuya capilla musical, al poco de su fundación, alcanzó gran importancia, equiparable a su gran competidora, la de la catedral levantina), como por lo que hoy día representa, un conjunto arquitectónico excepcional, que alberga una colección artística y un fondo documental entre los más importantes de la Comunidad Valenciana y de España.

Esta institución es un gran centro cultural que cuenta con un fantástico archivo musical y una extensa documentación relativa a su primer siglo de vida, siendo hoy día uno de los grandes focos de investigación musicológica. Sin embargo, todavía existen aspectos sobre el funcionamiento del Colegio y de la capilla musical que no están suficientemente estudiados, en especial –atendiendo a la normativa y estructura de ambos entes– los relativos a la liturgia y su incidencia directa sobre la música interpretada día a día.

### ***La elección del tema***

En este marco litúrgico-musical, el período comprendido entre 1662 y 1673, pocas décadas después de la fundación de la capilla del Patriarca, no ha sido apenas tratado por parte de los investigadores actuales<sup>2</sup>. Del maestro titular de la capilla, José Hinojosa (*fl.* 1662-†1673), no existen hasta la fecha publicaciones específicas, ni transcripciones y ediciones críticas de su música, no apareciendo siquiera en misceláneas con música de otros autores coetáneos. De su biografía, las principales noticias provienen de su estancia en la capilla del Patriarca, aunque escasean las noticias de años anteriores, así como una actualización crítica de los últimos once años, siempre a la luz de las fuentes primarias. El hecho de rescatar una figura musical poco conocida en el panorama de la música valenciana –un compositor de probable

---

<sup>1</sup> Más comúnmente conocido como “Patriarca”. En adelante, aunque el término Patriarca, aludiendo a esta institución, suele aplicarse de forma abreviada, utilizaré indistintamente ambos términos –“Real Colegio-Seminario de Corpus Christi” y “Patriarca”– para referirme a la misma.

<sup>2</sup> En el apartado de *Estado de la cuestión* se abordarán los estudios existentes referidos al período mencionado publicados hasta la fecha.

origen aragonés, apenas conocido, nada interpretado—, puede y debe cubrir un vacío existente en los estudios de esta capilla, así como contribuir al conocimiento y difusión de su música. El magisterio de Hinojosa se encuentra equidistante entre los primeros maestros de capilla del Patriarca, con Juan Bautista Comes a la cabeza, y los tres últimos del siglo XVII, Antonio Teodoro Ortells, Aniceto Bailón y Máximo Ríos. Se trata de un siglo entero, que fue completándose con sucesivos maestros interinos (quizá por ello tratados como figuras menores), cuyo devenir musical quedó condicionado por causas fundamentalmente económicas.

Por otra parte, la catalogación del archivo musical del Corpus Christi —una importante, necesaria y urgente iniciativa acometida desde los últimos años<sup>3</sup>—, ofrece el rigor y aparato científico necesarios para armar convenientemente este trabajo y documentarlo bajo la normativa del RISM —*Répertoire International des Sources Musicales*—. En este sentido, en el apartado del legado musical de Hinojosa es necesaria una catalogación aún más precisa, cotejando los diferentes incipits para establecer las correlaciones oportunas entre los diferentes modos de conservación de sus materiales musicales.

Finalmente, el tema elegido permitirá averiguar, a la luz de los datos examinados y, especialmente, a través del análisis musical, si las nuevas creaciones de este período se adaptaban y encajaban en el ceremonial litúrgico diseñado en la iglesia del Corpus Christi, y si, por tanto, cumplían con la función a la que iban destinadas.

La música litúrgica antigua (conservada en fuentes primarias de cara a su reposición) del ámbito panhispánico vive hoy día una situación un tanto contradictoria: dentro del contexto de la Iglesia Católica, resulta complicado recrearla y situarla en la liturgia con medios similares a los originales, pero en cambio, en las últimas décadas despierta interés entre los musicólogos e intérpretes, lo que ofrece la posibilidad de ser reinterpretada en versión de concierto. Por ello, la aportación de trabajos con suficientes garantías científicas —criterios de transcripción y estudio partiendo de las fuentes originales, con arreglo a la referida normativa del RISM, que ofrezcan al intérprete una información completa y fiable, etc.— ofrecen, dentro de las dificultades, un panorama alentador que puede reavivar el interés por abordar nuevas iniciativas —materiales que están “olvidados”, que esperan ser desempolvados, rescatados, y “re-puestos” en activo—.

### ***Los objetivos de la investigación***

La presente tesis parte de los siguientes objetivos:

- En primer lugar, analizar la situación socio-cultural y musical de Valencia a lo largo del siglo XVII, un marco imprescindible para comprender situaciones y

---

<sup>3</sup> La fase de catalogación de este archivo musical depende de la Unidad de Conservación, Restauración e Investigación, dentro de la Subdirección General de Música de “Culturarts” y la Biblioteca Valenciana, ambas dependientes de la Generalitat Valenciana. Sobre esta cuestión, consúltese la p. 302 del Capítulo III de la presente tesis.

condicionantes que pudieron ejercer una mayor o menor influencia en el devenir musical del período estudiado, objetivo al que dedicaré el capítulo inicial.

- Seguidamente, actualizar los datos y noticias relativos al compositor y maestro de capilla José Hinojosa, redactando sobre el mismo una biografía crítica –incluida en el Capítulo III, referido al compositor y el período objeto de estudio–.

- Realizar un escrutinio a propósito de la evolución de la capilla del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi desde su fundación (1608) a la época objeto de estudio (1662-1673), contemplando la creación de la institución, fases de construcción del edificio, dotación inicial de recursos y puesta en marcha de la capilla, régimen de funcionamiento bajo el marco normativo de sus *Constituciones*, tanto las del Colegio como las de la capilla musical, celebraciones y festividades anuales, tipología de sufragios, salarios de cantores y ministriles y celebración anual de las Danzas al Santísimo –en la fiesta de la octava del Corpus–.

- Asimismo, realizar una investigación exhaustiva del funcionamiento de esta capilla en un período muy concreto, el comprendido entre 1662 y 1673, en el que José Hinojosa fue su maestro titular, examinando la plantilla inicial a su llegada, el estudio evolutivo de cada una de las secciones –capellanes primeros, capellanes segundos, infantes y mozos de coro y ministriles– y las fluctuaciones anuales de la misma, estudiando, a su vez, la actividad musical desplegada a lo largo de estos años.

- Estudiar la recepción musical desde la puesta en marcha de la institución y su capilla (1608) hasta 1662, centrando la investigación en la compra y encargos de copia de sus diferentes libros de polifonía, para comprobar de qué materiales musicales se dispuso desde esa fecha, con vistas a afrontar con garantías los numerosos y variados actos litúrgicos que debían cubrirse.

- Realizar una catalogación de la obra de Hinojosa conservada actualmente –en sus diferentes fuentes, ya sea en “borradores de partituras” o “a papeles”– en el archivo musical de la institución objeto de estudio.

- Uno de los principales objetivos –la enumeración de estos no sigue un criterio de importancia, sino, más bien, una cronología de actuaciones que he ido desarrollando a lo largo de esta investigación–, es recuperar la música de Hinojosa y estudiarla detenidamente: en este sentido, se trata de seleccionar –bajo unos criterios concretos y definidos– una parte significativa y representativa de su producción, realizando una edición crítica y transcripción de los correspondientes materiales músico-documentales.

- Un último objetivo es intentar –en la medida de las posibilidades, adecuada y ponderadamente al volumen total del presente trabajo– aportar una visión de conjunto, lo más panorámica y amplia posible, en el contexto del Barroco europeo de la segunda mitad del siglo XVII, comparando la utilización de los recursos de la retórica musical entre este autor y otros compositores relevantes del siglo.

### ***La metodología empleada***

El punto de partida de la presente tesis fue mi trabajo de investigación<sup>4</sup> realizado en 2008, con el que obtuve el Diploma de Estudios Avanzados (DEA). El trabajo de campo de varios años atrás, con el correspondiente vaciado de datos y su revisión a partir de la nueva catalogación del archivo musical del Patriarca, ha constituido el gran *corpus* documental con el que he elaborado el presente trabajo. En este sentido, aunque no se han incluido la totalidad de las noticias y datos extraídos – solo aquellos más imprescindibles, y de necesario apoyo documental, en gran medida por evitar una excesiva acumulación de información, imposible de ser analizada y valorada minuciosamente y no por ello garante de un mejor resultado–, sí, al menos, su conocimiento y manejo ha servido para obtener una visión amplia y de conjunto, contribuyendo a realizar la investigación de un modo exhaustivo.

La gran mayoría de materiales (musicales y no musicales) utilizados han provenido de fuentes primarias: por un lado, se ha consultado un número (no muy amplio, pero sí oportuno y suficiente) de libros impresos, tanto referidos a la propia institución y a Valencia en el siglo XVII, como tratados teóricos relacionados con la época<sup>5</sup> objeto de estudio; por otro, se han manejado las fuentes manuscritas conservadas en la institución, tanto en su Biblioteca Histórica como en su Archivo Musical –*E-VAcP*–, completadas con la consulta directa de la documentación del Archivo Capitular de la catedral de Teruel –*E-TE*<sup>6</sup>–.

Por otro, el análisis de ejemplares de las *Constituciones* (ediciones próximas o cercanas en tiempo al período estudiado), tanto las del Colegio como las de su capilla, ha permitido conocer a fondo sus organigramas respectivos de aplicación en la liturgia de la iglesia del Corpus Christi, lo que ha posibilitado una mejor comprensión de la música que la acompañaba y solemnizaba.

Toda esta investigación, no obstante, ha sido enfocada desde un prisma puramente musical, con Hinojosa y su música como epicentro del estudio, alrededor del cual gira todo el contenido de esta tesis. Por ello, la principal fuente de información

---

<sup>4</sup> -SÁNCHEZ MOMBIEDRO, Rafael: *La música en el Real Colegio-Seminario de Corpus Christi en la segunda mitad del siglo XVII: biografía y legado musical de José Hinojosa (?-1673)*. Trabajo de Investigación (doctorado). Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte (DCADHA), 2008.

<sup>5</sup> En el caso de los tratados de composición y teoría musical del siglo XVII –o del siglo XVIII, pero referidos al siglo anterior–, se han utilizado preferiblemente ediciones facsímiles con edición crítica de los mismos, publicados en las últimas décadas, así como versiones *on line* de las ediciones originales.

<sup>6</sup> En adelante, utilizaré las siglas y abreviaturas (aceptadas internacionalmente) del RISM –*Répertoire International des Sources Musicales*–. Para los casos citados, el Archivo Musical y la Biblioteca Histórica del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) = *E-VAcP*, y el Archivo Capitular de la catedral de Teruel = *E-TE*. Para la consulta de las siglas de archivos musicales del RISM, consúltese: -GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; EZQUERRO, Antonio; IGLESIAS, Nieves; GOSÁLVEZ, Carlos José; y CRESPI, Joana: *RISM. Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, manuscritos musicales, 1600-1850)*. Madrid, Arco Libros, 1996; disponible *on line* en: <http://www.rism.info/en/sigla.html> [acceso: 03.03.2016].

la han proporcionado los materiales musicales: tras examinar el conjunto de su repertorio y aplicar unos criterios de selección basados en la significación, representatividad y variedad, he transcrito y analizado una a una las obras escogidas, realizando una valoración musical de este amplio apartado.

Finalmente, aplicando una metodología comparativa, he seleccionado ejemplos musicales de Hinojosa y de otros de autores europeos, tanto coetáneos como anteriores y posteriores, con los que he comprobado, en cada caso, el uso y función de determinadas figuras retóricas, para así situar la música de este maestro en un contexto más amplio que permitiera una valoración más apreciable y ponderable de su creación en el conjunto del Barroco musical en el siglo XVII.

### ***Motivación personal***

Las inquietudes y motivación para la realización de la presente tesis doctoral han sido varias: en primer lugar, la institución objeto de estudio –el Real Colegio-Seminario de Corpus Christi– está ubicada en mi ciudad natal y en la que resido (Valencia), lo que ha condicionado y facilitado, favorablemente y en gran medida, mi investigación. Por encima de motivos puramente prácticos, el resultado reflejado supone una aportación al rescate de una pequeñísima parte del rico patrimonio musical valenciano, mucho de él todavía por indagar, investigar y recuperar.

Por otra parte, de pequeño inicié mi formación musical en la Escolanía de la Virgen de los Desamparados de Valencia, una institución que me introdujo en el mundo musical y coral. Las actuaciones eran diarias, acompañando la liturgia con el canto en la Basílica de la Virgen de los Desamparados –edificio concluido en 1667, precisamente, en plena época estudiada–, frente a la catedral de Valencia y a poca distancia de la iglesia del Patriarca. La formación que recibían los infantes de la capilla en aquella época era, en cierto modo, similar –si se me permite el anacronismo– a mi etapa de escolán, con una formación integral que aglutinaba la enseñanza obligatoria con la musical y el canto litúrgico.

Posteriormente, mi actividad artística quedó vinculada a la música coral: nada más finalizar esta etapa, formé parte de coros de la ciudad, y, posteriormente, he fundado y dirigido varios coros, tanto aficionados como profesionales. No obstante, mi principal actividad es la docencia, impartiendo en los últimos años Dirección de Coro en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, razones todas ellas que han suscitado mi constante interés por el repertorio coral.

Dentro de este apartado (música coral), siempre he mantenido un especial interés por la música sacra, interpretando con los coros que he dirigido a los grandes maestros de la polifonía clásica (Palestrina, Morales, Guerrero, Victoria, etc.), así como obras religiosas sinfónico-corales y repertorios sacros de otras épocas, lo que me ha servido de ayuda para el presente trabajo –con un contenido musical puramente litúrgico y en latín–. A su vez, esta investigación me ha permitido un mayor conocimiento y profundización sobre la música sacro-litúrgica.

Para finalizar, mi motivación reside también en el interés por conocer, siquiera, una mínima parcela de la época estudiada y, en general, de la música de ámbito panhispánico del siglo XVII. Considero que el hecho de “rescatar” música “antigua” inédita, es atrayente, incluso novedoso, pero también conlleva una dosis de incertidumbre e inseguridad. En el largo proceso a recorrer desde el archivo hasta el concierto<sup>7</sup>, surgen dudas y problemas en la transcripción, semitonía, afinación, instrumentación y en la propia interpretación; pero este camino, a su vez, supone toda una “aventura” que merece ser abordada y recorrida.

---

<sup>7</sup> Para mayor información sobre el proceso a recorrer entre la investigación musicológica y la fase interpretativa, consúltese: -EZQUERRO, Antonio; y ROSA MONTAGUT, Marian: “«Del archivo al concierto»: un itinerario para la recuperación teórica y práctica del barroco musical hispánico”, en *Anuario Musical*, 68 (2013), pp. 169-202.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las primeras noticias sobre Hinojosa y sus composiciones aparecieron en 1716 (cuarenta y tres años después de su fallecimiento) a propósito de la controversia de Valls, en la que el maestro de capilla de Barcelona, Francisco Valls<sup>8</sup>, citaba como fuente de autoridad, entre otros compositores, a Hinojosa, apoyándose en ejemplos de obras suyas (dos salmos, *Beatus vir* y *Qui habitat*)<sup>9</sup> y de otros autores para refutar la posición

---

<sup>8</sup> Francisco Valls (\*?, 1671c; †Barcelona, 1747), maestro de capilla y compositor. Los datos relativos a su nacimiento y primeros años de formación son escasos y controvertidos. No hay constancia de su nombramiento como maestro de capilla en Mataró –Barcelona– ni en Gerona a finales de 1688. Al tomar posesión del cargo en la catedral de Barcelona en 1696, se le nombraba como “maestro de Santa María del Mar”, de la capital barcelonesa, cargo que llevaba desempeñando desde ese mismo año. En 1698 se ordenó sacerdote. Organizó la capilla de música de la catedral y compuso gran cantidad de obras en su estancia. En 1705 vivió la llegada del archiduque Carlos de Austria a Barcelona, donde instaló su corte como consecuencia de la Guerra de Sucesión a la corona española. Carlos de Austria implantó en Barcelona su capilla, con el napolitano Giuseppe Porsile al frente, lo que permitió el contacto de Valls con la música italiana de la época, que ejerció gran influencia en su producción, así como en la de sus discípulos Pere Rabassa y Jaume Casellas. Compuso su famosa *Misa Scala Aretina* a 13 voces hacia 1702. En ella, la entrada de una novena sin preparación del Tiple 2 en el *Miserere nobis* del *Gloria* inició, en 1715, una enconada polémica con el maestro de capilla de Granada, Gregorio Portero, a la que siguió una suerte de réplicas y contrarréplicas que perduró hasta 1737, interviniendo en la misma más de 50 músicos, entre ellos Alessandro Scarlatti y el portugués Pedro Vaz Rego. Algunos investigadores aseguran que, en el trasfondo de la polémica, podían existir posiciones políticas encontradas, unas favorables al archiduque Carlos y otras que apoyaban al rey borbón Felipe V. En 1726, Valls solicitó al cabildo barcelonés su jubilación, petición que fue atendida, pero solicitando al maestro que no abandonara su vinculación con la capilla ni dejara de componer. Le sucedió su discípulo Josep Pujol. Su última etapa la dedicó en gran parte a la elaboración de su tratado *Mapa Armónico Práctico* (1742a), en el que muestra una buena equidistancia entre los compositores conservadores y progresistas del momento. En los inventarios de la catedral barcelonesa figuraba, a su muerte en 1747, un gran *corpus* de 638 obras, divididas en 341 litúrgicas y 287 de música de romance –oratorios, villancicos y tonos–. Muchas de sus composiciones, tanto religiosas como tonos, a solo o en dúo, introducían la nueva estética italiana (-MARTÍN MORENO, Antonio: *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense, Instituto de Estudios Orensanos “padre Feijoo”, 1976, pp. 37, 81-82, 107-109, 126-127, 154-155, 195 y 289-300; -PAVIA, Josep: *La Música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*. Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986, pp. 231-247; -ID.: “La capella de música de la seu de Barcelona des de l’inici del s. XVIII fins a la jubilación del Mestre Francesc Valls (14-3-1726)”, en *Anuario Musical*, 45 (1990), pp. 17-66; -ID.: “La Música de la parroquia de St. Just i Pastor durant el s. XVII”, en *Anuario Musical*, 48 (1993), pp. 103-142; -ID.: *La Música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c-1747)*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LIII”, 1997; -ID.: *Tonos de Francesc Valls (c. 1671-1747)*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LVIII”, 1999; -ID.: *Tonos de Francesc Valls (c. 1671-1747)*. Vol. II. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LXIV”, 2001; -BONASTRE, Francesc; y URPI, Montserrat: “Valls, Francisco (I)”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 10, 2002, pp. 703-707; -PAVIA, Josep (ed.): *Francesc Valls: Mapa Armónico Práctico (1742a)* [Ed. facsímil del ejemplar manuscrito conservado en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, Ms. 783]. Barcelona, CSIC, 2002; -PAVIA, Josep: “La capella de música de la seu de Barcelona en el segle XVIII (1756-1765), en *Anuario Musical*, 60 (2005), pp. 71-113; -ID.: “El villancet i el tono del Barroc musical tardiu en Francesc Valls. Aportació a l’estudi d’aquests gèneres musicals”, en *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 135-154; -DOLCET, Josep Joan: *El somni del Parnàs: la Música a l’Acadèmia dels Desconfiats (1700-1705)*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

<sup>9</sup> -VALLS, Francisco: *Respuesta del licenciado Francisco Valls, presbytero, maestro de capilla en la santa iglesia Cathedral de Barcelona, a la censura de don Joachin Martinez organista de la santa iglesia de Palencia, contra la defensa de la entrada de el Tiple segundo en el Miserere Nobis de la Missa Escala Aretina*. Barcelona, Rafael Figuerò, 1716, pp. 4-5. El documento ha sido reproducido en su integridad

de Joaquín Martínez de la Roca<sup>10</sup>. En su respuesta aparecieron involucrados otros maestros de capilla de la época, como Isidro Serrada<sup>11</sup>, Gregorio Santiso<sup>12</sup>, Gabriel

---

por López Calo (-LÓPEZ CALO, José: *La controversia de Valls*. Granada, Centro de Documentación de la Música de Andalucía, 2005, pp. 77-159).

<sup>10</sup> Joaquín Martínez de la Roca y Bolea (\*Zaragoza, 1676c; †Toledo, 1756c), organista y compositor, fue discípulo del organista y teórico fray Pablo Nassarre. Existen dudas sobre algunas circunstancias de este músico, que podría haber ocupado, en 1695, el puesto de organista de El Pilar de Zaragoza, sustituyendo a Jerónimo Latorre, que accedió ese año al magisterio de la capilla de la citada catedral. Hasta entonces fue nombrado como "Joaquín Pérez", pero en 1699 figuraba como "Joachín Martínez". En 1700 recibía ya el salario completo de organista. En 1708 fue nombrado maestro de capilla, sucediendo a Miguel de Ambiola. En 1714 pidió dispensa de sus obligaciones de maestro por su delicada salud, y el cabildo resolvió aumentarle el salario y dispensarle de la instrucción de los infantes. Al poco solicitó traslado a Palencia, a ocupar la plaza de organista, y fue sustituido en El Pilar por el maestro Luis Serra. En su etapa al frente de la capilla zaragozana compuso más de treinta obras litúrgicas (se conserva, en dicha institución, un antiguo inventario que relaciona todas estas composiciones), de las que únicamente se conservan dos y un villancico. Para celebrar el nacimiento del infante Felipe Pedro de Borbón, puso música a una comedia de Juan Francisco Escuder, titulada *Los desagrazos de Troya*, impresa en Madrid por José de Torres en 1712. También compuso una obra para la canonización de santa Catalina de Bolonia en 1713, titulada *Sagrado prevenido obsequio*, que no se conserva, así como un drama sacro titulado *El sacrificio de Jephthé*, para la beatificación de san Francisco de Regis (1716). En 1716 intervino activamente en el asunto Valls en un *Juicio y dictamen sobre un papel impreso, su autor don Francisco Valls...* (Zaragoza, 1716), al que siguió la *Respuesta del licenciado Francisco Valls...* (Barcelona, Rafael Figuerò, 1716), lo que, rápidamente, dividió a muchos compositores españoles del momento en dos bandos, unos a favor de Valls y otros en su contra, disputa en la que Martínez se ganó la fama de conservador. Sin embargo, Martínez se vio envuelto en otra polémica, esta vez con Pedro París y Royo, Tiple de la Capilla Real, a propósito de la introducción de nuevas formas e instrumentos de influencia italiana, estando el maestro zaragozano a favor de estas innovaciones, que muestra en su citada obra *Los desagrazos de Troya* (-GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: "Martínez de la Roca Bolea, Joaquín", en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 7, 2000, pp. 279-283; -BALLÚS, Glòria; y EZQUERRO, Antonio: "La primera edición conocida de gozos polifónicos a la manera de las hojas volantes (Barcelona, 1702)", en *Revista Catalana de Musicologia*, 6 (2013), p. 95).

<sup>11</sup> Isidro Serrada (fl. 1667-1716), maestro de capilla y organista: se formó en la catedral de Barcelona, bajo Luis Vicente Gargallo, que ocupó el magisterio entre 1667 y 1682. Pudo haberse formado con el mismo Gargallo en la catedral de Huesca (1659-1667). Serrada fue nombrado organista de La Seu d'Urgell -Lleida- en 1685, y maestro de capilla en 1691, sucediendo a Josep Pujolar. En 1699 fue sustituido en el cargo por Jaume Forcada, aunque permaneció en La Seu como organista hasta 1716, según aparece en la *Respuesta del licenciado Francisco Valls...*, en la que Serrada se muestra a favor del maestro de capilla de la catedral de Barcelona, con ejemplos de su maestro Gargallo y de Galán, Hinojosa, Bailón, Paredes, Portería, del Vado, Ardanaz, Valls y uno propio (-PEDRELL, Felipe; y ANGLÉS, Higinio: *Els madrigals i la Missa de Difunts d'En Brudieu*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1921, pp. 150-151; -RIFÉ, Jordi: "Les obligacions del mestre de capella: notes per al estudi dels mestres de capella de la Seu d'Urgell a la primera del segle XVIII" en *Recerca Musicològica*, 13 (1998), p. 43; -BONASTRE, Francesc: "Serrada, Isidre", en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 9, 2002, p. 943; -ROIG CAPDEVILA, Jordi: "Presencia musical en la catedral de La Seu d'Urgell en la primera mitad del siglo XVIII a través de sus actas capitulares", en *Anuario Musical*, 58 (2003), pp. 139-196).

<sup>12</sup> Gregorio Santiso [Santisso] Bermúdez (\*Logares -Lugo-, ?; †Lugo, 1738), maestro de capilla y teórico musical. Tras la jubilación de Roque Montserrat como maestro de capilla en la catedral de Murcia, era, junto a Francisco Zacarías, uno de los candidatos a ocupar dicho magisterio, pero el cabildo eligió a Zacarías. En 1731 fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Lugo, por fallecimiento de su hasta entonces titular, Domingo Benito. Santiso venía de dirigir la capilla del seminario de la catedral de Sevilla, donde también se ocupaba de la formación de los seises. Por causas desconocidas, en 1736 fue encerrado en la cárcel del cabildo de la catedral lucense, siendo liberado a los pocos días. Fue uno de los más fervientes defensores de Valls en la polémica suscitada a propósito de su famosa *Misa Scala Aretina* (-VARELA DE VEGA, Juan Bautista: "Santisso Bermúdez, Gregorio", en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 9, 2002, pp. 785-786; -ID.: "Gregorio Santiso Bermúdez. Datos para su biografía y corrección de



Zarzoso<sup>13</sup> y Francisco Zacarías<sup>14</sup>, que, apoyando a Valls, volvían a incidir en los ejemplos de Hinojosa<sup>15</sup> planteados por el maestro de Barcelona.



**Fig. 1: ejemplos de obras de Hinojosa en la Respuesta del licenciado Francisco Valls, pp. 4-5.**

tradicionales errores”, en *Revista de Musicología*, 15/2-3 (1992), pp. 743-760; -PRATS, Consuelo: *La capilla musical de la Catedral de Murcia (1650-1750)*. Tesis doctoral. Murcia, Universidad de Murcia, 2010, p. 353).

<sup>13</sup> Gabriel [Tajueco] Zarzoso [Zarroso] (fl. 1685-1716): apenas existen noticias de este compositor. Desde 1685 era canónigo y maestro de capilla de la colegiata de Berlanga de Duero –Soria–, permaneciendo en el cargo posiblemente hasta 1710. En 1716 intervino en la controversia de Valls, mostrándose a favor del maestro de la catedral de Barcelona y defendiendo en su argumentación ejemplos de obras de Galán, Hinojosa y Ortells, así como un ejemplo de Andrés Lorente que recogía en su tratado *El Por qué de la Música* (Alcalá de Henares, 1672). En la documentación conservada en Berlanga de Duero figuraba también como “Gabriel Santos Tajueco”, y en la *Respuesta del licenciado Francisco Valls...* (Barcelona, Rafael Figuerò, 1716) firmó como “Gabriel Tajueco Zarzoso” (-VALLS, Francisco: *Respuesta del licenciado Francisco Valls*, op. cit., pp. 56-69; -PALACIOS SANZ, José Ignacio: “Música y músicos en la colegiata de Berlanga de Duero (Soria)”, en *Nassarre*, 12/2 (1996), pp. 376, 400 y 406-407).

<sup>14</sup> Francisco Zacarías Juan (fl. 1714; †Murcia, 1745): antes de 1714 ejercía como maestro de capilla en Elche. En 1714 fue nombrado teniente de maestro en la catedral de Murcia, junto al titular, Roque Montserrat. En 1716 era maestro de capilla en Cartagena, y desde allí intervino en la controversia de Valls, mostrándose a favor del compositor catalán. En 1730 regresó a la catedral de Murcia, a ocupar el puesto titular de maestro de capilla, emitiendo desde allí su segundo juicio a propósito de la mencionada polémica, y en 1728 concurrió a la oposición al magisterio del Real Colegio del Corpus Christi, puesto que, finalmente, fue adjudicado a Francisco Hernández. Permaneció al frente de la capilla murciana hasta su fallecimiento en 1745 (-PIEDRA, Joaquín: “Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) (1662-1822)”, en *Anuario Musical*, 23 (1968), pp. 105-106; -GARBAYO, Javier: “Zacarías Juan, Francisco”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 10, 2002, p. 1076; -PRATS, Consuelo: *La capilla musical...*, op. cit., pp. 209, 353-355 y 425).

<sup>15</sup> -VALLS, Francisco: *Respuesta del licenciado...*, op. cit., pp. 42, 54, 57-59 y 78-79.

Nuevamente, Valls aludía en varias ocasiones a Hinojosa en su *Mapa Armónico Práctico* de 1742, refiriéndose a él como un modelo a seguir en las composiciones a 10, 11 y 12 voces<sup>16</sup>, así como paradigma del estilo melismático o *hiporchematico*<sup>17</sup> [sic.], citando e incluyendo en un apartado final fragmentos de obras suyas<sup>18</sup>. Es posible que Valls conociera las obras de Hinojosa –que incluyó en ambos casos– en los años en que ocupó el magisterio de la catedral de Barcelona (1696-1726)<sup>19</sup>.

La figura de Hinojosa y su repertorio fue diluyéndose en el tiempo durante el resto del siglo XVIII<sup>20</sup> y gran parte del siglo XIX<sup>21</sup>, en el que solo se encuentran dos

---

<sup>16</sup> Sobre las composiciones a 10, 11 y 12 voces (capítulo 22), Valls indica lo siguiente: “**De este género de composición, con estos empeños de Baxos, se hallarán en las obras de los M[aest]ros Hinojosa, y Baylon, y de este, una Missa â 16 con diferentes fragmentos mas dificiles, que el que va notado.**” (-PAVIA, Josep (ed.): *Francesc Valls...*, op. cit., fol. 122r, p. 283) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>17</sup> Aludiendo a este estilo de composición, Valls añade lo siguiente: “**Para cualquiera Musica breve es muy á proposito este estylo; del M[aestr]o Hinojosa, y otros se hallan algunos Psalmos muy del caso, y muy bien acertados.**” (*Ibidem*, fol. 203v, p. 446) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>18</sup> Valls incluye en su tratado un fragmento de un salmo *Qui habitat*, de 7º tono, de Hinojosa (*Ibidem*, fol. 262r, p. 523), y nombra un *Salutare meum* del mismo autor (*Ibidem*, fols. 263r-263v, pp. 525-526).

<sup>19</sup> López Calo indica que en el actual archivo musical de la catedral de Barcelona –E-Bc– se conserva un *Qui habitat* de Hinojosa a 12 voces (-LÓPEZ CALO, José: “Hinojosa, José”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 6, 2000, p. 328), aunque en el fondo de la catedral de Barcelona –Biblioteca de Catalunya– se conservan más obras. Véanse las pp. 25-26 del presente *Estado de la cuestión*.

<sup>20</sup> He revisado la tratadística del siglo XVIII: Torres (-TORRES, José de: *Reglas de acompañar en organo, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en Canto figurado*. Madrid, Imprenta de Música, 1702), Tosca (-TOSCA, Tomás Vicente: *Compendio Mathematico, en que se contienen todas las materias mas principales de las Ciencias que tratan de la Cantidad*. 9 vols. [Tomo II: *Tratado VI. De la musica especulativa, y practica*]. Valencia, Antonio Bordázar, 1707 (vol. I), 1709 (vol. II), 1710 (vol. III), 1712 (vols. IV-V), 1713 (vol. VI), 1715 (vols. VIII-IX), Ulloa (-ULLOA, Pedro de: *Musica Universal, o principios generales de la musica*. Madrid, Imprenta de Música, 1717), Nassarre (-SIEMENS, Lothar (ed.): *Nassarre, Fray Pablo: Escuela música según la práctica Moderna*. 2 vols. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724 (vol. I); Herederos de Manuel Román, 1723 (vol. II). (Edn. facsímil: Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1980), Rabassa (-RABASSA, Pedro: *Guía para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composicion de la Musica*. Manuscrito, s.f. [1725c] [Ed. facsímil del manuscrito conservado en el Real Colegio del Corpus Christi]. Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universitat Autònoma, 1990), Roel del Río (-ROEL DEL RÍO, Antonio Ventura: *Institucion Harmonica, o Doctrina Musical Theorica y Practica*. Madrid, herederos de la viuda de Juan García Infanzón, 1748), Rodríguez de Hita (-RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio: *Diapason instructivo. Consonancias musicales y morales. Documentos a los profesores de musica. Carta a sus discípulos*. Madrid, Imprenta de la viuda de Juan Muñoz, 1757), el padre Soler (-SOLER, Antonio: *Llave de la modulacion, y antiguedades de la musica*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1762) y Eximeno (-EXIMENO, Antonio: *Del origen y reglas de la música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración*. 3 vols. Madrid, Imprenta Real, 1796), y en ninguno de estos manuales se hace referencia a Hinojosa.

<sup>21</sup> He consultado los textos (manuales, diccionarios y memorias) de Teixidor (-TEIXIDOR, José: *Discurso sobre la Historia Universal de la Música*. Madrid, Villalpando, 1804), Fétis (-FÉTIS, François-Joseph: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 8 vols. París, Firmin Didot, 1834-1835), Soriano Fuertes (-SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. 4 vols. Madrid-Barcelona, Bernabé Carrafa-Narciso Ramírez, 1855-1859), Eslava (-ESLAVA, Hilarión: *Museo orgánico español*. 2 vols. Madrid, José C. de la Peña, 1853-1860), Parada y Barreto (-PARADA Y BARRETO, José: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid, Santos Lanxé, 1868) y Pedrell (-PEDRELL, Felipe: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*. Barcelona, Víctor Berdós y Feliu, 1897), y ninguno de ellos nombra a Hinojosa.

referencias: la primera, en un artículo de Mariano Soriano Fuertes en la *Gaceta musical de Madrid*, de 1866, en el que es nombrado como compositor de música para Semana Santa, junto a un grupo de maestros de capilla y compositores<sup>22</sup>; y en 1881, Baltasar Saldoni, en su *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, nombró a Hinojosa, aunque únicamente su apellido (desconocía su nombre), citándolo como “maestro muy aventajado que floreció á fines del siglo XVII”<sup>23</sup>. Por entonces, las informaciones sobre este compositor circulaban de forma muy somera.

Para encontrar una nueva referencia a Hinojosa y algo más de concreción, referida al período en que ocupó el magisterio de la capilla de Corpus Christi, hay que remontarse a principios del siglo XX, con la publicación del *Diccionario Biográfico y Crítico* de Ruiz de Lihory, que lo nombraba como “[...] uno de los tres defensores que en los comienzos del siglo XVII trataron de oponerse al desquiciamiento que en la música religiosa produjo el estilo llamado neerlandés. [...]”<sup>24</sup>. Lihory andaba desinformado sobre Hinojosa, al indicar que únicamente se conservaban diecisiete obras suyas en el archivo musical del Patriarca, lo que prueba que no contrastó esta información con las fuentes primarias.

Décadas después<sup>25</sup>, Vicente Ripollés<sup>26</sup> publicó un interesante trabajo, de referencia en la época y todavía hoy útil desde el punto de vista musicológico, su obra

---

<sup>22</sup> En ese artículo, Soriano Fuertes dice lo siguiente: “**Ninguna nación católica puede contar como la España, esa riquísima colección de música sagrada escrita expresamente para los días de Miércoles, Jueves y Viernes Santo, desde hace tres siglos, por los maestros de capilla** Martin de la Fuente, Lobo Comes, Patiño, Pedro de la Vega, Galan, Padilla [Gutiérrez de Padilla], Matías Ruiz, Mizieces [Micieces] (llamado el Ciceron de su tiempo), Juan de Riscos, Paredes, Duron, Diego de Caseda, Juan Navarro, **Hinojosa**, Baylon, Diego José de Salazar, Ortells, Luis Vicente Gargollo [sic. Gargallo], Juan Cabanillas [Cabanilles], Juan del Vado, Gabriel Zarzoso, Urban de Vargas, Capitan, Torres, Matías Navarro, Matías Villavieja, Roque Monserrat, Gaspar Ubeda y Castello, Humanes, Gabriel Argañy [sic. Argany], Francisco Valls, Miguel Valls, Joaquin Martinez, Luis Serra, Santisso, Ambiela, y otros que seria difuso enumerar.” (-SORIANO FUERTES, Mariano: “Jueves Santo”, en *Gaceta musical de Madrid*, 26 (1866), p. 103). Es llamativo que Soriano Fuertes no nombrara a Hinojosa pocos años antes, en su *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850* (4 vols. Madrid-Barcelona, Bernabé Carrafa-Narciso Ramírez, 1855-1859) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>23</sup> -SALDONI, Baltasar: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Antonio Pérez Dubrull, vol. 4, 1881, p. 139.

<sup>24</sup> -RUIZ DE LIHORY, José: *La Música en Valencia. Diccionario Biográfico y Crítico*. Valencia, Doménech, 1903, p. 436.

<sup>25</sup> En 1914, Mitjana tenía preparada su disertación sobre la música española, publicada por Albert Lavignac en 1920. En ella, repasando la música del siglo XVII, nombraba a maestros como Comes y Bailón, pero sin citar a Hinojosa (-MITJANA, Rafael: “La musique en Espagne (art religieux et art profane)”, en *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire de Conservatoire. Première partie. Histoire de la musique*. [Vol. 4] *Espagne-Portugal*. París, Librairie Delagrave, 1920).

<sup>26</sup> Vicente Ripollés (\*Castellón, 1867; †Rocafort –Valencia–, 1943), director, compositor y musicólogo. Ingresó como Tiple en la iglesia de Santa María de su ciudad natal, teniendo como primer maestro a Francisco Pachés. Posteriormente ingresó en el seminario de Tortosa, donde recibió clases de Roque Domingo y, más tarde, de Salvador Giner. En 1893 obtuvo, por oposición, la plaza de maestro de capilla de la catedral de Tortosa, sucediendo en el cargo a Mariano Baixauli, y en 1895 obtuvo igual cargo en la capilla del Corpus Christi de Valencia. Abandonó esta plaza en 1902 para ocupar la maestría de la Patriarcal de Sevilla. En 1909 volvió a Valencia, para ocupar el puesto de maestro de la catedral, así como de la dirección de la *Schola Cantorum* del seminario. Tras ser nombrado en 1927 canónigo de la catedral valenciana, abandonó sus cargos, dedicándose por completo a la composición y a la investigación. Fue promotor de la aplicación del *Motu Proprio*, de Pío X, desde su cargo de presidente de

*El villancico i la cantata del segle XVIII a València*<sup>27</sup>. Ripollés fue maestro de capilla del Patriarca entre 1895 y 1902, y por tanto, conocía la obra de Hinojosa conservada en su archivo. Sin embargo, no lo nombraba en su libro (ya que este iba referido a las cantatas en lengua vernácula del siglo XVIII), aunque sí dedicaba una significativa parte de su trabajo a Ortells<sup>28</sup>, infante en el Patriarca a las órdenes de Hinojosa, pero sin hacer mención de su época de juventud.

Hasta 1954<sup>29</sup> no aparecieron nuevas referencias a Hinojosa: en el *Diccionario de la Música Labor*, de Joaquín Pena e Higinio Anglés, era mencionado como un compositor “[...] hasta hoy desconocido”, si bien se hacía referencia al ejemplo de su salmo *Qui habitat*, aportado por Francisco Valls en su famosa polémica<sup>30</sup>.

En la década de 1960 aparecieron nuevas menciones al maestro turolense, con los artículos de Climent<sup>31</sup>, Pelinski<sup>32</sup> y Piedra<sup>33</sup>. En el primero de ellos, Climent rescataba y copiaba los inventarios del siglo XVII del archivo musical del Corpus Christi –en los que, a finales del siglo, se mostraba el legado de Hinojosa–. Pelinski tomaba como ejemplo el borrador conservado en el Patriarca –E-VAcP, Mus/CM-LP-24–, titulado *Rayados de Musica del M[aestr]o Joseph Hinojosa*, para explicar las formas de notación de la polifonía en el siglo XVII, lo que parece indicar que pudo conocer y manejar el citado volumen. El artículo de Joaquín Piedra –apoyado en las fuentes directas de la propia institución– enumeraba los maestros de capilla del Corpus Christi de los siglos XVII y XVIII hasta principios del siglo XIX, partiendo precisamente de Hinojosa. Piedra fue alumno de Ripollés y también maestro de capilla del Patriarca, cargo que ocupó entre 1950 y 1971, y en esa época conoció de primera mano las composiciones del Corpus Christi [aunque estos trabajos ya están superados, lo más significativo era la aparición de nuevas noticias sobre Hinojosa y otros primeros maestros del Patriarca].

---

la Comisión Diocesana de Música Sagrada (1931-1936), así como presidente de la Asociación Ceciliaria Española (-CLIMENT, José: “Ripollés Pérez, Vicente”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 9, 2002, pp. 208-209; -PICÓ, Miguel Ángel: “La aportación musicológica del canónigo Vicente Ripollés Pérez”, en *Revista de Musicología*, 27/1 (2004), pp. 287-294; -BOMBI, Andrea: “Ripollés Pérez, Vicente”, en *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales-Instituto Valenciano de la Música, 2006, vol. 2, pp. 344-346; -ORIOLA, Frederic: “Los coros parroquiales y el motu proprio de Pío X: La diócesis de Valencia (1903-1936)”, en *Nassarre*, 25 (2009), pp. 99-100)

<sup>27</sup> -RIPOLLÉS, Vicente: *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1935.

<sup>28</sup> -RIPOLLÉS, Vicente: *El villancico i la cantata...*, op. cit., pp. VIII-X.

<sup>29</sup> Hinojosa tampoco figuraba en el *Diccionario de la música ilustrado*, editado por Albert Torrellas (-TORRELLAS, Albert (ed.): *Diccionario de la música ilustrado*. 4 vols. Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, 1947). Años después, Subirá publicó su *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, pero en ella tampoco mencionaba a Hinojosa (-SUBIRÁ, José: *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953).

<sup>30</sup> -PENA, Joaquín; y ANGLÉS, Higinio: *Diccionario de la Música Labor*. 2 vols. Barcelona, Labor, 1954, vol. 2, p. 1233.

<sup>31</sup> -CLIMENT, José: “La Música en Valencia durante el siglo XVII”, en *Anuario Musical*, 21, (1966), pp. 211-241.

<sup>32</sup> -PELINSKI, Ramón: “La polifonía vocal española del siglo XVII y sus formas de escribirla”, en *Anuario Musical*, 24 (1969), p. 197.

<sup>33</sup> -PIEDRA, Joaquín: “Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) (1662-1822)”, en *Anuario Musical*, 23 (1968), pp. 61-127.

En los años 1970 y siguientes surgieron nuevas menciones a Hinojosa: Martín Moreno publicó un artículo sobre el tratado de Valls<sup>34</sup>, citándolo sobre la información aportada por el propio maestro de Barcelona, y en la biografía de Climent y Piedra sobre Juan Bautista Comes<sup>35</sup>, Hinojosa era nombrado, aunque de forma muy sucinta.

En la década siguiente, Querol nombraba a Hinojosa como uno de los compositores policorales del siglo XVII valenciano en su compendio de *Polifonía Policoral Litúrgica*<sup>36</sup>, y Climent lo mencionaba nuevamente, al referirse (únicamente) al estilo “homofónico” de los compositores valencianos influenciados por Comes<sup>37</sup>. Los datos eran los mismos: homofonía, policoralidad y poco más, pero ningún musicólogo se ocupó de examinar su obra.

En 1984, Climent publicó el fondo musical de la iglesia del Corpus Christi, catálogo en el que aparecían todas las obras contenidas en el archivo musical con sus antiguas signaturas. Durante un tiempo, fue un libro de consulta de referencia, pero hoy día está obsoleto, dado que las signaturas se han renovado en los últimos años y la descripción de las obras (con numerosos errores) no sigue la normativa del RISM – *Répertoire International des Sources Musicales*–.

López Calo incluyó la entrada “Hinojosa”<sup>38</sup> en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, considerándolo como un modelo a seguir por los compositores posteriores y rescatando la mención de Valls en su polémica con Joaquín Martínez de la Roca. López Calo no aportaba nuevas noticias<sup>39</sup>, pero, al menos, proporcionaba información sobre las obras de Hinojosa recogidas en los diferentes archivos musicales de España, si bien, como más adelante se comprobará, en esa relación no figuran algunas obras conservadas en determinados archivos del ámbito panhispánico. La polémica sobre el ingreso de Hinojosa como maestro de capilla (recogida en el Capítulo III de la presente tesis)<sup>40</sup> apareció mencionada en la entrada de Bonastre sobre Luis Vicente Gargallo<sup>41</sup> del referido *Diccionario* de la SGAE, aunque los datos se limitaban a transcribir los ofrecidos por Piedra décadas antes.

---

<sup>34</sup> -MARTÍN MORENO, Antonio: “Algunos aspectos del barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665?-1747)”, en *Anuario Musical*, 31-32 (1976-1977), pp. 168 y 175.

<sup>35</sup> -CLIMENT, José; y PIEDRA, Joaquín: *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico*. Madrid, Comisaría Nacional de Música, 1977, p. 114.

<sup>36</sup> -QUEROL, Miguel: *Polifonía policoral litúrgica*. Barcelona, CSIC, 1982, índice general, p. X.

<sup>37</sup> -CLIMENT, José: “La Música”, en *De les Germanies a la Nova Planta. Historia del País Valencià. Vol. III*. Barcelona, Edicions 62, 1989, p. 352.

<sup>38</sup> -LÓPEZ CALO, José: “Hinojosa, José”, en *Diccionario de la Música... op. cit.*, vol. VI, Madrid, SGAE, 2000, pp. 327-328.

<sup>39</sup> En 2006, yo mismo incluí la entrada “Hinojosa” en el *Diccionario de la Música Valenciana*, actualizando los datos biográficos encontrados en el archivo capitular de la catedral de Teruel –E-TE– (-SÁNCHEZ MOMBIEDRO, Rafael: “Hinojosa, José”, en *Diccionario de la Música Valenciana. Vol. I*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales-Instituto Valenciano de la Música, 2006, pp. 485-486).

<sup>40</sup> Véanse las pp. 283-294 del citado Capítulo.

<sup>41</sup> -BONASTRE, Francesc: “Gargallo, Lluís Vicenç”, en *Diccionario de la Música... op. cit.*, vol. 5, 2000, pp. 514-516.

Con referencia al período de Hinojosa en Teruel, las noticias son más bien escasas y apenas aportan nada significativo: Muneta hizo referencia a él en una miscelánea sobre músicos turolenses (2007), sin indicar las fechas en que ocupó el cargo de maestro de capilla ni su obra conservada en la catedral de Teruel<sup>42</sup>, y Martínez Gil realizó una tesis sobre la música en la catedral de Teruel en los siglos XVII y XVIII (2011), pero únicamente incluyó los incipits y el *organico* de cuatro obras de Hinojosa actualmente conservadas<sup>43</sup>.

Ya refiriéndome a la propia institución, las primeras transcripciones de interés sobre música contenida en el archivo musical del Patriarca fueron las realizadas por Guzmán sobre Juan Bautista Comes<sup>44</sup>: se trataba de una interesante aportación –la primera publicación importante y monográfica del compositor valenciano–, que incluía un *corpus* de obras extraídas tanto de los archivos de la catedral de Valencia cuanto del archivo del Corpus Christi.

Más recientemente, Greta Olson amplió la difusión de la obra de Comes, al transcribir en su tesis las misas del maestro valenciano (1985)<sup>45</sup>. Olson, posteriormente, ha desarrollado varias investigaciones sobre el Corpus Christi, nombrando en algunas ocasiones a Hinojosa y su período, aunque de forma muy colateral (2004)<sup>46</sup>. En el libro, editado a raíz del 400 aniversario de la fundación del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi<sup>47</sup>, Olson explica el funcionamiento y la organización de la capilla musical del Patriarca desde sus inicios, realizando un repaso histórico de sus maestros, entre los que nombra a Hinojosa. En este artículo, Olson indica que el predecesor de Hinojosa en el Patriarca, Marcos Pérez, estuvo al frente de la capilla musical veintinueve años, entre 1632 y 1661, cuando en realidad ocupó dicho puesto hasta 1662.

La tesis de María Teresa Ferrer Ballester, sobre Ortells<sup>48</sup>, quedó plasmada a los pocos años en el correspondiente libro biográfico y estilístico sobre el compositor. Ferrer, en su libro, repasa los años de Ortells en el Patriarca, haciendo referencia a sus

---

<sup>42</sup> -MUNETAS, Jesús María: *Músicos turolenses*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2007, p. 84.

<sup>43</sup> -MARTÍNEZ GIL, José: *La música en la catedral de Teruel 1577-1719*. Tesis doctoral. Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 243-249.

<sup>44</sup> -GUZMÁN, Juan Bautista: *Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVI Juan Bautista Comes*. 2 vols. Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1888. En el preámbulo de este trabajo, Guzmán realizó una interesante aportación biográfica sobre el maestro de capilla valenciano. Previamente a este trabajo, Hilarión Eslava había publicado algunas obras de Comes en el volumen 3 de su *Lira Sacro-Hispana* (Madrid, Mariano Martín Salazar, 1852-1860).

<sup>45</sup> -OLSON, Greta: *The masses of Juan Bautista Comes (1582?-1643)*. Tesis Doctoral. Los Ángeles, Universidad de California del Sur, 1985.

<sup>46</sup> -OLSON, Greta: “Adversidad y creatividad. El caso del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi (Valencia) en el siglo XVII”, en *Actas de las III Jornadas Nacionales de música, estética y patrimonio*. Xàtiva, Regidoria de Música, 2004, pp. 13-34.

<sup>47</sup> -OLSON, Greta: “Armonía sacra y solemne. La capilla musical del Colegio de Corpus Christi y su archivo”, en *Domus Speciosa. 400 años del Colegio del Patriarca*. Valencia, Universitat de València, 2006, pp. 245-264.

<sup>48</sup> -FERRER BALLESTER, María Teresa: *Antonio Teodoro Ortells (1647-1706): estudio biográfico y estilístico del repertorio musical*. Tesis doctoral. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999.

años de formación bajo los magisterios de Marcos Pérez y José Hinojosa (1657-1664)<sup>49</sup>, pero no estudia a fondo el período. En 2000, José Lázaro Villena realizó un estudio económico de la capilla de Corpus Christi en sus inicios<sup>50</sup>, un trabajo adicional sobre salarios y gastos de la capilla.

En cuanto a la catalogación del archivo musical del Corpus Christi, una de las primeras aportaciones fue el análisis de los cantorales conservados, realizado por Berta Gil (1993)<sup>51</sup>, así como el trabajo específico de Esperanza Rodríguez (2006) sobre uno de ellos<sup>52</sup>. Estas acciones han dado paso, desde 2005, a la definitiva y necesaria – aunque aún sin concluir en su totalidad – catalogación del archivo musical del Corpus Christi. En estos trabajos, encabezados por Greta Olson y Rosa Isusi, al frente de la Unidad de Conservación, Restauración e Investigación de la Subdirección General de Música de “Culturarts” y la Biblioteca Valenciana – ambas dependientes de la Generalitat Valenciana –, se están catalogando en línea la totalidad de los materiales musicales conservados, con las actuales firmas e íncipits, lo que viene proporcionando una valiosa información a los investigadores y una gran difusión de las obras conservadas<sup>53</sup>.

Una de las recientes aportaciones al estudio de la capilla musical del Corpus Christi ha llegado con la tesis de Pablo Romeu<sup>54</sup> (2009), en la que investiga la composición de la capilla y su repertorio en el período 1705-1749, si bien, como se puede observar, no va referida al período que se estudia en esta tesis.

En 2015 han aparecido dos nuevos trabajos sobre el Patriarca: la tesis de Mireya Royo, en la que, tras un minucioso vaciado de la documentación del Colegio del Corpus Christi (la comprendida entre 1606 y 1706), realiza una interesante y exhaustiva investigación sobre el funcionamiento y la vida musical de la capilla, centrando finalmente el estudio en las *Danzas del Corpus Christi* de Juan Bautista Comes<sup>55</sup>; y otra, de Carles Valls<sup>56</sup>, que investiga sobre el maestro de capilla del

---

<sup>49</sup> -FERRER BALLESTER; María Teresa: *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española*. Valencia, Generalitat Valenciana-Institut Valencià de la Musica (IVM), 2007, pp. 87, 91-99 y 106-109.

<sup>50</sup> -LÁZARO, José: *Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia. El coste económico de su capilla en el año 1610*. Trabajo de Investigación (doctorado). Valencia, Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 2000.

<sup>51</sup> -GIL ALONSO, Berta: *Los cantorales del Real Colegio Seminario de Corpus Christi: su catalogación*. Tesis doctoral, Universitat de València, 1993.

<sup>52</sup> -RODRÍGUEZ GARCÍA, Esperanza: *Un libro de atril del Colegio del Patriarca. El manuscrito de música nº 9*. Valencia, Generalitat Valenciana-Institut Valencià de la Musica (IVM), 2006.

<sup>53</sup> A este respecto, ambas investigadoras han ido divulgando sus tareas en los siguientes artículos: -ISUSI, Rosa; y OLSON, Greta: “Hacia un catálogo colectivo del patrimonio musical valenciano: el Real Colegio Seminario de Corpus Christi como primer paso” en *Boletín DM* (Asociación Española de Documentación Musical), 11 (2007), pp. 92-97; -ID.: “The Music Archive and Library at the Real Colegio de Corpus Christi (Valencia)”, en *Fontes Artis Musicae*, 55/3 (2008), pp. 512-518; -ISUSI, Rosa: “Los libros de coro del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia: catálogo en línea y valoración”, en *Boletín DM* (Asociación Española de Documentación Musical), 18 (2014), pp. 18-34.

<sup>54</sup> -ROMEU, Pablo: *La música en el Real Colegio Seminario de Corpus Christi en la primera mitad del siglo XVIII*. Tesis doctoral. Valencia, Universitat de València, 2009.

<sup>55</sup> -ROYO CONESA, Mireya: *La capilla del Colegio del Patriarca: vida, música y pervivencia de las Danzas del Corpus de Juan Bautista Comes (1603-1706)*. Tesis doctoral. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2015. Es de gran interés para esta investigación, en especial, la lectura del Capítulo 4 de esta tesis, centrado en la

Patriarca Francesc Peñarroja, aunque, en este caso, se trata de un estudio entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Las obras de Hinojosa se conservan, en su mayor parte, en el archivo musical del Real Colegio del Corpus Christi –*E-VAc*p–, aunque algunas de ellas fueron copiadas y utilizadas en otras capillas. A continuación relaciono las que se conservan<sup>57</sup> en determinados archivos del ámbito panhispánico<sup>58</sup>:

**Tabla 1: obras de José Hinojosa conservadas en los archivos musicales del ámbito panhispánico.**

Lugar	Signatura	Título	Organico	Formato	Correspondencia con <i>E-VAc</i> p
Catedral de Valencia <sup>59</sup> ( <i>E-VAc</i> )	<i>E-VAc</i> ,18/1	<i>Misa</i> a 12	12 voces en 4 coros (Coro 1: S, T; Coro 2: S, T; Coro 3: S, A, T, B; Coro 4: S, A, T, B).	12 papeles.	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-71 [?]
	<i>E-VAc</i> ,18/4	<i>Beatus vir</i> a 11, salmo	11 voces en 3 coros (Coro 1: S 1, 2, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup> ).	2 copias. 22 papeles. Otra copia posterior, incompleta.	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-47 [?]
	<i>E-VAc</i> ,18/7	<i>Credidi</i> a 14, salmo	14 voces en 4 coros (Coro 1: S, T; Coro 2: S 1, 2, A T; Coro 3: S, A, T, B; Coro 4: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup> ).	17 papeles.	[?]
	<i>E-VAc</i> ,18/2	<i>Dixit Dominus</i> a 12, salmo	12 voces en 4 coros (Coro 1: S, T; Coro 2: S, T; Coro 3: S, A, T, B; Coro 4: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup> ).	14 papeles.	[?]
	<i>E-VAc</i> ,18/3	<i>Dixit Dominus</i> a 10, salmo	10 voces en 4 coros (Coro 1: S; Coro 2: S; Coro 3: S, A, T, B; Coro 4: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup> ).	13 papeles.	[?]
	<i>E-VAc</i> ,18/9	<i>Fratres: sobrii estote</i> a 11, lección de completas	11 voces en 3 coros (Coro 1: S 1, 2, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup> ).	12 papeles y 4 papeles de 1881.	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-60; CM-LP-24, fols. 1r-5r; CM-H-61 [reducción a 7] [?]
	<i>E-VAc</i> ,18/5, leg. 184, fol. 170	<i>Laudate</i> a 11, salmo	11 voces en 3 coros (Coro 1: S 1, 2, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup> ).	14 papeles y copia en borrador.	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-66; CM-H-67 [?]
	<i>E-VAc</i> ,18/6; leg. 184, fol. 184	<i>Laudate</i> a 11, salmo	11 voces en 3 coros (Coro 1: S 1, 2, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup> ).	14 papeles y copia en borrador.	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-68 [?]

actividad musical de la capilla del Corpus Christi entre 1647 y 1706, que incluye el magisterio de Hinojosa (*Ibidem*, pp. 323-393).

<sup>56</sup> -VALLS GREGORI, Carles: *Mossèn Francesc Peñarroja Martínez (\*1868; 1920): vida i obra*. Tesis doctoral. Valencia, Universitat de València (Departament de Filosofia), 2015.

<sup>57</sup> Junto a las referencias bibliográficas referidas a estos archivos musicales, he consultado exhaustivamente la bibliografía disponible relacionada con archivística y documentación musical en el ámbito panhispánico.

<sup>58</sup> En esta relación no figuran las obras de Hinojosa conservadas en el archivo musical del Real Colegio del Corpus Christi –*E-VAc*p–, ya que serán examinadas y estudiadas en el Capítulo III del presente trabajo (pp. 301-314).

<sup>59</sup> -CLIMENT, José: *Fondos musicales de la Región Valenciana. I. Catedral Metropolitana de Valencia*. Valencia, Instituto de Musicología, 1979, pp. 207-209; -PERALES DE LA CAL, Ramón: *Papeles Barbieri*. Madrid, Alpuerto, 1985, p. 227; -CLIMENT, José: *La música de la catedral de Valencia*. Valencia, Ajuntament de València, 2011, pp. 41, 249-251 y 280. Climent, al realizar el inventario de las obras de Antonio Teodoro Ortells conservadas en la catedral de Valencia, menciona un *Miserere* a 12 voces, del referido autor, con el verso *Cor mundum* (duo de Altos) de Hinojosa (-CLIMENT, José: *ibidem*, p. 339). En esta reciente publicación sobre la música en la catedral levantina, Climent menciona de nuevo las obras de Hinojosa conservadas en la misma, pero continúa sin utilizar las siglas del RISM.



	E-VAc ,18/8	Magnificat a 12, cántico	12 voces en 6 coros (Coro 1: S; Coro 2: A; Coro 3: T; Coro 4: B; Coro 5: S, A, T, B; Coro 6: S, A, T, B; acomp. <sup>60</sup> ).	14 papeles de 1679.	[?]
	E-VAc ,18/10	Nunc dimittis a 11, cántico	11 voces en 3 coros (Coro 1: S 1, 2, 3; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>60</sup> ).	2 copias. 27 papeles.	E-VAc, Mus/CM-H-78; CM-LP-24, fols. 138r-143r; CM-LP-18, fols. 34v- 39r [?]
	E-VAc ,18/11	Nunc dimittis a 11, cántico	11 voces en 3 coros (Coro 1: S 1, 2, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>60</sup> ).	11 papeles.	E-VAc, Mus/CM-LP-24, fols. 112r-118v [?]
	E-VAc ,18/12	Tota pulchra a 8, antifona	8 voces en 2 coros (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; acomp. <sup>60</sup> ).	12 papeles	E-VAc, Mus/CM-H-93; CM-H-94.
Catedral de Segorbe <sup>60</sup> (E-SEG)	E-SEG, 8/16B	Cum invocarem a 12, salmo	12 voces en 4 coros.	Solo se conservan 6 papeles.	[?]
	E-SEG, 8/15	Dixit Dominus a 10, salmo	10 voces en 3 coros (Coro 1: S 1, 2; Coro 2: S 1, 2, A; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>60</sup> ).	11 papeles.	[?]
	E-SEG, 8/17	Nunc dimittis a 11, cántico	11 voces en 3 coros [?] (Coro 1: S, A, B; Coro 2: S, A, T).	Solo se conservan 6 papeles.	[?]
	E-SEG, 8/16	Te lucis ante terminum a 11, himno de completas	12 voces.	Solo se conserva el S del 3º coro.	[?]
	E-SEG, 8/14	Tota tristis est Maria a 8, motete a la Virgen de los Dolores	8 voces en 2 coros (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; org).	9 papeles.	[?]
Catedral de Teruel <sup>61</sup> (E-TE)	E-TE, 8/13	Incipit lamentatio, lamentación 1ª del miércoles santo	8 voces en dos coros (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; org).	Papeles. 2 papeles de Bajo.	
	E-TE, 11/3	Mirabilia testimonia tua, salmo	8 voces en dos coros (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; org).	Papeles?	
	E-TE, 12/41	Domine ad adjuvandum me festina, respuesta al Deus in adjutorium	6 voces en dos coros (Coro 1: S 1, 2; Coro 2: S, A, T, B; org).	Papeles?	
	E-TE, 12/42	Laudate Dominum omnes gentes, salmo	8 voces en dos coros (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; org).	Papeles?	
Catedral de Burgos <sup>62</sup> (E-BUa)	E-BUa, 62/9; E-BUa, 64/9	Tota pulchra a 8, antifona	8 voces en 2 coros (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; acomp. <sup>60</sup> ).	2 juegos de papeles. En el 1º, el B del Coro 2 es instrumental; en el 2º juego, 2 acomp. <sup>60s</sup> , uno de cb. La 2ª copia es de 1798.	E-VAc, Mus/CM-H-93; CM-H-94.
Catedral de Segovia <sup>63</sup> (E-SE)	E-SE,46/26, 1.343	Tota pulchra a 8, antifona	8 voces en 2 coros (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; acomp. <sup>60</sup> ).	7 papeles. Faltan la S y el B del 2º Coro.	E-VAc, Mus/CM-H-93; CM-H-94.
Catedral de Barcelona (E-Bc) [Biblioteca de Catalunya-fondo catedral] <sup>64</sup>	E-Bbc, M 1538/5	Cum invocarem a 11, salmo	11 voces en 3 coros (Coro 1: S 1, 2, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>60</sup> 1, 2).	14 papeles.	E-VAc, Mus/CM-H-49.
	E-Bbc, M 1538/6	Cum invocarem a 12, salmo	12 voces en 4 coros (Coro 1: S, T; Coro 2: S, T; Coro 3: S, A, T, B; Coro 4: S, A, T, B; acomp. <sup>60</sup> 1, 2).	15 papeles.	E-VAc, Mus/CM-LP-24, fols. 79r-91v.

<sup>60</sup> -CLIMENT, José: *Fondos Musicales de la Región Valenciana. IV. Catedral de Segorbe*. Valencia, Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1984, p. 132.

<sup>61</sup> -MARTÍNEZ GIL, José: *La música en la catedral de Teruel...*, op. cit., pp. 248-249. Martínez Gil tiene pendiente de publicación el catálogo del archivo musical de la catedral de Teruel.

<sup>62</sup> -LÓPEZ CALO, José: *La música en la catedral de Burgos. Vol. II. Catálogo del archivo de música (II)*. Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1995, p. 199.

<sup>63</sup> -LÓPEZ CALO, José: *La música en la catedral de Segovia. Vol. II. Catálogo del archivo de música (II)*. Segovia, Diputación Provincial de Segovia, 1989, p. 267.

<sup>64</sup> <http://mdc.cbuc.cat/cdm/search/collection/musicatedra/searchterm/hinojosa/order/title> [fecha de consulta: 08.01.2016]. El salmo *Qui habitat*, de Hinojosa, citado por López Calo, no se encuentra en este fondo.

	<i>E-Bbc</i> , M 1684/16	<i>Nunc dimittis a 12, con violines, cántico</i>	12 voces en 3 coros (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, v1, 2, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup> 1, 2).	14 papeles.	
	<i>E-Bbc</i> , M 1684/17	<i>Nunc dimittis a 11, cántico</i>	11 voces en 3 coros (Coro 1: S 1, 2, B; Coro 2: S 1, 2, A, T; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup> 1, 2).	13 papeles.	
Biblioteca de Catalunya <sup>65</sup> ( <i>E-Bbc</i> )	<i>E-Bbc</i> , M 749/9	<i>Cum invocarem a 12, salmo</i>	12 voces en 3 coros (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: s-chirimía 1, 2, a-chirimía, t-sacabuche; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup> 1, 2).	14 papeles.	[?]
	<i>E-Bbc</i> , M 765/11	<i>Qui habitat a 12, salmo</i>	12 voces en 3 coros (Coro 1: S 1, S 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup> 1, 2).	14 papeles.	[?]
Catedral de Palma de Mallorca <sup>66</sup> ( <i>E-PAc</i> )	<i>E-PAc</i> , SP 20; SP 104/16	<i>Misa a 12</i>	12 voces en 4 coros (Coro 1: S, T; Coro 2: S, T; Coro 3: S, A, T, B; Coro 4: [S, A], T, [B]).	9 papeles. Incompleta.	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-71 [?]
Catedral de Gerona <sup>67</sup> ( <i>E-G</i> )	<i>E-G</i> , 24/12 Hm	<i>Cum invocarem a 12, salmo</i>	[?]	Borrador.	[?]
	<i>E-G</i> , 24/11 Hm	<i>Nunc dimittis a 12, cántico</i>	12 voces en 3 coros (Coro 1: S 1, 2, T; Coro 2: S 1, 2, A, T, B; Coro 3: S 1, 2, A, B; acomp. <sup>10</sup> 1, 2).	14 papeles.	[?]
Catedral de Sevilla <sup>68</sup> ( <i>E-Sc</i> )		<i>Tota pulchra a 8, antifona</i>	8 voces en 2 coros (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup> ).		<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-93; CM-H-94 [?].
Real Colegiata de Roncesvalles <sup>69</sup> – Navarra– ( <i>E-ROrc</i> )	<i>E-ROrc</i> , 1.7, fols. 7v-11r	<i>O Rex gloriae a 8, antifona</i>	8 voces en 2 coros (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup> ).	Borrador de Manuel Narro <sup>70</sup> .	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-81.

<sup>65</sup> [http://catalog.bnc.cat/search~S13\\*cat/?searchtype=X&searcharg=hinojosa%2C+José&searchscope=13&sortdropdown=-&SORT=AZ&extended=0&SUBMIT=Cerca&searchlimits=&searchorigarg=Xhinojosa](http://catalog.bnc.cat/search~S13*cat/?searchtype=X&searcharg=hinojosa%2C+José&searchscope=13&sortdropdown=-&SORT=AZ&extended=0&SUBMIT=Cerca&searchlimits=&searchorigarg=Xhinojosa) [fecha de consulta: 09.10.2015]. En el “Fons Verdú”, conservado en la Biblioteca de Catalunya (*E-Bbc*, M 1168; M 1451/1-21; M 1637/I-VII; M 1638) no figura ninguna obra de Hinojosa (-SALISI, Josep Maria: *El repertori litúrgic Marià a Catalunya a finals del segle XVII. (Les antífones marianes majors de l’M 1168 del “Fons Verdú” de la Biblioteca de Catalunya)*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, pp. 1147-1162).

<sup>66</sup> -ESTEVE VAQUER, José-Joaquín; JULIÀ SERRA, Andreu; y MENZEL SANSÓ, Cristina: “Archivo de Música de la Catedral de Mallorca”, en *Anuario Musical*, 55 (2000), p. 280; -ID. (eds.): *La música a Mallorca: una aproximació històrica* [catálogo de la exposición]. Palma de Mallorca, Servei d’Arxius i Biblioteques, 2007; -MENZEL SANSÓ, Cristina: *La música a Mallorca en el segle XVII*. Tesis doctoral. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2012, pp. 206, 210 y 241. Agradezco a Cristina Menzel la información sobre la obra de Hinojosa conservada en la catedral de Palma de Mallorca.

<sup>67</sup> Agradezco a Joan Villar el acceso a las fichas catalográficas sobre las obras de Hinojosa conservadas en la catedral de Gerona. Parte de esta información ya figuraba en las fichas del antiguo Instituto Español de Musicología, conservadas en la sala del RISM-España de la Institución “Milà i Fontanals”, perteneciente al CISC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) de Barcelona. Agradezco a mi director, Antonio Ezquerro, el acceso a esta información preliminar.

<sup>68</sup> -LÓPEZ CALO, José: “Hinojosa, José”, en *Diccionario de la Música..., op., cit.*, vol. VI, Madrid, SGAE, 2000, p. 328.

<sup>69</sup> -PEÑAS GARCÍA, María Concepción: *Catálogo de los fondos musicales de la Real Colegiata de Roncesvalles*. Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, Cultura y Juventud-Institución “Príncipe de Viana”, 1995, pp. 71-78.

<sup>70</sup> Manuel Narro Campos (\*Valencia, 1729; †Valencia, 1776), organista y compositor. Se formó como infante en la capilla del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia, bajo el magisterio de Pedro Vidal, y a

	<i>E-ROrc</i> , 1.8, fol. 13-	<i>Laudate Dominum a 11</i> , salmo	11 voces en 3 coros (Coro 1: S 1, 2, A; Coro 2: S 1, 2, A, T; Coro 3: S, A, T, B).	Borrador de 1748 [Manuel Narro?]	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-66; CM-H-67.
	<i>E-ROrc</i> , 1.8, fols. 36-50	<i>Magnificat a 12</i> , cántico	12 voces en 4 coros (Coro 1: S, A; Coro 2: S, A; Coro 3: S, A, T, B; Coro 4: S, A, T, B).		[?]
	<i>E-ROrc</i> , 1.9, fols. 2r-8v	<i>Cum invocarem a 13</i> , salmo	13 voces en 5 coros (Coro 1: S 1, 2, T; Coro 2: A; Coro 3: A; Coro 4: S, A, T, B; Coro 5: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup> ).	Borrador de 1748 [Manuel Narro?]	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-19, fol. 363r-372v [reducido por Conejos a 8 en el fol. 373r-377v].
	<i>E-ROrc</i> , 1.9, fols. 9r-19r	<i>Qui habitat a 12</i> , salmo	12 voces en 6 coros (Coro 1: S; Coro 2: S; Coro 3: T; Coro 4: T; Coro 5: S, A, T, B; Coro 6: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup> ).		<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-87; CM-H-88; CM-LP-24, fols. 35v-48r.
	<i>E-ROrc</i> , 1.9, fols. 19v-33v	<i>Qui habitat a 12</i> , salmo	12 voces en 3 coros (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup> ).		<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-86; CM-LP-24, fols. 130r-137v; CM-LP-19, fols. 196r-222v [reducido a 8 por Conejos en los fols. 317v-321v].
	<i>E-ROrc</i> , 1.9, fols. 26v-33v	<i>Qui habitat a 12</i> , salmo	12 voces en 3 coros (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup> ).		[?]
	<i>E-ROrc</i> , 1.9, fols. 34r-38r	<i>Nunc dimittis a 11</i> , cántico	11 voces en 3 coros (Coro 1: S 1, 2, 3; Coro 2: S 1, 2, A, T; Coro 3: S 1, 2, A, T; acomp. <sup>10</sup> ).		<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-78; CM-LP-24, fols. 138r-143r; CM-LP-18, fols. 34v-39r.
Centro Borja de Sant Cugat del Vallés <sup>71</sup> – Barcelona–.	Ms. K-III-3, fols. 69v-73r	<i>Magnificat a 12</i> , cántico	[?]	Borrador.	[?]
	Ms. K-III-3, fols. 73v-75r	<i>Cum invocarem a 12</i> , salmo	[?]		[?]
	Ms. K-III-3, fols. 77r-87r	<i>Beatus vir a 11</i> , salmo	[?]		<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-47 [?]
	Ms. K-III-3, fols. 89r-99r	<i>Beatus vir a 11</i> , salmo	[?]		<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-48 [?]
	Ms. K-III-3, fols. 100r-113v	<i>Qui habitat a 12</i> , salmo	[?]		[?]
	Ms. K-III-3, fols. 114r-123r	<i>Qui habitat a 12</i> , salmo	[?]		[?]
	Ms. K-III-3, fols. 123v-128v	<i>Fratres: sobrii estote a 11</i> , lección de completas	[?]		<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-60; CM-LP-24, fols. 1r-5r; CM-H-61 [reducción a 7] [?]
	Ms. K-III-3, fols. 130r-141v	<i>Cum invocarem a 13</i> , salmo	[?]		[?]
	Ms. K-III-3, fols. 142r-147r	<i>Nunc dimittis a 11</i> , cántico	[?]		[?]
	Ms. K-III-3, fols. 148r-157v	<i>Dixit Dominus a 10</i> , salmo	[?]		[?]
	Ms. K-III-3, fols. 158r-167v	<i>Cum invocarem a 11</i> , salmo	[?]		<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-49; CM-LP-24, fols. 54v-62v [?]
	Ms. K-III-3, fols. 168r-176r	<i>Nunc dimittis a 11</i> , cántico	[?]		[?]
	Ms. K-III-3, fols. 176v-191v	<i>Cum invocarem a 12</i> , salmo	[?]		[?]

los 20 años ejerció de organista ante el fallecimiento del titular, Francisco Vicente. En 1752 fue nombrado organista titular de la colegiata de Játiva, y en 1761 suplió a Vicente Rodríguez Monllor al frente del órgano de la catedral de Valencia. Ocupó el puesto únicamente cinco meses, regresando, por causas desconocidas, a Játiva. En 1766 publicó en Valencia su *Adición al compendio del Arte de Canto Llano*, una separata del tratado de Fray Pedro Villagrasa [Villasagra] (*Arte y Compendio del Canto Llano*. Valencia, viuda de José de Orga, 1765), publicado un año antes. En 1768 obtuvo, por oposición, el puesto de organista del convento de las Descalzas Reales de Madrid, ocupándolo hasta 1775, año en que enfermó y volvió a Valencia (-CLIMENT, José: “Narro Campos, Manuel”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 7, 2000, p. 976; -BUENO, Francisco; y MADRID, Rodrigo: “Manuel Narro y la teoría de la música española del siglo XVIII: *Adición al compendio del Arte de Canto Llano* de Pedro Villasagra”, en *Ars Longa*, 9-10 (2000), pp. 101-103).

<sup>71</sup> -CODINA I GIOL, Daniel: “Una nova antologia de polifonia religiosa (segles XVII-XVIII)”, en *Anuario Musical*, 51 (1996), pp. 111-133.

	Ms. K-III-3, fols. 192r-203r	<i>Qui habitat a 12</i> , salmo	[?]		[?]
	Ms. K-III-3, fols. 203v-217v	<i>Cum invocarem a 12</i> , salmo	[?]		[?]
	Ms. K-III-3, fols. 269v-280r	<i>Cum invocarem a 13</i> , salmo	Mismo salmo que el de los fols. 130r-141v		[?]

Las obras de Hinojosa conservadas en la catedral de Valencia pudieron ser fruto del trasiego de cantores, ministriles y maestros de capilla (como Ortells, que dirigió la capilla del Corpus Christi y, posteriormente, la de la catedral levantina) que, una vez fallecido el maestro turolense, copiaran estos materiales<sup>72</sup>. En 1679, tan solo seis años tras la defunción de Hinojosa, al menos ya se conservaba un *Magnificat*, lo que denota el interés de esta capilla por nutrirse con rapidez de sus obras. En 1881 se renovaron varios papeles de su lección de completas *Fratres: sobrii estote*, a 11 voces, un signo del uso constante de esta partitura por parte de esta capilla.

La llegada de materiales de Hinojosa a la catedral de Segorbe pudo producirse, muy posiblemente, a través de José Conejos Ortells, su maestro titular entre 1716 y 1745, ya que en esos años copió dos borradores de partituras con composiciones, entre otros maestros, de Hinojosa<sup>73</sup>. Lamentablemente, en el archivo musical de Segorbe, muchos de los materiales conservados presentan deficiencias (en la mayoría de casos, faltan papeles de voces y/o de acompañamientos de determinadas obras), lo que impide una reposición completa de los mismos, así como un adecuado cotejo de los incipits.

De los cuatro años que ocupó Hinojosa el cargo de maestro de capilla en la catedral de Teruel (1658-1662), únicamente se conservan cuatro composiciones suyas<sup>74</sup>. En las catedrales de Burgos, Segovia, Palma de Mallorca y Sevilla, la presencia de obras de Hinojosa es prácticamente testimonial, con una sola obra en cada uno de sus archivos. Por otra parte, las seis obras conservadas en la Biblioteca de Catalunya (cuatro de ellas del fondo musical de la catedral) podrían provenir de copias que, en su día, se conservaran en la catedral barcelonesa –el salmo *Qui habitat a 12*, de Hinojosa, *E-Bbc*, M 765/11, podría ser el mismo que el conservado en la catedral–. También resulta llamativa la existencia de varias copias de la antífona *Tota pulchra –E-VAcP*, Mus/CM-H-93; CM-H-94, analizada en el presente trabajo–, en las catedrales de Valencia, Burgos (con una copia de 1798), Segovia y Sevilla, siendo, por tanto, una de las obras de Hinojosa más difundidas.

Frente a la escasa obra de Hinojosa conservada en estas grandes catedrales de la península, es significativa la existencia de un mayor número de materiales del maestro turolense en dos archivos de aparente menor importancia, pero destacables:

<sup>72</sup> Sobre algunas vías de conexión musicales entre la capilla del Corpus Christi y la de la catedral de Valencia, consúltense los Capítulos I (p. 61) y III (pp. 336-337) de la presente tesis.

<sup>73</sup> Sobre Conejos Ortells y las composiciones de Hinojosa conservadas en estos dos borradores, consúltense las pp. 308-311 del Capítulo III de la presente tesis.

<sup>74</sup> Sobre el magisterio de Hinojosa en Teruel, consúltense las pp. 276-280 del Capítulo III de la presente tesis.

el de la colegiata de Roncesvalles, en Navarra, con tres borradores del siglo XVIII (1748c) copiados por el organista valenciano Manuel Narro, muy probablemente en su estancia en la capilla del Corpus Christi, donde se había formado desde infante; y el archivo de los jesuitas de Sant Cugat del Vallés, en el que se conserva un manuscrito con más de cien obras en borrador, las más antiguas de ellas del propio Hinojosa, copiadas en el siglo XVIII. Este libro conserva un total de quince obras de este maestro, un número significativo, mayor incluso que el número de obras existentes en la catedral de Valencia (doce).

Todo parece indicar que la práctica totalidad de los materiales musicales de Hinojosa diseminados por los archivos mencionados corresponden a copias de composiciones que el maestro aragonés elaboró en los últimos 11 años de su vida, cuando ocupó el puesto de maestro de capilla del Corpus Christi de Valencia, razón por la cual, el *corpus* de obras conservado en esta institución –por tratarse, en conjunto, de la fuente primaria para su investigación– adquiere un gran valor musicológico.

Con todo ello, y a la luz de los datos aportados a lo largo de la historia, se puede comprobar que Hinojosa fue un compositor de referencia en la primera mitad del siglo XVIII (en especial tras las menciones de Valls en 1716 y 1742), cuya música era conocida y apreciada por varios maestros de la época, lo que denota que sus obras iban circulando por varias plazas de la península. En la segunda mitad del siglo XVIII, su nombre apareció con menor frecuencia, probablemente por una menor circulación –y por ende, de interpretación– de su repertorio, cayendo el compositor en el olvido hasta finales del siglo XIX.

A partir de entonces, la figura de este maestro fue apareciendo tímidamente en algunos libros. Las investigaciones no iban encaminadas específicamente a Hinojosa ni a su magisterio, pero fueron aportando –con los medios y la preparación musicológica de entonces– algunas noticias de la capilla, aunque los autores únicamente “bebían” de las informaciones anteriores de otros investigadores, no aportando apenas nada nuevo en cada trabajo.

A pesar de que las últimas investigaciones aportan una visión más profunda y exhaustiva de la actividad musical en la capilla del Corpus Christi en el siglo XVII, es necesario analizar con mayor concreción y detenimiento el período presentado en el presente trabajo. A día de hoy, siguen sin aparecer transcripciones ni publicaciones específicas sobre Hinojosa, lo que convierte este estudio en necesario para conocer más a fondo un período importante, de relativo esplendor, unas décadas después de la fundación de la capilla.



## Capítulo I: VALENCIA EN EL SIGLO XVII<sup>75</sup>

### 1. Sociedad, política y economía

En la Valencia del siglo XVII, como ocurría en el resto de la península, la sociedad continuaba sujeta a una estructura puramente feudal, aunque eso sí, adaptada a las características propias de los nuevos tiempos: el escalón superior lo ocupaba la *nobleza*, que seguía acumulando títulos y bienes –como lo venía haciendo desde la época medieval– y manteniendo la cuestión del honor como una de sus máximas, honor que se reflejaba en sus implicaciones bélicas y militares. Esta nobleza, con el tiempo, fue

---

<sup>75</sup> La intención de este capítulo inicial es, únicamente, presentar un panorama de la sociedad valenciana del siglo XVII –una visión de conjunto, en absoluto exhaustiva y prolija, dado que no se trata del tema capital de la presente tesis–, así como de su marco político-económico y cultural-musical, de modo que el lector pueda comprender y relacionar los factores –hechos, situaciones y actuaciones– que pudieron ejercer una mayor o menor influencia tanto en las décadas de 1660 y 1670 como sobre la institución –y en el hecho musical que allí acontecía– objeto de estudio. No obstante, si se desea ampliar información sobre este tema, valgan estos títulos de referencia histórica, tanto referidos a la península cuanto al Reino de Valencia, y otros más recientes, como: -RANEO, José: *Libro donde se trata de los vir[r]eyes lugartenientes del Reino de Nápoles y de las cosas tocantes a su grandeza*. “Colección de documentos inéditos para la historia de España”, vol. XXIII. Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1853; -BLASCO, Francisco Javier: *La música en Valencia*. Alicante, Sirvent y Sánchez, 1896; -RUIZ DE LIHORY, José: *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Doménech, 1903; -SANCHIS SIVERA, José: *La Catedral de Valencia*. Valencia, Francisco Vives Mora, 1909; -ALMARCHE, Francisco: “Historiografía Valenciana. Catálogo bibliográfico de dietarios, libros de memoria, diarios, relaciones, autobiografías, etc., inéditas, y referentes a la historia del antiguo reino de Valencia”, en *Anales del Instituto General y Técnico de Valencia*. Valencia, La Voz Valenciana, 1919; -RIPOLLÉS, Vicente: *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1935; -ELLIOT, John: *Imperial Spain 1469-1716*. Londres, Edward Arnold, 1963 [versión consultada: *La España Imperial. 1469-1716*. Madrid, Vicens-Vives, 1980]; -HERRERO, Miguel: *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid, Gredos, 1966; -CARO BAROJA, Julio: *Las formas complejas de la vida religiosa (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*. Madrid, Akal, 1978; -CASEY, James: *The Kingdom of Valencia in the Seventeenth Century*. Cambridge, University Press, 1979 [versión consultada: *El Regne de València al segle XVII*. Catarroja-Barcelona, Afers, 2006]; -MARAVALL, José Antonio: *Poder, honor y élites en el siglo XVII*. Madrid, Siglo XXI de España, 1979 [Ejemplar consultado: 3ª ed., 1989]; -PORCAR, Pere: *Coses evengudes en la ciutat i regne de València (Dietari, 1589-1628)*. Valencia, Diputación Provincial de Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1983; -MARAVALL, José Antonio: *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel, 1986; -ELLIOT, John: *Spain and its World 1500-1700: Selected Essays*. New Haven (Connecticut, EE.UU.), Yale University Press, 1989 [versión consultada: *España y su mundo 1500-1700*. Madrid, Alianza Editorial, 1990]; -REGLÁ, Joan: “Postració i recuperació: el segle XVII”, en *De les Germanies a la Nova Planta. Historia del País Valencià. Vol. III*. Barcelona, Edicions 62, 1989, pp. 129-159; -SIMÓ, Trinidad: “Les Arts Plàstiques”, en *De les Germanies..., op. cit.*, pp. 303-343; -CLIMENT, José: “La música”, *ibidem*, pp. 345-358; -SÁNCHEZ BELÉN, Juan Antonio: *Los Austrias menores. La monarquía española en el siglo XVII*. Madrid, Historia 16, 1996; -BENITO, Fernando (ed.): *Cinco siglos de pintura valenciana, Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Madrid, Museo de Bellas Artes de Valencia-Fundación Central Hispano, 1996; -ESCARTÍ, Josep Vicent: *Dietari de Joaquim Aierdi. Notícies de València i son Regne de 1661 a 1664 i de 1667 a 1679*. Barcelona, Barcino, 1999; -ID.: “Joaquim Aierdi i les notícies de València i son Regne (1661-1679)”, en *Caplletra*, 31 (2001), pp. 75-88; -MARCOS, Alberto: *España en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Barcelona, Crítica, 2000; -CALLADO, Emilio; y ESPONERA, Alfonso (eds.): “Ignacio Benavent: “Cosas más notables sucedidas en Valencia” y “José Agramunt: Libro de casos sucedidos en la ciudad de Valencia, tanto antiguos como modernos, en donde se hallarán muchas cosas curiosas de muchas fundaciones antiguas y noticia de todos los vireyes, obispos y arzobispos desde el primero hasta el día de oy”, en *Memoria escrita, historia viva. Dos dietarios valencianos del seiscientos*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2004, pp. 21-178; -PAYNE, Stanley George: *El catolicismo español*. Barcelona, Planeta, 2006.

derivando en una élite aristocrática que, poco a poco, se fue introduciendo en las parcelas políticas y económicas del reino. La pequeña nobleza –formada por hidalgos de escasa fortuna–, por su parte, fue reduciéndose hasta el punto de ser prácticamente anulada, absorbida por las clases superiores y por la irrupción de una nueva clase intermedia, la *burguesía*, tanto la “de oficio” –abogados y notarios– como la “mercantil”, representada por nuevos terratenientes –propietarios de vastas extensiones de tierra–, mercaderes y hombres de negocios. Por debajo de esta gran división estamental –formada por clases heredadas y adquiridas– se encontraba el pueblo llano, formado esencialmente por *trabajadores*, la mayoría *artesanos*<sup>76</sup> y humildes *campesinos* –asalariados de sus señores, a los que entregaban una quinta parte de su producción mas el diezmo obligatorio para la Iglesia–<sup>77</sup>. Finalmente, el escalón más bajo lo ocupaban los *individuos desempleados* –víctimas de una situación provocada por una compleja acumulación de factores intrínsecos y extrínsecos–, que sobrevivían bien con la mendicidad o con el saqueo y el robo.



**Fig. 2: Willem Janszoon BLAEU (ed.): *Mapa del Reino de Valencia*, 1634.**

<sup>76</sup> En el siglo XVII, el término “artesano” englobaba a sectores productivos muy diversos: desde trabajadores que manufacturaban productos de primera necesidad (carpinteros –*fusters*–, tejedores –*teixidors*–, peleteros –*pelaires*–, colchoneros –*matalafers*–, y un largo etcétera), hasta ciertos oficios que hoy día alcanzan, en algunos casos, la categoría de “artistas”, como es el caso de los pintores y decoradores (ceramistas, orfebres, traceros –los actuales aparejadores–, canteros –*pedrapiquers*–, etc.). Entre los “artesanos” relacionados con el arte musical, se incluía desde los lauderos, guitarreros, violeros y organeros hasta los propios músicos, tanto cantores como ministriles (o instrumentistas) y compositores. Cualquiera que desempeñara con habilidad un buen oficio, que elaborara un producto bien acabado, era considerado un artesano. Sobre este tema, y lo referido a la ciudad de Valencia en el siglo XVII, consúltese: -BAIXAULI, Isabel: *Els artesans de la València del segle XVII. Capítols dels oficis i col.legis*. Valencia, Universitat de València, 2001.

<sup>77</sup> -CASEY, James: *El Regne de València...*, *op. cit.*, pp. 62-63.



El *clero*, que era fiel reflejo de una sociedad fragmentada, lo formaban, *grosso modo*, los *altos dignatarios*, con amplias parcelas de poder, tanto religioso como jurídico-político en algunos casos, instalados en sus sedes –arzobispos, obispos, dignidades catedralicias y canónigos de las catedrales del reino, como las de Valencia, Segorbe y Orihuela–; los *cargos intermedios* –capellanes que disfrutaban de uno o más beneficios en determinadas iglesias–; y finalmente, *un clero “llano”*, que ocupaba las rectorías de las pequeñas villas, sin apenas recursos, y que, por un estado de alienación y ante la imposibilidad de promoción profesional, se habían ido abandonando a sí mismos, en algunos casos, con vidas poco ejemplares.

En la ciudad de Valencia, cada uno de los *estamentos* –o “brazos”– *de la sociedad, el civil, el militar y el religioso*, tenía sus grupos de élite: se encontraban, por un lado, los *cargos institucionales*, como jurados, síndicos, el “racional” y demás miembros del *Consell*, que pugnaban con la corona por un mayor control municipal y un mayor autogobierno; completaban el poder civil los “clavarios”, notarios y abogados, que gestionaban los negocios y litigios de la ciudad. Las diferentes *órdenes militares* constituían un aparato burocrático en el que una escasa parte intervenía en el ejército, mientras que el resto ocupaba cargos de la administración. Por último, el *sector religioso* estaba fuertemente unido a la corona por un elemento fundamental: la *unidad religiosa y política de la península*, factores indisolubles que condicionaban la relación Iglesia-Estado. En este sentido, los altos cargos religiosos eran garantes de esa unidad, y su manifiesta lealtad a la corona les concedía una notable influencia y capacidad de maniobra en decisiones políticas de calado, lo que –unido a que, desde antiguo, los arzobispos ocupaban una posición socio-política– explica que algunos arzobispos de Valencia fueran designados virreyes del reino en momentos clave del siglo, como Juan de Ribera (1602-1604) y Pedro de Urbina (1650-1652). A ello hay que añadir el control e intervención que el arzobispo ejercía sobre la educación, en especial en el *Estudi General* –actual Universidad de Valencia–, al ocupar el puesto de “canciller”, el alto cargo académico de la institución. Finalmente, las órdenes religiosas (franciscanos, dominicos, agustinos, carmelitas, jesuitas, etc.) exhibían y ejercían, de algún modo, un cierto poder en la sociedad a través de sus posiciones en determinados temas religiosos y seculares.



**Fig. 3: Antonio MANCELLI (impr.): *Plano de la ciudad de Valencia*, 1608.**

El fenómeno social –y sociológico– más decisivo para el Reino de Valencia y su capital fue, sin duda, *el tema morisco*<sup>78</sup> y *la expulsión de este colectivo en 1609*. Su expulsión fue más determinante y decisiva que en cualquier otro lugar de la península, dado que en el reino se acumulaba la mayor cantidad de población de este colectivo. El prelado Juan de Ribera había intentado, a través de la predicación y con la publicación del catecismo de Martín Pérez de Ayala<sup>79</sup> (1599-1601), relanzar el proceso de conversión entre 1599 y 1601, pero, tras el fracaso y ante su nombramiento como virrey de

<sup>78</sup> Sobre la cuestión morisca, que ha sido amplísimamente tratada por numerosos historiadores e investigadores, ofrezco a continuación y de forma cronológica algunos de los principales títulos de referencia histórica: -BORONAT, Pascual: *Los moriscos españoles y su expulsión*. 2 vols. Valencia, Francisco Vives Mora, 1901; -CÍSCAR, Eugenio: “Notas sobre la predicación e instrucción religiosa de los moriscos en Valencia a principios del siglo XVII”, en *Estudis: Revista de Història Moderna*, 15 (1989), pp. 205-244; -SEGUÍ, José: “La razón de estado: Patriarca Ribera y moriscos (1599-1609-1999)”, en *Estudis: Revista de Historia Moderna*, 25 (1999), pp. 89-109. En cuanto a los últimos estudios sobre el tema, siempre referidos al reino y ciudad de Valencia, consúltese: -CASEY, James: “Las causas económicas de la expulsión de los moriscos”, en *Revista de Historia Moderna*, 27 (2009), pp. 135-150; -BENLLOCH, Antonio: “San Juan de Ribera, el Rey y la expulsión de los moriscos”, en *Curae et Studii exemplum* [CALLADO, Emilio (ed.)]. Valencia, Universitat de València, 2009, pp. 195-228; -BENÍTEZ, Rafael: “El escamoteo del tercer papel del Patriarca Ribera a favor de la expulsión de los moriscos”, en *Revista de Historia Moderna*, 27 (2009), pp. 179-191; -BERTRÁN, José Luis: “La permanencia morisca en la península tras la expulsión de 1609-1611”, en *El patriarca Ribera y su tiempo: religión, cultura y política en la Edad Moderna*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2012, pp. 525-546.

<sup>79</sup> Martín Pérez de Ayala (\*Segura de la Sierra –Jaén–, 1504; †Valencia, 1566) fue un teólogo español que participó en el Concilio de Trento. Fue obispo de Guadix hasta 1560, fecha en que accedió al obispado de Segovia, hasta que en 1564 fue nombrado arzobispo de Valencia. Escribió varios catecismos en lengua romance, así como del *Catecismo para instrucción de los nuevamente convertidos de moros*. Esta obra figuraba manuscrita en pliegos hasta 1599, año en que el patriarca Ribera ordenó su publicación, impresa por Pedro Patricio Mey.





**Fig. 5: Pere OROMIG: *Embarque de los moriscos desde el puerto de Valencia*. Valencia, Colección Bancaja, 1613.**

Con la expulsión, el Reino de Valencia perdió un cuarto de su población –la cifra de moriscos expulsados alcanzó los 117.464, sobre una población total de unos 450.000 habitantes, lo que supuso una pérdida demográfica del 22 al 30%– y en términos de mano de obra, se perdió un tercio de la población productiva. Las *consecuencias económicas fueron muy graves*: la gran pérdida demográfica de población redujo la demanda de bienes manufacturados y, con ello, los ingresos, con lo que muchos señores se endeudaron. Las tierras quedaron prácticamente desérticas, produciéndose un trasiego de población que desestabilizó demográficamente los núcleos asentados. En conjunto, el bajo rendimiento agrario produjo una gran sacudida en una economía que luchaba por salir a flote, aquejada a lo largo del siglo por numerosos agravantes.

Junto a esta gran convulsión social y demográfica, hay que anotar otros factores negativos que impidieron la recuperación económica:

*-El bajo rendimiento de la agricultura:* a la pérdida de mano de obra morisca se sumaba un sistema de explotación<sup>80</sup> anclado en los cánones feudales, lo que impedía una renta óptima. Las grandes sequías –las hubo en 1614, 1616-19, 1622, 1625-28, 1631, 1637, 1645, 1650 y 1683– provocaban gran aridez, combinadas con otros años de fuertes lluvias e inundaciones. En consecuencia, hubo malas cosechas en los albores del siglo XVII y en las décadas de 1610, 1620 y 1630. A partir de entonces, una mayor

---

<sup>80</sup> En el Capítulo II de la presente tesis se comprobará cómo, en el caso de los señoríos que explotaba el Colegio del Corpus Christi, el sistema cambió a partir de la década de 1620, momento en el que la institución explotó nuevas tierras con un sistema de “debitorio”, comenzando a generar a largo plazo mayores ganancias. Se trataba de un sistema pionero, diferente del comportamiento feudal que siguió caracterizando la economía agraria valenciana a lo largo del siglo XVII (consúltese la p. 118 del mencionado Capítulo II).

estabilidad climatológica ayudó a una cierta recuperación, aunque los excedentes reducían las ganancias de los agricultores.

-*Las epidemias*<sup>81</sup>: junto a la escasez en el suministro de alimentos básicos y una alimentación deficitaria, la sociedad valenciana sufrió numerosas epidemias a lo largo del siglo. Aunque la peste comenzó atacando en la primera década –entre 1601 y 1610–, y nuevamente en 1630 hasta 1633, la mayor y más devastadora fue la *peste bubónica de 1647-1648*, que provocó en la ciudad de Valencia 16.789 muertos, redujo la población del reino en unas 30.000 personas y prácticamente conectó con otra gran peste en la ciudad entre 1650 y 1655. Hacia finales del siglo surgieron nuevos brotes –entre 1672 y 1680, y entre 1691 y 1696–, con lo que la sociedad valenciana sufrió esta lacra prácticamente durante todo el siglo. Las consecuencias rebasaban el ámbito puramente demográfico: a un ingente incremento de viudas y huérfanos, se sumó una creciente mendicidad, robos y prostitución. Como consecuencia de ello, la sociedad no celebraba en la calle sus fiestas populares, se suprimían las procesiones y rogativas y en los círculos teatrales se hacía lo propio con las comedias. En Valencia, los jurados de la ciudad prohibieron el acceso de apestados de otros lugares, se vigilaba la llegada de mercancías del exterior y se instaba al riego continuo de las calles y a la quema de objetos y ropa de los contagiados.

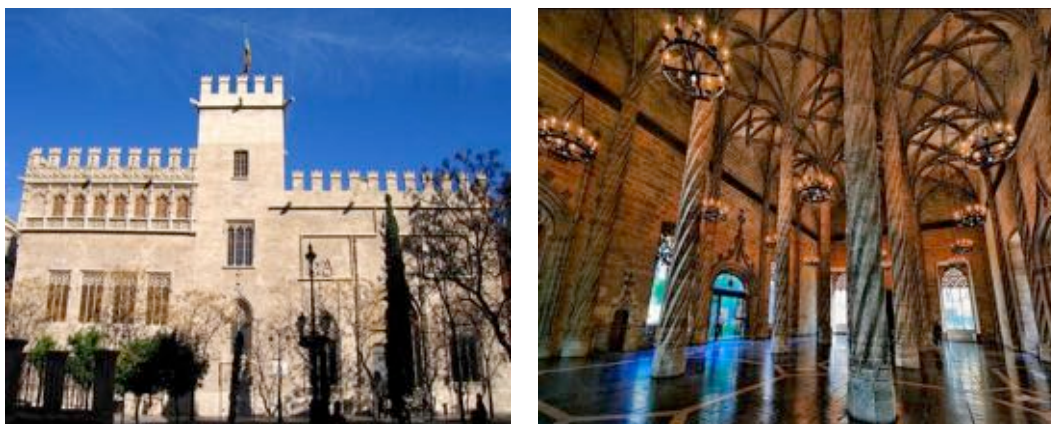
-*La situación de los censales y la Taula de Canvis*<sup>82</sup>: la aparente prosperidad con la que Valencia iniciaba el siglo XVII quedó rápidamente mitigada con la crisis que la ciudad y el reino sufrieron a partir de 1620. La expulsión morisca trastocó el ciclo expansivo, produciéndose una paulatina recesión entre 1605 y 1615. La crisis iniciada en Castilla a principios del siglo –con la que Valencia mantenía fuertes lazos comerciales, y cuya economía repercutía directamente en la valenciana– llegó a Valencia entre 1605 y 1625. La deficiente estructura económica de la ciudad quedó en evidencia ante la acumulación de problemas, agravándose sobremanera. La *Taula de Canvis* –el banco municipal que controlaba todas las operaciones financieras– tuvo que hipotecarse con nuevos censales en 1614, produciéndose la primera bancarrota. En 1634 vino una nueva bancarrota, tras la cual surgió la *Nova Taula* en un intento de restablecer la normalidad en los pagos. A pesar de la supervisión de la corona, hubo que recurrir en 1649 a una *Novísima Taula*, viviéndose por entonces la época económica más negra de la ciudad. Los censales fueron quedando en manos del clero, que era la parcela menos productiva de la sociedad. La corrupción del sistema, con los cargos municipales que se sustituían e intercambiaban, provocó una endogamia en la que nadie quería cambiar el estado de las cosas con tal de favorecer su *statu quo*.

---

<sup>81</sup> Para una mayor información sobre las epidemias de peste en la ciudad de Valencia a lo largo del siglo XVII, consúltese: -VILAR, Mercedes: “Las pestes del siglo XVII en Valencia. Su incidencia y repercusión en el Hospital General (1600-1700)”, en *Estudis: Revista de Historia Moderna*, 18 (1992), pp. 119-146.

<sup>82</sup> Sobre la situación de la *Taula de Canvis* y los problemas económicos de la ciudad de Valencia, consúltese: -FELIPO, Amparo: “La situación financiera de la ciudad de Valencia durante la segunda mitad del seiscientos”, en *Studia Historia. Historia Moderna*, 13 (1995), pp. 177-189; -REIZÁBAL, Socorro: “La crisis financiera de la ciudad de Valencia en el siglo XVII. Las repercusiones inmediatas de la expulsión de los moriscos”, en *Pedralbes: Revista d’Història Moderna*, 13 (1999), pp. 521-534.





**Fig. 6: Lonja de la seda de Valencia (1482-1548), sede de la Taula de Canvis –exterior e interior–.**

-Las aportaciones a la corona: Castilla, en las primeras décadas del siglo XVII, se encargó de aportar dinero y hombres a la corona para hacer frente a las numerosas guerras y contiendas en las que España estaba inmersa. Pero llegó un momento en que el coste económico de la defensa del imperio –en Europa y en el Nuevo Mundo, en el que la llegada de plata iba escaseando– era mayor que los beneficios que reportaba. En 1626, el conde-duque de Olivares instó a los tres estados periféricos –Aragón, Valencia y Mallorca– a entrar en la *Unión de Armas*, una idea que suponía que estos tres reinos aportarían, de forma proporcional a sus posibilidades, dinero y hombres, aligerando la carga impuesta hasta la fecha a Castilla. Pero los reinos periféricos se escudaron en sus fueros y privilegios, de modo que Olivares tuvo que imponer la Unión de Armas a la fuerza, lo que provocó el rechazo total al proyecto y un mayor recelo y animadversión de estos estados a la corona. El divorcio mayor se produjo en forma de guerras de secesión (revolución de Portugal y guerra “dels segadors” en Cataluña). Esta última, ante la presión cada vez mayor del poder central, se sublevó contra el estado, y se hizo más fuerte al contar con Francia como potencia aliada.

Valencia a largo plazo –o con menos resistencia– acató la propuesta central. Felipe IV escribió en 1640 una carta a los magistrados de la ciudad pidiéndoles vasallos y dinero. A partir de entonces, el Reino de Valencia se fragmentó entre los partidarios de la ayuda al estado –el estamento más próximo a la realeza– y los más reacios a la misma –los estamentos militar y eclesiástico, que se resistían a aportar dinero–. La invasión francesa en Tortosa<sup>83</sup> desencadenó el envío de 2.000 hombres. A partir de ahí, y hasta el final de la contienda, Valencia no dejó de aportar dinero y hombres. La gran crisis de 1647 en Valencia provocó serias dificultades de reclutamiento, y muchos soldados valencianos que luchaban en Tortosa acudieron a otro frente alzado en Lérida, de forma que en 1648 se perdió Tortosa. En esos años, como se ha comprobado, Valencia sufría el ataque de la peste bubónica. Los problemas se sucedieron uno tras otro, y los dirigentes valencianos pidieron desesperadamente ayuda económica a los eclesiásticos, colegios y gremios. En 1650 se recuperó Tortosa, pero pagando un alto precio de hombres y

<sup>83</sup> Sobre las consecuencias de la insurrección catalana en la ciudad de Valencia, véase: -FELIPO, Amparo: “Servicios y donativos de la ciudad de Valencia a la monarquía durante la revuelta catalana”, en *Studia Historica. Historia Moderna*, 32 (2010), pp. 305-333.

provocando en el año anterior la ruptura de la *Taula*. Cuando Barcelona se rindió en 1652 y la corona firmó la paz con Francia, Valencia respiró, con gran regocijo. Ante tal cúmulo de circunstancias negativas, se desencadenó la peor crisis del reino y de la ciudad a todos los niveles.

Valencia, que en las postrimerías del siglo XVI era una ciudad boyante, una de las capitales de la península con más pujanza, se vio envuelta, desde el arranque del nuevo siglo, en un cúmulo de situaciones que fueron minando todas las esferas de la sociedad, provocando un declive económico paulatino hasta la década de 1650. A partir de entonces, coincidiendo con la erradicación de la peste, un repunte de la demografía y mejores cosechas, Valencia comenzó a experimentar una notable recuperación económica. Si algo tuvo de positivo para Valencia la incontrolable insurrección catalana, fue que la ciudad se convirtió en el “puerto de Castilla”, con el consiguiente incremento de su tráfico marítimo. Sin embargo, en la agricultura, aunque aumentó la producción con mejores infraestructuras, se siguieron manteniendo unos sistemas de explotación anacrónicos que impidieron superar la crisis, y entre las décadas de 1670-1680 se agravó la situación por las abusivas condiciones impuestas por los señores, provocando la rebelión de los *camperols* y la irrupción, en 1693, de la *segunda germanía*<sup>84</sup>. Así todo, los poderosos recursos de los terratenientes y las circunstancias políticas que jugaron en su favor impidieron que la insurrección de los vasallos fructificara. El archiduque Carlos les había prometido que, si accedía al trono, los derechos señoriales quedarían abolidos, pero la victoria de Felipe de Anjou trastocó todos sus planes.

El siglo se cerraba en Valencia como había comenzado: con una economía en decadencia, donde las estructuras sociales, los abusos y la corrupción entre las diferentes élites minaron las posibilidades de superación de una continua crisis, perdiendo oportunidades de prosperidad.

### **Religión**

Juan de Ribera<sup>85</sup> ocupaba el cargo de arzobispo de Valencia desde 1568, siendo el primer prelado del nuevo siglo XVII. Impulsor y ferviente seguidor de las directrices de Trento, intentó con todas sus fuerzas una profunda reforma del clero, comenzando por poner orden en la catedral de Valencia, y siguiendo con la diócesis a través de un sinfín de visitas pastorales. La reforma religiosa era urgente: ya hacía décadas que las directrices tridentinas no se aplicaban, y entre el conjunto de clérigos, Ribera no encontraba ejemplos de virtud; más bien al contrario, denunciaba la falta de una verdadera vocación hacia la predicación, de una buena preparación espiritual y de un estilo de vida íntegra. Al contrario, los sacerdotes no mostraban buenos modelos de conducta y se inclinaban hacia los placeres más mundanos.

---

<sup>84</sup> Para ampliar información sobre este tema, consúltese: -REGLÁ, Joan: “Postració i recuperació: el segle XVII”, en *De les Germanies a la Nova Planta. Historia del País Valencià. Vol. III*. Barcelona, Edicions 62, 1989, pp. 129-159; -PÉREZ APARICIO, Carmen: “Reivindicaciones antiseñoriales en el País Valenciano. De la Segunda Germanía a la Guerra de Sucesión”, en *Estudis: Revista de Historia Moderna*, 24 (1998), pp. 247-280.

<sup>85</sup> Sobre la personalidad de Juan de Ribera y su trayectoria como arzobispo de Valencia y fundador del Colegio-Seminario del Corpus Christi, consúltese el Capítulo II de la presente tesis, pp. 75-184.

Por otra parte, Ribera, que era un hombre de mentalidad abierta –poseedor y conocedor de las *Opera omnia* de Erasmo de Rotterdam (preceptor de Carlos V) y otros libros de similar corte–, intentó que los jesuitas –que abogaban por implantar las directrices de Trento, eran fieles al papado y luchadores fervientes contra el protestantismo y el proselitismo de los fieles– accedieran a plazas de profesor en el *Estudi General*, pensando que estos podrían aumentar el nivel intelectual y moral de los futuros sacerdotes, ya que los consideraba mejor preparados. Pero los jurados de la ciudad –que ejercían su poder en la universidad– se opusieron a la entrada de los jesuitas, de modo que en 1563 Ribera propuso que los estudiantes de Teología del *Estudi* acudieran a las clases del colegio jesuita de San Pablo; pero nuevamente los jurados lo prohibieron.

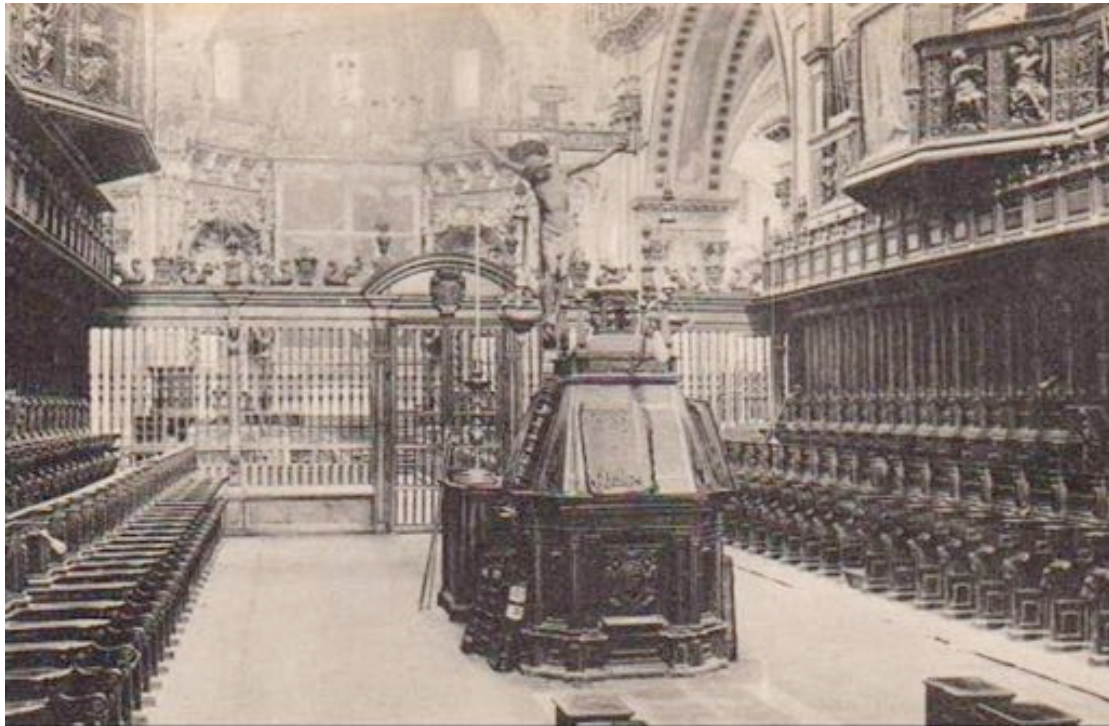
Otro problema acuciante en tiempos de Ribera, que se prolongó a lo largo del siglo XVII en Valencia, fue el fenómeno de las *bandositats* o facciones del clero enfrentadas entre sí. El elemento generador era la falta de vocación y el ansia de conseguir una mejor posición social en el propio clero. En la catedral de Valencia, el arzobispo presenciaba día a día el *enfrentamiento tácito entre dignidades y el resto de canónigos*. Los puestos más elevados en el cabildo catedralicio eran para los obispos auxiliares, secretarios, el oficial, el vicario general y un largo etcétera. Más abajo se situaban los canónigos, pabordes, arcediano mayor, deán y penitenciario, y en el escalón inferior, los beneficiados<sup>86</sup>. Como era habitual en las catedrales, la ubicación era por riguroso orden, según el *status* de su cargo. Era un emblema que definía el rango socio-religioso de cada clérigo, y que, más allá del aspecto simbólico, provocaba divisiones en el cabildo. En determinados momentos de la centuria, los enfrentamientos llegaron a la sangre e implicaron a familias nobles valencianas, trascendiendo los límites puramente eclesiásticos<sup>87</sup>. Situaciones como estas dejaban a las claras las constantes disputas entre facciones de la Iglesia, toda vez que proyectaba a la sociedad y a las bajas capas del clero una imagen nada edificante.

---

<sup>86</sup> Para comprender mejor la composición del cabildo de la catedral levantina en tiempos de Ribera, consúltese: -CÁRCEL, M<sup>a</sup> Milagros: “Organización de la Archidiócesis de Valencia en época del Patriarca Ribera”, en *El patriarca Ribera y su tiempo: religión, cultura y política en la Edad Moderna*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2012, pp. 93-155.

<sup>87</sup> Un ejemplo de estas disputas entre facciones del clero sucedió en 1648, año en que cuatro de las dignidades de la catedral de Valencia, instigadas por el chantre Ventura Ferrer, mantuvieron una actitud desafiante con el resto de canónigos, colocándose en asientos de mayor rango que los que les correspondía. El tema se cerró en falso, llegando una década después al Consejo de Aragón, y el virrey de Valencia, a instancias de Felipe IV, intentó apaciguar la tensión entre ambos bandos; pero en 1661 Ventura Ferrer apareció muerto. En el asesinato se vieron implicados dos clanes de origen noble, los Cardona y los Vallterra. La información completa de este relato aparece en: -CALLADO, Emilio: “El asesinato del chantre Don Ventura Ferrer. Clérigos y bandos en la seo valentina seiscentista”, en *Hispania Sacra*, 66/131 (2014), pp. 109-131.





**Fig. 7: sillería del coro de la catedral de Valencia (1594-1604) –imagen de antes de 1936–.**



**Fig. 8: catedral de Valencia: puertas del retablo mayor –de Fernando Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina (1506-1510)– y *Ángeles músicos* en la cúpula, de Paolo de San Leocadio y Francesco da Napoli (1472).**

Al igual que sucedió en el resto de la península, uno de los temas candentes, esta vez con las órdenes religiosas implicadas, fue la cuestión del *inmaculismo*, es decir, la discusión sobre el origen, o no, inmaculado de la Virgen María desde su propia concepción. Si bien la postura oficial de Roma era mantenerse al margen del tema, sin pronunciarse a las claras a favor, cada una de las órdenes se posicionó en un bando: los jesuitas y franciscanos, a favor; los dominicos, a pesar de mostrar creencia y fervor marianos, en contra. Dominicos y franciscanos ya mantenían en Valencia algunas disputas desde el siglo anterior, fundamentalmente por el hecho de que los dominicos acumulaban antaño prestigio y poder, mientras que los jesuitas, alentados por el patriarca Ribera, iban adquiriendo una mayor popularidad y consideración en la sociedad. El tema de la Virgen y su esencia inmaculada venía debatiéndose en España desde hacía dos siglos, cristalizándose desde entonces en numerosas cofradías en honor a la Virgen –impulsadas la mayoría de ellas por los franciscanos–, que defendían la posición inmaculista. Esta cuestión llegó a su punto culminante en el siglo XVII, cuando Valencia celebró con gran júbilo la publicación del decreto *Sanctissimus*, por parte de Gregorio XV en 1622, o cuando Alejandro VII hizo lo propio con el breve *Sollicitudo omnium ecclesiarum* en 1661. Los pequeños pasos hacia la definitiva consolidación como dogma de fe (no lo sería hasta 1854) eran motivo de orgullo y celebración para los creyentes valencianos y despertaban un inusitado fervor popular<sup>88</sup>.

En este sentido –de acrecentamiento de fervor y devoción en el pueblo– hay que valorar la importancia que la Iglesia Católica –bajo las directrices de Trento, una vez más– concedió a la *veneración a los santos y a las canonizaciones*. En Valencia, este fenómeno estuvo muy presente a lo largo del siglo, y la iglesia valenciana era consciente de que los santos, mostrados “en la calle” (en forma de procesiones, “capillas”, etc.) como modelos de conducta a imitar, suponían una nueva forma de instrucción, de catequesis –menos retórica, sin oratoria, pero, posiblemente más efectiva, dado el bajo nivel cultural existente en la sociedad–, toda vez que, de este modo, exhibía su poder y acrecentaba la unidad religiosa. Así, a lo largo del siglo, se fueron sucediendo numerosas fiestas con motivo de canonizaciones de santos<sup>89</sup>.

### ***Fiestas religiosas y de otros tipos***<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Sobre el inmaculismo en España y en Valencia, consúltese: -CALLADO, Emilio: “El arzobispo Aliaga y su pontificado”, en *Estudis: Revista de Historia Moderna*, 27 (2001), p. 355; -LABARGA, Fermín: “El posicionamiento inmaculista de las cofradías españolas”, en *Anuario de Historia de la Iglesia*, 13 (2004), pp. 23-44.

<sup>89</sup> A pesar de que, habitualmente, fenómenos como las canonizaciones, beatificaciones, etc., eran motivo de consenso y unidad entre el clero y el pueblo, en ocasiones producían enfrentamientos entre facciones del clero y divergencias entre el sentir popular y el de los altos cargos eclesiásticos. Así sucedió con el intento de beatificación de fray Jerónimo Simó, que suscitó mucha polémica, siendo motivo de enfrentamientos entre órdenes religiosas, entre “simonistas” y antisimonistas”, y, en definitiva, una muestra de desunión existente en la época en temas religiosos candentes. Para mayor información sobre este tema, consúltese: -CALLADO, Emilio: *Devoción popular y convulsión social en la Valencia del Seiscientos. El intento de beatificación de Francisco Jerónimo Simó*. Valencia, Diputación de Valencia, Institutió Alfons el Magnànim, 2000.

<sup>90</sup> Sobre las fiestas en Valencia a lo largo del siglo XVII, consúltese: -MONTEAGUDO, M<sup>a</sup> Pilar: “El espectáculo del poder. Aproximación a la fiesta política en la Valencia de los siglos XVI-XVII”, en *Estudis: Revista de Historia Moderna*, 19 (1993), pp. 151-164; -SARRIÓ, María Pilar: “Representación extraordinaria: algo más que una fiesta (S. XVII)”, en *Actas del IV Congreso Internacional Siglo de Oro*, 2

En Valencia abundaban las *fiestas privadas*, que se celebraban bien en la casa del noble correspondiente, en la sala dorada de la Diputación, en el Ayuntamiento o en el Palacio Real –convocadas por los virreyes–, pero las *fiestas populares* acaparaban la atención del pueblo y eran muy bien acogidas por toda la ciudad. Dentro de esta categoría, hubo un momento en que la tipología de festejos se redujo principalmente a dos modalidades: 1/ *macrofiestas*, con un motivo o razón de ser religioso, pero con un cariz más “secular”, con toros, disfraces, justas literarias, fuegos artificiales y música, junto al oficio religioso correspondiente; y 2/ *fiestas propiamente religiosas*, en las que la monarquía –o su representación mediante el virrey o cualquier otro representante, que proyectaba así una imagen de “divinidad”– participaba de la organización junto a la Iglesia. De este modo, eran los poderes públicos los convocantes de la fiesta, bien el ayuntamiento, la junta municipal, los virreyes, los capitanes generales, la universidad, las órdenes religiosas o militares, incluso los gremios y las cofradías.

El espectáculo de la fiesta era un elemento propagandístico del impulsor, una manera de “embaucar” al pueblo, sin escatimar en gastos. Eran momentos donde la administración y la propia sociedad vivían por encima de sus posibilidades, intentando aparcarse los grandes problemas diarios, saliendo a la calle y contagiándose del ambiente festivo: nacimientos de príncipes o infantes, bodas y visitas reales, victorias militares, celebraciones de cortes, canonizaciones de santos, fiestas en honor de la Virgen, todo tipo de efeméride era oportuna para convocar a toda la ciudad.

**Tabla 2: principales fiestas organizadas en Valencia a lo largo del siglo XVII.**

Año	Celebración	Tipología/significación
1604	Cortes en Valencia	Política
1605	Nacimiento Felipe IV	Política
1608	Canonización de san Luis Bertrán	Religiosa
1619	Beatificación de santo Tomás de Villanueva	Religiosa
1622	Solemne octava de la Purísima Concepción	Religiosa
1626	Visita de representantes papales / Cortes en Valencia	Religiosa / Política
1629	Nacimiento del príncipe Baltasar Carlos	Política
1630	Fiestas en honor del patriarca Juan de Ribera	Religiosa
1632	Llegada de Felipe IV a Valencia	Político-religiosa
1638	IV Centenario de la conquista de Valencia	Político-religiosa
1645	Cortes en Valencia	Política
1656	II Centenario de la Canonización de san Vicente Ferrer	Religiosa
1657	Nace el príncipe Felipe, hijo de Felipe IV	Político-religiosa
1659	Canonización de santo Tomás de Villanueva	Religiosa
1661	Fiestas con motivo del nacimiento de Carlos II	Político-religiosa
1664	Fiestas en Honor de la Inmaculada Concepción	Religiosa
1667	Traslación de la Virgen de los Desamparados a su nueva capilla	Religiosa
1668	Fiesta en Honor de la Virgen de los Desamparados	Religiosa
1669	Canonización de san Pedro de Alcántara y santa Madalena de Pazi	Religiosa
1671	Canonizaciones de san Luis Bertrán y san Francisco de Borja	Religiosa
1674	Canonización de san Pedro Pascual	Religiosa
1679	Firma de la paz entre España y Francia y boda de Carlos II	Político-religiosa

(1998), pp. 1499-1508; -ANDRÉS, Gabriel: *Relaciones de fiestas (Valencia, S. XVII). Repertorio, análisis descriptivo y estudio de interconexiones con la sermonística*. Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002; -GIL BLASCO, Yolanda; y PAVÓN ROMERO, Armando: “Ceremonias religiosas en la Valencia del Patriarca Ribera”, en *El patriarca Ribera y su tiempo: religión, cultura y política en la Edad Moderna*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2012, pp. 775-788.

1682	Fiesta a san Vicente Ferrer	Religiosa
1684	Institución de la procesión de la Virgen de los Desamparados	Religiosa
1689	Fin de las obras de la iglesia de la Santa Cruz	Religiosa
1690	Matrimonio de Carlos II con Mariana de Neoburgo	Político-religiosa
1691	Canonización de san Pascual Bailón	Religiosa
1697	Paz con Francia	Religiosa

Como se puede observar, la mayoría de fiestas tenían una significación puramente religiosa, siendo la Iglesia, en estos casos, la principal “impulsora” de las mismas, la que sacaba a la calle a la gente. Algunas de las fiestas señaladas tenían una duración de una semana o más –en el caso de las religiosas, se prolongaba hasta su octava–. Entre las actividades programadas en cada fiesta, las procesiones eran las más destacadas. En Valencia se tomó como modelo de procesión la del Corpus, en la que se entremezclaba lo religioso con lo “paralitúrgico”. Se trata de una de las fiestas más antiguas de la ciudad, que se venía celebrando en Valencia desde 1380<sup>91</sup>. Arrancaba la procesión desde la hoy día llamada Plaza de la Virgen, con el desfile de carrozas, las famosas *Rocas* del Corpus, a las que seguían los niños, los gremios de la ciudad, cada uno con la imagen de su patrón, personajes del Antiguo Testamento, los doce apóstoles, el clero de las diferentes parroquias de la ciudad, los cuatro evangelistas, el cabildo catedralicio, y finalmente la custodia con el Santísimo, bajo palio, rodeado de las autoridades de la ciudad. Durante el desfile se celebraban representaciones teatrales, música y danzas. El acto, que debía concluir antes de ponerse el sol, finalizaba de forma apoteósica al entrar de nuevo el Santísimo en la catedral<sup>92</sup>.

<sup>91</sup> -BLASCO, Francisco Javier: *La música en Valencia*. Alicante, Sirvent y Sánchez, 1896, p. 17.

<sup>92</sup> Un documento de 1677 –elaborado para expresar el deseo de mantener la procesión del Corpus por la tarde, ante la orden de Carlos II de trasladarla a la mañana– permite conocer más al detalle la composición y el transcurso de esta procesión, precisamente en el período objeto de estudio: “Gasta la ciudad en todo, cada año en esta Procesión, más de cuatro mil ducados de plata, conclúyela el Soberano Sacramento en su Custodia y Andas de plata, cuyo gran peso doce Sacerdotes alternándose con otros, con gran trabajo le conducen; sólo la Custodia sin las Imágenes de los antiguos Sacerdotes que después se han añadido, pesa cuatrocientos y veinte y cuatro marcos de plata, y veinte y cuatro de oro pesa el Viril; los diamantes, joyas, perlas de suma grandeza y piedras preciosas engastadas en ella, se estiman en muy poco menos de cien mil ducados. Sale de la Iglesia Mayor empezando el vuelo las prodigiosas Campanas de su Torre. Llevan el Palio el Virrey con la Ciudad y Ministros Reales. Al Preste se sigue el Arzobispo y toda la Nobleza va delante la Custodia, sin embarazo de la Procesión, siguiendo detrás de ella innumerable Pueblo. Las calles se adornan vistosamente, en algunas hay toldos para el rigor del Sol. El concurso de ellas es el más singular de España. Fórmanse Altares, Casalicios, fuentes y otras vistosas invenciones. Añaden a las de la Procesión siendo de noche muchas luces y hachas por las paredes y ventanas. Dispáranse en las plazas fuegos en Castillos, tan aplaudidos en España. Hasta aquí es la Procesión en la calle, pero queda lo más admirable (y célebre con razón) que es la entrada del Sacramento en la Iglesia Mayor” (-ANÓNIMO: “Informe que la muy ilustre ciudad de Valencia puso en manos del Sr. D. Carlos II, en el año 1677, sobre la real letra de 1º de Junio del mismo, en que fue servido mandar se variase la procesión del Corpus de la tarde à la mañana”, en *La procesión del Corpus de Valencia en 1677 y en la actualidad*. Valencia, José Rius, 1864, p. 10).





**Fig. 9: procesión del Corpus en Valencia:  
*Dansà de la mangrana* y “Roca” de san Vicente Ferrer (1665).**

En la organización de estos eventos, a pesar de los problemas económicos, no había límite en los gastos. Desde 1585, la ciudad contaba con un presupuesto específico para festejos, señal de la importancia que estos tenían para sus dirigentes, como modo de propaganda política. La pompa y solemnidad que revestían era acorde con los nuevos tiempos: celebraciones fastuosas, “a lo barroco”, con grabados, altares, carros o rocas, villancicos y piezas poético-musicales. A la postre, los organizadores de las fiestas conservaban el recuerdo mediante la impresión de grabados en libros a tal efecto, donde figuraban los discursos laudatorios, poemas y panegíricos que exaltaban al santo en cuestión, a la Virgen o al personaje motivo de la celebración<sup>93</sup>.

### **Arte**

En el terreno artístico, desde finales del siglo XVI se produjo en Valencia una transición paulatina de los cánones estéticos renacentistas a los barrocos. Los artistas valencianos, bajo su condición de “artesanos”, se agrupaban en gremios de pintores, escultores, orfebres, tracistas, forjadores y un largo etcétera. La aristocracia y la Iglesia eran los verdaderos mecenas, los clientes de estos artistas. En el caso de la Iglesia, esta se comportaba como un mecenas “intervencionista”, ya que sus encargos siempre tenían fines didácticos, “catequéticos”, utilizándolos como un modo de instruir religiosamente al pueblo a través de bellos y provocadores estímulos visuales.

El principal mecenas fue, sin duda, Juan de Ribera. Criado en los círculos aristocráticos sevillanos, a su llegada a Valencia ya era un buen conocedor –y

<sup>93</sup> A continuación, muestro algunos títulos destacados entre la numerosa bibliografía impresa en la época sobre fiestas en Valencia: -ORTÍ, Marco Antonio: *Solemnidad festiva con que en la insigne, leal, noble y coronada ciudad de Valencia se celebró la feliz nueva de la canonización de su milagroso Arzobispo Santo Tomás de Villanueva*. Valencia, Jerónimo Vilagrassa, 1659; -VALDA, Juan Bautista: *Fiestas que celebró Valencia, a la Inmaculada Concepción de la Virgen María: por el supremo decreto de N. S.S. Pontífice Alejandro VII*. Valencia, Jerónimo Vilagrassa, 1663; -TORRE Y SEBIL, Francisco de la: *Luces de la aurora, días del sol, en fiestas de la que es Sol de los días y Aurora de las luzes María santísima*. Valencia, Jerónimo Vilagrassa, 1665; -ID.: *Reales fiestas a la soberana imagen de la Virgen de los Desamparados, de la ciudad de Valencia, en su traslación a la nueva capilla, mandadas celebrar por la augusta piedad de la Reyna Nuestra Señora Mariana de Austria en su nombre, y de su unico hijo Carlos Segundo nuestro Rey*. Valencia, Jerónimo Vilagrassa, 1667.

coleccionista— de pinturas italianas y otros objetos de arte. Desde 1569 hasta su fallecimiento en 1611, se calcula que trabajaron para él unos sesenta pintores. Llegó a coleccionar unos trescientos cincuenta cuadros, la mayoría religiosos. Ribera fue el principal suministrador de encargos a artistas contemporáneos. La compra de objetos de arte tenía para Ribera una doble finalidad: 1/ *un uso evangélico*, de “divulgación” de imágenes sagradas para fomentar el culto; 2/ *un uso particular*, como admirador del arte y devoto. En cualquier caso, Ribera fue un impulsor de la renovación del arte valenciano, merced a sus encargos a artistas nacionales y locales, y su importación de obras —la mayoría, de artistas italianos<sup>94</sup>—.

Entre los edificios arquitectónicos más sobresalientes del siglo XVII valenciano merece un lugar de honor el *Colegio-Seminario e Iglesia del Corpus Christi*, construido por encargo del mencionado Ribera entre 1586 y 1608<sup>95</sup>.

Otra construcción de interés en la época fue la remodelación y ampliación del convento de San Miguel de los Reyes<sup>96</sup>, fundado en 1546 sobre la base de un antiguo monasterio cisterciense, a instancias de Fernando de Aragón (\*Andria —Italia—, 1488; †Valencia, 1550), duque de Calabria y virrey de Valencia. Situado a las afueras de Valencia, en el actual barrio de *Orriols*, se trata de un riquísimo conjunto arquitectónico edificado bajo las nuevas corrientes renacentistas, cuyo claustro (1548-1607), diseñado inicialmente por Alonso de Covarrubias, fue modificado acercándose al estilo escurialense. La obra se culminó con la iglesia, edificada entre 1623 y 1644 por Pere d’Ambuesa y Martí d’Orinda, aprovechando los muros de la antigua iglesia de San Bernardo.

La construcción arquitectónica más importante de mitad del siglo XVII en Valencia fue la basílica de la Virgen de los Desamparados<sup>97</sup>, construida a partir del proyecto de Diego Martínez Ponce de Urrana (\*Requena —Valencia—, 1611c; †?) entre 1652 y 1667. Las trazas se revisaron y mejoraron con Juan Gómez de Mora<sup>98</sup>. Su traza

---

<sup>94</sup> Sobre Ribera y su mecenazgo, consúltese: -BENITO, Fernando: *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia, Federico Doménech, 1980; -BENITO, Daniel: “San Juan de Ribera mecenas del arte”, en *Studia Philologica Valentina*, 15/12 (2013), pp. 49-86; -FRANCO, Borja: “El Patriarca Ribera y el uso del arte a finales del siglo XVI en Valencia”, en *El patriarca Ribera y su tiempo: religión, cultura y política en la Edad Moderna*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2012, pp. 591-607.

<sup>95</sup> El Capítulo II de la presente tesis trata a fondo sobre la construcción de esta gran obra, así como los elementos arquitectónicos, pictóricos y de otro orden empleados en la misma. Consúltense las pp. 85-114.

<sup>96</sup> Sobre el monasterio de San Miguel de los Reyes, véase: -ARCINIEGA, Luis: *San Miguel de los Reyes. Arquitectura y construcción en el ámbito valenciano de la Edad Moderna*. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001.

<sup>97</sup> Para ampliar información sobre los aspectos arquitectónicos de la basílica de la Virgen de los Desamparados, consúltese: -BÉRCHEZ, Joaquín: “Consideraciones arquitectónicas sobre la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia”, en *Vº Centenario Advocación “Mare de Deu dels Desamparats”*. València, Ajuntament de Valencia, Regidoria de Cultura, Fires y Festes, 1994, pp. 19-58; -MONTOLIU, Violeta: “La Real Capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia: sus orígenes histórico-artísticos”, en *Real Academia de Cultura Valenciana Digital*, 2012. [http://www.racv.es/racv\\_digital](http://www.racv.es/racv_digital) [fecha de consulta: 05.05.2015].

<sup>98</sup> Juan Gómez de Mora (\*Cuenca, 1586; †Madrid, 1648): en 1610 fue nombrado arquitecto del rey Felipe III. Autor de la Plaza Mayor de Madrid, también diseñó la fachada de la clerecía de Salamanca y se encargó de las trazas de la iglesia del convento de las Bernardas Reales en Alcalá de Henares.

oval sobre caja trapezoidal, que ya recogía Sebastiano Serlio a principios del siglo en su *Quinto libro de Arquitectura*<sup>99</sup>, resultó una innovación para Valencia, aunque en la época este diseño se dio a conocer en el ámbito hispánico a través de la Sala Capitular de la catedral de Sevilla.



**Fig. 10: basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (1652-1667): exterior y frescos de la cúpula de Antonio Palomino (1701).**

El proyecto se llevó a cabo por varias razones: en primer lugar, la devoción a la Virgen de los Desamparados venía de 1414, desde la fundación del *Hospital General de Santa Maria dels Ignoscents*. Inmediatamente junto a él, surgió la cofradía del mismo nombre, y en 1493, Fernando el Católico concedió el título de *Verge dels Desemparats*, lo que propició el incremento masivo de devotos. Rápidamente se vio la necesidad de construir un templo que albergara la imagen y pudiera acoger un buen número de fieles. Se escogió el espacio contiguo a la catedral que ocupaban las casas del arcediano de la misma. La devastadora peste de 1647 desencadenó el inicio de las obras –a instancias de Eduardo Fernando Álvarez de Toledo, virrey de Valencia, que también había contraído la epidemia–, y en 1667 se produjo el traslado de la Virgen con gran entusiasmo popular.

El edificio ha sufrido varios cambios en su interior a lo largo de la historia: los más inmediatos fueron la construcción del camarín en 1685 y la adición de los fantásticos frescos de Antonio Palomino<sup>100</sup> en 1701, pintor que en Valencia ya se había encargado de los frescos de la cúpula de la iglesia de los Santos Juanes (1697) –por entonces, San Juan del Mercado–.

Los pintores valencianos del XVII, si bien recibieron encargos de la aristocracia y de instituciones políticas, se nutrieron básicamente de los encargos del clero. Las tendencias artísticas se inspiraron en los ideales tridentinos, contribuyendo con ello a

<sup>99</sup> SERLIO, Sebastiano: *Quinto Libro d'Archittetura*. Venecia, Scamozzi, 1616.

<sup>100</sup> Antonio Palomino (\*Bujalance –Córdoba–, 1655; †Madrid, 1726) fue un pintor y tratadista de pintura plenamente barroco, cuya vida y trayectoria transcurrió a caballo entre los siglos XVII y XVIII. Por ello en su producción se aprecia la transición del estilo de finales del siglo XVII hacia el Rococó, y posteriormente hacia el Neoclasicismo. En Valencia permaneció únicamente cuatro años, encargándose en primer lugar de los frescos de la cúpula de la iglesia de los Santos Juanes –que fueron destruidos en la Guerra Civil y han sido recientemente restaurados– (-CABELLO, Alfonso: “Antonio Palomino”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 142 (2002), p. 375).

reforzar el conservadurismo imperante. El pintor más destacado del siglo fue José de Ribera (\*Játiva –Valencia–, 1591; †Nápoles, 1652), –*lo Spagnoletto*, como era conocido en Italia–, aunque no trabajó en Valencia, pues marchó a Nápoles en 1616. Influenciado por el tenebrismo de Caravaggio, del que recibió enseñanzas, su estilo evolucionó hacia un naturalismo más colorista. Fue considerado el precursor de una escuela napolitana, con nombres como Giovanni Lanfranco o Luca Giordano [Lucas Jordán]. El legado pictórico de Ribera dejó obras de indudable valor como *El sueño de Jacob* (Madrid, Museo del Prado, 1639), *El patizambo* (París, Museo del Louvre, 1642), y el *Martirio de San Bartolomé* (Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, 1644c), entre muchas otras.



**Fig. 11: José DE RIBERA:  
*Martirio de San Bartolomé.*  
Barcelona, Museo Nacional  
de Arte de Cataluña, 1644.**

Maestro de José de Ribera en sus inicios fue Francisco Ribalta (\*Solsona –Lérida–, 1565; †Valencia, 1628): se formó académicamente en el entorno de pintores que trabajaban en El Escorial, como Rómulo Cincinato, Pellegrino Tibaldi, Vicente Carducho y Lucas Cambiaso, que ejercieron una gran influencia sobre su pintura, en especial con los claroscuros y cromatismos de tintes venecianos que fueron conformando su estilo. Tras una primera etapa pictórica en Madrid, en 1599 pasó a Valencia, a instancias del arzobispo Juan de Ribera, que lo contrató para pintar varios lienzos en el Colegio-Seminario del Corpus Christi. Entre estos trabajos destacan la *Aparición de Cristo a San Vicente Ferrer* (1605) y el gran cuadro de *La Cena*, del retablo mayor de su iglesia (1606). También pintó otros cuadros importantes, como *Sor Margarita Agulló* (1605). Permaneció en Valencia el resto de su vida, aplicando un estilo personal que en su etapa de madurez derivó hacia el naturalismo, con el que en Valencia finalizaba el estilo “rafaelesco” adoptado en el siglo XVI por Juan de Juanes (\*Fuente la Higuera –Valencia–, 1507c; †Bocairente –Valencia–, 1579) .





**Fig. 12: Francisco RIBALTA:  
*Sor Margarita Agulló.*  
Valencia, Museo del Patriarca, 1605.**

Otro de los pintores que trabajó para Juan de Ribera fue Juan de Sariñena<sup>101</sup> (\*Aragón?, 1545c; †Valencia, 1619). Con Sariñena comenzó a gestarse en Valencia el estilo naturalista, en detrimento del manierismo de Juan de Juanes. Tras una primera etapa en Roma (1570-1575), en 1580 se estableció en Valencia. Buen retratista, en 1584 figura el pago del primer encargo de Ribera, un *San Luis Bertrán*. Ese mismo año demostró sus dotes como tracista, entregando los dibujos de la Sala Nova del Palau de la Generalitat. Al año siguiente, Ribera le encargó varios retratos de santos: *San Carlos Borromeo*, *San Vicente Ferrer*, *Fray Luis de Granada* y *Fray Nicolás Factor*, todos ellos modelos de conducta para el prelado. En 1591, la Generalitat le encargó la decoración de los murales de la Sala Nova, confiando el trabajo a varios artistas. En consideración por estos trabajos fue nombrado Pintor de la Ciudad. Conoció a Francisco Ribalta, coincidiendo con él en los trabajos del Colegio-Seminario del Corpus Christi, a las órdenes de Juan de Ribera. En 1607 finalizó las pinturas del retablo de la Generalitat, y en 1612 realizó el retrato *El Patriarca Juan de Ribera adorando la Eucaristía*, encargo del Colegio del Corpus Christi una vez fallecido su fundador.

---

<sup>101</sup> Para mayor información sobre este pintor, consúltese: -BENITO, Fernando: *Juan Sariñena (1545-1619). Pintor de la Contrarreforma en Valencia. Catálogo de la exposición del Museo de Bellas Artes de Valencia* (19 de diciembre de 2007-23 de marzo de 2008). Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Esport, 2007.



**Fig. 13: Juan de SARIÑENA: *Sitiada dels Senyors Deputats de la Generalitat del Regne de València*.  
Valencia, Sala Nova del Palau de la Generalitat, 1607.**

Figura importante de este período fue también Jerónimo Jacinto Espinosa (\*Cocentaina –Alicante–, 1600; †Valencia, 1667), que se inscribió en 1616 en el colegio de pintores de la capital valenciana, en el que recibió una decisiva influencia de Ribalta<sup>102</sup>. Su estilo derivó en un naturalismo tenebrista que cultivó especialmente en el retrato. Con motivo del breve de Alejandro VII en 1661, por el que se autorizaba el culto a la Inmaculada, los jurados de Valencia le encargaron su *Inmaculada con los jurados de la ciudad* (1662). En el Museo de San Pío V de Valencia se encuentra la mayor parte de su producción, destacando el *Retrato del padre Jerónimo Mos* (1628a), la *Sagrada Familia* (1638c), *Muerte de san Luis Bertrán* (1653) y la *Misa de san Pedro Pascual* (1660), encargo del convento de la Merced de Valencia.

<sup>102</sup> -BENITO, Fernando: “Jerónimo Jacinto de Espinosa en sus comienzos como pintor”, en *Ars Longa: cuadernos de arte*, 4 (1993), pp. 59-63.



**Fig. 14: Jerónimo ESPINOSA:  
*Misa de san Pedro Pascual.*  
Valencia, Museo de San Pío V. 1660.**

Finalmente, entre los pintores de renombre que, sin ser valencianos, trabajaron en Valencia, cabe destacar a Bartolomé Matarana (\*Génova? –Italia–, 1550c; †1625c). Vino a España en 1573, a instancias del Conde de Priego, Fernando Carrillo de Mendoza, que lo puso a su servicio en Cuenca. Allí pudo tener contacto con los artistas genoveses y toscanos que trabajaban en El Escorial, como Lázaro Tavarone o Rómulo Cincinato. También participó en la pintura de los frescos de la catedral de Cuenca. Tras su paso por Segorbe en 1594 –donde pintó un retablo, encargo del obispo Juan Bautista Pérez–, al año siguiente se encargó del retablo de la Trinidad de la colegiata de Belmonte – Cuenca–. Se trasladó a Valencia a finales de 1597, para trabajar a las órdenes de Juan de Ribera en las pinturas murales de la iglesia del Corpus Christi<sup>103</sup>.

### **Teatro**

Valencia mantuvo en el siglo XVII –junto a Madrid, Sevilla y Zaragoza– una intensa actividad teatral. Los nobles encargaban sainetes y comedias en sus casas, en las que ellos, asimismo, participaban como actores. Incluso los dominicos, de mentalidad más abierta que otras órdenes, permitían representar comedias en su convento de Predicadores. Pero la mayor parte de las representaciones tenían lugar en la *Casa de la Olivera* –el “corral de comedias”, como vulgarmente era conocido–. Fue construida en 1582, a raíz de un privilegio ratificado por Felipe II. El virrey y los jurados de la ciudad concedieron al Hospital General la tutela y promoción de los espectáculos teatrales que

<sup>103</sup> Sobre Bartolomé Matarana, consúltese: -CAMÓN, José: *Summa Artis. Vol. XXIV: La pintura española del siglo XVI*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970, p. 112; -LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: “Bartolomé Matarana y otros pintores italianos del siglo XVII”, en *Archivo español de arte*, 51/202 (1978), pp. 184-186; -ROKISKI, M<sup>a</sup> Luz: “Noticias sobre el pintor Bartolomé Matarana en Cuenca”, en *Cuenca*, 31-32 (1988), pp. 7-29; -IBÁÑEZ, Pedro Miguel: “El periodo conquense de Bartolomé Matarana (1573-1597)”, en *Ars longa: cuadernos de arte*, 3 (1992), pp. 65-75; -RODRIGO ZARZOSA, Carmen: *op. cit.*, pp. 740-746.

allí se celebraban. El Hospital, encargado de contratar a compañías de comediantes, destinaba parte de los beneficios a sufragar los gastos del cuidado de los enfermos. En 1618 se decidió demoler el antiguo local de *La Olivera* para construir uno más lujoso y con más capacidad, un coliseo.

El estilo de las comedias valencianas recibió la influencia del teatro de Calderón de la Barca, incorporando recursos literarios como figuras retóricas, metáforas, dobles sentidos, reiteraciones, y tipologías de personajes como maridos celosos y mujeres hombrunas. Los versos se fragmentaban para añadir entre los mismos interludios musicales como gallardas, jácaras, zarabandas, seguidillas, fandangos y otros *ayres*.



**Fig. 15: Casa de la Olivera de Valencia, plano del nuevo coliseo de 1618.**

Las representaciones en *La Olivera* no estaban destinadas exclusivamente a los sectores laicos de la sociedad: algunos clérigos acudían asiduamente a disfrutar del espectáculo, ocupando sillas reservadas en los estrenos, lo que suscitaba polémica entre las altas instancias eclesiásticas. De hecho, se mantuvo una polémica a propósito de si la representación de las comedias era o no lícita. La temática y el estilo de las representaciones chocaba fuertemente con la mentalidad contrarreformista de algunos sectores del clero. El teólogo Luis Crespí de Borja (\*1607c), principal impulsor del temprano Oratorio de san Felipe Neri en Valencia, se manifestó en contra en un sermón pronunciado en 1648 en la catedral. Además, el Oratorio se había establecido en ese año en la antigua *Casa dels Santets*, un corral más pequeño fundado en 1584, que también albergaba representaciones, ubicado enfrente de *La Olivera*, lo que despertó la indignación de los defensores de las comedias. En contra de Crespí aparecieron voces, como la del noble valenciano Diego Vich<sup>104</sup> o la de Jacinto Morlá, beneficiado en la iglesia de San Martín de la ciudad. Ambos escribieron discursos y sátiras a favor de las

<sup>104</sup> Sobre el noble Diego Vich, obsérvese lo indicado en las pp. 220-221 del Capítulo II de esta tesis.

comedias. Entre la presión eclesiástica y la peste de 1647, *La Olivera* tuvo que suspender por un tiempo sus representaciones, hasta que Felipe IV las restauró en 1648<sup>105</sup>.

## **2. La música en Valencia en el siglo XVII**

Al igual que sucedía con el teatro, la música instrumental o profana en Valencia aparecía mayoritariamente en espacios cerrados, en los círculos aristocráticos privados o en algún acto institucional, como visitas reales, conmemoraciones de la ciudad o cualquier evento sin significación religiosa. En estos ámbitos, la práctica musical era mucho menor que en el ámbito religioso, principal consumidor de arte musical de la época.

La música instrumental y/o vocal para pequeños conjuntos tenía lugar en las veladas que los nobles valencianos –o ciudadanos “honrados”, con buena posición económica– organizaban en sus casas, alternando o acompañando a representaciones teatrales, o en espacios municipales, como la Sala Dorada del Palau de la Generalitat. Las compañías privadas eran contratadas de forma puntual e intervenían en este tipo de actos. De igual forma sucedía en la mencionada *Casa de la Olivera*, donde los propios músicos, en ocasiones, eran también actores y cantaban o tocaban a la par que representaban papeles. La nueva casa de *La Olivera*, vuelta a construir en 1618, tenía unas dimensiones considerables, con una capacidad aproximada de unas 1800 personas, ubicadas según su adscripción social, incluyendo entradas sentadas y de pie. Los precios de las entradas eran elevados, asequibles para la nobleza y ciudadanos de alta posición, el clero y las clases medias, pero inalcanzables para el pueblo llano.

---

<sup>105</sup> A propósito de las representaciones teatrales en Valencia, consúltese: -SARRIÓ, María Pilar: “Folch Cardona y el teatro valenciano del siglo XVII: influencias e innovaciones”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, 2 (1993), pp. 967-976; -ID.: *La vida teatral valenciana en el siglo XVII. Fuentes documentales*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2001, p. 27; -ID.: “Folch Cardona y el teatro valenciano del siglo XVII: influencias e innovaciones”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, 2 (1993), pp. 967-976; -CALLADO, Emilio: “El oratorio de San Felipe Neri y la controversia sobre las comedias en la Valencia del siglo XVII”, en *Hispania Sacra*, 63/127 (2011), pp. 133-155.





La estructura de la representación<sup>106</sup> estaba presidida por la idea del *horror vacui* escénico: la fiesta teatral no debía detenerse nunca, para mantener en todo momento entretenido al espectador. Así, la comedia se iniciaba con un prólogo –el famoso “cuatro de empezar”, que podía incluir loas, mojigangas, bailettes, etc.–, que se encargaba de la ambientación. Los diferentes actos llevaban intercaladas canciones, y en los entreactos –o “bailes”, entremeses musicales– se interpretaban nuevamente canciones, a la vez que se danzaba. En el final o “fin de fiesta”, de nuevo aparecía la música, toda ella interpretada con arpas, guitarras, vihuelas, violines y algún instrumento de viento<sup>107</sup>. En todo el espectáculo, en definitiva, la música era la protagonista, la “dinamizadora” de la fiesta.

Era habitual que en las comedias participasen mujeres cantantes o instrumentistas, papeles que no podían desempeñar en círculos religiosos. Algunos músicos pertenecientes a capillas religiosas eran contratados de forma puntual por compañías teatrales que llegaban a la ciudad, completando de este modo su sueldo. Las compañías llevaban en plantilla tres o cuatro ministriles a lo sumo, y otras, menos numerosas, uno o dos, junto a los actores, algunos de los cuales, a modo de juglares, actuaban a la vez que cantaban y danzaban<sup>108</sup>.

<sup>106</sup> A propósito de las representaciones teatrales en la península a lo largo del siglo XVII, véase: -AUBRUN, Charles Vincent: *La comedia española (1600-1680)*. Madrid, Taurus, 1968.

<sup>107</sup> Muchos de los instrumentos utilizados por los ministriles en contextos civiles no eran los habituales en las capillas religiosas, si bien, en las últimas décadas del siglo XVII, comenzaron a integrarse en estas determinados instrumentos de cuerda, como las vihuelas o los violones.

<sup>108</sup> Sobre la música en las comedias, y, concretamente, en el corral de La Olivera, consúltese: -MOUYEN, Jean: “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*. Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, 1991, pp. 407-432; -PICÓ, Miguel Ángel: “La música en la Casa de las Comedias durante el siglo XVII. Folklore en el escenario”, en *Revista de Folklore*, 286 (2004), pp. 127-131.

Pero la mayor actividad musical en Valencia tenía lugar en los círculos y sedes religiosas: en el Oratorio de san Felipe Neri<sup>109</sup>, en los conventos de las diferentes órdenes religiosas, en determinadas parroquias de la ciudad y en las dos principales sedes, la catedral y la iglesia del Colegio-Seminario del Corpus Christi<sup>110</sup>. Todos estos focos contaban con capillas musicales: en el caso de la catedral y el Corpus Christi, con capillas estables y numerosas, las más importantes de Valencia; el resto (determinadas iglesias, como la de los Santos Juanes o de san Martín) contaba bien con alguna capilla estable reducida para el “día a día” –en la que puntualmente se contrataba a más músicos, en especial para las fiestas litúrgicas más relevantes–, o directamente recurría a la contratación de capillas privadas independientes para solemnizar algunos actos del calendario litúrgico.



**Fig. 17: iglesia de santo Tomás y san Felipe Neri de Valencia (1725-1736), construida a instancias de la Congregación del Oratorio.**

<sup>109</sup> El Oratorio de san Felipe Neri fue fundado en 1648, siendo el primero de estas características existente en España. Nació –como ya se ha comentado– bajo el impulso del teólogo Luis Crespí de Borja. No se tienen apenas noticias de la actividad musical en sus primeras décadas, aunque es probable que en esta iglesia se encargaran villancicos a compositores residentes en Valencia para la Navidad, Corpus o festividades de santos locales, así como algún conjunto de lamentaciones para la Semana Santa. Existen más noticias a partir del siglo XVIII, cuando su congregación comenzó a encargar la composición de oratorios. En esta sede se estrenó el que, según las últimas investigaciones, se considera el primer oratorio barroco español, *Oratorio al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor*, del madrileño Pedro Martínez de Orgambide –cantor y posteriormente maestro interino en la capilla del Corpus Christi–, compuesto en 1704. Antonio Teodoro Ortells, infante de la capilla del Corpus Christi a las órdenes de Hinojosa y posterior maestro de la citada capilla, y de la catedral levantina, también estrenó allí en 1706 su *Oratorio a la Pasión de Cristo Nuestro Señor*. Con estos dos encargos se inició una interesante labor creativa e impulsora de este género en Valencia (-FERRER, María Teresa: “El oratorio barroco español. Aportaciones de nuevas fuentes”, en *Revista de Musicología*, 16/5 (1993), pp. 2865-2873; -PALACIOS, José Luis: *El último villancico barroco valenciano*. Castellón, Universitat Jaime I, 1995, p. 43; -FERRER, María Teresa: *Antonio Teodoro Ortells. Oratorio Sacro a la Pasión de Cristo*, 2 vols. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2000).

<sup>110</sup> Analizaré a fondo la creación, funcionamiento y actividad musical de esta capilla en los Capítulos II y III de la presente tesis.

Las capillas privadas<sup>111</sup> prestaban sus servicios a todo tipo de actos, bien civiles o religiosos, si bien eran estos últimos los más frecuentes y numerosos. Cada capilla estaba formada por una copla de cantores y ministriles perfectamente organizada a través de sus estatutos o *capítols*, en los que se recogía toda la normativa que debían acatar y cumplir. El maestro elegía y tenía autoridad sobre los cantores, y el “clavario” hacía lo propio con los ministriles. De este modo, se ejercía una doble autoridad –en su estructura y funcionamiento– sobre los ejecutantes vocales y los instrumentistas. Esta férrea exigencia contrastaba con otros acuerdos que suponían un trato familiar y cercano: cuando algún miembro caía enfermo o fallecía él o alguno de sus familiares, la entidad actuaba como una mutualidad, ayudando económicamente al músico en cuestión o a la familia.

Los músicos de la capilla cobraban a fin de mes en función del número de actos realizados y la tipología de cada uno de ellos. Los pagos los realizaba el “colector”. También tenían un “avisador”, que anunciaba de los compromisos que se iban presentando, que debía ser organizado y diligente, lo que ofrece una idea de un considerable volumen de trabajo de la capilla y de la inmediatez con la que debía estar dispuesta ante cualquier eventualidad. Cada año celebraban dos fiestas, en las que debía acudir la capilla al completo, la de sus patronos: los cantores tenían a san Blas, y lo celebraban en el convento de la Santísima Trinidad, y los ministriles a san Vicente Ferrer, en el convento dominico de Predicadores. Dada la multitud de actos a los que debían acudir los músicos, en determinados momentos la capilla se dividía en dos, y era el convocador el que los distribuía. Los ministriles, con el visto bueno del maestro y del clavario, podían cubrirse unos a otros, de lo que se deduce, por un lado, una mayor laxitud en el cumplimiento de la normativa por parte de este colectivo, y por otro, su habilidad y versatilidad a la hora de dominar varios instrumentos y sus familias.

A los integrantes de las capillas privadas se les exigía guardar fidelidad, para garantizar la estabilidad en la plantilla: cada músico debía permanecer un mínimo de 8 años en la capilla, sin abandonarla ni ingresar en otra. Asimismo, se garantizaba a cada uno esos 8 años de estabilidad, con un compromiso por ambas partes. Sin embargo, en la capilla de Luis Sarrión (1644c), sus *Capítols de cantors i ministrers* contemplaban que *cuando estos músicos recibieran ofertas –bien temporales o fijas– de la capilla de la catedral levantina o la nueva capilla del Corpus Christi, se les permitiría abandonarla sin sanción alguna*<sup>112</sup>, de lo que se deduce que: 1/ las grandes capillas de la ciudad –catedral y Corpus Christi– se nutrían, bien puntual o de forma estable, de músicos del

---

<sup>111</sup> Entre las capillas existentes en Valencia a lo largo del siglo XVII se tienen noticias de las siguientes: la de mosén Arsís (1600c), la de mosén Nicolau Vicent (1634c), la de Andrés Renart, que ejerció su actividad entre 1625 y 1640, y la de Luis Sarrión (1644c). Sobre el funcionamiento y actividad de las capillas privadas en Valencia, consúltese: -VILLALMANZO, Jesús: *La música en la parroquia de los Santos Juanes de Valencia durante el S.XVIII*. Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1992, pp. 19-26; -BAIXAULI, Isabel: *Els artesans de la València del segle XVII. Capítols dels oficis i col·legis*. Valencia, Universitat de València, 2001, pp. 48-53.

<sup>112</sup> El capítulo 1 de los estatutos de la capilla de Luis Sarrión decía lo siguiente: “Primerament, és estat pactat, havenut i concordat entre dites parts que **ningun del oficials de dita companyia i capella per temps de huit anys**, contadors del dia de hui en avant, **s’en puixa eixir ni despedir de aquella per a acomodar-se en altra capella, com no sia de la seu de la present ciutat, o del col·legi del senior Patriarca, o en altra capella fora la present ciutat, sots pena de cinch lliures [...]**” (-BAIXAULI, Isabel: *Els artesans de la València...*, op. cit., p. 49 [lo destacado en negrita es mío].



resto de capillas de la ciudad en cualquier momento, rompiendo así el contrato que los músicos tenían con sus respectivas capillas privadas; 2/ las capillas privadas eran conscientes de que no podían competir con las grandes capillas religiosas “oficiales”, por las razones expuestas con anterioridad, de ahí que claudicaran ante las ofertas de aquellas, que eran las de referencia en cuanto a música religiosa se refiere; 3/ las capillas privadas trabajaban con buenos músicos, expertos, competentes, que por su buen oficio eran reclamados por las grandes capillas; 4/ estos músicos podían completar su sueldo y su trabajo con servicios a estas entidades, aunque estaban sujetos a un régimen de exclusividad absoluta. Se debían a su capilla, pero, de forma excepcional, disfrutaban de esta licencia.

Algunas parroquias de la ciudad también tenían sus capillas musicales para solemnizar el culto, entre ellas las de los Santos Juanes (san Juan del Mercado) y san Martín, aunque las investigaciones indican que la actividad musical de estas comenzó a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII<sup>113</sup>. Es de suponer que en otras parroquias importantes –santa Catalina, san Nicolás, san Esteban o san Andrés– hubo algún tipo de actividad en el siglo XVII, pero no se tienen noticias al respecto.

Las dos capillas importantes de Valencia –la de la catedral y la de la iglesia del Corpus Christi– desplegaron la mayor y más importante actividad musical en todo el siglo XVII valenciano. Por los medios de que disponían, sus plantillas de cantores, ministriles y organistas y especialmente, por la relevancia de sus maestros de capilla, fueron dos grandes capillas de referencia en el barroco hispánico.

La capilla de la catedral levantina<sup>114</sup>, si bien sus inicios se remontan al siglo XII, en 1562 contaba con ocho cantores solistas, dos en cada voz de Tiple, Alto, Tenor y Bajo, además de seis *diputats* o infantillos, que estaban a cargo del maestro de capilla. Esta fue la plantilla inicial, que quedó ampliada en 18 voces<sup>115</sup>. Poco a poco fue aumentando de tamaño: en 1580 se añadieron ocho ministriles, que desde 1609 accedían por oposición. En el siglo XVII alcanzó todo su esplendor, con unos cuarenta y dos ejecutantes a las órdenes del maestro de capilla. El primer maestro de renombre que la regentó a finales del siglo XVI fue Ginés Pérez<sup>116</sup>. Entre los maestros del siglo XVII

---

<sup>113</sup> Sobre el funcionamiento de estas dos capillas, consúltese: -PINGARRÓN, Fernando: “La música en la parroquia de San Martín de Valencia (siglos XVI-XX)”, en *Cabanilles*, 2/3 (1982), pp. 3-86; -VILLALMANZO, Jesús: *op. cit.*

<sup>114</sup> Sobre la capilla musical de la catedral de Valencia, consúltese: -SANCHIS SIVERA, José: *La Catedral de Valencia*. Valencia, Francisco Vives Mora, 1909, pp. 455-459; -CLIMENT, José: “Organistas valencianos de los s. XVII y XVIII” en *Anuario Musical*, 17 (1962), pp. 179-208; -ID.: “La música en Valencia durante el s. XVII”, en *Anuario Musical*, 21 (1966), pp. 211-241; -ID.: “La capilla musical de la catedral de Valencia”, en *Anuario Musical*, 37 (1982), pp. 55-69; -ID.: *La música de la catedral de Valencia*. València, Ajuntament de València, 2011.

<sup>115</sup> -CLIMENT, José: “La capilla de música de la catedral de Valencia”, *op. cit.*, p. 62.

<sup>116</sup> [Juan] Ginés Pérez [de la Parra] (\*Orihuela –Alicante–, 1548; †*Idem*, 1600) fue maestro de capilla en la catedral de Orihuela entre 1565 y 1581, año en que fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Valencia. Ocupó el cargo entre 1581 y 1595, teniendo a su cargo como infante a Juan Bautista Comes. En 1595 volvió a la catedral de Orihuela como canónigo (-CLIMENT, José: “Pérez de la Parra, Ginés [Juan Ginés Pérez]”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 8, 2001, p. 641; -RODRÍGUEZ, Esperanza: “El repertorio polifónico de la colegiata de Orihuela según un inventario de mitad del siglo XVI”, en *Anuario Musical*, 63 (2008), pp. 7, 22).

aparecen nombres ilustres como Juan Bautista Comes<sup>117</sup>, Vicente García Velcaire<sup>118</sup>,

---

<sup>117</sup> Juan Bautista Comes (\*Valencia, 1582?; †Valencia, 1643), como es bien conocido, es una de las más importantes figuras del barroco español. Su biografía comenzó a gestarse a partir de las publicaciones de parte de sus obras, entre 1852 y 1860, en un volumen de la *Lira Sacro-Hispana* de Hilarión Eslava, y en 1888, de dos volúmenes monográficos de Juan Bautista Guzmán. Comes ingresó como infante en la catedral de Valencia en 1594, bajo los magisterios de Ginés Pérez y Ambrosio de Cotes. En 1596 abandonó la capilla de la catedral levantina, y seis años después, en 1602, ejerció brevemente como organista de la parroquia de san Pedro, en Sueca. A finales de 1603 ya figuraba como Tenor de la capilla musical de la catedral de Lleida, que regía el valenciano Jerónimo Felipe, capilla que, tras el ingreso de Felipe como maestro de capilla de la catedral de Valencia, Comes comenzó a regentar en 1605. Probablemente a instancias de Juan Narciso Leysa, el patriarca Juan de Ribera lo reclamó para su recién fundada capilla del Corpus Christi, aunque hasta 1608 no respondió afirmativamente a tal petición. Permaneció seis años, en una primera etapa –1608-1613– como teniente de maestro, junto al titular Leysa. En 1613 fue reclamado por el cabildo de Zaragoza para regir la capilla de La Seo, pero Comes renunció al cargo, y por contra, por fallecimiento del titular de la catedral levantina, Jerónimo Felipe, ingresó como maestro sin oposición siendo todavía subdiácono. Tras algunas divergencias con el cabildo metropolitano, en 1618 abandonó el puesto, marchando a Madrid a ocupar el cargo de segundo maestro de la Capilla Real, bajo los reinados de Felipe III y Felipe IV. En ese período conoció a Mateo Romero –maestro “Capitán”–, Juan Palomares y Juan Blas de Castro, e intercaló viajes a su Valencia natal. Mantuvo correspondencia con los superiores del Colegio de Corpus Christi, manifestando su deseo de volver a regir la capilla, siendo efectivo su reingreso en 1628. Permaneció un breve tiempo en el puesto, ya que, por divergencias a propósito de hacerse cargo de la enseñanza de los infantillos, solicitó al cabildo metropolitano su readmisión en la catedral, siendo nombrado en 1632, cargo que ocupó hasta su muerte. En 1638 fue reclamado para regir la capilla de la catedral de Santiago, pero renunció al cargo. En su testamento cedió todo su legado musical a la catedral de Valencia. Entre su numeroso catálogo destacan, para la capilla del Patriarca, sus *Letanías al Santísimo*, a ocho voces, su *Miserere* a ocho y a cuatro voces –escrito para el ceremonial de los viernes–, un *Libro de Gozos* y, especialmente, las *Danzas al Santísimo*, a cuatro, seis y ocho voces. De su extensísimo catálogo de obras compuestas para la catedral de Valencia destacan su *Pasión según San Mateo*, a seis voces, su *Miserere* a 16 voces en cuatro coros y un sinfín de villancicos y tonos. Para una mayor ampliación sobre las publicaciones y biografía de Juan Bautista Comes, a continuación incluyo, cronológicamente, los títulos de referencia histórica, así como las últimas publicaciones: -ESLAVA, Hilarión: *Lira Sacro-Hispana*. 10 vols. Madrid, Mariano Martín Salazar, 1852-1860 (vol. 3); -GUZMÁN, Juan Bautista: *Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVI Juan Bautista Comes*. 2 vols. Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1888; -BORONAT, Pascual: *El beato Juan de Ribera y el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia, Francisco Vives Mora, 1904; -SANCHIS SIVERA, José: *La Catedral de Valencia*. Valencia, Francisco Vives Mora, 1909; -RIPOLLÉS, Vicente: *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1935; -PALAU, Manuel; y LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo: *La obra del músico valenciano Juan Bautista Comes*. Madrid, Harmonía, 1944; -RUBIO, Samuel: *Antología polifónica*. Madrid, Cocuisa, 1954; -BÁGUENA, Vicente (ed.): *Juan Bautista Comes. Cuatro gozos con polifonía*. Prólogo y estudio morfológico de Manuel Palau. Valencia, Instituto Valenciano de Musicología, 1955; -PALAU, Manuel (ed.): *Juan Bautista Comes. Misa Exultet caelum*. Valencia, Instituto Valenciano de Musicología, 1955; -CLIMENT, José; y PIEDRA, Joaquín: *Polifonía Española. Escuela Valenciana, Juan Bautista Comes (8 villancicos)*. Madrid, Unión Musical Española, 1963; -CLIMENT, José: “La música en Valencia durante el siglo XVII”, en *Anuario Musical*, 21 (1968), pp. 211-241; -CLIMENT, José; y PIEDRA, Joaquín: *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico*. Madrid, Comisaría Nacional de la Música, 1977; -CLIMENT, José: *Juan Bautista Comes. Obras en lengua romance. Vol. I. Villancicos al Santísimo Sacramento*. Valencia, Institución “Alfonso el Magnánimo”, 1977; -ID.: *Juan Bautista Comes. Obras en lengua romance. Vol. II. Villancicos a la Natividad*. Valencia, Institución “Alfonso el Magnánimo”, 1978; -ID.: *Juan Bautista Comes. Obras en lengua romance. Vol. III. Villancicos al Santísimo Sacramento*. Valencia, Institución “Alfonso el Magnánimo”, 1978; -ID.: *Juan Bautista Comes. Obras en lengua romance. Vol. IV. Villancicos a los Santos*. Valencia, Institución “Alfonso el Magnánimo”, 1979; - ID.: *Fondos musicales de la Región Valenciana. I. Catedral Metropolitana de Valencia*. Valencia, Instituto de Musicología, 1979; -ID.: *Fondos musicales de la Región Valenciana. II. Real Colegio del Corpus Christi-Patriarca*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1984; -OLSON, Greta: *The masses of Juan Bautista Comes (1582?-1643)*. Tesis Doctoral. Los Ángeles, Universidad de California del Sur, 1985; -CLIMENT, José: “Comes”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 3, 1999, pp. 841-844; -OLSON, Greta: “Comes, Juan

Diego Pontac<sup>119</sup>, Urbán de Vargas<sup>120</sup>, Gracián Babán<sup>121</sup> y Antonio Teodoro Ortells<sup>122</sup>.

Bautista”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 6, 2001, pp. 167-168.

<sup>118</sup> Vicente García Velcaire [Valcaire] (\*Valencia, 1593; †Toledo, 1650) fue maestro de capilla de las catedrales de Orihuela (1610-1618) y Valencia (1618-1620). En 1620 se encargó, momentáneamente, de la capilla del Patriarca de Valencia, volviendo nuevamente a la catedral levantina en 1621. Dirigió también las capillas de la catedral de Cuenca (1632) y del convento de la Encarnación de Madrid (1634-1645). Desde 1645 hasta su muerte se encargó de la capilla musical de la catedral de Toledo. Como teórico, se le atribuye el *Discurso en alabanza de la música* (1636), inserto en la obra *Adiciones a los libros de varias y diversas cosas*, de Sebastián Jordán (-GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “García Velcaire, Vicente”, en *Diccionario de la Música..., op. cit.*, vol. 5, 1999, pp. 499-500). Citado también por Climent (-CLIMENT, José: “García Valcaire, Vicente”, en *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Valencia, Imprenta de M. Cantos Puig, vol. 5, 1973, p. 33).

<sup>119</sup> Diego Pontac [Pontach, Pontaque] (\*Loarre? –Huesca–, 1602c; †Madrid, 1654) comenzó su trayectoria musical como infante en La Seo de Zaragoza, entre 1612 y 1616, siendo su primer maestro Juan Pablo Pujol. Estudió en Zaragoza con Francisco Berge y probablemente con Francisco de Silos, así como con Pedro Ruimonte entre 1614 y 1627. A los 20 años obtuvo, por oposición, la plaza de maestro de capilla del Hospital Real de Zaragoza. Después marchó a Madrid, donde recibió clases de Mateo Romero “Capitán”, y en 1622 se presentó a la oposición de maestro de capilla de la catedral de Plasencia (Cáceres), aunque no la obtuvo. Sí obtuvo, en ese mismo año, la plaza de maestro de capilla de la catedral de Salamanca, sucediendo a Sebastián de Vivanco. En 1627 ganó la oposición en el convento de La Encarnación de Madrid, aunque permaneció muy poco en el cargo. Por entonces ya tenía ganada una excelente reputación en toda la península, de suerte que fue admitido al año siguiente –sin oposición– como maestro de capilla en Granada, ocupando ese puesto durante 17 años. En su estancia en Granada la capilla recibió dos volúmenes de obras recientes de Sebastián López de Velasco (1629) y Vivanco (1631), y preparó asimismo dos publicaciones de sus obras para su impresión. También en Granada escribió su *Discurso autobiográfico*, que remitía al racionero Manuel Correa, un escrito importante para conocer las características vocales y melódicas del Barroco musical de la época en la península. En 1637 se presentó a la oposición de maestro en la catedral de Jaén, aunque el ganador fue José de Escobedo. Llegó también a ser maestro de la catedral de Santiago de Compostela –sucediendo a Luis Bernardo Jalón–, ocupando el cargo entre 1644 a 1647. En 1649 ganó la oposición de la catedral de El Salvador de Zaragoza, aunque solo permaneció en el cargo un año. Posteriormente ocupó el magisterio de la catedral de Valencia, entre 1650 y 1653, año en que fue nombrado teniente de maestro de la Real Capilla. Su trayectoria en esta prestigiosa capilla quedó truncada por su fallecimiento al año siguiente (-EZQUERRO, Antonio: “El músico aragonés Diego de Pontac (1603-1654) Maestro de Capilla de la Seo de Zaragoza”, en *Nassarre* 8/1 (1992), p. 189; -RAMOS, Pilar: “Pontac, Diego de”, en *Diccionario de la Música..., op. cit.*, vol. 8, 2001, pp. 897-898).

<sup>120</sup> Urbán de Vargas (\*Falces –Navarra–, 1606; †Valencia, 1656): se formó inicialmente con Luis Bernardo Jalón, a la sazón maestro de capilla de la catedral de Burgos. Entre 1627 y 1629 ocupó el cargo de maestro de capilla en la catedral de Huesca, sucediéndole Francisco Ruiz. Entre 1629 y 1637, previa oposición, dirigió la capilla de la catedral de Pamplona. De ahí pasó, al parecer, a la colegiata de Santa María de Calatayud (Zaragoza) (1636-1646) y en el *interim* se ocupó muy brevemente de la colegial de Daroca (Zaragoza). En 1645 ya aparece como maestro de capilla de El Pilar de Zaragoza (1646-1651). Durante este período, en 1649, formó parte del tribunal de oposición al magisterio de La Seo zaragozana, plaza que obtuvo Diego Pontac en pugna con Sebastián Alfonso y Gracián Babán. Posteriormente obtuvo la plaza en la catedral de Burgos (1651-1653), período en el que, por encargo del racionero de La Seo de Zaragoza, Juan de Arruego, musicalizó en polifonía el Símbolo de san Atanasio, *Quicumque vult*, a 11 voces y acompañamiento de órgano. Volvió nuevamente a El Pilar (1653), aunque de inmediato fue nombrado maestro de capilla en la catedral de Valencia (1653-1656). En la seo valenciana ocupaba por entonces la plaza de organista Jerónimo Latorre, y tuvo como discípulos a Juan Bautista Cabanilles y, probablemente, a Luis Vicente Gargallo. Fue un compositor prolífico, especialmente de obras en lengua vernácula, llegando a escribir hasta a 16 voces en cinco coros (-RIPOLLÉS, Vicente: *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1935, p. VII; -CALAHORRA, Pedro: *Historia de la Música en Aragón (Siglos I-XVII)*. Zaragoza, Librería General, 1977, p. 77; -EZQUERRO, Antonio: *La Música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las Catedrales de Zaragoza)*. Tesis

**Tabla 3: maestros de capilla de la catedral de Valencia en el siglo XVII.**

Años de magisterio	Maestro
1600-1605	Narciso Leysa <sup>123</sup>
1605-1613	Jerónimo Felipe <sup>124</sup>
1613-1618	Juan Bautista Comes
1618-1632	Vicente García Velcaire
1632-1643	Juan Bautista Comes
1644-1650	Francisco Navarro <sup>125</sup>
1650-1653	Diego Pontac
1653-1656	Urbán de Vargas
1657-1675	Gracián Babán
1677-1705	Antonio Teodoro Ortells

El maestro de capilla, además de dirigir la polifonía y encargarse de los infantes,

---

doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 1997; -EZQUERRO, Antonio y GUERRERO, María Cinta: “La Música en la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud”, en *Revista de Musicología*, 22/2 (1999), pp. 35-36; -ID.: “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*, 56 (2001), pp. 97-101; -ID.: “Vargas [Bargas], Urbán de”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 10, 2002, pp. 738-744; -ID.: “Músicos del Seiscientos Hispánico: Miguel de Aguilar, Sebastián Alfonso, Gracián Babán y Mateo Calvete”, en *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 101-103, 106-108).

<sup>121</sup> Gracián Babán [Graciano; Garcíán] (\*Aragón?, 1620c; †Valencia, 1675), maestro de capilla de la Colegiata de Daroca en 1653, de la catedral de Huesca entre 1653 y 1657 (sucediendo en el cargo a Sebastián Alfonso), y finalmente, de la catedral de Valencia entre 1657 y 1675 (sucediendo a Urbán de Vargas). Babán formó parte del tribunal examinador de la oposición a maestro de capilla del Patriarca en 1662, plaza que obtuvo Hinojosa (-RIPOLLÉS, Vicente: op. cit., pp. VII-VIII; -DURÁN, Antonio: “Los manuscritos de la Catedral de Huesca”, en *Argensola*, 16 (1953), pp. 127-128; -CLIMENT, José: “Babán, Gracián”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 2, 1999, pp. 1-2; -EZQUERRO, Antonio: “Músicos del Seiscientos...” op. cit., pp. 101-113).

<sup>122</sup> Sobre Antonio Teodoro Ortells, véase el Capítulo III de la presente tesis, pp. 339-343.

<sup>123</sup> En 1600, Narciso Leysa fue el encargado, a instancias del arzobispo Juan de Ribera, de dirigir y poner en marcha la nueva capilla del Colegio-Seminario del Corpus Christi. Sobre Leysa y los inicios de esta capilla, consúltese el Capítulo II de esta tesis, pp. 184-189.

<sup>124</sup> Jerónimo Felipe (\*Valencia, 1575c; †Ibid., 1613) se formó musicalmente en la catedral de Valencia. Hacia 1585 era infante, y hasta 1590 ocupó el cargo de mozo de coro. Más adelante ingresó como maestro de capilla en La Seu d’Urgell –Lleida–, de donde pasó a la catedral de Lleida a ocupar el mismo cargo hasta 1600. Tras permanecer en el puesto hasta 1604, en 1605 volvió a la catedral levantina como maestro de capilla, cargo que ocupó hasta su muerte. Tanto en Lleida como en Valencia fue secundado por Juan Bautista Comes en ambos magisterios. De su producción solo se conserva un villancico a la Magdalena, *Tras el fiel esposo*, aunque se sabe que escribió un *Miserere* a muchas voces, probablemente a 12 ó 16 voces (-CLIMENT, José: “Felipe, Jerónimo”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 5, 1999, pp. 16-17).

<sup>125</sup> Francisco Navarro (\*Las Cuevas de Cañart –Teruel–, 1610c; †Valencia?, 1650c): ejerció de Contralto y de maestro de capilla. En 1623 era *deputat* en la catedral de Valencia, bajo el magisterio de Vicente García Velcaire. En 1628 ingresó como contralto y ayudante de maestro de capilla en la catedral turolense. En 1628 marchó a Albarracín, contratado como cantor, hasta 1630, fecha en que pasó a ocupar una plaza similar en la catedral de Segorbe. Dotado de gran talento y voz de contralto, en 1634, bajo las órdenes de Juan Bautista Comes, pasó a integrar el coro de la catedral de Valencia. A los cuatro años, Comes solicitó al cabildo dispensa de la instrucción de los infantes, encargándose de ello Navarro. En 1644, tras la muerte de Comes, se le confió la dirección de la capilla levantina, sin oposición previa, cuestión que suscitó polémica en el cabildo. Se mantuvo en el cargo hasta 1650, año en que Diego Pontac ocupó la plaza. No se tienen noticias de un posible abandono o defunción, estimada alrededor de esa fecha (-LLORENS, José María: “Navarro, Francisco”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 7, 2000, p. 991).

tenía la obligación de componer anualmente, al menos, un *Miserere* para Semana Santa, cuatro villancicos para Navidad, cuatro para el Corpus, y uno para la Asunción de la Virgen. Los períodos litúrgicos más importantes de la catedral, donde la capilla al completo solemnizaba los actos con música, eran la Navidad, la Semana Santa y el Corpus.

En la catedral valenciana, como ocurría en otras grandes catedrales por esta época, comenzaron a utilizarse diferentes espacios del recinto para ubicar a los coros y así proyectar los planos sonoros desde diferentes ángulos. Se tienen noticias sobre cómo se colocaban los cuatro coros en el *Miserere* a 16 voces de Juan Bautista Comes: el Coro 1 se colocaba en el altar mayor, al lado del evangelistero; el Coro 2 junto al gran órgano; el Coro 3 también en el altar mayor, junto al epistolero y el Coro 4 junto un órgano portátil<sup>126</sup>.

Una muestra de la suntuosidad y espectacularidad que se llegó a alcanzar en Valencia en las primeras décadas del siglo XVII en determinados momentos, tuvo lugar en la festividad de san Vicente Ferrer en el año 1625, cuando los ministriles celebraban la fiesta a su patrón, como era costumbre, en el convento de los dominicos. Acudieron los cantores de la catedral con su maestro, Vicente García Velcaire, pero a su vez lo hicieron los maestros Diego de Grados, a la sazón maestro de la capilla del Corpus Christi y Juan Bautista Comes, que por entonces era teniente de maestro de la Capilla Real de Madrid. Según la crónica de Porcar, los tres maestros, a modo de competición, pusieron en juego un conjunto de motetes y villancicos que hicieron las delicias de todos los asistentes:

**“Dilluns a 26 de maig 1625, los menestrils feren festa en lo convent de Predicadors com cascun acostumen de sant Vicent Ferrer. I acontegué que en esta ocasió estava en València mestre Comes, ajudant del mestre de capella del rei, lo qual en anys passats era mestre de capella en lo col·legi del Corpus Christi de València i après fonc mestre de capella en la Seu de dita ciutat i de allí se n’anà a Madrid. I ara per sos negocis era vengut a València, i en esta ocasió havia altre mestre de capella en dit col·legi, de nació castellà, nomenat Gabriel eo Diego de Grado, de gran habilitat, i mestre Garcia de la Seu de València. I cascú de aquestos havia composat certs villancets o motets, i cascú de aquells ab los cantors de la Seu los cantaren una vegada de matí i altra volta a la vesprada, era cosa del cel perquè com los cantors de la Seu eren persones tan destres i els deputats de la Seu esta ventant en son punt cantaren com a àngels, cosa que en Valencia no se ha vist de memòria de hòmens veure tres mestres tan hàbils i ab cantors tan destres i els motets diferents, era de pasmar-se, laudet Christus. Dix la missa lo canonge Bellmont.”**<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> -QUEROL GAVALDÁ, Miguel: *Polifonía policoral litúrgica*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, XLII”, col. “Música Barroca Española, II”, 1982, índice general, p. 9. Sobre la utilización de los espacios escénicos en la capilla del Corpus Christi, consúltense los Capítulos II (pp. 211 y 243) y IV (pp. 379-380, 454, 479-480, 482, 487, 491, 506-507, 533, 562, 610 y 640).

<sup>127</sup> -PORCAR, Pere Joan: *Coses evengudes en la ciutat i regne de València (Dietari, 1589-1628)*. Valencia, Diputación Provincial de Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1983, pp. 252-253 [lo destacado en negrita es mío].

El pueblo valenciano se reunía con frecuencia en la catedral para celebrar multitud de actos religiosos excepcionales, algunos muy felices, como el nacimiento de príncipes, infantes, nombramiento de nuevos reyes, virreyes y arzobispos, canonizaciones de santos, victorias en batallas, etc., pero también el cabildo se hacía eco de noticias más sombrías y desdichadas, como la muerte de reyes, de virreyes, arzobispos, papas y cualquier otro fallecimiento. También la metropolitana era sensible a los problemas que padecía la sociedad, realizando rogativas para solicitar ayuda divina en la erradicación de la peste, para que cesaran las guerras, para la sanación de alguna personalidad, etc. En las crónicas de Joaquim Aierdi, autor de un dietario que cubre exactamente el período objeto de esta investigación, se relatan en 1661 las numerosas plegarias para pedir lluvias, a raíz de la gran sequía prolongada. Concluyó el año con lluvias abundantes, y para celebrarlo, en la mañana del día 29 se celebró una solemne misa con gran acompañamiento musical y presencia de autoridades en los primeros bancos, y tras las Vísperas de la tarde acudieron grupos a bailar en el altar<sup>128</sup>. Todo ello era una forma de acción de gracias en tono muy popular, que trascendía incluso los límites del cariz “paralitúrgico”.

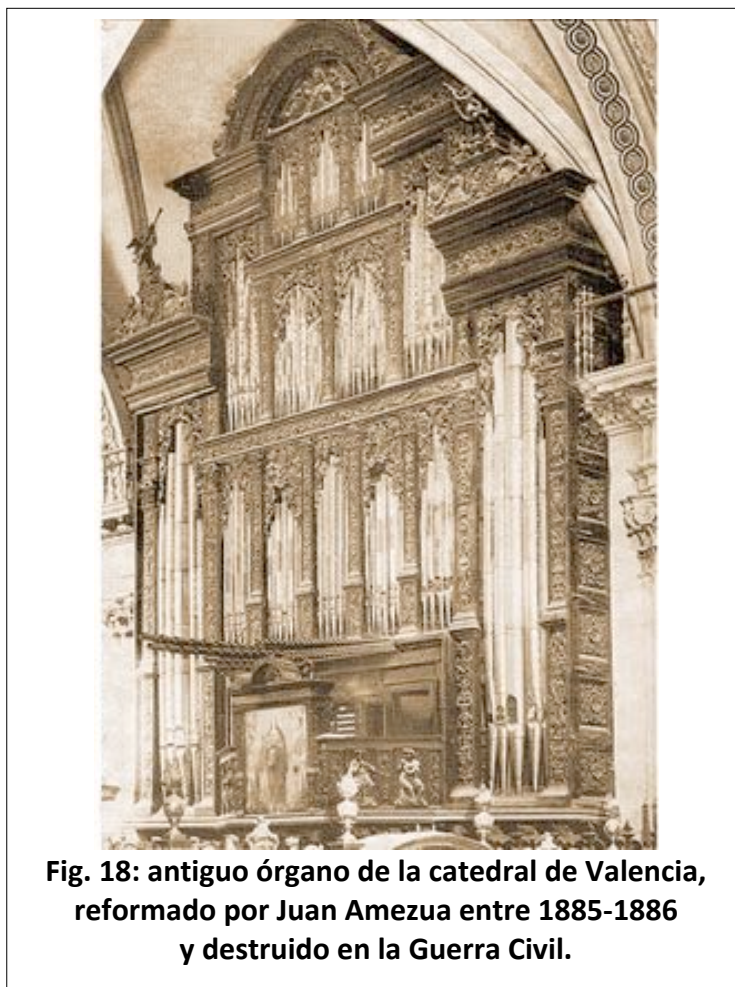
La música en la catedral de Valencia durante el siglo XVII se cierra con el gran organista Juan Bautista Cabanilles<sup>129</sup>. Se trata de un autor que se adentra más en el estilo organístico del XVIII. Destaca su gran labor como organista de la metropolitana de Valencia durante décadas, de 1665 a 1703, a las órdenes de Babán y Ortells. Con Cabanilles se cierra una de las épocas doradas de la catedral levantina. Sus obras para órgano reflejan un perfecto dominio de las variaciones y el contrapunto, con gran fuerza e ingenio y un estilo fresco y colorista. En su tiempo, Cabanilles hizo escuchar en la catedral levantina sus *tientos de falsas, tientos y batallas, paseos, pasacalles y folías*,

---

<sup>128</sup> Así lo relataba Aierdi en su dietario: “Disapte, a 29 de dits [octubre 1661], estigueren los sants en dit altar y, després de haver celebrat los officis del dia, **es digué la missa dels sants, ab molta solemnitat y música**. Asistires los jurats, governador, bal-le y Mestre racional, y el senior arquebisbe, com en lo dia del dumenche. Digué la missa don Thomàs Corbí, canonche, y predicà el pare Mestre Candel, del Carme. A la vesprada, **después de haver-se dit les vespres ab molta solemnitat de música**, fent lo offici un canonche, **viengueren moltes dances que dansaren devant lo altar, regosichant la festa**, y el concurs de chent que agué fonch en gran manera.” (-ESCARTÍ, Josep Vicent: *Dietari de Joaquim Aierdi*, op. cit., p. 186) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>129</sup> Juan Bautista [José] Cabanilles [Barberá] (\*Algemesí –Valencia–, 1644; †Valencia, 1712): se trata de una de las figuras organísticas más sobresalientes del siglo XVII en la península. Se formó probablemente en su ciudad natal, con el organista Onofre Guinovart, a la sazón organista de la iglesia de San Jaime de Algemesí. En 1655 fue nombrado segundo organista de la catedral de Valencia, en sustitución de Jerónimo Latorre, que ocupaba dicho puesto. En 1666, tras el fallecimiento del organista titular, Andrés Pérez de Argansa –“el ciego de Valencia”, que en 1662 había presidido la oposición de Hinojosa en el Patriarca–, Cabanilles fue nombrado organista titular de la catedral valenciana. En 1675, tras el fallecimiento del maestro de capilla titular, Gracián Babán, Cabanilles se hizo cargo de los infantillos, y en 1677 formó parte del jurado de la oposición a maestro de capilla, siendo elegido Antonio Teodoro Ortells (-CLIMENT, José: “Cabanilles Barberá, Juan Bautista José”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 2, 1999, pp. 828-829; -BERNAL, Miguel: *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2003; -DUCE, José: *Trabajo de investigación sobre el tono al Santísimo Mortales que amáis de Juan Bautista Cabanilles*. Trabajo de Investigación (doctorado). Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte (DCADHA), 2011).

recogiendo aires y danzas españolas de la época e influyendo decisivamente en otros géneros que se cultivaron en el siglo XVIII.



En resumen: Valencia, a comienzos del siglo XVII venía de una época de esplendor –desde las últimas décadas del siglo XVI–, siendo una de las ciudades boyantes en la península y en el Mediterráneo. Por múltiples circunstancias, el Reino de Valencia y concretamente su capital no estaban preparados para soportar el conjunto de avatares que les fueron sorprendiendo, como epidemias, sequía e inundaciones, sucesivas bancarrotas, expulsión de los moriscos, etc., siendo víctimas de su propia estructura socio-económica. A pesar de todo ello, a Valencia se le presentó un panorama diferente al inicio de la segunda mitad del siglo, con una serie de oportunidades y coyunturas –detención y/o reducción del número de guerras, superación de períodos de peste e incremento demográfico, mejor clima, insurrección catalana, etc.– que favorecieron una ligera recuperación. Entre tanta convulsión y cambio, la ciudad no perdía la ocasión de echarse a la calle o acudir a espacios cerrados, aparcar sus problemas y celebrar los acontecimientos sociales y religiosos que los grupos de élite les organizaban y proponían, siendo la música en estos eventos el mejor antídoto, el elemento dinamizador de la fiesta.

En la siguiente tabla expongo los hechos más relevantes que sucedieron entre 1580 y 1675, fechas ponderadas que abarcan desde la colocación de la primera piedra

del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia –1586– hasta la defunción de su maestro de capilla José Hinojosa –1673–. En las diferentes columnas aparecen: hechos históricos de Europa y de España, arte y literatura, ciencia, filosofía y religión, acontecimientos musicales de Europa y España, y en la última columna, los hechos históricos, culturales y artísticos –entre ellos, los musicales– referidos tanto a la capital valenciana como a la institución del Patriarca:



**Tabla 4: acontecimientos históricos, culturales y musicales entre 1580 y 1675.**

	Hechos históricos	Arte y Literatura	Ciencia, Filosofía y Religión	Música	Valencia y Patriarca
1580	<p><b>1586</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-María Tudor, I de Inglaterra reconoce a su esposo, Felipe II de España, como su heredero.</li> <li>-Guerra de los Ochenta Años: comienza la batalla de Zutphen –Países Bajos– en que los españoles vencerán a ingleses y neerlandeses.</li> </ul> <p><b>1587</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-El almirante inglés Francis Drake saquea Cádiz y destruye gran parte de la <i>Armada Invencible</i>, preparada para invadir Inglaterra.</li> <li>-María Estuardo es ejecutada bajo sospecha de haberse implicado en el complot de Babington para matar a su prima Isabel I de Inglaterra.</li> </ul> <p><b>1588</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Muere en Lisboa el marqués de Santa Cruz, que es sustituido por el duque de Medina Sidonia.</li> <li>-Derrota de la <i>Armada Invencible</i>: las adversas condiciones climáticas dan al traste con la invasión de Inglaterra.</li> </ul> <p><b>1589</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Francis Drake fracasa en su intento por conquistar Portugal.</li> <li>-El Ejército Real de Enrique IV de Francia vence a las tropas de la Santa Liga de París, en la batalla de Arques.</li> <li>-Asesinan a Enrique III de Francia: Enrique II de Navarra pasa a ser rey de Francia. Comienza el reinado de la dinastía Borbón.</li> <li>-Muere en Francia Catalina de Médici, la reina madre de Francia.</li> <li>-Nace en Graz –Austria– María Magdalena de Austria, gran duquesa de Toscana.</li> </ul>	<p><b>1580</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Nace en Madrid el escritor español Francisco de Quevedo.</li> <li>-Nace el pintor murciano Pedro de Orrente.</li> <li>-Fallece el arquitecto italiano Andrea Palladio</li> </ul> <p><b>1581</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Nace el pintor italiano Domenico Zampieri, <i>Il domenichino</i>.</li> </ul> <p><b>1582c</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Nace el pintor belga Frans Hals.</li> </ul> <p><b>1584</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Finaliza la construcción de <i>El Escorial</i>.</li> </ul> <p><b>1585</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Miguel de Cervantes publica <i>La Galatea</i>.</li> <li>-Fallece el poeta francés Pierre de Ronsard.</li> <li>-San Juan de la Cruz escribe su <i>Cántico espiritual</i>.</li> </ul> <p><b>1586</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Surge la 1ª compañía teatral en Londres.</li> <li>-George Peele escribe <i>El juicio de París</i>.</li> <li>-El Greco pinta <i>El entierro del conde de Orgaz</i>.</li> </ul> <p><b>1587</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Lope de Vega es detenido y encarcelado, acusado de difamación.</li> </ul> <p><b>1588</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Muere el escritor Fray Luis de Granada.</li> <li>-Nace el pintor italiano Alessandro Varotari, <i>Il Padovanino</i>.</li> <li>-El Greco pinta <i>El entierro del Conde de Orgaz</i>.</li> </ul> <p><b>1589</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Domenico Fontana finaliza en Roma la iglesia de San Luis de los Franceses.</li> <li>-Nace el poeta riojano Manuel de Villegas.</li> </ul>	<p><b>1580</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Nace el físico belga Jan Baptist van Helmont.</li> <li>-Se crea en Nápoles la <i>Accademia Secretorum Baturae</i>, primera sociedad científica.</li> </ul> <p><b>1581</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Nace el religioso francés San Vicente de Paúl.</li> </ul> <p><b>1582</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Fallece santa Teresa de Ávila.</li> <li>-Se introduce el calendario gregoriano, sustituyéndose por el juliano.</li> </ul> <p><b>1583</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Galileo Galilei descubre la ley del péndulo.</li> <li>-Fallece el explorador y colonizador español Juan de Garay.</li> <li>-Fallece Johannes Thal, médico y botánico alemán, padre de la floricultura.</li> </ul> <p><b>1584</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Fallece en Milán el cardenal italiano Carlos Borromeo.</li> <li>-El astrónomo y filósofo italiano Giordano Bruno escribe <i>De la causa, principio, et Uno</i>.</li> </ul> <p><b>1585</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Fallece el papa Gregorio XIII. Sixto V es elegido papa.</li> </ul> <p><b>1586</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Nace Johannes Valentinus Andreae, teólogo alemán.</li> <li>-Fallece el intelectual español Martín de Azpilicueta.</li> </ul> <p><b>1587</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Tycho Brahe publica en dos volúmenes su <i>Introducción a la nueva astronomía</i> (1587-1588).</li> </ul> <p><b>1588</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Nacen Thomas Hobbes, filósofo inglés, y Etienne Pascal, matemático francés.</li> </ul>	<p><b>1580c</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Nace el teórico y compositor veneciano Giovanni Girolamo Kapsberger.</li> </ul> <p><b>1581-1582</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Francisco Guerrero publica en Roma sus <i>Liber secundus missarum</i> y <i>Liber vesperarum</i>.</li> <li>-Nace el compositor italiano Gregorio Allegri.</li> </ul> <p><b>1583</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Nace el organista y compositor inglés Orlando Gibbons.</li> </ul> <p><b>1584</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Nace en Sevilla el organista y compositor Francisco Correa de Arauxo.</li> </ul> <p><b>1585</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Nace Heinrich Schütz, compositor y organista alemán.</li> <li>-Tomás Luis de Victoria publica en Roma sus <i>Officium Hebdomadæ Sanctæ</i>.</li> <li>-Fallece el organista y compositor inglés Thomas Tallis.</li> </ul> <p><b>1586</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Fallecen el compositor italiano Andrea Gabrielli y el español Melchor Robledo.</li> </ul> <p><b>1587</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Muere el compositor italiano Vincenzo Ruffo.</li> </ul> <p><b>1588</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Nace Marin Mersenne, teórico musical francés.</li> <li>-Fallece el compositor italiano Domenico Maria Ferrabosco.</li> </ul> <p><b>1589</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Francisco Guerrero publica en Venecia sus <i>Canciones y villanescas espirituales</i>.</li> </ul>	<p><b>1580</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Francisco de Moncada y Cardona es nombrado virrey de Valencia (1580-1595).</li> <li>-Juan de Ribera adquiere las primeras casas en el lugar en que se construirá el Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia.</li> </ul> <p><b>1581</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Muere el dominico valenciano Luis Bertrán.</li> <li>-Nace en Castielfabib –Valencia– el catedrático de retórica Francisco Novella.</li> </ul> <p><b>1582</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Se inaugura la <i>Casa de Comedias</i> en Valencia.</li> </ul> <p><b>1582c</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Nace en Valencia el compositor Juan Bautista Comes.</li> </ul> <p><b>1583</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Juan de Ribera firma la escritura de erección del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia.</li> </ul> <p><b>1585</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-La ciudad de Valencia cuenta con un presupuesto específico para gastos en fiestas.</li> </ul> <p><b>1586</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-El 30 de octubre se coloca la primera piedra del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia.</li> </ul> <p><b>1587</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-El escritor valenciano Cristóbal de Virués escribe el poema épico <i>El Montserrat</i>.</li> </ul> <p><b>1588</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Fallece en Madrid el pintor valenciano Alonso Sánchez Coello.</li> </ul>
1590	<p><b>1590</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Batalla de Ivry: Enrique IV de Francia y los hugonotes derrotan las fuerzas de la Liga Católica durante las guerras de religión de Francia.</li> <li>-Ana de Dinamarca es coronada reina de Escocia.</li> <li>-Fallece el archiduque Carlos II de Austria, regente de Austria.</li> </ul> <p><b>1593</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Francia: Enrique IV abjura del calvinismo (“París bien vale una misa”).</li> </ul> <p><b>1594</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Enrique IV es coronado como Rey de Francia en Chartres.</li> <li>-Nace el rey de Suecia Gustavo Adolfo II.</li> </ul> <p><b>1596</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Enrique IV de Francia se alía con Inglaterra y las Provincias unidas contra España.</li> </ul> <p><b>1597</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Felipe II envía una segunda flota para invadir Inglaterra. De nuevo una tormenta destroza la flota.</li> <li>-Muere en Italia Catalina Micaela de Austria, segunda hija de Felipe II y esposa de Carlos Manuel I de Saboya.</li> </ul> <p><b>1598</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Firma del tratado de Vervins, por el que Felipe II reconoce a Enrique IV como rey de Francia. A su vez, Francia renuncia a sus pretensiones sobre Navarra.</li> <li>-Muere Felipe II. Felipe III es nombrado rey de</li> </ul>	<p><b>1590</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Nace en París el pintor Simón Vouet.</li> </ul> <p><b>1591</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Mueren Fray Luis de León y san Juan de la Cruz.</li> </ul> <p><b>1592</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Fallece el escritor y humanista francés Michel de Montaigne.</li> <li>-Nace el pintor florentino Jacopo Vignali.</li> </ul> <p><b>1593</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-William Shakespeare escribe <i>Ricardo III</i> y <i>La fierecilla domada</i>.</li> <li>-Nace el pintor flamenco Jacob Jordaens.</li> <li>-Fallece el poeta y dramaturgo inglés Christopher Marlowe.</li> </ul> <p><b>1595</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-En Londres, William Shakespeare estrena la tragedia <i>Romeo y Julieta</i> y <i>El sueño de una noche de verano</i>.</li> <li>-Muere Torquato Tasso, poeta italiano.</li> </ul> <p><b>1596</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Shakespeare estrena <i>El mercader de Venecia</i>.</li> </ul> <p><b>1597</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-En Barcelona se inaugura la <i>Casa de las Comedias</i>, primer teatro de esa ciudad.</li> <li>-Caravaggio pinta <i>La Magdalena penitente</i> y <i>Descanso en la huida de Egipto</i>.</li> <li>-Francis Bacon publica <i>Ensayos de moral y de política</i>.</li> </ul> <p><b>1598</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Miguel Ángel comienza a pintar los frescos de la</li> </ul>	<p><b>1590</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Fallece Philipp Nikodemus Frischlin, filólogo y poeta alemán.</li> <li>-En Roma muere el Papa Sixto V, le sucede el papa Urbano VII que muere 12 días después.</li> <li>-Nace Clemente X, Papa de la Iglesia Católica.</li> </ul> <p><b>1591</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-El matemático François Viète publica <i>In artem analyticam isagoge</i>.</li> <li>-En Roma, Inocencio IX sucede a Gregorio XIV.</li> </ul> <p><b>1592</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Nace en Alemania Wilhelm Schickard, creador de la primera maquina de calcular.</li> <li>-Muere Inocencio IX y lo sucede Clemente VIII.</li> </ul> <p><b>1593</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Galileo Galilei inventa el termoscopio.</li> </ul> <p><b>1595</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Gerard Kremer, geógrafo y cartógrafo flamenco, publica su <i>Atlas</i>.</li> <li>-Fallece el religioso italiano Felipe Neri, fundador de la Congregación del Oratorio.</li> </ul> <p><b>1596</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Nace el matemático, filósofo y científico René Descartes.</li> <li>-Tycho Brahe completa el mejor catálogo estelar de la era pre-telescópica.</li> <li>-Johannes Kepler publica un tratado sobre los planetas.</li> </ul> <p><b>1597</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Muere en Madrid Juan de Herrera, arquitecto</li> </ul>	<p><b>1590</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Fallecen Francisco Salinas, compositor y teórico español, y el teórico musical italiano Gioseffo Zarlino.</li> <li>-Nace el compositor malagueño Juan Gutiérrez de Padilla (activo más tarde en México).</li> </ul> <p><b>1591</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Muere el compositor checo Jacobus Gallus (Jacob Handl).</li> </ul> <p><b>1592</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Mueren los compositores italianos Marco Antonio Ingegneri y Annibale Zoilo.</li> <li>-Nace el compositor italiano Thomas Ravenscroft.</li> </ul> <p><b>1593</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Nace el compositor italiano Paolo Agostini.</li> </ul> <p><b>1594</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Muere en Munich el compositor flamenco Orlando di Lasso.</li> <li>-Muere en Roma uno de los grandes polifonistas, Giovanni Pierluigi da Palestrina.</li> </ul> <p><b>1595</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Nace el compositor español Juan de Torres.</li> </ul> <p><b>1596</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Fallece en Madrid Felipe Rogier, maestro de la Capilla Real de Felipe II.</li> </ul> <p><b>1598</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Muere en París Adrien Le Roy, compositor e impresor de música.</li> </ul> <p><b>1599</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Muere en Sevilla el polifonista Francisco Guerrero.</li> </ul>	<p><b>1590</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Guillem del Rey y Gaspar Gregori son contratados por Juan de Ribera para la construcción del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia.</li> </ul> <p><b>1591</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Nace en Játiva –Valencia– José de Ribera, “el Españolito”.</li> <li>-Se funda en Valencia la <i>Accademia de los Nocturnos</i>, grupo de poetas y literatos, entre ellos Guillén de Castro.</li> <li>-Fallece el astrónomo valenciano Jerónimo Muñoz.</li> <li>-Nace en Valencia el compositor Vicente García Velcaire.</li> </ul> <p><b>1592</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Se firma la <i>Carta de Fundación</i> del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia.</li> </ul> <p><b>1594</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Felipe III firma una cédula real, por la que se convierte en patrón del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia.</li> </ul> <p><b>1595</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-El arquitecto Francisco Figuerola rediseña la cúpula de la iglesia del Corpus Christi de Valencia.</li> <li>-Francisco Gómez de Sandoval y Rojas es nombrado virrey de Valencia (1595-1597).</li> </ul> <p><b>1598</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Clemente VIII firma un <i>Breve</i>, por el que autoriza a Juan de Ribera a gobernar libremente el Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia.</li> </ul>

	<p>España.</p> <p>-El rey de Francia Enrique IV promulga el edicto de Nantes, por el que se permite el culto protestante, finalizando las guerras de religión de Francia.</p> <p><b>1599</b></p> <p>-Francisco de Sandoval y Rojas, I Duque de Lerma y I Marqués de Cea, es nombrado valido por Felipe III.</p>	<p>Capilla Sixtina.</p> <p>-Nace Francisco de Zurbarán, pintor español.</p> <p><b>1599</b></p> <p>-Nace el pintor español Diego Rodríguez de Silva y Velázquez.</p> <p>-Nace Anthony van Dyck, pintor flamenco.</p>	<p>finalizador del monasterio de <i>El Escorial</i>, y el pintor florentino Romulo Cincinato, que colaboró en la decoración pictórica del mismo.</p> <p><b>1598</b></p> <p>-Nace en Italia Bonaventura Cavalieri, jesuita y matemático, precursor del cálculo integral.</p>	<p>-Muere el compositor italiano Luca Marenzio.</p> <p>-Nace en Languedoc –Francia– el compositor Étienne Moulinié.</p> <p>-Muere el compositor flamenco Jacob Regnart.</p>	<p>-Juan Alonso Pimentel de Herrera es nombrado virrey de Valencia (1598-1602).</p> <p><b>1599</b></p> <p>-Gaspar Bruel, arquitecto, es contratado por Juan de Ribera para construir las portadas del cruceiro de la iglesia del Corpus Christi de Valencia, y Guillem del Rey firma el contrato para la construcción del claustro.</p> <p>-Felipe III se casa en Valencia con Margarita de Austria. La ceremonia es presidida por Juan de Ribera.</p> <p>-Juan de Ribera publica el <i>Catecismo para instrucción de los nuevamente convertidos de moros</i>, de Martín Pérez de Ayala.</p>
	<b>Hechos históricos</b>	<b>Arte y Literatura</b>	<b>Ciencia, Filosofía y Religión</b>	<b>Música</b>	<b>Valencia y Patriarca</b>
<b>1600</b>	<p><b>1600</b></p> <p>-Los Países Bajos derrotan al imperio español durante la guerra de Flandes en la Batalla de Nieuwpoort.</p> <p><b>1601</b></p> <p>-Nace en Valladolid Ana de Austria, hija primogénita de Felipe III.</p> <p>-Felipe III traslada la Corte de España de Madrid a Valladolid.</p> <p><b>1602</b></p> <p>-Se funda la Compañía Holandesa de las Indias Orientales.</p> <p>-Los holandeses fundan en Sudáfrica Ciudad del Cabo.</p> <p><b>1603</b></p> <p>-Muere Isabel I de Inglaterra. Su sobrino segundo, Jacobo VI de Escocia, es proclamado rey de Inglaterra. Finaliza la dinastía Tudor y comienza la dinastía Estuardo.</p> <p>-Nace en Francia Isabel de Borbón, futura esposa de Felipe IV de España.</p> <p>-Se descubre el continente antártico.</p> <p><b>1604</b></p> <p>-Victoria de los tercios españoles sobre las fuerzas de las Provincias Unidas en el sitio de Ostende.</p> <p>-Se firma en Londres la paz entre Jacobo I de Inglaterra y Felipe III de España.</p> <p>-Se funda la Compañía Francesa de las Indias.</p> <p><b>1605</b></p> <p>-Muere el zar ruso Boris Godunov.</p> <p>-Nace en Valladolid Felipe IV, hijo de Felipe III y Margarita de Austria.</p> <p><b>1606</b></p> <p>-La Corte y la capitalidad españolas vuelven a Madrid.</p> <p><b>1607</b></p> <p>-Los holandeses destruyen una flota española en Gibraltar (Cádiz).</p> <p>-Las Cortes eligen procurador al duque de Lerma, valido del rey.</p> <p><b>1608</b></p> <p>-Nace en El Escorial (Madrid) el príncipe Fernando de Austria, hijo de Felipe III.</p> <p>-Los franceses fundan Quebec, en Canadá.</p> <p><b>1609</b></p> <p>-Felipe III firma el decreto de expulsión de los moriscos.</p> <p>-Comienza la Tregua de los doce años entre las 'Provincias Unidas' (Países Bajos) y España.</p>	<p><b>1600</b></p> <p>-Nace Pedro Calderón de la Barca, dramaturgo español.</p> <p><b>1601</b></p> <p>-Nace Baltasar Gracián, escritor zaragozano.</p> <p>-Nace en Granada el pintor y escultor Alonso Cano.</p> <p>-William Shakespeare estrena <i>Hamlet</i>.</p> <p>Juan de Mariana publica <i>Historia de España</i>.</p> <p><b>1602</b></p> <p>-Lope de Vega escribe <i>Rimas</i> y <i>La hermosura de Angélica</i>.</p> <p>-Luis de Góngora escribe <i>En un pastoral albergue</i>.</p> <p>-Fallece en Roma el arquitecto Giacomo della Porta.</p> <p><b>1603</b></p> <p>-Francisco Quevedo comienza a escribir la <i>Historia de la vida del buscón llamado Don Pablos</i>.</p> <p>-Rubens pinta el retrato de <i>El duque de Lerma</i>.</p> <p>-Nace en Brujas –Bélgica– el pintor Jacob van Oost (<i>el Viejo</i>).</p> <p>-Nace en Amberes –Bélgica– el pintor Simon de Vos.</p> <p><b>1604</b></p> <p>-En Londres se representa por primera vez <i>Otello</i>, de William Shakespeare.</p> <p>-Lope de Vega publica <i>El peregrino en su patria</i>.</p> <p><b>1605</b></p> <p>-Se publica en Madrid la primera edición de <i>El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha</i>.</p> <p>-Nace el escritor inglés Thomas Browne.</p> <p>-William Shakespeare estrena en Londres <i>El rey Lear</i>.</p> <p><b>1606</b></p> <p>-En España finalizan las obras de construcción de la catedral de Sevilla.</p> <p>-Nace Pierre Corneille, poeta y dramaturgo francés.</p> <p>-Nace Rembrandt Harmenszoon van Rijn, pintor y grabador holandés.</p> <p>-William Shakespeare estrena <i>Macbeth</i>.</p> <p>-Nace el pintor y poeta florentino Lorenzo Lippi.</p> <p>-Nace el pintor francés Laurent de la Hyre.</p> <p><b>1607</b></p> <p>-Nace en Toledo el dramaturgo Francisco de Rojas Zorrilla.</p> <p><b>1609</b></p> <p>-El Greco pinta <i>La expulsión de los mercaderes del templo</i>.</p> <p>-William Shakespeare publica sus <i>Sonetos</i>.</p>	<p><b>1600</b></p> <p>-Giordano Bruno, astrónomo napolitano, es quemado en la hoguera declarado hereje por la Santa Inquisición.</p> <p>-William Gilbert, médico inglés, publica <i>De magnete</i>.</p> <p>-Muere el teólogo español Luis de Molina.</p> <p><b>1601</b></p> <p>-Nace el matemático Pierre de Fermat.</p> <p>-Nace el inventor y físico alemán Otto von Guericke.</p> <p>-Muere el astrónomo sueco Tycho Brahe.</p> <p><b>1602</b></p> <p>-Florian Mathias realiza en Praga la primera intervención quirúrgica en el estómago.</p> <p>-Nace el físico alemán Otto von Guericke.</p> <p><b>1603</b></p> <p>-William Shakespeare estrena Otello.</p> <p>-Nace el teólogo alemán Johannes Cocceius.</p> <p><b>1604</b></p> <p>-El astrónomo Johannes Kepler observa una supernova en la constelación de Ofiuco.</p> <p>-Muere Francois Viète, matemático francés.</p> <p><b>1605</b></p> <p>-Fallece el Papa Clemente VIII y comienza el pontificado del Papa León XI. Al poco tiempo, fallece el Papa León XI, y Camilo Borghese es nombrado papa con el nombre de Pablo V.</p> <p><b>1606</b></p> <p>-El navarro Jerónimo de Ayanz patenta el primer motor de vapor.</p> <p><b>1607</b></p> <p>-Se crean las Universidades de Oviedo y Pamplona.</p> <p><b>1608</b></p> <p>-Nace Evangelista Torricelli, físico y matemático italiano.</p> <p>-Hans Lippershey inventa el telescopio.</p> <p><b>1609</b></p> <p>-En la República de Venecia, Galileo Galilei presenta su primer telescopio ante el senado y publica <i>Astronomia Nova</i>.</p> <p>-Hugo Grocio, escritor holandés, inventa el termostato.</p> <p>-Fallece el santo italiano Juan Leonardi.</p>	<p><b>1600</b></p> <p>-La ópera de Jacopo Peri <i>Euridice</i>, se estrena en Florencia.</p> <p>-Emilio da Cavalieri estrena <i>Rappresentazione di Anima e di Corpo</i>.</p> <p>-Nace en Santa María del Campo –Cuenca– el compositor Carlos Patiño.</p> <p>-Publicación del <i>Second Booke of Songs of Ayres</i>, de John Dowland.</p> <p>-Fallece el compositor francés Claude Le Jeune.</p> <p><b>1601</b></p> <p>-Fallece el compositor italiano Costanzo Porta.</p> <p><b>1602</b></p> <p>-Nace Francesco Cavalli, compositor y organista veneciano.</p> <p>-Lodovico Grossi da Viadana publica sus <i>Cento concerti ecclesiastici</i>.</p> <p>-Fallece el compositor inglés Thomas Morley.</p> <p><b>1603</b></p> <p>-Nace en Loarre –Huesca– el compositor Diego Pontac.</p> <p><b>1604</b></p> <p>-Nace el compositor alemán Johannes Bach.</p> <p>-Nace Juan IV de Portugal, “el Rey músico”.</p> <p><b>1605</b></p> <p>-Tomás Luis de Victoria publica en Roma sus <i>Officium Defunctorum</i>.</p> <p>-Nace el compositor italiano Giacomo Carissimi.</p> <p>-Fallece el compositor inglés John Farmer y el italiano Orazio Vecchi.</p> <p>-El compositor portugués Manuel Cardoso publica su primer volumen de misas, dedicado al Duque de Braganza (futuro Juan IV de Portugal).</p> <p><b>1606</b></p> <p>-Nace en Falces –Navarra– el compositor Urbán de Vargas.</p> <p>-Joachim Burmeister publica en Rostock su tratado <i>Musica Poetica</i>.</p> <p><b>1607</b></p> <p>-En el Palacio Ducal (Mantua) se estrena <i>La favola d’Orfeo</i> de Claudio Monteverdi, una de las primeras obras catalogadas como ópera.</p> <p>-Fallece el compositor italiano Giovanni Maria Nanino.</p> <p><b>1608</b></p> <p>-Claudio Monteverdi estrena <i>Arianna</i>.</p> <p><b>1609</b></p> <p>-Fallece el compositor inglés John Wilbye.</p>	<p><b>1600</b></p> <p>-Nace en Coccantina –Alicante– el pintor Jerónimo Jacinto Espinosa.</p> <p>-El escritor valenciano Gaspar Mercader publica la comedia <i>El Prado de Valencia</i>.</p> <p>-Fallece Ginés Pérez, maestro de capilla de la catedral de Valencia entre 1581 y 1595. Le sucede como maestro Narciso Leysa.</p> <p><b>1601</b></p> <p>-Miguel de Espinosa es nombrado primer rector del Colegio del Corpus Christi de Valencia.</p> <p><b>1602</b></p> <p>-Juan de Ribera es nombrado virrey de Valencia (1602-1604).</p> <p><b>1603</b></p> <p>-El organero catalán Francisco Luis Bordons instala dos órganos en el coro de la iglesia del Corpus Christi de Valencia.</p> <p><b>1604</b></p> <p>-8 de febrero: inauguración del templo del Corpus Christi de Valencia, presidido por el rey Felipe III. Primera representación de las Danzas en el claustro del Colegio.</p> <p>-Celebración de Cortes en Valencia, presididas por Felipe III.</p> <p>-Juan de Sandoval y Rojas es nombrado virrey de Valencia (1604-1606).</p> <p><b>1605</b></p> <p>-Juan de Ribera publica las primeras <i>Constituciones de la capilla</i> del Corpus Christi de Valencia.</p> <p>-Jerónimo Felipe sucede a Narciso Leysa como maestro de capilla de la catedral de Valencia.</p> <p><b>1606</b></p> <p>-Francisco Ribalta pinta <i>La Cena</i>, cuadro que preside el altar mayor de la iglesia del Corpus Christi de Valencia.</p> <p>-Luis Carrillo de Toledo es nombrado virrey de Valencia (1606-1615).</p> <p><b>1607c</b></p> <p>-Nace el teólogo Luis Crespí de Borja, impulsor del Oratorio de san Felipe Neri en Valencia.</p> <p><b>1608</b></p> <p>-Se inaugura el Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia y se pone en marcha la capilla musical. Juan Bautista Comes ingresa como teniente de maestro, junto a Narciso Leysa.</p> <p>-En Valencia se canoniza a San Luis Bertrán.</p> <p><b>1609</b></p> <p>-22 de septiembre: el virrey de Valencia Luis Carrillo de Toledo firma el decreto de expulsión de los moriscos.</p>

					-Muere en Sevilla el pintor portugués Vasco Pereira, autor del cuadro de la <i>Virgen de la Antigua</i> de la iglesia del Corpus Christi. -Federico Zuccaro realiza el cuadro <i>El purgatorio</i> para la iglesia del Corpus Christi de Valencia.
	Hechos históricos	Arte y Literatura	Ciencia, Filosofía y Religión	Música	Valencia y Patriarca
1610	<p><b>1610</b> -Enrique IV de Francia es asesinado por el fanático católico Ravallac. Le sucede su hijo Luis XIII con 9 años. Regencia de su madre María de Médici.</p> <p><b>1611</b> -Dinamarca declara la guerra a Suecia. -En España, el rey Felipe III publica una nueva Real Orden para que los moriscos abandonen Granada de manera inmediata. -Muere en El Escorial –Madrid– Margarita de Austria, esposa del rey Felipe III.</p> <p><b>1612</b> -Felipe III otorga el primer privilegio para dar corridas en cosos cerrados, origen de las plazas de toros. - Moscú es liberada de la ocupación polaca.</p> <p><b>1613</b> -En Rusia, Miguel I es elegido zar por el parlamento, iniciándose la dinastía de los Romanov. -El Duque de Lerma adquiere la villa de Arganda (Madrid), población endeudada, en su afán de adquirir propiedades, lo que motiva el Motín de Arganda, movimiento antiseñorial.</p> <p><b>1615</b> -En Francia, el delfín Luis (futuro Luis XIII de Francia) contrae matrimonio con Ana de Austria.</p> <p><b>1617</b> -Las ramas austriaca y española de la Casa de Habsburgo firman en secreto el tratado de Oñate. -En España se firma la paz de Madrid, que pone fin a la guerra entre la República de Venecia y el imperio Habsburgo.</p> <p><b>1618</b> -Inicio de la Guerra de los Treinta Años en la Europa Central. -Muere Felipe-Guillermo de Orange-Nassau, príncipe de Orange.</p> <p><b>1619</b> -Muere Ana de Dinamarca, princesa de la Casa de Oldenburgo y luego reina consorte de Inglaterra y Escocia al casarse con Jacobo VI de Escocia.</p>	<p><b>1610</b> -Muere el pintor italiano Michelangelo Merisi "Caravaggio", uno de los primeros exponentes de la pintura del Barroco. -Lope de Vega escribe su obra teatral <i>La buena guarda</i>. -Nace el pintor holandés Adrien Von Ostende.</p> <p><b>1611</b> -En el Whitehall Palace de Londres se estrena la comedia romántica <i>La tempestad</i>, de William Shakespeare. - Luis de Góngora escribe su <i>Fábula de Polifemo y Galatea</i>.</p> <p><b>1612</b> -Muere Luis de Góngora, poeta español.</p> <p><b>1613</b> -En Londres (Inglaterra), el teatro <i>The Globe</i> es destruido completamente por un incendio. -Miguel de Cervantes publica sus <i>Novelas ejemplares</i>.</p> <p><b>1614</b> -En el palacio de Louvre de París se representa el ballet <i>Don Quichotte dansé</i>, de Madame Sautenir. -Muere el pintor Domenico Theotocopuli, "El Greco". -Nace el pitor español Francisco Rizi.</p> <p><b>1615</b> -En España, Cervantes recibe autorización real para la impresión de la segunda parte de <i>El Quijote</i>.</p> <p><b>1616</b> -Muere el escritor inglés William Shakespeare. -Fallece el escritor español Miguel de Cervantes en Madrid. -Sebastiano Serlio publica su <i>Quinto Libro d'Architettura</i>.</p> <p><b>1617</b> -Nace Bartolomé Esteban Murillo, pintor español.</p> <p><b>1619</b> -En España se publica la obra de teatro <i>Fuenteovejuna</i>, de Lope de Vega, basada en hechos reales ocurridos en 143 años antes. -Nace Charles Le Brun en París, pintor y teórico del arte francés del siglo XVII. -Nace en París el escritor Cyrano de Bergerac.</p>	<p><b>1610</b> -Galileo Galilei descubre el cuarto satélite de Júpiter, nombrado <i>Callisto</i>.</p> <p><b>1611</b> -El astrónomo David Fabricius observa por primera vez manchas solares. -Galileo Galilei desarrolla un microscopio compuesto de una lente convexa y una cóncava.</p> <p><b>1612</b> -Muere el matemático y astrónomo Christopher Clavius. -Fallece el teólogo alemán Anton Praetorius.</p> <p><b>1614</b> -Beatificación de Santa Teresa de Jesús. -John Napier utiliza los logaritmos para el cálculo.</p> <p><b>1615</b> -Nace el matemático holandés Frans van Schooten.</p> <p><b>1616</b> -La Iglesia Católica condena el libro de Copérnico que demuestra que el Sol no gira alrededor de la Tierra. -William Harvey descubre la circulación de la sangre. -Nace el matemático inglés John Wallis.</p> <p><b>1617</b> -Fallece el matemático británico John Napier. -Fallece en Lisboa el teólogo y jurista granadino Francisco Suárez. -Se crea en Londres el primer gremio de farmacéuticos.</p> <p><b>1618</b> -Johannes Kepler confirma su descubrimiento previo sobre la tercera ley de movimientos de los planetas.</p> <p><b>1619</b> -Nace Pedro Abarca, teólogo e historiador español.</p>	<p><b>1610</b> -Monteverdi compone <i>Il vespro della Beata Vergine</i></p> <p><b>1611</b> -Muere Tomas Luis de Victoria, maestro de capilla y uno de los grandes polifonistas españoles.</p> <p><b>1612</b> -Muere Giovanni Gabrieli, compositor y organista italiano.</p> <p><b>1613</b> -Muere Carlo Gesualdo, compositor italiano, una de las figuras más significativas del Renacimiento. -Claudio Monteverdi es nombrado maestro de coro y director de la catedral de San Marcos de Venecia. -Pedro Cerone publica en Nápoles su tratado teórico-musical <i>El Mellopeo y el Maestro</i>. -Johannes Nucius publica en Neisse <i>Musices poeticae</i>.</p> <p><b>1614</b> -Muere en Roma el compositor italiano Felice Anerio.</p> <p><b>1615</b> -Fallece el compositor inglés John Bennet. -Michael Praetorius publica su primer volumen del <i>Syntagma Musicum</i>.</p> <p><b>1616</b> -Nace el teórico musical inglés William Holder.</p> <p><b>1617</b> -Fallece el compositor sevillano Alfonso Lobo.</p> <p><b>1618</b> -Nace el compositor catalán Juan Cererols. -Sebastián Aguilera de Heredia publica sus <i>Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae</i>.</p> <p><b>1619</b> -Michael Praetorius completa la publicación de su tratado musical <i>Syntagma Musicum</i>. -Muere Francesco Soriano, maestro de capilla de las tres grandes capillas musicales religiosas de Roma. -Nace la compositora y cantante italiana Barbara Strozzi.</p>	<p><b>1610</b> Juan de Ribera publica las primeras <i>Constituciones del Colegio</i> de Corpus Christi.</p> <p><b>1610c</b> -Nace en Teruel Francisco Navarro, maestro de capilla de la catedral de Valencia.</p> <p><b>1611</b> 6 de enero: fallece Juan de Ribera, arzobispo de Valencia y fundador del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi.</p> <p><b>1612</b> -El dominico Isidoro Aliaga es nombrado arzobispo de Valencia.</p> <p><b>1613</b> -Juan Bautista Comes es nombrado maestro de capilla de la catedral de Valencia (1613-1618), tras la muerte de su titular, Jerónimo Felipe.</p> <p><b>1614</b> -Muere Narciso Leysa, maestro de capilla de la catedral de Valencia (1600-1605) y fundador de la capilla musical del Real Colegio del Corpus Christi (1605-1614). -Primera bancarrota de la <i>Taula de Canvis</i> en la ciudad de Valencia. -Pragmática de 15 de abril sobre <i>cosas tocantes al asiento general del Reyno de Valencia por razón de la expulsión de los moriscos y reducción de censales</i>.</p> <p><b>1615</b> -Gómez Suárez de Figueroa es nombrado virrey de Valencia (1615-1618).</p> <p><b>1616</b> -Propiedades de realengo de los moriscos son administradas por la Corona hasta 1616.</p> <p><b>1618</b> -Beatificación de santo Tomás de Villanueva en Valencia. -Antonio Pimentel y Toledo es nombrado virrey de Valencia (1618-1622). -Reinauguración de la <i>Casa de la Olivera</i> de Valencia, convertida en coliseo.</p> <p><b>1619</b> -Muere en Valencia el pintor aragonés Juan Sariñena. -Fallece en Valencia Gaspar Juan Escolano, sacerdote e historiador.</p>
	Hechos históricos	Arte y Literatura	Ciencia, Filosofía y Religión	Música	Valencia y Patriarca
1620	<p><b>1620</b> -Se firma el Tratado de Ulm entre representantes de la Liga Católica y de la Unión Protestante. -Guerra de los Treinta Años: los imperialistas católicos españoles y alemanes vencen a los rebeldes bohemios en la Batalla de la Montaña Blanca.</p> <p><b>1621</b> -Muere en Madrid Felipe III. Le sucede su hijo Felipe IV, que delega su poder en el conde-duque de Olivares. -Flandes vuelve a la corona española. -Se disuelve la Unión Protestante en Alemania.</p> <p><b>1622</b></p>	<p><b>1620</b> -Velázquez pinta <i>El aguador de Sevilla</i>. -Nace el arquitecto madrileño Bartolomé Hurtado.</p> <p><b>1622</b> -Nace Molière, dramaturgo francés. -Nace en Sevilla el pintor Juan de Valdés Leal. -Muere en Roma el pintor italiano Bartolomeo Manfredi.</p> <p><b>1623</b> -Lope de Vega escribe <i>El mejor alcalde el rey</i>.</p> <p><b>1625</b> -Muere el dramaturgo John Fletcher. -Rubens pinta 21 cuadros sobre la historia de María de Médicis.</p>	<p><b>1620</b> -Fallece el matemático holandés Simon Stevin.</p> <p><b>1621</b> -Muere el Papa Pablo V y le sucede en el cargo Gregorio XV.</p> <p><b>1622</b> -Ignacio de Loyola, fundador de los jesuitas, es santificado por la Iglesia Católica.</p> <p><b>1623</b> -Nace el destacado matemático Blas Pascal, inventor de la primera máquina de cálculo. -En Roma se nombra papa a Urbano VIII, sucesor del papa Gregorio XV. -Nace el matemático y astrónomo flamenco</p>	<p><b>1620c</b> -Nace el músico aragonés Gracián Babán. -Muere el compositor Gutiérrez Fernández Hidalgo.</p> <p><b>1621</b> -Fallecen el compositor italiano Francesco Soriano y el compositor y teórico alemán Michael Praetorius.</p> <p><b>1622</b> -Muere en Salamanca el compositor abulense Sebastián de Vivanco.</p> <p><b>1623</b> -Mueren los compositores ingleses Willam Byrd y Thomas Weelkes.</p> <p><b>1624</b> -Joachim Thuringus publica en Berlín su tratado</p>	<p><b>1620</b> -Vicente García Velcaire ocupa, por un año, el magisterio de la capilla de la catedral de Valencia.</p> <p><b>1622</b> -Valencia celebra con gran júbilo la publicación del decreto <i>Sanctissimus</i> de Gregorio XV. -Enrique Dávila y Guzmán es nombrado virrey de Valencia (1622-1627).</p> <p><b>1623</b> -El portugués Antonio Oliveira ocupa, por un año, el puesto de maestro de capilla del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia.</p> <p><b>1624</b> -En Roma, Urbano VIII beatifica al valenciano</p>

	<p>-El cardenal Richelieu se hace cargo de la política exterior francesa.</p> <p>-Guerra de los Treinta Años: en Wimpfen (Alemania) vence el Ejército hispano-austríaco.</p> <p>-Los españoles ocupan el Paso de Valtelina en la guerra con Francia.</p> <p><b>1624</b></p> <p>-En Francia, el cardenal Richelieu asume el cargo de ministro de Luis XIII.</p> <p><b>1625</b></p> <p>-En Gran Bretaña, Carlos I se convierte en rey de Inglaterra, Escocia e Irlanda.</p> <p>-Toma de la ciudad de Breda por los tercios españoles de Spinola.</p> <p>-Felipe IV otorga a su valido Olivares el Ducado de Sanlúcar la Mayor.</p> <p><b>1627</b></p> <p>-Las fuerzas francesas, a las órdenes del cardenal Richelieu, inician el sitio de La Rochelle contra los hugonotes.</p> <p><b>1629</b></p> <p>-El rey Cristian IV de Dinamarca es forzado a firmar la paz de Lubeck con el Santo Emperador romano Fernando.</p> <p>-Guerra de los Treinta Años: el Cardenal Richelieu se alía con las fuerzas protestantes suecas para contrarrestar la expansión de Fernando II de Habsburgo.</p>	<p>-Fallece en Roma el pintor italiano Bartolomeo Cavarozzi.</p> <p>-Velázquez inmortaliza la toma de Breda en el cuadro <i>Las Lanzas</i>.</p> <p><b>1626</b></p> <p>-Lope de Vega escribe <i>Soliloquios amorosos de un alma de Dios</i>.</p> <p>-Mueren el poeta francés Théophile de Viau y el dramaturgo inglés Cyril Tourneur.</p> <p>-Finalizan las obras de la Basílica de San Pedro en el Vaticano.</p> <p><b>1626</b></p> <p>-Fallece en Toledo el pintor Alejandro de Loarte.</p> <p><b>1627</b></p> <p>-Muere el poeta español Luis de Góngora y Argote.</p> <p>-Muere Thomas Middleton, dramaturgo inglés.</p> <p><b>1628</b></p> <p>-Nace Charles Perrault, escritor francés de cuentos infantiles como <i>Pulgarcito</i> y <i>Caperucita</i>, entre otros.</p> <p><b>1629</b></p> <p>-Zurbarán pinta la <i>Exposición del cuerpo de San Buenaventura</i>.</p> <p>-Calderón de la Barca escribe <i>La dama duende</i>.</p>	<p>Ferdinand Verbiest.</p> <p><b>1625</b></p> <p>-Nace el astrónomo italiano Giovanni Cassini.</p> <p><b>1626</b></p> <p>-Nace Francesco Redi, médico italiano.</p> <p>-Marin Mersenne publica su <i>Synopsis mathematica</i>.</p> <p>-Godfried Wendiln verifica las leyes de Kepler en las lunas de Júpiter.</p> <p>-Muere el filósofo inglés Francis Bacon.</p> <p>-Comienzan las obras de construcción de la Universidad de la Sorbona, en París.</p> <p><b>1627</b></p> <p>-Nace en Inglaterra el físico y químico Robert Boyle.</p> <p><b>1628</b></p> <p>-El inglés Edward Somerset inventa el primer motor de vapor de agua.</p> <p>-El inglés William Harvey publica sus descubrimientos sobre el corazón y la circulación sanguínea, posiblemente inspirados en los trabajos de Descartes y Servet.</p> <p><b>1629</b></p> <p>-Nace Christian Huygens, matemático, físico y astrónomo neerlandés.</p> <p>-Pierre Fermat formula el cálculo diferencial rudimentario.</p> <p>-Fallece el arqueólogo italiano Antonio Bosio.</p>	<p><i>Opusculum Bipartitum</i>.</p> <p><b>1625</b></p> <p>-Fallece el compositor italiano Ruggiero Giovannelli.</p> <p>-Fallece el compositor y organista inglés Orlando Gibbons.</p> <p><b>1626</b></p> <p>-Muere en Barcelona el compositor catalán Juan Pablo Pujol.</p> <p>-Fallece el compositor inglés John Dowland.</p> <p>-Francisco Correa de Arauxo publica en Alcalá de Henares su tratado de órgano <i>Facultad organica</i>.</p> <p>-Nace el compositor italiano Giovanni Legrenzi.</p> <p><b>1627</b></p> <p>-Fallecen los compositores italianos Ludovico Zacconi y Ludovico Grossi da Viadana.</p> <p>-Fallece el compositor y organista zaragozano Sebastián Aguilera de Heredia.</p> <p>-Fallece en Zaragoza el compositor Pedro Ruimonte.</p> <p>-Muere en México el compositor portugués Gaspar Fernandes.</p> <p><b>1628</b></p> <p>-Sebastián López de Velasco publica en Madrid su <i>Libro de missas, motetes, salmos, magnificas y otras cosas tocantes al culto divino</i>.</p> <p>-Fallece en Tournai -Bélgica- el compositor flamenco Géri Ghersem.</p>	<p>Francisco de Borja.</p> <p><b>1625</b></p> <p>-Diego de Grados dirige como titular la capilla en el Real Colegio del Corpus Christi hasta su fallecimiento en 1627.</p> <p>-Muere el pintor italiano Bartolomé Matarana, autor de los frescos de la iglesia del Corpus Christi.</p> <p>-Nace Inés de Benigánim, la primera santa valenciana.</p> <p><b>1626</b></p> <p>-Olivares insta al Reino de Valencia a entrar en la Unión de Armas, con una aportación de 6.000 hombres.</p> <p>-Celebración de Cortes en Valencia, presididas por Felipe III.</p> <p><b>1627</b></p> <p>-Luis Ferrer de Cardona es nombrado virrey de Valencia de forma interina (1627-1628).</p> <p>-Nace en Alcalá de Chivert -Valencia- el matemático y astrónomo Bernardo José Zaragoza, miembro del grupo de los <i>novatores</i>.</p> <p><b>1628</b></p> <p>-Juan Bautista Comes reingresa como maestro de capilla del Real Colegio del Corpus Christi (1628-1632).</p> <p>-Luis Fajardo y Requesens, marqués de los Vélez, es nombrado virrey de Valencia (1628-1631).</p> <p>-Muere en Valencia el pintor catalán Francisco Ribalta.</p>
	<b>Hechos históricos</b>	<b>Arte y Literatura</b>	<b>Ciencia, Filosofía y Religión</b>	<b>Música</b>	<b>Valencia y Patriarca</b>
1630	<p><b>1630</b></p> <p>-Insurrección de Bilbao ante el Conde-Duque de Olivares, conocida como <i>Rebelión de la sal</i>.</p> <p>-Carlos I de Inglaterra firma la paz con España, finalizando la guerra que mantenían desde 1624.</p> <p><b>1631</b></p> <p>-Fallece María Magdalena de Austria, gran duquesa de Toscana y esposa del gran duque Cosme II de Médici.</p> <p>-Nace en Londres María Enriqueta Estuardo, primera Princesa Real de Inglaterra.</p> <p><b>1632</b></p> <p>-Guerra de los Treinta Años: en la batalla de Rain, el ejército sueco de Gustavo II Adolfo derrota al ejército del Sacro Imperio Romano Germánico. Gustavo Adolfo II de Suecia muere en la Batalla de Lützen (Alemania).</p> <p><b>1634</b></p> <p>-Guerra de los Treinta Años: vencen las tropas católicas españolas sobre las protestantes suecas en la Batalla de Nördlingen.</p> <p>-Nace en Viena Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV de España e hija del emperador Fernando III y de María Ana de España.</p> <p><b>1635</b></p> <p>-Fernando II de Habsburgo declara la guerra a Francia.</p> <p>-El cardenal Richelieu, aliado de los Países Bajos, declara la guerra a España.</p> <p><b>1636</b></p> <p>-España invade Francia desde el norte, llegando cerca de París.</p> <p><b>1637</b></p> <p>-Revueltas en Évora (Portugal) dirigidas por el duque de Braganza contra Felipe IV de España.</p> <p>-Federico Enrique de Orange-Nassau pone asedio a la ciudad de Breda y la recupera de los españoles.</p>	<p><b>1630</b></p> <p>-Velázquez pinta <i>La fragua de Vulcano</i>.</p> <p>-Muere John Donne, poeta inglés.</p> <p><b>1631</b></p> <p>-Se funda el primer periódico francés, <i>La Gazette</i>, que circuló hasta 1915.</p> <p>-Fallece Bartolomé Leonardo de Argensola, poeta e historiador español del Siglo de Oro.</p> <p>-Fallece Juan van der Hamen, pintor madrileño especializado en bodegones.</p> <p>-Nace John Dryden, influyente poeta, crítico literario y dramaturgo inglés.</p> <p><b>1632</b></p> <p>-Rembrandt pinta <i>Lección de anatomía del doctor Tulp</i>.</p> <p><b>1634</b></p> <p>-Nace Madame de La Fayette, novelista francesa, autora de <i>La Princesa de Clèves</i>, primera novela moderna.</p> <p>-Fallecen los poetas y dramaturgos ingleses George Chapman y John Marston.</p> <p>-Fallece Hendrick Avercamp, pintor barroco holandés.</p> <p>-Nace Luca Giordano, pintor del barroco italiano.</p> <p><b>1635</b></p> <p>-Muere el escritor español Félix Lope de Vega y Carpio.</p> <p>-El cardenal Richelieu funda la Academia Francesa de la Lengua.</p> <p>-Calderón de la Barca escribe <i>La vida es sueño</i>.</p> <p>-Se inaugura el teatro del Palacio del Retiro de Madrid con <i>El burlador de Sevilla</i>, de Tirso de Molina.</p> <p><b>1636</b></p> <p>-Muere el escultor español Gregorio Fernández.</p> <p><b>1637</b></p> <p>-Muere Ben Johnson, dramaturgo, poeta y actor inglés.</p>	<p><b>1630</b></p> <p>-Mueren el astrónomo alemán Johannes Kepler y el matemático Henry Briggs.</p> <p>-Galileo Galilei publica su <i>Diálogo sobre el flujo y el reflujio</i>.</p> <p><b>1631</b></p> <p>-Fallece Federico Borromeo, religioso y humanista italiano, arzobispo de Milán.</p> <p>-Fallece John Donne, el más importante metafísico inglés del siglo XVII.</p> <p>-El francés Pierre Vernier inventa una escala para hacer medidas precisas lineales y angulares para la Navegación, que recibe su nombre.</p> <p><b>1632</b></p> <p>-Nace el filósofo inglés John Locke, padre del empirismo, y Baruch Spinoza, filósofo holandés.</p> <p>-Galileo Galilei publica <i>Diálogo</i>, obra en la que reafirma la teoría heliocéntrica, por la que fue llevado a los tribunales de la Santa Inquisición.</p> <p>-Nace Antonio Von Leeuwenhoek, inventor del microscopio.</p> <p>-Muere el destacado matemático flamenco Albert Girard, que estudió las propiedades de las ecuaciones.</p> <p>-Descartes descubre la presión atmosférica, doce años antes del experimento de Torricelli.</p> <p>-Pierre Gassendi observa el "tránsito" de Mercurio (el paso de este planeta ante el Sol).</p> <p><b>1633</b></p> <p>-En Italia, la Inquisición acusa a Galileo Galilei de herejía.</p> <p><b>1634</b></p> <p>-Nace el matemático Antonio Hugo de Omerique, autor de un tratado de aritmética y otros dos de trigonometría.</p> <p>-Fallece en Suiza Wilhelm Fabry, primer cirujano científico alemán conocido como el "padre de la</p>	<p><b>1630</b></p> <p>-Fallece el compositor italiano Giovanni Francesco Anerio.</p> <p><b>1631</b></p> <p>-Fallece Michelagnolo Galilei, compositor y lutista italiano, hermano menor del astrónomo Galileo Galilei.</p> <p>-Fallece Juan Blas de Castro, cantor, músico y compositor turolense.</p> <p><b>1632</b></p> <p>-Nace el músico francés Jean-Baptiste Lully.</p> <p><b>1633</b></p> <p>-Muere Jacobo Pieri, compositor y cantante de ópera.</p> <p>-Fallece Thomas Ravenscroft, compositor inglés.</p> <p><b>1634</b></p> <p>-Nace Antonio Deaghi, compositor y libretista italiano.</p> <p>-Fallece George Kirbye, compositor inglés.</p> <p>-Muere en Bolonia el compositor italiano Adriano Banchieri.</p> <p><b>1635</b></p> <p>-Nace el príncipe Esterházy, músico y poeta húngaro.</p> <p><b>1636</b></p> <p>-Marin Mersenne publica su tratado musical <i>Harmonie Universelle</i>.</p> <p><b>1637</b></p> <p>-Nace el organista y compositor alemán Dieterich Buxtehude.</p> <p>-Nace el compositor y organista italiano Giovanni Paolo Colonna.</p> <p><b>1638</b></p> <p>-Monteverdi publica su octavo libro de madrigales, <i>Madrigali guerrieri, et amorosi</i>.</p> <p><b>1639</b></p> <p>-Fallece el compositor alemán Melchior Franck.</p>	<p><b>1630</b></p> <p>-La peste invade el Reino de Valencia, prolongándose durante tres años.</p> <p>-Fiestas en Valencia en honor del patriarca Ribera.</p> <p>-Fallece el dramaturgo valenciano Guillem de Castro.</p> <p><b>1631</b></p> <p>-Pedro Fajardo de Zúñiga y Requesens es nombrado virrey de Valencia (1631-1635).</p> <p>-El arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga publica sus <i>Advertencias para los edificios y fábricas de los templos</i>.</p> <p><b>1632</b></p> <p>-Juan Bautista Comes regresa a la catedral de Valencia a ocupar el cargo de maestro de capilla.</p> <p>-Marcos Pérez es nombrado maestro de capilla interino en la iglesia del Corpus Christi de Valencia, ocupando el puesto 30 años (1632-1662).</p> <p>-Felipe IV visita Valencia.</p> <p>-Valencia consigue el privilegio de insaculación -<i>Sac i sort</i>-, por el que los <i>jurats</i> se designan por sorteo de una bolsa de 30 <i>cavallers i generosos</i> y de 60 <i>ciudadans</i>.</p> <p><b>1634</b></p> <p>-Segunda bancarrota de la <i>Taula de Canvis</i> en la ciudad de Valencia: surge la <i>Nova Taula</i>.</p> <p><b>1635</b></p> <p>-Fernando de Borja y Aragón es nombrado virrey de Valencia (1635-1640).</p> <p><b>1638</b></p> <p>-Grandes celebraciones en Valencia con motivo del IV centenario de la conquista por el rey Jaime I.</p>

	<p><b>1638</b> -Nace el rey francés Luis XIV, conocido como el <i>Rey Sol</i>. -Nace María Teresa, hija de Felipe IV, futura esposa de Luis XIV de Francia.</p> <p><b>1639</b> -Guerra de los Treinta Años: derrota española frente a los holandeses en la batalla de Las Dunas.</p>	<p>-Abre el Teatro San Cassiano en Venecia, primer teatro de ópera público.</p> <p><b>1639</b> -La <i>Academie Française</i> publica el primer diccionario de la lengua francesa. -Nace Jean Racine, poeta y dramaturgo francés.</p>	<p>cirugía alemana".</p> <p><b>1637</b> -Publicación del <i>Discurso del método</i> de René Descartes.</p> <p><b>1639</b> -Jeremiah Horrocks hace las primeras observaciones sobre el tránsito de Venus.</p>		
	<p><b>Hechos históricos</b></p>	<p><b>Arte y Literatura</b></p>	<p><b>Ciencia, Filosofía y Religión</b></p>	<p><b>Música</b></p>	<p><b>Valencia y Patriarca</b></p>
1640	<p><b>1640</b> -<i>Corpus de Sangre</i> en Barcelona: revuelta entre un grupo de campesinos y soldados castellanos. -Mazarino es nombrado colaborador del cardenal Richelieu. Ambos nombran conde de Barcelona al rey francés Luis XIII. -Portugal recupera su independencia: el duque Juan de Braganza es elegido rey.</p> <p><b>1641</b> -Comienza la rebelión irlandesa. -En Andalucía, el duque de Medina Sidonia es proclamado rey.</p> <p><b>1642</b> -Las tropas españolas derrotan a los franceses del Mariscal de Guiche en la Batalla de Honnecourt (Francia). -Muere el político y cardenal francés Richelieu. -Felipe IV reconoce a su hijo bastardo Juan José de Austria.</p> <p><b>1643</b> -Felipe IV despidе a su valido, el Conde-Duque de Olivares: su sobrino Luis de Haro pasa a ser valido del rey. -En Francia, Luis XIV es coronado rey tras la muerte de su padre, el rey Luis XIII, bajo el gobierno de Mazarino. -Los franceses derrotan a los españoles en la Batalla de Rocroi (Ardenas, Francia). -En Hampshire (Inglaterra), en el marco de la Guerra Civil Inglesa, se libra la batalla de Alton.</p> <p><b>1644</b> -Portugal, apoyada por Francia e Inglaterra, invade España. Derrota española en la batalla de Montijo (Badajoz). -Felipe IV jura las constituciones catalanas en Lérida. -Fallece Isabel de Borbón, reina de España.</p> <p><b>1646</b> -Secesionismo en Aragón. El duque de Híjar nombrado rey de Aragón.</p> <p><b>1647</b> -Guerra de los Treinta Años: Baviera, Colonia, Francia y Suecia firman la Tregua de Ulm. -Rebelión en Nápoles y Sicilia contra el dominio de España. Derrota de los ejércitos españoles en Lens. -Felipe IV se casa con su sobrina Mariana, archiduquesa de Austria.</p> <p><b>1648</b> -La Paz de Westfalia pone fin a la Guerra de los Treinta Años y a la Guerra de los Ochenta Años. -Firma del Tratado de Münster, en el que España reconoce la independencia de los Países Bajos.</p> <p><b>1649</b> -Fallece María de Habsburgo-Gonzaga Archiduquesa de Austria y emperatriz consorte del Sacro Imperio Romano Germánico.</p>	<p><b>1640</b> -Muere el pintor flamenco Peter Paul Rubens. -Baltasar Gracián publica <i>El político</i>.</p> <p><b>1641</b> -Muere en Londres el pintor flamenco Antonio Van Dyck. -Descartes escribe <i>Meditaciones metafísicas</i>.</p> <p><b>1642</b> -Rembrandt pinta <i>La ronda de noche</i>".</p> <p><b>1643</b> -Nace en Córdoba el pintor Juan de Alfaro y Gámez. -Fallece el pintor español Leonardo Jaramillo.</p> <p><b>1644</b> -Fallece el pintor madrileño Pedro de las Cuevas. -Fallece el dramaturgo sevillano Luis Vélez de Guevara.</p> <p><b>1645</b> -Muere el escritor español Francisco de Quevedo. -Fallece el pintor murciano Pedro de Orrente.</p> <p><b>1646</b> -Nace en París el arquitecto Jules Hardouin-Mansart, artífice del Palacio de Versalles.</p> <p><b>1648</b> -Muere Tirso de Molina, poeta y dramaturgo español. -Nace en Bolonia el pintor italiano Marcantonio Franceschini.</p> <p><b>1649</b> -Calderón de la Barca publica <i>El gran teatro del mundo</i>. -Fallece en Roma Alessandro Turchi, pintor italiano. -Fallece en Madrid el pintor español Juan Bautista Maíno. -Fallece en Madrid Manuel de Faria e Sousa escritor, poeta, crítico, historiador, filólogo y moralista portugués. -Fallece en Sevilla el escultor, imaginero y retablista Juan Martínez Montañés. -Fallece en París el pintor francés Simón Vouet. -Fallece Alessandro Varotari, <i>Il padovano</i>, pintor italiano. -Fallece en Loreto –Italia– Richard Crashaw, poeta inglés. -Fallece en Roma el pintor italiano Alessandro Turchi.</p>	<p><b>1640</b> -Galileo formula la ley del movimiento del péndulo y de los proyectiles en el vacío. -Se publica <i>El arte de los metales</i> de Álvaro Alonso Barba, natural de Lepe (Huelva) y establecido en Potosí (Bolivia), con técnicas innovadoras sobre el tratamiento del oro y otros metales.</p> <p><b>1641</b> -Muere Jeremiah Horrocks, astrónomo inglés. -El físico y químico irlandés Robert Boyle visita Florencia –Italia- donde estudia las 'paradojas' de Galileo.</p> <p><b>1642</b> -Muere en Holanda el astrónomo Galileo Galilei.</p> <p><b>1643</b> -El francés Jean Pecquet descubre los sistemas linfático y lácteo humanos. -Evangelista Torricelli inventa el primer barómetro de mercurio. Demuestra que el aire ejerce 'presión', lo que se conoce como presión atmosférica y genera el primer vacío artificial. -Nace Isaac Newton, científico, físico, filósofo, alquimista y matemático inglés.</p> <p><b>1644</b> -Muere el papa Urbano VIII, le sucede Inocencio X. -En Dinamarca nace Ole Roemer, astrónomo danés. -Muere el científico flamenco Jan Baptista van Helmont.</p> <p><b>1645</b> -El científico Blas Pascal construye la <i>Pascalina</i>, calculadora mecánica que se utilizó en la hacienda francesa.</p> <p><b>1646</b> -Nace en Sajonia Gottfried Wilhelm Leibniz, uno de los más grandes universalistas de todos los tiempos y padre del sistema binario.</p> <p><b>1647</b> -Nace en Francia Denis Papin, inventor de la olla exprés. -Nace el filósofo y escritor francés Pierre Bayle. -Muere el científico italiano Evangelista Torricelli.</p> <p><b>1648</b> -Van Helmont descubre la primera química de los gases y describe de la digestión animal. -Johann Glauber descubre el ácido nítrico. -Fallece en Roma José de Calasanz, fundador de la primera escuela cristiana europea.</p> <p><b>1649</b> -Nace Benedicto XIII, papa de la Iglesia católica. -Descartes publica <i>Las pasiones del Alma</i>.</p>	<p><b>1640</b> -Nace en Calanda –Aragón- el compositor y guitarrista Gaspar Sanz. -Fallece el compositor italiano Agostino Agazzari.</p> <p><b>1641</b> -Monteverdi estrena <i>Il ritorno d'Ulisse in patria</i> en Venecia. -Fallece el compositor portugués Estêvão de Brito.</p> <p><b>1642</b> -Nace Johann Christoph Bach, compositor y organista alemán. -Monteverdi estrena en Venecia su ópera <i>L'incoronazione di Poppea</i>.</p> <p><b>1643</b> -Muere en Venecia Claudio Monteverdi, pionero en la composición operística. -Nace Marc-Antoine Charpentier, compositor francés. -Fallece el compositor italiano Girolamo Frescobaldi.</p> <p><b>1644</b> -Nace Antonio Stradivari, el más prominente luthier italiano. -Nace en Albacete el compositor Tomás de Torrejón y Velasco.</p> <p><b>1645</b> -Nacen en Alemania el compositor Johann Ambrosius Bach (padre de Johann Sebastian), y su hermano gemelo, el violinista Johann Christoph Bach. -Urbán de Vargas figura como maestro de capilla de El Pilar de Zaragoza, cargo que ocupa hasta 1651.</p> <p><b>1646</b> -Fallecen los compositores portugueses Duarte Lobo y Manuel Machado. -Nace en Extremadura el compositor Juan de Araujo.</p> <p><b>1647</b> -Nace Antonio Teodoro Ortells, uno de los compositores más importantes del barroco español. -Fallece en Madrid el compositor belga Mateo Romero, "maestro Capitán".</p> <p><b>1648</b> -Muere Marin Mersenne, filósofo y teórico musical francés.</p> <p><b>1649</b> -Nace en Inglaterra John Blow, compositor de ópera y obras religiosas, maestro de Henry Purcell. -Fallece el compositor italiano Giovanni Antonio Rigatti.</p>	<p><b>1640</b> -Comienza la insurrección catalana: Valencia colabora, a petición del rey Felipe IV, con milicias y dinero. -Años en los que el bandolerismo alcanza en el Reino de Valencia sus cotas más altas. -El napolitano Federico Colonna, príncipe de Butera, nombrado virrey de Valencia (1640-1641).</p> <p><b>1641</b> -Antonio Juan Luis de la Cerda, duque de Medinaceli, es nombrado virrey de Valencia (1641-1642).</p> <p><b>1642</b> -Pascual de Borja Aragón y Centelles, duque de Gandía, nombrado virrey de Valencia. Le sucede en ese mismo año Rodrigo Ponce de León, duque de Arcos (1642-1645).</p> <p><b>1643</b> -Fallece en Valencia el compositor Juan Bautista Comes.</p> <p><b>1644</b> -Finalizan las obras de la iglesia del monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia. -Nace en Algemesí –Valencia– el organista Juan Bautista Cabanilles. -Francisco Navarro sucede a Juan Bautista Comes en el magisterio de la catedral de Valencia.</p> <p><b>1645</b> -Duarte Fernando Álvarez de Toledo, conde de Oropesa, nombrado virrey de Valencia (1645-1650). -Celebración de Cortes forales en Valencia, presididas por Felipe IV, las últimas cortes convocadas antes de la pérdida de los fueros. -Tensiones políticas entre los jurados y el <i>Consejo General</i> por el descontento popular ante la presión fiscal de la Corona. Amago de revueltas en la capital valenciana en los años 1645-1646. -Eduardo Álvarez de Toledo, conde de Oropesa, es nombrado virrey de Valencia.</p> <p><b>1647</b> -Estalla la peste bubónica en el Reino de Valencia, la más importante del siglo, que reduce la población en 30.000 personas. -Se reúne la Junta de Sanidad, proponiendo acciones para sanear la hacienda municipal, como consecuencia de la peste.</p> <p><b>1648</b> -Insurrección catalana contra la corona española: Valencia pierde Tortosa. -Muere el bandolero más popular y peligroso del Reino de Valencia, Pere Xolvi. -Muere en Valencia el dominico aragonés Isidoro Aliaga, arzobispo de Valencia desde 1612. -Se funda en Valencia el Oratorio de san Felipe Neri.</p> <p><b>1649</b> -Tercera bancarrota de la <i>Taula de Canvis</i> en la ciudad de Valencia: surge la <i>Novísima Taula</i>. -Pedro de Urbina es nombrado arzobispo de Valencia.</p>

	Hechos históricos	Arte y Literatura	Ciencia, Filosofía y Religión	Música	Valencia y Patriarca
1650	<p><b>1650</b> -Nace Guillermo III, rey de Inglaterra.</p> <p><b>1651</b> -Juan José de Austria, hijo ilegítimo de Felipe IV, dirige el ejército que sitia Barcelona. -El Parlamento de París exige la destitución del cardenal Mazarino como primer ministro. -Fallece Maximiliano I, elector de Baviera.</p> <p><b>1652</b> -España firma la paz con Francia: los franceses dejan de apoyar a Cataluña. Juan José de Austria ocupa Barcelona y pone fin a la <i>Guerra dels Segadors</i>.</p> <p><b>1653</b> -Francia ocupa Puigcerdá y la Seo de Urgel. -Comienza la Primera Batalla del Gabbard, primera contienda de la guerra anglo-holandesa. -Fallece en Madrid, Manuel de Acevedo y Zúñiga, miembro del Consejo de Estado del rey Felipe IV, embajador en la Santa Sede y virrey del reino de Nápoles. -Fallece en Roma Domingo Pimentel Zúñiga eclesiástico y político español.</p> <p><b>1654</b> -Inglaterra anexiona a Irlanda y Escocia, formando Gran Bretaña. -En Reims (Francia) es coronado Luis XIV.</p> <p><b>1657</b> -Nace Felipe Próspero de Austria, Príncipe de Asturias, tercer hijo y primer varón de Felipe IV de España y Mariana de Austria.</p> <p><b>1658</b> -En Dunkerque, los ejércitos francés e inglés vencen al ejército español en la Batalla de las Dunas. -Muere Oliver Cromwell, uno de los líderes de la Revolución Inglesa.</p> <p><b>1659</b> -Se firma el Tratado de los Pirineos entre Francia y España. España pierde el Rosellón menos la villa de Llivia.</p>	<p><b>1650</b> -Muere René Descartes, filósofo y científico francés. -Velázquez pinta el retrato del <i>Papa Inocencio X y La Venus del espejo</i>.</p> <p><b>1651</b> -Nace André Dacier, filólogo, traductor y académico clásico francés. -Calderón de la Barca publica <i>El alcalde de Zalamea</i>. -Baltasar Gracián publica <i>El criticón</i>.</p> <p><b>1653</b> -Nace en París, Michel Baron actor dramático. -Nace Jean-Baptiste Belin, pintor francés. -Muere Cyrano de Bergerac. -Rembrandt pinta <i>Aristóteles con el busto de Homero</i>.</p> <p><b>1654</b> -Rembrandt pinta <i>Betsabé y Mujer bañándose</i>.</p> <p><b>1656</b> -Nace en Austria Johann Bernhard Fischer von Erlach, el más importante arquitecto austríaco del barroco. -Velázquez pinta <i>Las Meninas</i>.</p> <p><b>1657</b> -Nace el pintor alemán Philipp Peter Roos. -Velázquez pinta <i>Las Hilanderas</i>.</p> <p><b>1658</b> -Muere Baltasar Gracián, escritor español.</p> <p><b>1659</b> -Molière estrena <i>Las preciosas ridículas</i>. -Fallece en Génova el pintor italiano Valerio Castello. -Fallece en Venecia Willem Drost, pintor y grabador neerlandés. -Nace en Rovetta Andrea Fantoni, escultor italiano. -Nace Sebastiano Ricci, pintor italiano. -Fallece en Madrid Felipe Godínez, dramaturgo español del Siglo de Oro.</p>	<p><b>1651</b> -Nace George Wheler, arqueólogo inglés. -Nace el matemático alemán Ehrenfried Walther von Tschirnhaus. -Nace Engelbert Kaempfer, médico y viajero alemán. -Fallece Jacques Sirmond, francés erudito jesuita. -Otto Von Guericke inventa la primera maquina neumática.</p> <p><b>1652</b> -El físico Johann Lorenz Bausch funda en Alemania la Academia <i>Naturae Curiosorum</i>.</p> <p><b>1654</b> -Blaise Pascal realiza una primera aproximación al cálculo de probabilidades. -El físico alemán Otto von Guericke demuestra la existencia de la presión atmosférica mediante un experimento con dos semiesferas a las que extrajo el aire, tiradas por 8 caballos, en la ciudad de Magdeburgo (Alemania).</p> <p><b>1655</b> -Christian Huygens descubre el anillo de Saturno, uno de sus satélites y la nebulosa Orión. -Giovanni Cassini descubre la gran mancha roja de Júpiter. -Fallece el Papa Inocencio X, lo sucede el Papa Alejandro VII.</p> <p><b>1656</b> -John Wallis publica el tratado <i>Aritmética infinita</i>. -Nace el astrónomo británico Edmund Halley. -Nace en Valencia Baltasar Íñigo, sacerdote, matemático y físico, miembro del grupo de los <i>novatores</i>.</p> <p><b>1657</b> -Muere William Harvey, científico y médico inglés.</p> <p><b>1659</b> -Nace William Sherard, botánico británico. -Nace Georg Stahl, médico y químico alemán. -Fundación de la Academia de Ciencias en París.</p>	<p><b>1650</b> -Fallece en Toledo Vicente García Velcaire, maestro de las capillas de la catedral de Valencia y del Real Colegio del Corpus Christi. -Diego Pontac es nombrado maestro de capilla de la catedral de Valencia. -Athanasius Kircher publica en Roma su tratado <i>Musurgia Universalis</i>.</p> <p><b>1651</b> -Claudio Monteverdi publica en Venecia su noveno libro de madrigales.</p> <p><b>1652</b> -Nace Arcangelo Corelli, violinista italiano y compositor.</p> <p><b>1653</b> -Nace Georg Muffat, compositor francés. -Nace Agostino Steffani, compositor italiano. -Nace en Nuremberg Johann Pachelbel compositor, clavicembalista y organista alemán. -Fallece en Roma Luigi Rossi compositor, cantante y profesor de canto y lutista italiano. -Fallece Samuel Scheidt, compositor maestro y organista alemán. -Nace el compositor y violinista italiano Arcangelo Corelli.</p> <p><b>1654</b> -Muere en Segovia el organista y compositor Francisco Correa de Arauxo.</p> <p><b>1656</b> -Johann Caspar Kerll es nombrado maestro de capilla de la corte de Baviera en Múnich hasta 1674.</p> <p><b>1657c</b> -Christoph Bernhard escribe su <i>Tractatus compositionis augmentatus</i>.</p> <p><b>1658</b> -José Hinojosa es nombrado maestro de capilla de la catedral de Teruel, permaneciendo cuatro años en el cargo.</p> <p><b>1659</b> -Nace en Westminster (Inglaterra) Henry Purcell.</p>	<p><b>1650</b> -Una nueva peste invade la ciudad de Valencia, prolongándose hasta 1655. -Pedro de Urbina es elegido virrey de Valencia (1650-1652). -El Reino de Valencia recupera Tortosa, perdida en 1648.</p> <p><b>1651</b> -Nace en Valencia Tomás Vicente Tosca, matemático, arquitecto, filósofo y teólogo, del grupo de los <i>novatores</i>.</p> <p><b>1652</b> -Inicio de las obras de la basílica de la Virgen de los Desamparados en Valencia. -Fin de la insurrección catalana, saldada con una gran escasez económica. -Luis Guillermo de Moncada, duque de Montalto, nombrado virrey de Valencia (1652-1659). -Muere en Nápoles el pintor valenciano José de Ribera, “el españoleta”.</p> <p><b>1653</b> -Urbán de Vargas es elegido maestro de capilla de la catedral de Valencia, ocupando el cargo hasta su muerte en 1656.</p> <p><b>1656</b> -Grandes fiestas en Valencia con motivo de la canonización de San Vicente Ferrer.</p> <p><b>1657</b> -Gracián Babán es nombrado maestro de capilla de la catedral de Valencia, ocupando el cargo hasta su muerte en 1675.</p> <p><b>1659</b> -Canonización en Valencia de santo Tomás de Villanueva. -Manuel de los Cobos y Luna, marqués de Camarasa, nombrado virrey de Valencia (1659-1663). -Martín López de Ontiveros es nombrado arzobispo de Valencia.</p>
1660	<p><b>1660</b> -En Suecia, Carlos XI es proclamado rey.</p> <p><b>1661</b> -Muere en Vicennes (Francia) Giulio Mazarino, político y religioso que controló el gobierno francés mientras Luis XIV fue menor de edad. -En Londres se casan Carlos II y Catalina de Braganza. -El banco Sueco emite el primer papel moneda en Europa. -Nace Carlos II, el último rey de la dinastía de los Austrias.</p> <p><b>1665</b> -Guerra de Restauración portuguesa: los españoles son derrotados por las fuerzas portuguesas en la Batalla de Villaviciosa. -Muere Felipe IV. Le sucede Carlos II, bajo la regencia de Mariana de Austria.</p> <p><b>1666</b> -En Londres se declara el Gran Incendio, que destruye la ciudad medieval, lo que contribuyó al freno de la epidemia de peste bubónica.</p> <p><b>1667</b></p>	<p><b>1660</b> -Fallece el pintor español Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, retratista de la corte española durante el reinado de Felipe IV. -Johannes Vermeer pinta <i>La joven del turbante</i>. -Nace en Londres Daniel Defoe, autor de <i>Las aventuras de Robinson Crusoe</i>. -Fallece el pintor italiano Francesco Albani.</p> <p><b>1662</b> -Zurbarán pinta la <i>Inmaculada Concepción</i>. -Fundación de la <i>Royal Society</i> en Londres.</p> <p><b>1664</b> -Muere Francisco de Zurbarán, pintor español. -En Francia, Luis XIV inaugura el Palacio de Versalles.</p> <p><b>1666</b> -En París, Molière estrena su obra <i>El médico a palos</i>.</p> <p><b>1667</b> -Nace el escritor Jonathan Swift, autor de <i>Los Viajes de Gulliver</i>. -En París se abre la primera exhibición pública de arte.</p>	<p><b>1660</b> -Se funda la Real Sociedad de Londres para la mejora del conocimiento natural. -Fallece el religioso francés San Vicente de Paul.</p> <p><b>1662</b> -Nace Jacques Aymar-Vernay, introductor de la radiestesia en Europa. -Muere Blaise Pascal, científico francés. -Se funda la <i>Royal Society of London</i> (academia científica).</p> <p><b>1663</b> -Nace el matemático y físico italiano Francesco Maria Grimaldi.</p> <p><b>1664</b> -Muere Pierre de Fermat, matemático francés.</p> <p><b>1665</b> -Abraham Ihle descubre el cúmulo globular M22. -En Alemania se funda la Universidad de Kiel.</p> <p><b>1666</b> -En París se funda la Academia de Ciencias, por iniciativa de Jean-Baptiste Colbert.</p> <p><b>1667</b> -En Francia, el médico Jean-Baptiste Denys realiza la</p>	<p><b>1660</b> -Nace el compositor italiano Alessandro Scarlatti. -Nace el compositor francés André Campra. -Nace en Brihuega –Guadalajara– el compositor Sebastián Durón. -Nace el compositor y organista alemán Johann Kuhnau.</p> <p><b>1661</b> -Nace el organista y compositor alemán George Böhm.</p> <p><b>1663</b> -Nace el compositor y clavecinista francés Nicolas Siret. -Nace el compositor y organista alemán Heinrich Scheidemann.</p> <p><b>1664</b> -Johann Caspar Kerll es nombrado organista de la Catedral de San Esteban en Viena (Johann Pachelbel fue su asistente) y de la Corte Imperial. -Nace el compositor francés Nicolas Bernier. -Fallece el compositor malagueño Juan Gutiérrez de Padilla.</p> <p><b>1665c</b></p>	<p><b>1661</b> -Grandes fiestas en honor a la Virgen María, tras el breve <i>Sollicitudo omnium ecclesiarum</i> de Alejandro VII. -Nace en Valencia el matemático, físico y astrónomo Juan Baustista Corachán, miembro del grupo de <i>novatores</i>.</p> <p><b>1662</b> -14 de diciembre: José Hinojosa accede, por oposición, al puesto titular de maestro de capilla del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia.</p> <p><b>1663</b> -Basilio de Castelví y Ponce nombrado de forma interina virrey de Valencia (1663-1664). -Nace en Oropesa del Mar –Castellón– el escritor, arqueólogo y humanista Manuel Martí, miembro del grupo de los <i>novatores</i>.</p> <p><b>1664</b> -Antonio Pedro Álvarez Ossorio nombrado virrey de Valencia (1664-1666).</p> <p><b>1666</b> -Gaspar Felipe de Guzmán y Mejía nombrado virrey de Valencia (1666-1667).</p>

	<p>-La Gran Guerra turca detiene la expansión del Imperio otomano en Europa.</p> <p>-Paz de Breda entre Inglaterra, Holanda y Francia.</p> <p><b>1668</b></p> <p>-Paz de Aquisgrán: el rey francés Luis XIV firma la paz con España.</p> <p>-El Tratado de Paz de Lisboa entre España y Portugal reconoce a este como país independiente.</p> <p><b>1669</b></p> <p>-En España, Juan José de Austria es nombrado virrey de Aragón y Cataluña.</p>	<p>-Fallece el escultor portugués Manuel Pereira.</p> <p>-Gian Lorenzo Bernini finaliza la columnata del Vaticano.</p> <p><b>1668</b></p> <p>-Nace el novelista y dramaturgo francés Alain-René Lesage.</p> <p>-Fallece el pintor italiano Alessandro Tiarini.</p> <p><b>1669</b></p> <p>-Muere en Amsterdam el destacado pintor Rembrandt Hamerszoon van Rijn.</p> <p>-Fallece el pintor y arquitecto italiano Pietro da Cortona.</p>	<p>primera transfusión de sangre en un ser humano.</p> <p>-En París se instala el primer sistema de alumbrado público.</p> <p>-Muere el papa Alejandro VII, le sucede Clemente IX.</p> <p>-Nace el matemático italiano Giovanni Jerolamo Saccheri.</p> <p><b>1669</b></p> <p>-Fallece el papa Clemente IX. Le sucede Clemente X.</p>	<p>-Nace el compositor catalán Francisco Valls.</p> <p><b>1667</b></p> <p>-Nace en Venecia el compositor Antonio Lotti, maestro de capilla de San Marcos.</p> <p><b>1668</b></p> <p>-Nace el compositor y clavecinista francés François Couperin.</p> <p><b>1669</b></p> <p>-Muere el compositor italiano Antonio Cesti.</p>	<p><b>1667</b></p> <p>-Grandes fiestas en Valencia con motivo de la traslación de la Virgen a la recién finalizada basílica de la Virgen de los Desamparados.</p> <p>-Diego Felipe de Guzmán nombrado virrey de Valencia (1667-1669).</p> <p>-Ambrosio Ignacio Spinola y Guzmán es nombrado arzobispo de Valencia.</p> <p>-Muere en Valencia el pintor Jerónimo Jacinto Espinosa.</p> <p><b>1668</b></p> <p>-Luis Alfonso de los Cameros es nombrado arzobispo de Valencia.</p> <p><b>1669</b></p> <p>-Vespasiano Gonzaga Orsini es nombrado virrey de Valencia (1669-1675).</p>
	<b>Hechos históricos</b>	<b>Arte y Literatura</b>	<b>Ciencia, Filosofía y Religión</b>	<b>Música</b>	<b>Valencia y Patriarca</b>
1670 - 1675	<p><b>1671</b></p> <p>-Se incendia el Real Monasterio de El Escorial.</p> <p><b>1672</b></p> <p>-Inicio de la Guerra polaco-turca, que enfrentó a la mancomunidad polaco-lituana frente al imperio otomano.</p> <p>-Inicio de la Guerra franco-holandesa: participan Francia, Münster, Colonia e Inglaterra contra la República de Holanda, España, el Sacro Imperio Romano Germánico y el Elector de Brandeburgo.</p> <p>-Nace el zar Pedro I de Rusia.</p> <p>-Fallece María Teresa de Francia, cuarta hija de Luis XIV y la tercera hija de su esposa María Teresa de Austria.</p> <p><b>1673</b></p> <p>-En Ucrania se libra la Segunda Batalla de Khotyn: la mancomunidad de Polonia-Lituania fuerza la retirada del ejército otomano.</p>	<p><b>1670</b></p> <p>-Murillo pinta <i>Las galletas en la ventana, San Juan Bautista niño y el cordero y Asunción</i>.</p> <p>-Fallece el arquitecto francés Louis Le Vau.</p> <p>-Fallece en Amsterdam –Holanda– Jan Amos Komensky (Comenius), padre de la pedagogía.</p> <p><b>1672</b></p> <p>-Nace Edmond Hoyle, escritor inglés.</p> <p>-Nace Joseph Addison, escritor y político inglés.</p> <p><b>1673</b></p> <p>-Muere Jean-Baptiste Poquelin (Molière) mientras se representa su obra <i>El enfermo imaginario</i>.</p> <p><b>1675</b></p> <p>-Fallece el pintor neerlandés Johannes Vermeer.</p>	<p><b>1670</b></p> <p>-Fallece el gran pedagogo humanista y filósofo checo Juan Amos Komensky.</p> <p>-Muere el papa Clemente IX, le sucede Clemente X.</p> <p>-Fallece el astrónomo italiano Niccolò Zucchi.</p> <p><b>1671</b></p> <p>-Isaac Newton escribe <i>El Método de fluxiones</i>.</p> <p>-El astrónomo Giovanni Cassini descubre <i>Japeto</i>, satélite de Saturno.</p> <p><b>1672</b></p> <p>-Isaac Newton publica su tratado <i>Opticks</i>, sobre las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz.</p> <p><b>1673</b></p> <p>-Nace el teólogo y químico alemán Johann Conrad Dippel.</p> <p><b>1675</b></p> <p>-Nace el arqueólogo e historiador italiano Scipione Maffei.</p> <p>-Fundación del observatorio de Greenwich.</p>	<p><b>1670</b></p> <p>-Nace en Venecia el compositor Antonio Caldara.</p> <p><b>1672</b></p> <p>-Muere Heinrich Schütz, compositor y organista alemán.</p> <p>-El teórico toledano Andrés Lorente publica en Alcalá de Henares su tratado musical <i>El por qué de la música</i>.</p> <p>-Nace el compositor turulense José de Nebra.</p> <p><b>1673</b></p> <p>-En Francia, Jean-Baptiste Lully estrena su ópera <i>Cadmus et Hermione</i>.</p> <p>-Nace en Venecia el compositor Tomasso Albinoni.</p> <p>-Nace el compositor mallorquín Antonio de Literes.</p> <p><b>1674</b></p> <p>-Gaspar Sanz publica su <i>Instrucción de música sobre la guitarra española</i>.</p> <p><b>1675</b></p> <p>-Muere en Madrid el compositor Carlos Patiño.</p>	<p><b>1671</b></p> <p>-Canonizaciones de san Luis Bertrán y san Francisco de Borja en Valencia.</p> <p><b>1673</b></p> <p>-30 de diciembre: fallece José Hinojosa, maestro titular de la capilla del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia. Le sucede, como maestro interino, su discípulo Antonio Teodoro Ortells.</p> <p><b>1674</b></p> <p>-Canonización de san Pedro Pascual en Valencia.</p> <p><b>1675</b></p> <p>-Muere en Valencia el compositor Gracián Babán.</p>





## CAPÍTULO I, *Valencia en el siglo XVII*

### **Resumen**

Debido a que no se trata de una investigación propia, el contenido de este primer capítulo intenta, únicamente, condensar y sintetizar los aspectos más relevantes, tanto político-económicos, como culturales y musicales, que pueden ser de utilidad para contextualizar el estudio que se desarrollará en los siguientes capítulos.

Valencia, en el siglo XVII, tenía una *estructura social* heredada del siglo anterior, formada por la *nobleza* –que pronto se convirtió en una élite aristocrática–, la nueva *burguesía* –integrada por abogados, notarios, nuevos terratenientes y hombres de negocios–, y *el pueblo llano*, formado por artesanos y campesinos, pero también por individuos sin trabajo alguno. En el *clero*, la diferenciación era, si cabe, más patente entre los altos dignatarios y el clero “llano”. A su vez, el *estamento militar* se había transformado en una élite burocrática, con una parte residual integrante del ejército.

El fenómeno social más decisivo, cuyas consecuencias afectaron al conjunto de la sociedad valenciana, fue la *expulsión de los moriscos*, en un Reino –el de Valencia– que albergaba el mayor porcentaje poblacional de este colectivo en la península. Desde el siglo anterior se había intentado, por parte de los estamentos religiosos y políticos, la conversión e integración de los moriscos, y, nada más comenzar la nueva centuria, el arzobispo Juan de Ribera había acometido una nueva campaña de evangelización, pero finalmente, a pesar de la insistencia de algunos sectores de la nobleza –que querían seguir disfrutando de mano de obra barata–, se llevó a cabo la expulsión en 1609. Con ella, la población se redujo drásticamente (entre un 22 y un 30%), descendiendo con ello el consumo y el rendimiento agrario, factores que agravaron sobremanera la ya maltrecha economía valenciana.

Por otra parte, la *agricultura* sufría todavía unos sistemas de explotación obsoletos, que disminuían la producción, agravada, a su vez, por sucesivos ciclos de sequías e inundaciones. En el siglo, además, hubo varios brotes de *epidemias*, la más devastadora de las cuales fue la gran peste bubónica de 1647-1648, con lo que, nuevamente, se redujo la población. Estos factores provocaron sucesivas *bancarrotas de la Taula de Canvis* (en 1614, 1634 y 1649), a lo que se sumó la *aportación de hombres y dinero* del Reino de Valencia a la corona, a partir de la propuesta de la *Unión de Armas* del conde-duque de Olivares (1626), y, en especial, tras la *sublevación de Cataluña* (1640-1652). Todo ello contribuyó, a mitad del siglo XVII, a una situación dramática, de gran ahogo económico. A pesar de que, a partir de 1650, hubo una tímida recuperación, esta no fue total, ya que estructuras como la agraria continuaban ancladas al pasado, sin mejorar su rentabilidad, por lo que se cerró el siglo con la rebelión de los campesinos y la irrupción de la *segunda germanía* en 1693.

Juan de Ribera, arzobispo de Valencia desde 1568, fue quizá el personaje más influyente en el nuevo siglo que comenzaba. Sin embargo, sus continuados *intentos de reforma religiosa* no terminaban de hacerse efectivos: la formación teológica de los clérigos era insuficiente, y, en general, estos no mostraban buenos modelos de conducta, llegando a alcanzarse situaciones límite en determinados comportamientos,

como ocurrió con el fenómeno de las *bandositats* –disputas entre facciones del alto clero–.

En Valencia se produjo un enconado enfrentamiento entre los partidarios a favor y en contra del *inmaculismo* –corriente que consideraba indiscutible el origen y esencia inmaculada de la Virgen María–. El decreto *Sanctissimus* (1622) y el breve *Sollicitudo omnium ecclesiarum* (1662), desataron el fervor popular entre las facciones inmaculistas, organizando grandes fiestas a tal efecto. Al igual que estas, en todo el siglo hubo fiestas de toda índole, que despertaban el entusiasmo popular en la ciudad de Valencia, y eran un medio propagandístico para los convocantes –los estamentos religioso, militar, político o real–, que no escatimaban en gastos para promoverlas y organizarlas. En ellas, la sociedad salía a la calle, se contagiaba del ambiente festivo y olvidaba los grandes problemas que padecía.

La aristocracia y la Iglesia eran los principales mecenas artísticos, entre ellos, Juan de Ribera, que era gran conocedor de las *corrientes artísticas* en boga y, a su vez, un buen coleccionista de arte. Ribera fue uno de los principales impulsores de la renovación del arte en Valencia, en especial a raíz de los encargos que confió a un buen número de artistas para su gran proyecto, el Real Colegio-Seminario del Corpus Christi. Otras proyectos artísticos destacables en el siglo fueron la remodelación del convento de San Miguel de los Reyes (1623-1644) y la construcción de la basílica de los Desamparados (1652-1677), de Diego Martínez Ponce de Urrana.

Entre los *pintores valencianos*, destacó José de Ribera –*lo Spagnoletto*–, que desarrolló su carrera en Italia y fue considerado precursor de una escuela napolitana. Varios pintores trabajaron para Juan de Ribera, como Francisco Ribalta, Juan de Sariñena, y, especialmente, el italiano Bartolomé Matarana, que se encargó de la decoración de los muros y el cimborrio de la iglesia del Corpus Christi de Valencia.

La capital valenciana mantuvo una intensa e interesante *actividad teatral* en el siglo XVII, en especial en la *Casa de la Olivera*, corral de comedias construido en 1582 y remodelado en 1618. En estas representaciones, se contrataban compañías musicales que ambientaban el espectáculo con canciones y bailes. Existían otras capillas musicales, que prestaban sus servicios a las parroquias y a las órdenes religiosas que las contrataban en sus festividades más importantes. Entre las *capillas musicales religiosas*, destacaron en la ciudad la capilla de la catedral y la recién fundada capilla de la iglesia del Corpus Christi.

La *capilla de la catedral de Valencia* había sido fundada siglos atrás, pero alcanzó su mayor apogeo en el siglo XVII, con la incorporación de maestros ilustres como Juan Bautista Comes, Vicente García Velcaire, Diego Pontac, Urbán de Vargas, Gracián Babán y Antonio Teodoro Ortells, con cuyas obras se solemnizaban la Navidad, la Semana Santa y el Corpus. Esta capilla competía con la del Corpus Christi a la hora de incorporar a la liturgia obras policorales, que aportaban magnificencia y suntuosidad a los actos. Con el ingreso, a mitad del siglo XVII, del organista Juan Bautista Cabanilles, la capilla de la catedral valenciana alcanzó su máximo esplendor, convirtiéndose en una de las capillas de referencia de la península.

## Capítulo II: EL REAL COLEGIO-SEMINARIO DEL CORPUS CHRISTI

Para comprender la fundación y evolución del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi, conviene detenerse en la figura de su fundador, especialmente en algunos datos biográficos del mismo que condicionaron el devenir de la institución. Juan de Ribera<sup>130</sup> (\*Sevilla, 1532; †Valencia, 1611) era descendiente de una familia rica y noble, y fue criado por su tía paterna<sup>131</sup> en un ambiente religioso y culto, viviendo sus primeros años cerca de la catedral hispalense. Su padre<sup>132</sup>, bien relacionado con la realeza y el papado, le ofreció la mejor formación posible,

---

<sup>130</sup> Si se desea ampliar información biográfica sobre san Juan de Ribera, pueden consultarse algunos títulos de referencia histórica, como: -ESCRIVÀ, Francisco: *Vida del Illustrissimo y Excellentissimo Señor don Juan de Ribera, Patriarca de Antiochia, y Arçobispo de Valencia*. Valencia, Pedro Patricio Mey, 1612; -GIMÉNEZ [XIMÉNEZ], Juan: *Vida, y virtudes del venerable siervo de Dios, el Il[ustrí]mo, y Ex[celentí]mo Señor D[on] Juan de Ribera Patriarca de Antioquía*. Roma, Imprenta de Roque Bernabò, 1734; -F.R.P.A.C.R.: *Compendio histórico de la vida y virtudes del beato Juan de Ribera*. Valencia, Imprenta del Diario, 1797; -TUR, Manuel: *Elogio del beato Juan de Ribera, Patriarca de Antioquía, Arzobispo y Vir[r]ey de Valencia*. Valencia, Hermanos de Orga, 1797; -GIMÉNEZ [XIMÉNEZ], Juan: *Vida del beato Juan de Ribera*. Valencia, Imprenta de Joseph de Orga, 1798; -BORONAT, Pascual: *El beato Juan de Ribera y el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia, Francisco Vives Mora, 1904; -ROBRES, Ramón: *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. A raíz del 400 aniversario de la muerte de Juan de Ribera, han surgido nuevas publicaciones sobre la figura del beato, como: -CALLADO, Emilio (ed.): *Curae et studii exemplum. El Patriarca Ribera cuatrocientos años después. Col.leció Cins Segles, vol. 25*. Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2009; -ID. (ed.): *Lux totus Hispaniae. El Patriarca Ribera cuatrocientos años después. Col.leció Cins Segles, vol. 31*. Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2009; -ID.: *El Patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna*. Valencia, Institución Alfons el Magnànim-Diputación de Valencia, 2012; -ESCRIVÀ, Francisco: *Vida del Illustrissimo y Excellentissimo Señor don Juan de Ribera, Patriarca de Antiochia, y arçobispo de Valencia*. Estudio preliminar a cargo de Emilio Callado Estela y Miguel Navarro Sorní. Valencia, Generalitat Valenciana, 2011.

<sup>131</sup> El jovencísimo Ribera fue criado por su tía, María Enríquez, hermana de su padre, en la *Casa de Pilatos*, un espléndido palacio en el centro de Sevilla, edificio que mezclaba los estilos renacentista y mudéjar (-BENITO, Daniel: "San Juan de Ribera mecenas del arte", en *Studia Philologica Valentina*, 15/12 (2013), p. 51).

<sup>132</sup> Per Afán [Perafán] Enríquez de Ribera (\*Sevilla, 1509; †Nápoles, 1571), fue el decimocuarto descendiente de la Casa de Ribera, II marqués de Tarifa, V conde de los Molares, y, desde 1558, encabezó el título nobiliario de I duque de Alcalá de los Gazules. Fue virrey de Cataluña entre 1554 y 1558, y virrey de Nápoles entre 1558 y 1571 (-ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego: *Annales eclesiásticos, y seculares, de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Tomo IV. Madrid, Imprenta Real, 1796, pp. 59-60; -RANEO, José: *Libro donde se trata de los vir[r]eyes lugartenientes del Reino de Nápoles y de las cosas tocantes a su grandeza*. "Colección de documentos inéditos para la historia de España", Vol. XXIII. Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1853, pp. 164-227; -ROBRES, Ramón: *op. cit.*, pp. 10-12, y 49-51). Su madre, Teresa de los Pinelos, que falleció al poco de nacer Juan, provenía de una familia rica italiana: el abuelo de esta, Francisco Pinelo, fue un rico comerciante genovés que se afincó en Sevilla, y su padre, Cristóbal, se dedicó a actividades mercantiles y militares (-MADRAZO, Pedro de: *Sevilla y Cádiz*. Serie "España, sus monumentos y artes-su naturaleza é historia". Barcelona, Daniel Cortezo y cía., 1884, p. 503; -IBARRA HIDALGO, Eduardo: "Notas históricas y genealógicas de la familia Pinelo", en *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, XXIX (2001), pp. 9-22). El padre de Juan de Ribera había contraído matrimonio previamente en dos ocasiones: una, con D<sup>a</sup> Leonor, hija de los Marqueses de Zahara; y otra, con D<sup>a</sup> Catalina, Marquesa de Malpica. Ambas fallecieron al poco tiempo de casarse, sin descendientes. El matrimonio con Teresa, además de asegurar la descendencia, aunaba la riqueza (nobleza adquirida) con la nobleza de cuna.

enviando, sin escatimar en gastos<sup>133</sup>, al joven Ribera a la Universidad de Salamanca (1544-1561), el centro académico y cultural más importante del Reino de Castilla. Allí fue alumno, entre otros, de los teólogos dominicos Domingo de Soto (\*Segovia, 1494; †Salamanca, 1560) y Melchor Cano (\*Tarancón –Cuenca–, 1509; †Madridejos –Toledo–, 1560), que en 1545 y 1550, respectivamente, habían acudido al Concilio de Trento. Aunque no pudo conocerlo, recibió, a través de manuscritos, las enseñanzas del también dominico Francisco de Vitoria (\*Burgos, 1483c; †Salamanca, 1546), que en su etapa parisina (1508-1523) había recibido influencias del humanismo de Erasmo de Rotterdam. Entre 1546 y 1555 coincidió con el agustino fray Luis de León (\*Belmonte –Cuenca–, 1527c; †Madrigal de las Altas Torres –Ávila–, 1591) y conoció a los franciscanos Alfonso de Castro (\*Zamora, 1495c; †Bruselas –Bélgica–, 1558) y Andrés Vega (\*Segovia, 1498; †Salamanca, 1549), destacados teólogos enviados por Carlos V a Trento<sup>134</sup>. Por tanto, en sus primeros años de formación, conoció a fondo, a través de teólogos de renombre, los postulados emanados de las dos primeras fases del concilio tridentino (1545-1549; 1551-1552), recibió una sólida formación humanística y teológica, y quedó imbuido de las nuevas enseñanzas y corrientes de pensamiento que circulaban por España y Europa a mitad del siglo XVI.



**Fig. 19: Per Afán de Ribera, padre de Juan de Ribera, y fachada de la Universidad de Salamanca.**

Su preparación académica fue notable, ya que, una vez finalizados sus estudios, fue profesor de Teología en la propia universidad salmantina, y al poco tiempo, en 1562, fue promovido por Felipe II al obispado de Badajoz (cargo que ocupó entre 1562 y 1568), cuando solo contaba con 30 años. En ese mismo año – 1562–, Pío IV volvió a convocar el concilio, y Juan de Ribera, desde su obispado, comenzó a tomar decisiones de relevancia: dos años más tarde promulgó los

<sup>133</sup> Los gastos anuales de Juan de Ribera en Salamanca se estiman entre 10.000 y 12.000 ducados, teniendo a su disposición seis criados (-ROBRES, Ramón: *ibidem*, p. 25).

<sup>134</sup> -ROBRES, Ramón: *ibidem*, pp. 16-24.

decretos (hasta entonces aprobados) de Trento, para estar, por así decir, “a la última” en las reformas que la Iglesia Católica estaba llevando a cabo. En 1565 acudió al Concilio Provincial celebrado en Salamanca, donde pudo intercambiar experiencias acerca de la nueva reforma con el resto de prelados convocados, muchos de los cuales habían participado en Trento<sup>135</sup>. Aunque no intervino directamente en este, recibió de ellos información directa sobre las nuevas disposiciones acordadas en la última etapa del mismo (1562-1563), bajo el mandato de Pío IV. En 1568, tras la muerte de Fernando de Loaces, a la sazón patriarca de Antioquía y arzobispo de Valencia, fue nombrado por Felipe II arzobispo de Valencia, cargo que ocupó hasta su muerte. En ese mismo año, el papa Pío V lo nombró patriarca de Antioquía. El cargo eclesiástico (arzobispado) y la dignidad otorgada (patriarcado) a su antecesor tuvieron continuidad en Juan de Ribera, mostrando la sintonía entre el rey español y el papa, y confiriéndole con ello un “halo de autoridad” de cara al pueblo. Por tanto, a la temprana edad de 36 años, Juan de Ribera ya ocupaba cargos de gran importancia política y religiosa, designados directamente por las más altas instancias –realeza y papado–, y, en el ámbito valenciano, se le encomendó la tarea de organizar una de las diócesis españolas más importantes en un momento clave de la historia.



**Fig. 20: catedrales de Badajoz y Valencia.**

La personalidad de Juan de Ribera es fundamental para conocer el devenir del Reino de Valencia en las décadas entre finales del siglo XVI y principios del XVII, por varias razones:

---

<sup>135</sup> Entre los cuales se hallaban, entre otros, Antonio Agustín (obispo de Lérida entre 1561 y 1576, y arzobispo de Tarragona entre 1576 y 1586), Francisco Delgado (obispo de Lugo entre 1561 y 1566), su sucesor, Fernando de Velosillo (1567-1587), Diego de Arnedo (obispo de Mallorca, 1561-1572), Francisco Blanco de Salcedo (obispo de Orense, 1556-1565), Álvaro de Toledo (arzobispo de Compostela entre 1550 y 1557) y fray Juan de Muñatones (obispo de Segorbe entre 1556 y 1571), todos presentes e intervinientes en las diferentes fases del Concilio de Trento convocadas hasta entonces.

- Por el poder e influencia religiosa ejercidos, tanto sobre el pueblo<sup>136</sup>, como sobre su diócesis<sup>137</sup> y por su importante relación con las altas jerarquías eclesiásticas de la época<sup>138</sup>. Ribera fue considerado una autoridad eclesiástica para todos los estamentos de la época, tanto en Valencia como en el resto de España y en Roma.
- Por su poder político, trabajando “codo con codo” con los reyes Felipe II y Felipe III<sup>139</sup>: como confesor de este último, sus consideraciones e ideas fueron tomadas muy en cuenta, e influyeron en la toma de decisiones de aquel. Este *status* alcanzó su cota máxima al ser nombrado virrey y capitán General de Valencia entre 1602 y 1604. En ese momento, Ribera adquiría una doble jurisdicción, religiosa y política, con lo que Felipe III, de ese modo, se aseguraba la buena administración de la diócesis y Reino de Valencia, en el momento más crítico y clave de la cuestión morisca, junto a otros desórdenes sociales del momento<sup>140</sup>.
- Por su relevante influencia en los ámbitos cultural<sup>141</sup> y universitario:

---

<sup>136</sup> En este sentido, hay que hacer constar los numerosísimos sermones de Juan de Ribera conservados y publicados (-RIBERA, Juan de: *Sermones de los tiempos litúrgicos*. Edición crítica y transcripción realizada por el canónigo Ramón Robres Lluch. Valencia, Corpus Christi, 1987). Entre ellos, es significativo el sermón que predicó en la catedral de Valencia el 27.09.1609, cinco días después del decreto de expulsión de los moriscos, ejerciendo un papel pedagógico/catequético entre los fieles.

<sup>137</sup> Destaca la labor pastoral del arzobispo sobre su diócesis, a través de las cartas del prelado a sus sacerdotes, los siete sínodos convocados entre 1578 y 1607, en un intento de renovación del clero, así como la fundación, durante su mandato, de ochenta y tres conventos.

<sup>138</sup> Juan de Ribera, desde su designación como patriarca de Antioquía por Pío V, mantuvo correspondencia con los sucesivos papas: con Clemente VIII (carta fechada el 26.07.1596) y con Pablo V (abril de 1606). Gregorio XIII, en una nota emitida por la Secretaría Vaticana el 15.03.1584, expresaba el gran afecto que sentía por Juan de Ribera. Asimismo, ejerció una gran influencia exegética a través de sus anotaciones en tres ejemplares de la Santa Biblia, muchas de las cuales aparecieron en la Vulgata Sixto-Clementina (edición latina preparada por Clemente VIII en 1592), vigente hasta el siglo XX.

<sup>139</sup> Junto a las designaciones reales como obispo de Badajoz y arzobispo de Valencia, respectivamente, hay que añadir el contacto permanente que mantuvo con ambos reyes: con Felipe II (carta a Juan de Ribera, fechada en El Escorial el 12.08.1591; carta del Patriarca a Felipe II, de fecha 02.12.1594, y respuesta real, el 25.12.1594); y con las visitas a Valencia de Felipe III (primera estancia en Valencia entre febrero y mayo de 1599, con motivo de su boda con Margarita de Austria; segunda estancia en Valencia entre diciembre y febrero de 1604, con motivo de la celebración de cortes y de la inauguración de la iglesia del Corpus Christi).

<sup>140</sup> Ribera formó parte del Consejo de Estado, convocado el 03.01.1602, y de la llamada “Junta de Tres” (1607), como confesor del rey, para tratar el tema morisco, y en el desenlace de la cuestión, el contacto entre Felipe III y Juan de Ribera fue constante, como lo demuestran las cartas fechadas entre el 04.08.1609 y el 17.12.1609. Es especialmente significativo su nombramiento como virrey y capitán general de Valencia, y el efecto disuasorio que provocó en el bandolerismo, que estaba a la orden del día en los caminos del Reino de Valencia, provocando que los maleantes huyeran hacia Aragón y Madrid.

<sup>141</sup> En su época de estudiante, Juan de Ribera se preocupó por adquirir libros, tanto ortodoxos como heréticos –según la observancia católica–, a fin de formarse un pensamiento abierto, a propósito de las corrientes intelectuales que circulaban en España y Europa (se sabía que disponía de las *Obras Completas* de Erasmo de Rotterdam (Basilea, Beatus Rhenanus, 1540), además de *Tridentini decreti de Iustificationes expositio et defensio*, de fray Andrés de Vega (Alcalá de Henares, Andrés de Angulo, 1564), y *Silvestrinae Summae*, de Silvestre Prierias (París, Mauricio Roy y Ludovico Pesnot, 1553). En el inventario, realizado a su muerte, figura un amplísimo catálogo de libros de los más importantes filósofos y humanistas del siglo XVI (a este respecto, consúltese: -NAVARRO, Miguel: “La cultura del

sensible a las últimas tendencias artísticas que emanaban desde Roma, el propio epicentro del catolicismo, aplicó estas en las nuevas creaciones que, como buen mecenas, quiso encargar y acometer. Por otro lado, el cargo de arzobispo de Valencia llevaba implícito el de canciller de la universidad, máxima autoridad académica<sup>142</sup>: Ribera quiso reformar sus estatutos, lo que le acarreó problemas con los catedráticos y revueltas entre el alumnado, sacrificando su popularidad en aras de conseguir una reforma educativa de calidad –especialmente en la rama teológica, su principal interés–, aun poniendo en juego su propia seguridad personal<sup>143</sup>.

- Finalmente, por su gran poder económico, con el que podía manejar y administrar las rentas del arzobispado, las de otros cargos que representaba y las suyas propias, lo que le proporcionaba un margen de maniobra considerable, así como autonomía en la toma de decisiones<sup>144</sup>.

---

Patriarca Juan de Ribera a través de su biblioteca”, en *Studia Philologica Valentina*, 15/12 (2013), pp. 221-244), a lo que hay que añadir los impresores de libros que trabajaron en Valencia por encargo suyo, como Pedro de Huete, Pedro Patricio Mey y Juan Bautista Marzal. Finalmente, destaca Juan de Ribera como gran mecenas de arquitectos (Guillem del Rey, Miguel Rodrigo, Antonio Marona), pintores (Bartolomé y Francisco Matarana, Francisco Ribalta), escultores (Francisco Pérez, Pedro de Gracia), orfebres, plateros y un sinfín de artistas que trabajaron a sus órdenes.

<sup>142</sup> El papa Alejandro VI, Rodrigo de Borja (\*Játiva, 1431; †Roma, 1503) había fundado el Estudio General (actual Universidad Literaria de Valencia) con una bula promulgada en 1501, sancionada por Fernando el Católico en 1502. En la misma también se indicaba que el arzobispo de la ciudad debía ser el canciller de la universidad, cargo superior al de rector.

<sup>143</sup> Juan de Ribera aspiraba al reconocimiento oficial de las enseñanzas del Colegio de los jesuitas de San Pablo, y que se admitiera a los teólogos de la citada compañía en las cátedras de Teología. El primer enfrentamiento se produjo al visitar la Universidad en 1570, apareciendo pasquines por toda la ciudad en contra de las decisiones del canciller, que terminó con la destitución –y encarcelamiento– del rector, y provocando el enfrentamiento de los jurados de la ciudad contra el Patriarca (-ROBRES, Ramón: *ibidem*, pp. 138-139, y 141-158; -MESTRE, Antonio: “Jerarquía católica y oligarquía municipal ante el control de la Universidad de Valencia (el obispo Esteve y la cuestión de los pasquines contra el Patriarca Ribera)”, en *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 1 (1981), pp. 9-35).

<sup>144</sup> En los 37 años del arzobispado de Ribera en Valencia, la renta anual de la diócesis ascendía a 50.000 ducados, y en el período 1602-1610 aumentó a 70.000. Como virrey y capitán general de Valencia, su asignación anual fue de 5.500 ducados. En cuanto a su patrimonio personal, aunque no existen datos concretos, muestro algunos datos: se sabe que Ribera donó a Felipe II 20.000 escudos, a través de una carta de agradecimiento del rey fechada el 12.08.1591 en El Escorial. Por otra parte, como consecuencia del elevado número de moriscos expulsados en 1609, muchos dueños de tierras vieron disminuida su renta: en el caso del propio Ribera, su renta anual disminuyó en 13.000 libras. Todo esto demuestra que, tanto por su patrimonio como por sus rentas, su poder económico personal era considerable.



**Fig. 21: claustro del Estudio General (universidad).**

Juan de Ribera fue, sin duda, el personaje más influyente de Valencia en estas décadas, la máxima autoridad en todos los órdenes, cuyas acciones marcaron un antes y un después en el Reino de Valencia y en toda España, contribuyendo de forma significativa a la unidad religiosa y política de la península. A través de todos estos datos se puede comprender qué factores y condicionantes fueron los que indujeron al patriarca a fundar el Real Colegio-Seminario del Corpus Christi.





**Fig. 22: Juan SARIÑENA: Retrato del patriarca.**  
Valencia, Museo del Patriarca, 1605.

### **1. Fundación y postulados**

Una de las muchas reformas que proponía el Concilio de Trento era la referida a la formación de los nuevos sacerdotes<sup>145</sup>. Las directrices tridentinas en

<sup>145</sup> Concretamente, la vigésimo tercera sesión, Capítulo XXIII, apunta que “[...] establece el santo

este asunto, a modo de resumen, se condensaban en promover, por parte de las diócesis, la puesta en marcha de *seminarios*, preferentemente para hijos de familias pobres. Estos edificios debían situarse cerca de las iglesias mayores o catedrales, de forma que los seminaristas –preferiblemente jóvenes con escasos medios– pudieran participar en los oficios litúrgicos, recibiendo un buen ejemplo y una formación humanística y teológica de calidad, como garante de la propia reforma que la Iglesia Católica, de cara a asegurarse su propia pervivencia, quería acometer.

Juan de Ribera, a su llegada a Valencia en 1568, se encontró con un panorama socio-religioso caracterizado, entre otros factores por: 1/ una *herejía amenazante*, especialmente por parte de los moriscos, cuyo intento de conversión estaba siendo escaso o más bien nulo –recrudeciéndose la situación en su etapa final–, y cuya actitud, desafiante –en su obsesión por mantenerse fieles a las prácticas musulmanas, poniendo en peligro la convivencia– para con la religión implantada en la península (la “oficial”), era de todo punto peligrosa para la unidad católica de los Reinos de España<sup>146</sup>. 2/ Un *conjunto de clérigos* adscritos a su diócesis, en la mayoría de casos, *con escasa preparación dogmática e intelectual*<sup>147</sup>, lo que impedía que las predicaciones sobre la doctrina cristiana fueran realmente aleccionadoras y de calidad, con conductas poco edificantes y cuya laxitud –en el mejor de los casos– no servía de ejemplo al conjunto de fieles. 3/ Unas *rectorías deficientemente financiadas*, sin recursos, con unas parroquias en mal estado de conservación, a las que los clérigos, por estas y otras razones, no querían acceder<sup>148</sup>. En este estado de cosas, cabe imaginarse al prelado con un grave problema entre manos, de difícil solución, dados los ingentes y diferentes asuntos que, a propósito de la cuestión, debía abordar, sin saber por dónde comenzar a solucionarlos.

Por otra parte, es sabida la estrecha relación de Juan de Ribera con el cardenal Carlos Borromeo<sup>149</sup>, con quien compartía una sensibilidad común por la

---

Concilio que todas las catedrales, metropolitanas, e iglesias mayores que estas tengan obligación de **mantener, y educar religiosamente, e instruir en la disciplina eclesiástica**, según las facultades y extensión de la diócesis, **cierto número de jóvenes de la misma ciudad y diócesis, o a no haberlos en estas, de la misma provincia, en un colegio situado cerca de las mismas iglesias, o en otro lugar oportuno a elección del Obispo**. Los que se hayan de recibir en este colegio tengan por lo menos doce años, y sean de legítimo matrimonio; sepan competentemente leer y escribir, **y den esperanzas por su buena índole e inclinaciones de que siempre continuarán sirviendo en los ministerios eclesiásticos**. Quiere también **que se elijan con preferencia los hijos de los pobres, aunque no excluye los de los más ricos, siempre que estos se mantengan a sus propias expensas, y manifiesten deseo de servir a Dios y a la Iglesia**. [...]” (-*Sacrosanto y Ecuménico CONCILIO DE TRENTO, traducido al idioma castellano por D. Ignacio López de Ayala. Con el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma publicada en 1564*. Barcelona, Imprenta de Ramón Martín, 1847, p. 266) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>146</sup> Sobre este tema –los moriscos y su expulsión definitiva del Reino de Valencia en 1609–, consúltese el Capítulo I de la presente tesis, pp. 34-36.

<sup>147</sup> -MESTRE, Antonio: *op. cit.*, p. 23.

<sup>148</sup> -CÍSCAR, Eugenio: “Notas sobre la predicación e instrucción religiosa de los moriscos en Valencia a principios del siglo XVII”, en *Estudis: Revista de Història Moderna*, 15 (1989), p. 227.

<sup>149</sup> Carlos Borromeo (\*Arona –Italia–, 1538; †Milán –Italia–, 1584) se convirtió muy pronto –con tan solo 21 años– en cardenal diácono, arzobispo de la diócesis de Milán y administrador de los Estados de la Iglesia, merced al favor de su tío, el papa Pío IV. Fue un personaje clave en el reinicio del Concilio de Trento, al impulsar su tercera convocatoria en 1562, y aplicar de inmediato la reforma

formación del clero, la predicación y la Eucaristía, ejes fundamentales en la renovación de la Iglesia, contando con su apoyo en momentos clave<sup>150</sup>. En la etapa de Ribera como obispo de Badajoz ya se pudieron atisbar algunos rasgos de su personalidad y de su capacidad de decisión antes tales asuntos, como las advertencias que envió a los sacerdotes, exhortándoles a enseñar y hacer entender la doctrina cristiana, a visitar hospitales, cárceles, a confesar, etc., y en el Concilio Provincial Compostelano –celebrado en Salamanca en 1565– pronunció un discurso en el que plasmó sus ideas acerca de la reforma de la Iglesia y el buen gobierno de las diócesis –un discurso totalmente “al día” de las recién ordenadas directrices tridentinas–, ante la atenta mirada de importantes obispos<sup>151</sup>.

---

desde su propia diócesis, reorganizándola y dividiéndola en circunscripciones, mostrando un especial interés por la formación de su clero. Para ello fundó diversos seminarios, como el Colegio Helvético para suizos católicos, el Colegio Borromeo en Pavia y el Colegio de Nobles de Milán, y destacó por sus innumerables visitas pastorales a su extensa diócesis. Fue un modelo de obispo reformador, preocupado por la conducta del clero y por evitar la invasión protestante en el ámbito católico (-PÉREZ PUENTE, Leticia: “El obispo político de institución divina”, en *La Iglesia en la Nueva España. Problemas y perspectivas de investigación*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2010, pp. 152-153).

<sup>150</sup> -ROBRES, Ramón: “San Carlos Borromeo y sus relaciones con el episcopado ibérico postridentino, especialmente a través de fray Luis de Granada y san Juan de Ribera”, en *Anthologica Annua*, 8 (1960), pp. 83-142; -BENLLOCH, Antonio: “Tipología de arquitectura religiosa: un tratado valenciano del Barroco (1631)”, en *Estudis: Revista de Història Moderna*, 15 (1989), p. 97; -SEGÚÍ, José: “El Patriarca Ribera y las instituciones políticas valencianas”, en *Estudis: Revista de Història Moderna*, 31 (2005), pp. 105-106 y 115.

<sup>151</sup> Sin ánimo de ser exhaustivo –por no mostrar al completo el documento, lo que podría resultar excesivamente prolijo–, las líneas maestras de este discurso se centraron en los siguientes puntos: 1/ los obispos debían dedicarse, de forma prioritaria, a la “cura de almas”; 2/ antes que jueces, debían mostrarse como padres; 3/ debían ser ejemplo de mesura, sin exceso de vanidad y gastos desmedidos; 4/ debían predicar la Palabra de Dios, a imitación de los apóstoles; 5/ exhortaba a los obispos a enviar predicadores por la diócesis, acompañados de confesores; 6/ debían reunir asiduamente a los clérigos, exhortándoles a la virtud; 7/ propugnaba el uso frecuente de los sacramentos; 8/ el obispo debía practicar la oración y la penitencia, sirviendo de modelo a los fieles; 9/ el obispo debía cuidar de pobres y enfermos; 10/ debía abogar por la instrucción teológica de los recién ordenados sacerdotes, para que celebrasen misa de un modo reverente; 11/ debía el obispo encargarse de la educación de los nobles, nombrándoles confesores. El discurso puede leerse completo en: -TEJADA, Juan: *Colección de Cánones y de todos los Concilios de España y de América. Parte segunda (Concilios del siglo XV en adelante)*. Madrid, Imprenta de Pedro Montero, 1863, pp. 314-318).



**Fig. 23: San Carlos Borromeo, por Luca Giordano [Lucas Jordán](\*Nápoles, 1634; †Ibid., 1705), estilo veneciano-romano.**



**Fig. 24: Actas del Concilio Provincial Compostelano de 1565.**

Desde que fue designado arzobispo de Valencia, Ribera fue dando muestras de sus intenciones de reforma, reuniendo –en 1569, un año después de su nombramiento– a los sacerdotes adscritos a su diócesis, realizando un gran número de visitas pastorales a lo largo de sus años al frente del arzobispado<sup>152</sup>, renovando el misal y breviario romanos –tras la orden promulgada por Felipe II en 1570–, y convocando siete sínodos entre 1578 y 1607<sup>153</sup>. Preocupado por la formación de los

<sup>152</sup> Entre 1569 y 1610, las actas de las actividades pastorales de Ribera reflejan un total de 2.715 visitas (-CÁRCEL, M<sup>a</sup> Milagros; y TRENCHS, José: “Una visita pastoral del pontificado de san Juan de Ribera en Valencia (1570)”, en *Estudis: Revista de Història Moderna*, 8 (1979-1980), p. 73).

<sup>153</sup> -ROBRES, Ramón: *San Juan de Ribera...*, op. cit., pp. 196-197, 223 y 227-237.

jóvenes, propugnaba la reforma de los estudios universitarios –en especial, los de Teología–, asunto que ni el profesorado, ni el alumnado, ni los jurados de la Ciudad –con los que mantuvo un enconado pulso– querían acometer, entre otras cosas, por mantener el *statu quo* –amistades, favoritismos y corruptelas entre catedráticos y gobernantes– que permitía, a unos y otros, mantener el control académico sobre la institución<sup>154</sup>. Todos estos datos muestran los intentos que, sobre varios frentes, acometía el patriarca a fin de llevar a cabo su ansiada reforma, aunque sin buenos resultados.

Así las cosas, sus esfuerzos se concentraron en un nuevo proyecto, como así confesó en una carta que envió a Felipe II en 1594, en la que expresaba este deseo, meditado desde hacía más de quince años<sup>155</sup> –desde 1579, una década después de su llegada a la capital levantina–. No decayó, sin embargo, en seguir intentando la reforma de un modo “institucional”, como prelado –estaba “obligado” a ello por su cargo–, pero, entretanto, planeó su proyecto personal y definitivo: diseñar un recinto pequeño, controlado, un “semillero” de nuevos sacerdotes que fuera el germen de una verdadera reforma: el **Colegio-Seminario del Corpus Christi**.



**Fig. 25: Fachada principal del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi (1593-1595).**

El patriarca comenzó por todo el “aparato” jurídico, firmando la *escritura de*

<sup>154</sup> -MESTRE, Antonio: *op. cit.*, pp. 23-24 y 31.

<sup>155</sup> Esta carta figura completa en: -ESCRIVÀ, Francisco: *op. cit.*, pp. 207-209.

*erección* mediante acta notarial el 14.03.1583<sup>156</sup>, que quedó plasmada años más tarde, en la *Carta de Fundación* del Colegio, fechada el 30.03.1592, en la que dejaba claras sus razones e intenciones<sup>157</sup>. Entretanto, tenía que buscar una buena *ubicación*: atendiendo a las directrices tridentinas, debía situarse cerca de la catedral –para que los seminaristas se pudieran desplazar cómodamente a presenciar y participar en los oficios litúrgicos de la seo–, pero también, por deseo del fundador, cerca de la Universidad, para llevar un buen control de los alumnos a las clases de Teología. El lugar no podía ser más idóneo: enfrente del Estudio General. Adquirió un conjunto de casas en varias fases, comenzando en 1580 con la compra de las primeras, haciéndose con el resto en 1583, 1586, 1595 y 1601, hecho que condicionó la propia construcción<sup>158</sup>. La primera piedra, detonante del inicio de las obras, fue colocada el 30 de octubre de 1586<sup>159</sup>. Aprovechando su cargo de canciller de la universidad, exigió que la puerta de acceso principal de la misma se abriera en la actual calle de las Comedias, para que el alboroto estudiantil no perturbase los oficios litúrgicos<sup>160</sup>. Así, tras largos años de espera, Ribera acometía, de forma tangible, su proyecto.

El *orden de ejecución* de las obras no fue casual: antes de que ingresaran los futuros seminaristas, la iglesia, con sus ministros, debía estar en marcha, para la instrucción litúrgica de aquellos y ejemplo para los fieles de la ciudad. Por otra parte, el fundador no concebía el seminario sin una iglesia a la que estuviera adscrita, en la que se plasmara toda la filosofía de aquel, toda vez que era consciente de que la iglesia, tal y como la había concebido, requeriría un tiempo de ejecución y una inversión económica considerables. Mientras transcurrían las obras, continuó redactando el *marco legal* en el que debía articularse la institución: al ser esta concebida y articulada en dos partes –iglesia y seminario–, estableció una doble normativa, redactando dos constituciones diferentes, una para la capilla y otra para el colegio. Comenzó prioritariamente por las de la capilla, conocedor de que las obras de la iglesia finalizarían más pronto, de modo que antes de 1600 tenía redactado un primer borrador de las mismas, aunque fueron publicadas provisionalmente años más tarde, en 1605<sup>161</sup>, mientras que las del Colegio vieron la luz –publicadas ya conjuntamente junto a las de la capilla– en 1610<sup>162</sup>. De este

---

<sup>156</sup> Véase: -BARRACHINA, Pablo: “Figura jurídica del Colegio de “Corpus Christi” de Valencia a través de sus fuentes”, en *Revista Española de Derecho Canónico*, 2/5 (1947), p. 444.

<sup>157</sup> El documento –que reproduzco en pie de página más adelante– está transcrito íntegramente en: -BORONAT, Pascual, *op. cit.*, pp. 263-267.

<sup>158</sup> En total, Ribera invirtió en la compra de las casas 18.916 libras valencianas (-ROBRES, Ramón: *op. cit.*, p. 238). Sobre este tema, consúltese también: -LLOPIS, Jorge: “El claustro del Colegio de Corpus Christi de Valencia. Análisis formal y compositivo”, en *Archivo Español de Arte*, 80/137 (2007), p. 46; -LERMA, Carlos; MAS, Ángeles; y GALIANA, Mercedes: “Estudio del proceso constructivo del Colegio de Corpus Christi de Valencia”, en *Actas del VII Congreso Nacional de la Construcción, Santiago de Compostela, 26-29 octubre de 2011*, 1 (2011), p. 709.

<sup>159</sup> -RODRIGO ZARZOSA, Carmen: “Un programa iconográfico en torno a la Eucaristía: el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia”, en *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*, 2 (2003), p. 736.

<sup>160</sup> -RODRIGO ZARZOSA, Carmen: *ibidem*.

<sup>161</sup> -RODRIGO ZARZOSA, Carmen: *ibidem*, p. 736.

<sup>162</sup> Barrachina indica que las *Constituciones del Colegio* pudieron ser redactadas entre 1600 y 1602, y las de la Capilla mucho antes. En la carta remitida a Felipe II en 1594, Ribera ya indicaba que “[...] Y siendo V[uestra] Magestad seruido de hazerme esta merced, **proseguire hasta acabar las**



modo, pudo pensar y repensar acerca de ambos escritos, tiempo antes de poner en marcha cada una de las dos secciones de que constaba la institución, para prever el buen gobierno de ambas.



**Fig. 26: Constituciones de la capilla (edición de 1661) y del Colegio (edición de 1669) del Corpus Christi.**

En el Capítulo I de las *Constituciones de la Capilla* –“De las causas de la fundacion desta obra”– quedan explicadas de forma explícita, por parte del patriarca, las razones de la fundación del Colegio-Seminario y de la capilla:

“En el nombre de la Santissima Trinidad, [...]: nos don IVAN DE RIBERA, por la gracia de Dios, y de la santa Iglesia Romana, Patriarca de Antiochia, y Arçobispo de Valencia. **Deseando que en la Capilla del Colegio, y Seminario de CORPVS CHRISTI**, que erigimos y fundamos, mediante el fauor de Dios nuestro Señor, en esta ciudad de Valencia, **aya todo concierto y buen orden, assi en quanto al culto del Altar, y celebracion de los Oficios diuinos, como tambien quanto al regimiento de los ministros, y buena educaci3n de los q[ue] se han de criar en el; queremos por estas nuestras Co[n]stituciones dar la forma que en ambas cosas se ha de observar, y guardar**, declarando en ellas nuestra deliberada voluntad de la manera siguiente.

Ante todas cosas presuponemos, q[ue] **lo que nos mouio a escoger esta obra, entre otras muchas que pudieramos emprender, pias, y religiosas, fue considerar lo que el santo Concilio de Trento dize en la sesion 23 cap. 18** a lo qual por ser ordenado por el Espiritu Santo, que asiste en los Concilios generales rectè, & ritè congregados, se le deue humilde, y prompta observancia. [...] De todo lo qual se colige, que **esta nuestra casa se llama, y ha de llamar**

---

**Constituciones del Colegio**, [...]”, luego es posible que, siquiera, tuviera entre manos borradores de ambas *Constituciones* –capilla y Colegio– antes de 1600 (-BARRACHINA, Pablo: “Exención del Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia”, en *Revista Española de Derecho Canónico*, 4/12 (1949), p. 772) [lo destacado en negrita es mío].

Colegio, ò Seminario; por ser estos los terminos con q[ue] el dicho Concilio la nombra: y por fundarse para el mismo, y principal fin q[ue] el santo Concilio pretendio, q[ue] es criarse sujetos tales, que con virtud, y letras ministren en la casa de Dios. Y nuestra intencion es, que esta nuestra fundacio[n] 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 mas exacta execucion, hemos mudado en algunas cosas la forma alli prescripta, pero retenido el nombre de Seminario, y Colegio, porque nuestro fin es, que no sea tenido por solo Colegio, auiendo ente[n]dido que algunos de los Colegios de España, por auer sido fundados con solo nombre de Colegio, han venido a mudar su primero instituto, que era admitirse mancebos para ser instruidos, lo qual después no se ha observado, antes se admiten tan solamente hombre proyectos, y graduados: a lo qual nunca nos hemos inclinado, teniendo por mayor seruicio de Dios nuestro Señor, q[ue] aprendan juntamente con las diciplinas buenas, y santas costu[m]bres en edad dispuesta, y aparejada, para ser instruidos, y reformados. [...]

Y aunque nuestro primero intento ha sido, fundar este dicho Colegio, y Seminario; pero siempre ha estado firme en nuestro animo un biuo deseo de fundar juntamente una Capilla, o Iglesia, donde se celebrasen los Oficios diuinos en veneracion del SANTISSIMO SACRAMENTO, y de la benditissima Virgen MARIA Señora, y abogada nuestra, y de todos los Santos. Y que en tal Capilla, o Iglesia se obseruasse en la celebracion de los Oficios diuinos lo que està dispuesto por los santos Concilios, y ha sido observado en los tiempos que florecia la disciplina Eclesiastica, y lo que enseñan los autores que escriben desta materia, conuiene saber, q[ue] se digan y canten con toda pausa, y atención, y de manera que se conozca, q[ue] los que cantan co[n]sideran que estan delante de Dios nuestro Señor, hablando con la suprema, è infinita Magestad suya: y que assi mismo mueuan a los oyentes a deuocion y veneracio[n] deste Señor, y de su santo Templo. Este deseo ha durado, y dura en nuestro animo, co[n] particular congoxa de ver las muchas faltas, y abusos que estan introducidos en las Iglesias generalmente. [...] y procurado dotar esta Capilla, escusando a los ministros de las dichas ocupaciones, acomodandolos con ventaja, assi en las distribuciones, como en el trabajo, para que assi con mayor suavidad y comodidad pudiesen ca[n]tar los Oficios diuinos con pausa y sosiego, q[ue] es el fin principal que hemos tenido y tenemos, juzga[n]do que se seruirá mucho Dios nuestro Señor, de que aya una Iglesia en esta ciudad, en la qual se le den alabanzas con el respeto, atencion, y veneracion que se deue a tan infinita Magestad, para ejemplo de los demás, assi del Reyno, como de fuera del. [...] ordenando para la veneracion deste altissimo Misterio, y la decencia el culto diuino, que aya algun numero de Capellanes (aunque menor del que deseamos) por satisfacer, en quanto nos ha sido possible, y ha permitido la cantidad de hazienda, a la deuocion que deseamos tener al SANTISSIMO SACRAMENTO; aunque por nuestra miseria, y flaqueza, no la merecemos alcanzar. Con lo qual confiamos en nuestro Señor, que el instituto del Colegio y Seminario sera ayudado y favorecido de su Magestad diuina, [...] Y aunque esto no podra ser para todos, no por esso dexará de ser conveniente, pues se podran valer algunos della. [...] Y assi hemos querido hazer en muchas cosas un cuerpo de las dos obras Iglesia y Colegio, y en especial dexando la mayor parte de la hazienda de ambas obras en un cumulo, y haziendo las donaciones a la Iglesia y Colegio juntamente, y nombrando unos mismos Ministros para el gobierno dellas, y unos mismos Visitadores. Aunque quanto al Patronazgo, y otros particulares, hazemos la difere[n]cia que ha parecido convenir para cada vna de las obras respectivamente, como consta por estas nuestras Constituciones, a las quales nos remitimos. Reseruandonos, como nos reservamos, facultad de poder añadir, o quitar en ellas, lo que nos pareciere co[n]venir por todo el tiempo de



nuestra vida. Y porque en dignidad precede la obra de la Capilla a la del Colegio, diremos primero Della.”<sup>163</sup>

De esta extensísima cita se infiere que:

1. El fundador quería que *la institución fuera un verdadero ejemplo de disciplina, de educación, de respeto, de buen hacer en el Altar y en el Coro, todo para ejemplo de los seminaristas*. Y su voluntad era que *se rigiera por las constituciones que él había redactado*, por su propia normativa, que debía ser respetada y acatada en todo momento.

2. Admitió que *había hecho –y estaba haciendo– otros intentos de reforma, independientes de la fundación del Colegio-Seminario*, y más adelante reconoció que esta –la reforma “oficial”– no estaba transcurriendo por los cauces que él quería, motivo principal por el que se había decidido a llevar a cabo su proyecto.

3. Nombrando explícitamente el Capítulo 23 de la Sesión XVIII del Concilio tridentino, que instaba a la creación de nuevos seminarios, y declarándose fiel a este y a su normativa, *mostró, de forma contundente y directa, su posición a propósito de la reforma de la Iglesia Católica*. Asimismo, señaló el *compromiso que los obispos tenían para con el Concilio y para con la Iglesia Católica Romana*, a quien debían mostrar fidelidad en todo momento: unidad de religión, unidad de creencia.

4. Denunció la *herejía como uno de los males que acechaban a la Iglesia*, contra la que había que luchar ardientemente. No obstante esto, señaló que *los obispos debían comportarse como pastores*: antes que reprender, había que mostrar ternura y amor para con los fieles: labor enteramente pastoral, la misma que había intentado para con los moriscos, en primera instancia<sup>164</sup>.

5. *Nombró a la institución “Colegio-Seminario”*, ateniéndose a las nuevas directrices tridentinas: no solo un centro de formación de sacerdotes, sino una “casa” donde “criarlos”, donde controlar su educación, un verdadero “semillero”. Un centro que destacara por su reputación intachable, lo que supondría una elevada exigencia para todos los que formaban parte de ella. Todo el proyecto quedaba al amparo de los ideales de Trento, salvo algunos asuntos que se reservaba para adaptarlos a su forma.

6. *Criticó el funcionamiento de otros Colegios Mayores*<sup>165</sup>, que admitían a

---

<sup>163</sup> -E-VAcP, 125, *Constituciones de la Capilla del Colegio, y Seminario de Corpus Christi*. En Valencia, por Bernardo Noguès, junto al molino de Rovella. Año 1661, Cap. 1, pp. 1-6 [lo destacado en negrita es mío].

<sup>164</sup> Sobre esta cuestión, consúltese el Capítulo I de la presente tesis, pp. 21-24.

<sup>165</sup> En el siglo XV comenzaron a proliferar en España los colegios mayores, a imitación del Real Colegio de España en Bolonia, fundado por el cardenal Gil de Albornoz (\*Carrascosa del Campo – Cuenca–, 1310c; †Viterbo –Italia–, 1367) en 1364, y del Colegio Mayor de San Bartolomé de Salamanca, fundado en 1401 por Diego de Anaya (\*Salamanca, 1357; †Sevilla, 1437). Ribera había estudiado en la universidad salmantina, y había sido profesor de Teología en dicha sede. Existen, como demuestra Barrachina, similitudes entre esta institución y el Colegio-Seminario del Corpus

seminaristas demasiado mayores, a su juicio. Él prefería alumnos jóvenes, “limpios”, con toda la formación por hacer, para poder llevar a cabo un ejercicio de “modelado” de los futuros sacerdotes.

7. *Recibió una autorización papal para poner en marcha su proyecto con sus propios medios económicos, sin ataduras de ningún tipo, lo que le otorgaba gran libertad y capacidad de maniobra*<sup>166</sup>. No obstante, pensaba que, a pesar de ello, los fines de la institución siempre eran fieles a los postulados tridentinos, a la reforma de la Iglesia.

8. *Su primera idea fue fundar el Seminario, pero rápidamente cayó en la cuenta de que este no tenía sentido sin una iglesia que sirviera de modelo a aquel.* De ahí la idea de erigir una iglesia junto al seminario, sin perjuicio de la cercanía a la catedral, que favorecía al ambiente religioso y de decoro que pretendía.

9. *La iglesia nació con una doble advocación, cristológica y mariana a la vez, venerando tanto al Santísimo Sacramento cuanto a la Virgen María.* Esta intención condicionó algunas decisiones de Ribera, relativas a la decoración de objetos de culto, creación de capillas específicas, ceremonial, etc., y aunque en el título, en el escudo y en el lema, únicamente figuraba la referencia cristológica, la advocación a la Virgen era tácita, quedaba sobreentendida.

10. Uno de los motivos por los que Ribera añadió una capilla era porque *no se sentía satisfecho con la forma en que se llevaban a cabo los oficios en las iglesias.* De otro modo, al situar el seminario cerca de la catedral levantina podría haber simplificado las cosas, plasmando su reforma en la iglesia mayor, donde podían acudir los estudiantes. Pero estaba demasiado insatisfecho con el estamento eclesiástico, con el comportamiento y modos de los sacerdotes de su diócesis. Es más, *quería inculcar y llevar a cabo su propio ceremonial,* original, no practicado en el resto de iglesias, fiel a sus ideas.

11. Insistía mucho –y lo nombraba varias veces en sus *Constituciones*, decisión que también comulgaba con los ideales del Concilio– en que *los oficios se celebraran con gran pausa, solemnidad y atención, tanto en el altar como en el coro,* hecho que condicionó muchos factores, como el minutaje del Oficio Divino, y por ende, el “acompañamiento” musical que este debía llevar, el “ropaje” solemne que debía envolverlo. A juicio de Ribera, las prácticas litúrgicas se llevaban a cabo con demasiadas prisas, sin dedicar el tiempo suficiente. Atribuía este defecto a que *los clérigos llevaban demasiados asuntos entre manos, tenían que atender a demasiadas cosas, lo que distraía su atención hacia lo sustancial. En su capilla exigió*

---

Christi, así como algunas influencias de otros colegios de más reciente fundación, como el Colegio Mayor de la Presentación –actual Colegio Santo Tomás de Villanueva de Valencia–, fundado en 1550 por el entonces arzobispo levantino Tomás de Villanueva (\*Fuenllana –Ciudad Real–, 1486; †Valencia, 1555) para la formación de estudiantes de condición humilde que aspiraran al sacerdocio (-BARRACHINA, Pablo: “Figura jurídica...”, *op. cit.*, pp. 460-469).

<sup>166</sup> Sobre este asunto, de capital importancia para el devenir de la institución, abundaré más adelante.

*“exclusividad” para con sus ministros, sin atribuirles tareas adicionales. Cada uno debía cumplir una función, sin distracciones, bien en el altar, bien en el coro, estipulando un sueldo suficientemente “atractivo” para que los clérigos quisieran optar a sus capellanías, pero bajo sus condiciones, todo para ejemplo de los fieles y de los futuros sacerdotes.*

12. *Quiso que capilla y Colegio formaran un todo, bajo un mismo gobierno, con fondos económicos comunes y una misma financiación, con la “supervisión” de una misma visita<sup>167</sup> anual. Asimismo, pensó que ambas partes debían “permeabilizarse” entre ellas, de modo que algunos de los seminaristas fueran “infiltrándose” entre los ministros para aprender liturgia, empaparse del ceremonial, e incluso aprender canto. Aún así, estableció patronos diferentes para cada entidad.*

13. *Quiso una capilla numerosa, dotada de un considerable número de capellanes, aunque finalmente tuvo que conformarse con un número menor. Al comenzar las obras tenía mejores expectativas, pero conforme fue concluyéndola, advirtió que había invertido gran parte de su hacienda en ello. Los gastos se le dispararon en demasía, y tuvo que reducir el número partiendo de los recursos que le quedaban.*

14. *Tampoco, dada la situación económica inicial, podía admitir a un elevado número de estudiantes. A pesar de ello, confiaba en la providencia divina, y quizá – aunque no lo nombra, pero se puede interpretar de forma velada– también en el favor de instancias superiores, como la corona, esperando que, con el tiempo, esta ayudase económicamente a la institución. Con todo y con eso, esperaba que en un futuro las cosas irían mejor, de forma que el Colegio pudiera inscribir a más seminaristas.*

15. *No descuidaba uno de los objetivos capitales de la creación del Colegio-Seminario: la formación de nuevos sacerdotes. Quería “enganchar” a los jóvenes, y que estos sacaran provecho de su formación. Nuevamente la idea de la “semilla”: pensaba que con esta forma de proceder “invertía” en el futuro de la Iglesia.*

16. *Sobre la normativa incluida en las Constituciones, solo él se reservaba el derecho de añadir y quitar cuanto considerara, contemplando la posibilidad de reformarlas – como así hizo en los sucesivos borradores que fue elaborando–. A pesar de ello, incluyó esta posibilidad en la primera edición impresa, por si en sus últimos años de vida tuviera que reformar algún punto, lo que indicaba que la maquinaria institucional estaba en marcha, aunque en fase de prueba.*

17. *Finalmente, en las últimas líneas de este capítulo inicial, destacaba la importancia que para él tenía, dentro de la institución, la capilla, situándola incluso por encima de la del Colegio. Pensaba que la capilla, bien estructurada, con un buen funcionamiento interno, indudablemente serviría de ejemplo, de “modelo” de la institución. Este pensamiento pudo condicionar que las obras comenzaran por la iglesia: para cuando ingresaran los seminaristas, la iglesia y su capilla funcionarían a*

---

<sup>167</sup> Sobre la visita y su composición hablaré más adelante.

pleno rendimiento, sin escatimar en recursos para ello.

Como se puede observar, en estas páginas iniciales de las *Constituciones* se condensa toda la filosofía e ideario que Juan de Ribera tenía en mente. Un modo de pensar y de actuar obstinado, casi obsesivo, que condicionó el proyecto y el devenir del mismo una vez puesto en marcha.

Juan de Ribera mantuvo siempre relación con los reyes de la casa de Austria. Vivió a caballo entre tres reinados: Carlos I (1516-1556), discípulo de Erasmo de Rotterdam –a través del padre de Ribera, que fue virrey de Cataluña y de Nápoles–, Felipe II (1556-1598) –con quien mantuvo contacto permanente, en especial en el conflicto morisco– y Felipe III (1598-1621). Este último celebró su boda con Margarita de Austria en 1599 en la catedral de Valencia, presidida por Ribera<sup>168</sup>. Ribera se encargó de hacerlo constar en las *Constituciones de la Capilla*, por varias razones: para resaltar la importancia histórica del evento y el *status* de su fundador, presidiendo el acto; para mostrar por escrito la fidelidad del patriarca hacia el nuevo rey; y para dejar patente el apoyo “real” hacia la institución. En la estancia de Felipe III en Valencia con motivo de su boda, Ribera le habría mostrado el curso de las obras, apreciando el rey la magnitud de la construcción que el prelado estaba llevando a cabo. Años antes, en 1591, Ribera había entregado al anterior rey, Felipe II, 20.000 escudos a fondo perdido<sup>169</sup>, quizá sabedor de que este podría, en un futuro, devolverle el favor con creces. En efecto, Felipe II le concedió al año siguiente 50.000 libras para las obras del Colegio<sup>170</sup>. De este modo, la corona correspondía al favor del patriarca mostrado años atrás, toda vez que otorgaba un decidido apoyo económico a su causa, importante para poder continuar con las obras. Pero el prelado aún quería más: necesitaba un firme apoyo institucional, no solo para poder “bautizar” a la institución con el nombre de “Real Colegio”, sino más bien para contar con el visto bueno definitivo de la corona, a salvaguarda de posibles críticas de las instituciones políticas de la ciudad, –consell, jurados, etc. –. Así, tras la súplica de Ribera en 1594 para que Felipe II aceptara el patronazgo de la casa<sup>171</sup>, inmediatamente Felipe II aceptó de buen grado el ofrecimiento a través de una cédula real<sup>172</sup>, mediante la que se convertía en patrón del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi. Ribera también quiso que esta cuestión figurara al principio de las *Constituciones del Colegio-Seminario*, garantizando la continuidad del patronazgo, iniciado con Felipe II, en la figura de su hijo, Felipe III<sup>173</sup>. El apoyo

---

<sup>168</sup> *Constituciones de la Capilla...*, *op. cit.*, Cap. 33, pp. 50-51.

<sup>169</sup> Felipe II agradeció al patriarca el apoyo económico en una carta fechada el 12.03.1591 en San Lorenzo de El Escorial. Quizá esta cantidad, donada por Ribera, atendiera a las necesidades de liquidez de la corona ante la rebelión aragonesa que tuvo lugar el mismo año de 1591.

<sup>170</sup> Esta cantidad figura en la *Carta de Fundación*, del 30.05.1592, en la que se cita el privilegio real concedido por Felipe II, fechado en Lisboa el 17.01.1592 (-BORONAT, Pascual: *op. cit.*, pp. 264-265).

<sup>171</sup> La petición por carta de Ribera se produjo el 02.12.1594 (-BARRACHINA, Pablo: “Figura jurídica...”, *op. cit.*, p. 451).

<sup>172</sup> Fechada el 25.12.1594 (*ibidem*, p. 452).

<sup>173</sup> “Primeramente **dexamos por Protector, y Patron deste nuestro Colegio, y Seminario, à la Mag[estad] del Rey don Felipe III. nuestro Señor, y à los sucessores de su Magestad Catolica en estos Reynos de Aragon: suplicándole humil[de]me[n]te, no se dedigne [resigne] de admitir esta obra, aunque pequeña, debaxo de su Real Proteccion, continuando lo que hizo la Magestad del Rey nuestro señor su padre, de felice memoria: [...]**” (E-VAcp, 125, *Constituciones del Colegio y*

político estaba solucionado.

Previamente, mediante *Bula* de Gregorio XIII, de 1584, el patriarca podía haber asignado rentas del arzobispado a la institución, pero no lo hizo<sup>174</sup>, por varias razones: 1/ por la *mala situación financiera del arzobispado*; 2/ porque, de haber decidido apoyarse financieramente en su propia diócesis, *habría tenido que echar mano de los diezmos que este entregaba a la corona*, algo que Ribera quería evitar, por no hacer menosprecio al rey; 3/ por *zafarse de las críticas de la oligarquía* que, en la sombra, gobernaba la ciudad; 4/ y especialmente, *por tener libertad absoluta en la toma de decisiones*, no teniendo que depender de institución alguna, ni dar cuentas fiscales ni del funcionamiento de la casa a ningún superior. Esta libertad le permitió redactar la normativa en la forma que él deseaba, y estructurar la supervisión, tanto interior –rector y colegiales perpetuos, como explicaré más adelante– como exterior –por medio de la “visita”, asunto del que también daré cuenta en breve–. Por ello invirtió sus propios bienes en la creación y puesta en marcha del Colegio, sacrificando gran parte de su patrimonio: lo que, por un lado, le restaba liquidez en su economía particular, por otro le beneficiaba, al no tener ningún tipo de atadura. Sin embargo, necesitaba un documento más, que tendría que venir de Roma: una vez concedido el apoyo institucional y político con el rey, ahora tocaba conseguir el favor papal. Solicitó amparo al papa Clemente VIII, concediéndolo este en 1598 a través de un *Breve*, en el que autorizaba al prelado a gobernar libremente el Colegio, sin quedar a expensas de la rigidez que mostraban

---

*Seminario de Corpus Christi, fundado por la buena memoria del illustrissimo, y Excelentissimo Señor Don Juan de Ribera, Patriarca de Antiochia, y Arçobispo de Valencia.* [Impressas en Valencia, en la Imprenta de Benito Macè, Año 1669], p. 2) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>174</sup> Así se lo hizo entender a Felipe II en su carta del 02.12.1594, y que, dada la relevancia del contenido, reproduzco algunos fragmentos de la misma: “[...] **Porque como en este Arçobispado no aya prestamos, ni beneficios simples, que no sean de Patronado laical, sino muy pocos de Ecclesiastico, y esos tan tenues que se consume enteramente la renta en la celebración de las missas, venia a ser necesario meter la mano en los diezmos que pertenecen a V[uestra] Magestad, y à los Ecclesiasticos, y militares; en lo que hallaua entrada a muchas contradiciones, escándalos, y molestias;** [...] Todo lo qual aunque no enflaquecia el desseo de ver puesta en execucio[n] obra tan importante; pero **me persuadia a buscar otro medio, que careciesse destas dificultades. Y assi vine a juzgar por ser el mas ageno dellas, fundar yo, (en quanto la vida y fuerça de hazienda bastasse) este Seminario;** [...] Con este animo ha mas de quinze años que me resolui a dar principio a esta obra, y ha querido nuestro Señor, que se halle ahora en terminos, que podria dentro de dos años estar acabado lo necesario de la fabrica, para poblarse de estudiantes, y en uno mas toda ella. Y assi trato ya de hazer las constituciones, el fundamento de las quales es, **suplicar a V[uestra] Magestad sea seruido aceptar el patronazgo desta casa.** [...] Principalmente que **aunque la hazienda que tenia yo antes de ser Obispo, y la que despues me ha sobreuenido por gracia de mi padre, y deudos, se ha empleado en fundar la mitad desta obra: lo que fuera imposible hazer co[n] la renta del Arçobispado.** Y gracias a nuestro Señor nunca por este respeto, ni por otro, se ha dexado de acudir a las obligaciones. Pero **assi esta parte, como la que se ha tomado de la renta desta Iglesia, se deue a la merced y grandeza que V[uestra] Magestad hiziere a esta casa, lo merece por ser obra de sus reales manos. Al Vicecancellor escriuo la renta que hasta ahora tiene.** Y siendo V[uestra] Magestad seruido de hazerme esta merced, proseguire hasta acabar las Constituciones del Colegio, confiado de que mediante el amparo de V[uestra] Magestad, le dara nuestro Señor muy prosperos sucesos, en su santo seruicio, y en el de vuestra Magestad: cuya S[anta] C[orona] R[eal] persona guarde nuestro Señor con la felicidad que ha menester su Iglesia, y sus Capellanes le suplicamos. De **Valencia, y Deziembre dos, 1594.**” (-BORONAT, Pascual: *op. cit.*, pp. 263-267) [lo resaltado en negrita es mío].

los decretos del Concilio. Con todo ello quedaba reafirmado el marco normativo expresado en las dos *Constituciones*<sup>175</sup>. Ribera se había asegurado todo el aparato jurídico –político y religioso– antes de finalizar las obras.

Pero quedaba algo más tras la edificación: en la *Carta de Fundación* (1592) indicaba que había “[...] determinado fundar e instituir [*sic.*] en la presente ciudad de a nuestra cosa y de nuestros propios bienes y hacienda un seminario y Collegio [...]”, y que “[...] el qual Seminario y Collegio es nuestra voluntad detalle de renta y patrimonio perpetuos [...]”. Asimismo, añadía que “[...] la presente eleccion e institucion del dicho Seminario y Collegio la havremos y ternemos siempre por firme y agradable y no lo revocaremos en tiempo alguno so obligacion que hazemos de todos nuestros bienes muebles y rahices havidos y por haver. [...]”<sup>176</sup>. De todo ello se desprende que: 1/ *fundaba y edificaba el Colegio-Seminario con sus propios bienes*. 2/ Quería que este subsistiera por sí mismo, y para ello *tenía previsto dotarlo de bienes y patrimonio propios*. No quería que, en un futuro, la institución tuviera que depender de nadie. 3/ Ante notario, señalaba su *intención de mantenerse firme en su proyecto*, sin echarse atrás, y para ello avaló la inversión y la puesta en marcha de la institución con el total de sus bienes.

Juan de Ribera siempre dispuso de un importante capital y patrimonio. Su elevada posición social, como miembro de la aristocracia sevillana, le permitió disponer de amplios recursos económicos, en gran parte herencia de su padre. Desde su llegada a Valencia, fue adquiriendo propiedades, tanto inmuebles, como fincas agrícolas<sup>177</sup>. En Alfara y Burjasot, localidades cercanas a la capital, adquirió sendos *señoríos* en 1595 y 1600<sup>178</sup> respectivamente, tierras que, posteriormente, donó al Colegio en 1601 y 1604<sup>179</sup>. La compra de estas propiedades ascendió a 340.000 libras valencianas<sup>180</sup>, suma importante que indicaba, por una parte, el poderío económico del patriarca, y por otra, el derecho de explotación de unos terrenos que producirían, a juicio del prelado, rentas suficientes para el mantenimiento de la institución. Como indicaba el Capítulo I de las *Constituciones de la Capilla*, la iglesia y el Colegio formaban una caja común, con una única administración y gobierno, que se beneficiarían de la producción agrícola y ganadera de los señoríos mencionados. Finalmente, en su testamento, Ribera hizo constar que todos sus bienes –fuera de la ingente inversión inicial– los cedía al Colegio-Seminario<sup>181</sup> –siempre que sus dirigentes cumplieran con las

---

<sup>175</sup> -BARRACHINA, Pablo: “Figura jurídica...”, *op. cit.*, p. 450.

<sup>176</sup> -BORONAT, Pascual: *op. cit.*, pp. 264 y 266.

<sup>177</sup> Al poco tiempo de instalarse en Valencia, Ribera compró un huerto en la calle Alboraya, en el que construyó una *Casa de Recreación*, una villa de descanso de estilo manierista (-BENITO, Daniel: “San Juan de Ribera mecenas del arte”, en *Studia Philologica Valentina*, 15/12 (2013), pp. 51-52).

<sup>178</sup> -ANDRÉS ROBRES, Fernando: “La detracción de la renta agraria en los señoríos del Colegio de Corpus Christi durante el siglo XVII”, en *Revista de Historia Moderna*, 8 (1979-1980), p. 193.

<sup>179</sup> -ANDRÉS ROBRES, Fernando: “Los derechos de monopolio en la Valencia del Antiguo Régimen: el ejemplo de Alfara y Burjasot durante el siglo XVII”, en *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 2 (1982), p. 41.

<sup>180</sup> -ROBRES, Ramón: *op. cit.*, p. 263.

<sup>181</sup> Obsérvense las palabras de Ribera a propósito de esta cesión de bienes en su testamento: “[...] **Instituyo, hago y nombro por mi universal heredero de todos mis bienes raices y muebles presentes y futuros**, y de todas las razones, y acciones, y créditos que de presente me competan, y

*Constituciones*—, con lo que este, con el tiempo, pudo disponer de un mayor patrimonio, formado por las casas y propiedades que el santo poseía.

En resumen: Juan de Ribera invirtió gran parte de su patrimonio en esta obra: en dinero, comprando las casas y con la construcción de ambos edificios – iglesia y Colegio—, con un montante que ascendió a más de 281.000 libras valencianas<sup>182</sup>, y en “especie”, entregando al Colegio unas posesiones para su explotación y renta. A su muerte, dejó todo a punto para que la institución pudiera valerse de estos medios y salir adelante con garantías suficientes.

La amistad mencionada con Carlos Borromeo iba más allá de unos ideales religiosos comunes. Borromeo y Ribera tenían gustos estéticos similares. Unos años antes del inicio de las obras del Colegio, en 1577, Borromeo había publicado en Milán sus *Instruktionen Fabricae et suppellectilis Ecclesiasticae*, en las que plasmaba toda su visión estética acerca de cómo había que concebir, diseñar y llevar a cabo los nuevos edificios religiosos de finales del siglo XVI. Ribera tenía en su biblioteca un ejemplar de este libro<sup>183</sup>, que influyó en Ribera, en especial en la idea “intervencionista” de los obispos en temas de diseño y ornamentación de espacios religiosos. También estaba al día de las nuevas corrientes arquitectónicas que circulaban en Europa, en especial en Italia, ya que también había adquirido los tratados de Vitruvio, Vignola y Serlio<sup>184</sup>, de modo que debió adquirir un elevado criterio artístico, que le impulsó no solo a supervisar su gran proyecto, sino a intervenir, como impulsor y mecenas del mismo, en todos y cada uno de los aspectos, sabedor, como Borromeo, de que todo ello era necesario para controlar la reforma litúrgica acorde con los nuevos tiempos.

Otra posible influencia sobre el diseño final del Colegio-Seminario fue la gran obra del *Monasterio de El Escorial* de Juan de Herrera<sup>185</sup>. Existen similitudes entre la

---

por el venir me compitieren ó me pudieran competir, **á la Iglesia, Seminario y Colegio del CORPUS CHRISTI, fundado y dotado por Nos**: esto es, la Congregacion de personas nombradas en nuestras Constituciones, cuya cabeza es y ha de ser el Rector, **la qual sobredicha herencia dexamos con peso y obligacion de cumplir y observar todo aquello que se dispone en dichas Constituciones, y en caso de faltar en la observancia de ellas, no por eso queremos privar de la dicha herencia á la dicha Congregación; mas bien sí queremos, que quedando firme esta nuestra intencion de heredero, sean castigados los transgresores de dichas Constituciones**, en conformidad de aquello que dexamos ordenado en ellas. [...]”. Este testamento fue transcrito íntegramente por Juan Giménez en su biografía del beato (-GIMÉNEZ [XIMÉNEZ], Juan: *Vida del beato..*, *op. cit.*, p. 576) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>182</sup> En la edificación invirtió una suma que, en conjunto, ascendió a 262.539 libras valencianas (-ROBRES, Ramón: *op. cit.*, p. 263).

<sup>183</sup> -NAVARRO, Miguel: *op. cit.*, p. 240.

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> Juan de Herrera (\*Movellán –Santander–, 1530; †Madrid, 1597) es el máximo exponente de la arquitectura renacentista en España. Su estilo, sobrio y depurado, es representativo de la España de Felipe II, e influyó en creaciones posteriores de la península. En 1563 comenzó su carrera como arquitecto bajo las órdenes de Juan Bautista de Toledo, realizando obras conjuntas como el *Palacio de Aranjuez* en 1561. En 1559, Juan Bautista de Toledo inició las obras del monasterio de *San Lorenzo de El Escorial*, y en 1567, tras la muerte de aquel, Herrera se hizo cargo de las mismas, rediseñando el proyecto y finalizándolo en 1584. Diseñó la fachada occidental, modificó y amplió los planos originales e intervino en la ornamentación interior de la iglesia. Para ese mismo edificio proyectó el

cúpula de la iglesia de El Escorial y la cúpula de la iglesia del Corpus Christi, ambas con linterna sobre un tambor circular. Además, entre 1588 y 1590 hubo un descenso en los gastos en las obras del Colegio, provocados por menor ritmo de trabajo y contrataciones, que coincidió con la finalización del monasterio escurialense –1589–, año en que Herrera publicó una colección de estampas de esta obra con multitud de trazas y secciones<sup>186</sup>. Es muy probable que el patriarca hiciera ralentizar las obras, esperando esta publicación para modificar –o, en todo caso, cotejar– algunas partes de la obra, todavía por finalizar, como así sucedió con el claustro.

---

templete de los Evangelistas (1590). Entretanto, fue acometiendo otros proyectos, como la fachada de mediodía del *Alcázar de Toledo* (1571-1585), el ayuntamiento de la misma ciudad (1575) y el *Archivo de Indias* de Sevilla (1583). En 1585 diseñó las trazas de la catedral de Valladolid, encargando la construcción a su discípulo, Diego de Praves. Con Herrera se produjo en España la transición del estilo plateresco, ricamente ornamentado, al llamado *estilo herreriano o escurialense*, en el que predominaban los órdenes de arquitectura griegos y romanos, el equilibrio y la monumentalidad, todo ello rodeado de una gran austeridad (-CAMÓN AZNAR, José: *Summa Artis. Vol. XVII: La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970, pp. 409-444).

<sup>186</sup> Se trata de una colección de grabados de Pedro Perret (\*Amberes –Bélgica–, 1555; †Madrid, 1637) sobre dibujos de Juan de Herrera, con el título *Sumaria y breve declaración de los diseños y estampas de la fábrica de San Lorenzo del Escorial* (Madrid, viuda de Alonso Gómez, 1587) (-LERMA, Carlos; MAS, Ángeles; y GALIANA, Mercedes: *op. cit.*, pp. 716-717).





**Fig. 27: cúpulas del monasterio de San Lorenzo de El Escorial y de la iglesia del Corpus Christi de Valencia.**

### *Construcción del edificio*

En la construcción de esta obra, Ribera se apoyó inicialmente en un maestro cantero y un pintor: Guillem del Rey<sup>187</sup> y Bartolomé Matarana. Guillem del Rey no diseñó las trazas del edificio, ya que le fueron dadas y debía atenerse a ellas. Existía un diseño inicial –aunque se desconoce la autoría del mismo–<sup>188</sup>, encargado por

---

<sup>187</sup> Guillem del Rey (fl. 1588-1698) edificó el torreón del Palau de la Generalitat y el segundo crucero del Hospital General. En 1588 se le encargó la construcción del claustro del monasterio cartujo de Porta Coeli –Valencia–, y en 1591 era arquitecto de la ciudad de Valencia. Intervino en la construcción de la torre de la iglesia de Santa María, en Castellón, con trazas de Pedro Mendes. En 1590 firmó el primer contrato con el rector del Colegio del Corpus Christi, Miguel de Espinosa, para la construcción de la iglesia (-BENITO, Fernando: *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*. Valencia, Federico Doménech, 1982, pp. 128-130; -RODRIGO ZARZOSA, Carmen: *op. cit.*, p. 738).

<sup>188</sup> Algunos investigadores apuntan la hipótesis de que las trazas iniciales fueron obra del arquitecto valenciano Gaspar Gregori, que aparecía en los contratos de Guillem del Rey como supervisor, hecho que no se ha podido demostrar (-GÓMEZ FERRER, Mercedes: “Una traza renacentista del arquitecto valenciano Gaspar Gregori”, en *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 45 (1995), pp. 225-226; -LLOPIS, Jorge: *op. cit.*, p. 48).

Ribera, que, controlado desde su inicio, señalaba la forma que debía adoptar el edificio<sup>189</sup>, adaptándose completamente a su gusto personal. Por entonces, Guillem del Rey ya había hecho otros trabajos en la capital levantina, así que Ribera habría podido comprobar el resultado de los mismos, aunque las trazas de estos trabajos no habían sido propias, sino de Gaspar Gregori<sup>190</sup>. Es de suponer, por tanto, que Guillem del Rey habitualmente trabajaba con trazas dadas. El primer rector del Colegio, Miguel de Espinosa, firmó un convenio con Guillem del Rey para que este iniciara las obras en 1590<sup>191</sup>. Del Rey era, más bien, un artesano de la piedra, un maestro cantero. Por esta razón quiso que a su lado trabajara el arquitecto Gaspar Gregori, al que colocó como supervisor de las obras<sup>192</sup>. Gregori ya había trabajado a las órdenes del arzobispo Ribera, elaborando las trazas de la ampliación de la iglesia de San Salvador de Cocentaina en 1576<sup>193</sup>, y quiso contratarlo a título particular. Por entonces, este arquitecto era considerado como uno de los más destacados del reino, con un buen abanico de obras firmadas. La supervisión de las obras de Gregori, como *arquitecto, experto en diseños y trazas* –siempre a punto para posibles modificaciones– y el trabajo de Guillem del Rey, como *maestro de obras*, suponía un buen tándem para el patriarca. Los trabajos de construcción de la iglesia concluyeron en 1595, año en que, tras la muerte de Gregori, le sustituyó Francisco Figuerola<sup>194</sup>, conocido arquitecto valenciano, que por entonces reedificaba en piedra el *Pont de la Mar*, tras ser destruido el viejo, de madera, en la riada de 1589. Figuerola se encargó de rediseñar la cúpula, añadiéndole un tambor circular, siendo –tras la cúpula de la basílica de *El Escorial*– la segunda de la península con esta singular característica. Las portadas del crucero –una dando a la sacristía, y la otra que da paso a la capilla de San Mauro–, fueron encargadas a Gaspar Bruel<sup>195</sup>, en sintonía con la portada de la fachada principal.

---

<sup>189</sup> -LLOPIS, Jorge: *ibidem*, pp. 46-47.

<sup>190</sup> Gaspar Gregori (*fl.* 1541-†Valencia, 1592) fue *mestre fuster* de Valencia en 1541 hasta su fallecimiento. Reconstruyó en 1546 el Hospital General de Valencia –tras su incendio–, así como el nuevo crucero en 1588. En 1566 realizó las trazas de la *obra nova* de la catedral de Valencia, junto al maestro cantero Miguel Porcar. Desde 1563 a 1566 realizó reformas en el *Palau de la Generalitat*, encargándose de las trazas del torreón en 1579. En 1583, el patriarca le encargó la compra de algunas de las casas que formaban parte del solar del edificio del Corpus Christi. Entre 1584 y 1589 hizo otros trabajos menores en el edificio de la *Generalitat* (-BENITO, Fernando: *op. cit.*, pp. 115-116; -GÓMEZ FERRER, Mercedes: *op. cit.*, pp. 223-232; -MONTESINOS, José Manuel: “Los artífices de la construcción del artesonado de la sala nova. Palau de la Generalitat. Valencia (1540–1566)”, en *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Valencia, 21-24 octubre 2009*. Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2009, pp. 925-928).

<sup>191</sup> -LLOPIS, Jorge: *op. cit.*, p. 47; -LERMA, Carlos; MAS, Ángeles; y GALIANA, Mercedes: *op. cit.*, pp. 712-713.

<sup>192</sup> -RODRIGO ZARZOSA, Carmen: *op. cit.*, p. 738.

<sup>193</sup> -GÓMEZ FERRER, Mercedes: *op. cit.*, p. 225.

<sup>194</sup> Francisco Figuerola [Figuerola] (\*Xàtiva –Valencia–, *fl.* 1592-1600) construyó, a instancias de la *Junta de Murs i Valls* de la Ciudad de Valencia, el nuevo *Pont de la Mar*, entre 1592 y 1596. En 1595 se incorporó a la nómina de arquitectos del Real Colegio del Corpus Christi (-BENITO, Fernando: *op. cit.*, p. 112; -TEIXIDOR, María Jesús: “Una obra emblemática de la Fàbrica nova del riu: el Pont de la Mar (1592-1596)”, en *Cuadernos de Geografía*, 67-68 (2000), pp. 147-166).

<sup>195</sup> Gaspar Bruel (\*Tortosa –Tarragona–, *fl.* 1590-1601) recibió algunos encargos menores para el Colegio del Corpus Christi, entre 1590 y 1593. En 1599 fue contratado para la construcción de las portadas del crucero (-BENITO, Fernando: *op. cit.*, pp. 58 y 106).



**Fig. 28: traza de la portada de la capilla de san Mauro, firmada por Gaspar Bruel.**

Es de reseñar el influjo que la moda italiana ejerció sobre el trazado general de la iglesia, y singularmente sobre la portada de la fachada<sup>196</sup>, bien por los tratados italianos mencionados, bien por influencia de las *Instrucciones* de Carlos Borromeo, como ocurre en algunos ejemplos de fachadas romanas –más suntuosas, pero de similar estética–, como las de *Il Gesù* (1568-1584), o *Santa Maria ai Monti* (1580), ambas de Giacomo Della Porta<sup>197</sup>, como se puede observar en las siguientes fotografías:

<sup>196</sup> Benito señala, en este punto, una posible relación directa entre los diseños de Della Porta y el trazado de la planta de la iglesia del Corpus Christi, a raíz del frustrado viaje de Ribera a Roma, en 1585 –tuvo que tornar a Valencia a raíz de una repentina enfermedad–, así como el inicio de las obras un año después, en 1586 (-BENITO, Fernando: *Real Colegio y Museo del Patriarca*. Valencia, Generalitat Valenciana-Consell Valencià de Cultura, 1991, p. 32).

<sup>197</sup> Giacomo della Porta (\*Porlezza –Italia–, 1540c; †Roma –Italia–, 1602) estudió con Jacopo Vignola, continuando, tras la muerte de este, la construcción de la iglesia de *Il Gesù* de Roma desde 1573. En 1584 se encargó de diseñar una nueva fachada con trazas propias de la citada iglesia. Asimismo, tras la muerte de Miguel Ángel en 1564, participó, junto a Vignola, en la reforma de la basílica de San Pedro, completando la cúpula junto a Domenico Fontana entre 1588 y 1590. Su legado en la capital italiana deja un importante conjunto de fuentes en plazas y jardines, como las del Palacio *Borghese* (1573), *Piazza Colonna* (1574), *Piazza Navona* (1574), *Piazza di Santa Maria in Campitelli* (1589), y un largo etcétera (-CHUECA, Fernando: *Historia de la arquitectura occidental. Vol. 5, Renacimiento*. Madrid, Dossat, 1989, pp. 77-78 y 251).



**Fig. 29: fachadas de *Il Gesù* (1568-1584) y de *Santa Maria ai Monti* (1580) de Roma, de Giacomo della Porta.**



**Fig. 30: fachada de la iglesia del *Corpus Christi* de Valencia (1603).**

Entre las diversas modificaciones que sufrió la edificación, cabe mencionar – por lo que afecta al funcionamiento de la capilla musical– la adición, en 1590, de una gran ventana dando a la fachada principal –cegando el primer tramo de arquillos–, para que en el coro entrara una mayor cantidad de luz<sup>198</sup>. Ribera y el rector del Colegio debieron de percatarse con rapidez de la necesidad de que el coro tuviese una buena iluminación natural, lo que señala la importancia que, desde el principio, se concedía a la capilla musical, así como el “apremio” mostrado a la hora de adaptar ese espacio a las necesidades requeridas.

<sup>198</sup> -LERMA, Carlos; MAS, Ángeles; y GALIANA, Mercedes: *op. cit.*, p. 714.



**Fig. 31: ventanal de la fachada sur, desde el exterior y desde el interior (coro).**

Con todo ello, se puede apreciar cómo Ribera fue cambiando su concepción global, en lo que al diseño arquitectónico se refiere, sin temor a constantes revisiones generales y parciales de las trazas, para, por un lado, adaptar la iglesia a las últimas innovaciones, intentando estar a la última, y por otra parte, para reconvertir los diseños iniciales de un modo pragmático, a conveniencia del culto y el ceremonial litúrgico que en la misma se iba a desenvolver. Por otra parte, como se observa, Juan de Ribera se aseguró de que todos los maestros canteros y arquitectos que se iban incorporando a las obras, tenían una cierta experiencia en su campo, cerciorándose con ello de que su proyecto se llevaría a buen término con garantías suficientes.

En 1599, Guillem del Rey firmaba de nuevo un contrato para las obras del claustro, finalizando gran parte del mismo en 1601. Previamente Miguel Rodrigo y Antonio Marona<sup>199</sup> se habían encargado de la fachada sur (1593-1595)<sup>200</sup>, y Figuerola de la escalera principal (1599) –ampliada por Juan Baixet, Juan María y Bartolomé Abril<sup>201</sup> en 1602–<sup>202</sup>, por lo que el diseño del claustro ya integraba estos

<sup>199</sup> -BENITO, Fernando: *La arquitectura del Colegio...*, op. cit., pp. 120 y 132.

<sup>200</sup> -LLOPIS, Jorge: op. cit., pp. 51-52.

<sup>201</sup> Bartolomé Abril (\*Génova –Italia–, fl. 1580-†Valencia, 1628). Junto a su hermano Juan María trabajó como artesano de la piedra. Constan los primeros trabajos de ambos en Valencia en 1580, en la construcción de la torre, claustro y celda prioral del monasterio de San Miguel de los Reyes. En 1591 fueron contratados para la portada del salón de cortes del *Palau de la Generalitat*. A partir de 1601 trabajó conjuntamente con Juan Bautista Semeria, encargándose de las portadas del crucero de la iglesia del Corpus Christi, a partir de las trazas de Gaspar Buel. En 1603 se contrató a ambos hermanos de nuevo para construir la fuente de mármol y piedra que, en un principio, ocupó el patio del Colegio. En 1607 se conocen noticias de estos dos artistas trabajando en la catedral de Toledo, volviendo, al año siguiente, a retomar trabajos en el Corpus Christi de Valencia, en la verja de la capilla mayor y en el pedestal del facistol del coro. Entre 1617 y 1618 son contratados en las obras de la capilla mayor del monasterio de Guadalupe, y a partir de 1620, en el Panteón de los Reyes del monasterio de *El Escorial*, bajo diseño de Gómez de Mora. Bartolomé Abril regresó a Valencia en 1621, para trabajar en el nuevo campanario de la iglesia de San Martín, junto al también maestro cantero Vicente Leonardo. Murió el 05.05.1628, siendo enterrado en el convento del Remedio (-BENITO, Fernando: *La arquitectura del Colegio...*, op. cit., pp. 102-103).

<sup>202</sup> -BORONAT, Pascual: op. cit., pp. 333-335; -BENITO, Fernando: *La arquitectura del Colegio...*, op.



espacios. En esta nueva empresa, el principal obstáculo fue adaptar las trazas a unas columnas importadas de Génova que el patriarca había adquirido años antes, en 1596, a la duquesa de Pastrana, y que esperaban en los puertos de Alicante y Cartagena<sup>203</sup>. Algunas de estas piezas llegaron defectuosas y hubo que descartarlas, rediseñándose el espacio claustal con las columnas sanas, una nueva muestra de readaptación del diseño inicial<sup>204</sup>. Entre 1602 y 1603, Juan Bautista Semeria<sup>205</sup> y Bartolomé Abril construyeron las bóvedas y balaustrada superior, y en 1604 se concluyó el chapado con azulejería valenciana<sup>206</sup>, sin citar a un significativo número de canteros y *pedrapiquers* que también participaron en los remates arquitectónicos. Ribera no reparaba en gastos, e hizo intensificar los trabajos, pues quería ver su obra terminada cuanto antes. De hecho, la construcción del claustro concluyó poco antes de la inauguración, el 08.02.1604<sup>207</sup>.



**Fig. 32: claustro del Colegio-Seminario y escalera principal.**

Ribera, entretanto, fue contratando a otros artistas que colaboraron en su creación. Bartolomé Matarana<sup>208</sup>, a la sazón, trabajaba en Cuenca a las órdenes de

*cit.*, pp. 102-105.

<sup>203</sup> -LERMA, Carlos; MAS, Ángeles; y GALIANA, Mercedes: *op. cit.*, p. 715; -LLOPIS, Jorge: *ibidem*, pp. 49-51.

<sup>204</sup> En total, llegaron 38 columnas grandes –dóricas, para la planta baja– y 37 pequeñas –jónicas, para la planta superior–, 44 basas y 40 capiteles. De ellas, nueve grandes y nueve pequeñas estaban en mal estado (-LLOPIS, Jorge: *ibidem*).

<sup>205</sup> La trayectoria artística de Juan Baurista Semeria [Semenia] (*fl.* 1580-1620) transcurre paralela a la de Bartolomé Abril, formando tándem con este en los citados trabajos de Valencia, Toledo, Guadalupe y El Escorial (-BENITO, Fernando: *La arquitectura del Colegio...*, *op. cit.*, pp. 133-134).

<sup>206</sup> -LERMA, Carlos; MAS, Ángeles; y GALIANA, Mercedes: *op. cit.*, p. 715.

<sup>207</sup> -LLOPIS, Jorge: *ibidem*.

<sup>208</sup> Bartolomé Matarana (\*Génova? –Italia–, 1550c; †? 1625c) vino a España en 1573, a instancias del conde de Priego, Fernando Carrillo de Mendoza, que lo puso a su servicio en Cuenca. Allí pudo tener contacto con los artistas genoveses y toscanos que trabajaban en El Escorial, como Lazaro Tavarone o Romulo Cincinato. También participó en la pintura de los frescos de la catedral de Cuenca. Tras su paso por Segorbe en 1594 –donde pintó un retablo, encargo del obispo Juan Bautista Pérez–, al año siguiente se encargó del retablo de la Trinidad de la colegiata de Belmonte. Se trasladó a Valencia a finales de 1597, para trabajar a las órdenes de Juan de Ribera en las pinturas murales del Colegio (-CAMÓN AZNAR, José: *Summa Artis. Vol. XXIV: La pintura española del siglo XVI*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970, p. 112; -LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: “Bartolomé Matarana y otros pintores italianos del siglo XVII”, en *Archivo Español de Arte*, 51/202 (1978), pp. 184-186; -ROKISKI, M<sup>a</sup> Luz: “Noticias sobre el

Fernando Carrillo de Mendoza, conde de Priego. Por entonces, en la ciudad de Valencia escaseaban los pintores de renombre, y Ribera quería un buen artista. A oídos del prelado debieron llegar noticias de un buen pintor italiano afincado en Cuenca, en la línea de vanguardia de otros artistas italianos que trabajaban en El Escorial<sup>209</sup>. En 1595 intentó que Matarana viniese a Valencia<sup>210</sup>, pero el conde de Priego lo tenía contratado con varios trabajos. Ribera insistió, y, finalmente, se lo trajo a Valencia dos años más tarde, en 1597, hecho que demostraba el interés por hacerse con sus servicios. Matarana, a su vez, quedó de inmediato atraído por un proyecto de gran importancia, en una gran ciudad con mayor repercusión y proyección artísticas que los trabajos de menor calado que había estado realizando en Cuenca. Fue el único artista que Ribera contrató en exclusividad, con casa y manutención incluidas. El prelado quería mantener al pintor italiano a toda costa, sabedor de que el conjunto de los frescos era el trabajo pictórico de mayor envergadura –y el que confería el sentido unitario a la decoración del templo–, y Matarana le ofrecía las máximas garantías. Cuando hubo terminado todos los frescos del Corpus Christi, Matarana regresó a Cuenca, señal de que, probablemente, habría dejado trabajos por acabar. El artista italiano comenzó a pintar el cimborrio y, a partir de 1600, los frescos de las paredes del templo. También se le encargaron las trazas del altar mayor. Finalizó todos sus trabajos en 1605<sup>211</sup>, aunque en la inauguración (1604) quedaron algunos ornamentos de la iglesia por finalizar, pero, a pesar de ello, el patriarca quería inaugurar el templo sin mayor dilación.

---

pintor Bartolomé Matarana en Cuenca”, en *Cuenca*, 31-32 (1988), pp. 7-29; -IBÁÑEZ, Pedro Miguel: “El periodo conquense de Bartolomé Matarana (1573-1597)”, en *Ars Longa: cuadernos de arte*, 3 (1992), pp. 65-75; -RODRIGO ZARZOSA, Carmen: *op. cit.*, pp. 740-746).

<sup>209</sup> En Cuenca trabajaron Romulo Cincinato (\*Florenca, 1540c; †?, 1597) y Matarana. Cincinato vino joven a España, con tan solo 17 años, a trabajar al servicio de Felipe II. Entre 1572 y 1573 obtuvo una cédula real para trabajar en Cuenca, en tres lienzos del retablo mayor de la iglesia de los jesuitas – *Circuncisión, San Pedro y San Pablo*–. Cincinato trabajó también en la basílica de *El Escorial*, pintando lienzos con escenas de san Lorenzo y san Jerónimo (-IBÁÑEZ, Pedro Miguel: “Rómulo Cincinato y el retablo mayor de la iglesia de los jesuitas de Cuenca”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 72 (1991), p. 435; -RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel: “Adiciones al catálogo del pintor Rómulo Cincinato”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 92-93 (2001), pp. 67 y 75).

<sup>210</sup> -IBÁÑEZ, Pedro Miguel: *op. cit.*, p. 69.

<sup>211</sup> -BORONAT, Pascual: *op. cit.*, pp. 282-288.



**Fig. 33: frescos de Bartolomé Matarana en la cúpula de la iglesia del Corpus Christi, con linterna sobre tambor.**





**Fig. 34: *San Vicente mártir* (frescos de Matarana),  
en el muro izquierdo del transepto.**



**Fig. 35: conjunto de frescos de Matarana  
(vista desde el fondo del templo).**

Mientras tanto, otros artistas entraron en acción: Ribera había encargado, en 1600, al portugués Vasco Pereira<sup>212</sup> –afincado en Sevilla–, una réplica del cuadro

<sup>212</sup> Vasco Pereira (\*Évora –Portugal–, 1536; †Sevilla, 1609) llegó a Sevilla hacia 1555, formándose en la capital del Guadalquivir junto al pintor Luis de Vargas, ingresando en su taller en 1559. La primera obra conocida de este pintor es un *San Sebastián*, de Sanlúcar de Barrameda. En Sevilla desarrolló prácticamente toda su carrera, cultivando un estilo manierista y formando, junto a Alonso Vázquez y Francisco Pacheco, la terna de pintores más importante de inicios del siglo XVII en la ciudad

de la *Virgen de la Antigua*, similar al de la nave lateral derecha de la catedral hispalense, para despertar el fervor de los fieles, al igual que sucedía allí<sup>213</sup>. Uno de los pintores más importantes fue el catalán Francisco Ribalta<sup>214</sup>, al que encargó en 1605, para una de las capillas, la *Aparición de Cristo a san Vicente Ferrer*, y al año siguiente, el gran lienzo del altar mayor, *La Cena*. Ribalta, por entonces, se hallaba en una etapa de gran madurez artística y creativa, y Ribera no quiso desaprovechar la fama que por entonces tenía el pintor afincado en Valencia. Para la capilla de las almas, encargó –hacia 1600– un cuadro a Federico Zuccaro<sup>215</sup>, *El Purgatorio*. Zuccaro, a la sazón, trabajaba como pintor en *El Escorial*, muestra de que Juan de Ribera, en la medida de lo posible, contrataba a los mejores artistas, entre ellos, los pintores italianos que trabajaban para Felipe II. Tomás Hernández<sup>216</sup>, en 1606, se encargó de los frescos de la bóveda de la capilla del monumento<sup>217</sup>, para la que Gaspar Giner<sup>218</sup> esculpió un *Cristo yacente* en 1608.

---

hispalense. Entre sus obras destaca *La Anunciación*, de Marchena (1576), *San Onofre* (1583), hoy conservado en el Museo de Dresde, y la que es considerada su mejor obra, *La Coronación de la Virgen* (1605), expuesta en el Museo Carlos Machado de la ciudad de Ponta Delgada (islas Azores) (-CAMÓN AZNAR, José: *Summa Artis. Vol. XXIV: La pintura española...*, op. cit., pp. 411-413; -SERRÃO, Victor: “El naturalismo sevillano en Las Azores: una pintura de Vasco Pereira Lusitano”, en *Archivo Español de Arte*, 83 (2010), pp. 291-296).

<sup>213</sup> Juan Rodríguez de Fonseca (\*Toro –Zamora–, 1451; †Burgos, 1524), obispo de Badajoz entre 1497 y 1499, encargó en 1498 una réplica del cuadro de la Virgen de la Antigua existente en la catedral hispalense, instalándolo en una de las capillas laterales de la catedral. Es posible que, durante el mandato de Ribera en la diócesis pacense (1562-1568), este lienzo despertara en él su fervor por esta Virgen. A propósito de la veneración de Valencia hacia la Virgen María, obsérvese lo apuntado en el estudio de la obra de Hinojosa *Tota pulchra –E-VAcP*, Mus/CM-H-93, r. 4622; CM-H-94, r. 4623–, incluido en el Capítulo IV de la presente tesis, pp. 680-683.

<sup>214</sup> Sobre Francisco Ribalta, consúltese el Capítulo I, pp. 48-49.

<sup>215</sup> Federico Zuccaro (\*Sant’Angelo in Vado –Italia–, 1540/1541c; †Ancona –Italia–, 1609): tras varios trabajos en ciudades europeas con gran celebridad, llegó a España recomendado por el conde-duque de Olivares. Trabajó desde 1587 en el retablo mayor de la basílica de *San Lorenzo de El Escorial*, tras la muerte de su antecesor, el riojano Juan Fernández Navarrete en 1579, pintando *La Flagelación*, *Cristo camino del calvario*, *La Transfiguración*, *Pentecostés* y *La Asunción de la Virgen*. En 1587 pintó, también para *El Escorial*, su *Adoración de los Magos* (-CAMÓN, José: *Summa Artis. Vol. XXIV: La pintura española...*, op. cit., pp. 433-444; -VV.AA.: *La Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid, Fundación Iberdrola, 2010, pp. 26-27).

<sup>216</sup> Tomás Hernández (fl. 1606), discípulo de Matarana, se encargó, además de pintar los frescos de la capilla del Monumento, de decorar el armario relicario conservado en la capilla de las reliquias (-BENITO, Fernando: *Real Colegio...*, op. cit., pp. 44-45).

<sup>217</sup> Esta capilla comenzó a denominarse capilla “de la Inmaculada”, a partir de la donación, en 1639, de una *Inmaculada* de Gregorio Fernández por parte de la sobrina del fundador, María Enríquez de Ribera, y también capilla “de los tapices”, llamada así por los cuatro tapices de Tournai –1520c– que decoran las paredes de la citada capilla, herencia del padre de Ribera –que le dejó en herencia un total de seis tapices flamencos–, y que ilustran escenas del Antiguo Testamento (-RODRIGO ZARZOSA, Carmen: op. cit., p. 746).

<sup>218</sup> Gaspar Giner (fl. 1586-1608), escultor que, en 1586, figuraba trabajando en un *Cristo* para el convento de Santo Domingo de Valencia. En 1590 realizó un primer encargo para el patriarca, un crucifijo, y no se conocen más noticias hasta el encargo del *Cristo yacente* de 1608 (-BENITO, Fernando: *La arquitectura del Colegio...*, op. cit., pp. 112-113).



**Fig. 36: Francisco RIBALTA: *La Cena* (1606)  
–retablo del altar mayor  
de la iglesia del Corpus Christi–.**



**Fig. 37: Federico ZUCCARO: *El Purgatorio* (1600c).**





**Fig. 38: frescos de la bóveda de la capilla del monumento (1606), de Tomás Hernández.**

Paralelamente a la decoración del templo, Ribera contrató la construcción de dos órganos, uno grande y otro más pequeño, para el coro. Fueron encargados por el maestro de capilla, Narciso Leysa, a Francisco Luis Bordons<sup>219</sup>, organero de Solsona, que los construyó en su taller y los llevó a Valencia en 1603. En 1604 intervinieron otros artesanos: Sebastián de Oviedo, Pedro Ruiz, Simón de Acevedo y Juan Bautista Giner se encargaron de la carpintería, y del dorado y policromado de las tallas<sup>220</sup>. Todo quedó dispuesto para que, en la ceremonia de inauguración del templo en 1604<sup>221</sup>, pudieran utilizarse ambos instrumentos. Bordons volvió en 1605

<sup>219</sup> La familia de organeros Bordons se remonta al siglo XVI: Pedro, el padre, de origen francés, desarrolló su actividad entre 1536 y 1591, construyendo el órgano de la catedral de Gerona (1539/1540) y otros, como el de la capilla de Santa Eulalia en la catedral de Barcelona (1541); el hijo mayor, José, construyó el órgano de Santa María del Mar, en Barcelona (1576), entre otros; Francisco, el hijo menor, se mantuvo activo entre 1602 y 1650, y fue el encargado, en diferentes fases, de la construcción de los órganos de la catedral de Barcelona (1610, 1616/1617, 1637, 1641, 1646), trabajando en los órganos de otras iglesias de la ciudad y de Solsona, Manresa y Tarrasa (- JAMBOU, Luis: "Bordons", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 2, 1999, pp. 630-631).

<sup>220</sup> -BORONAT, Pascual: *op. cit.*, pp. 354-357.

<sup>221</sup> Daré cuenta de los detalles de la inauguración más adelante.

a revisar la afinación de estos órganos, y en 1607, Claudio Girón<sup>222</sup> añadió nuevas mixturas al órgano grande. Se encargó, asimismo, un realejo para la capilla de la Virgen de la Antigua<sup>223</sup>, que desapareció en 1880<sup>224</sup>, y con el tiempo se encargó un nuevo portativo para la capilla del monumento<sup>225</sup>, con lo que hubo, inicialmente, cuatro órganos, dos órganos positivos y dos portativos<sup>226</sup>, que cubrían las necesidades de acompañamiento de la nueva polifonía policoral en boga a principios del siglo XVII.

Como se puede comprobar, Ribera iba encargando trabajos a varios artistas a la vez para que el proceso no se detuviese. Las obras de la capilla y las del colegio formaban una verdadera maquinaria de ornamentación en marcha, en la que intervenían muchos pintores, esmaltadores, doradores, estofadores, tallistas y un largo etcétera de artesanos, todo ello bajo la supervisión y el mecenazgo del prelado.

Ribera, llegado a este punto, quería controlar todos los detalles. El escudo de su Real Colegio debía condensar, en imágenes y con una sola frase, el ideario que quería aplicar a la institución: se trata de una custodia –el *Corpus Christi*, el Cuerpo y la Sangre de Cristo– rodeado a ambos lados por dos braseros –la llama viva, ardiente de Jesús que entrega su cuerpo–, todo ello rodeado de una orla con el lema *Tibi post haec fili mihi, ultra quid faciam* (“Hijo mío, ¿qué más puedo hacer por ti después de esto?”), palabras puestas en boca de Cristo después de entregar su vida e instituir la Eucaristía, representando la acción máxima y definitiva hacia la humanidad. Todo el simbolismo que encierra este escudo, junto a su lema, resume la advocación cristológica del Colegio-Seminario, y representa el propio mensaje de Juan de Ribera hacia los fieles, los miembros de la capilla, los dirigentes del Colegio y los estudiantes: su obra, el Real Colegio-Seminario, era su apuesta definitiva, su mayor y mejor contribución en pro de la reforma de la Iglesia. Al igual que el propio Jesús, pensó que, con esta decidida intervención, a la que había dedicado muchos esfuerzos y gran parte de su hacienda, ya lo había hecho todo.

---

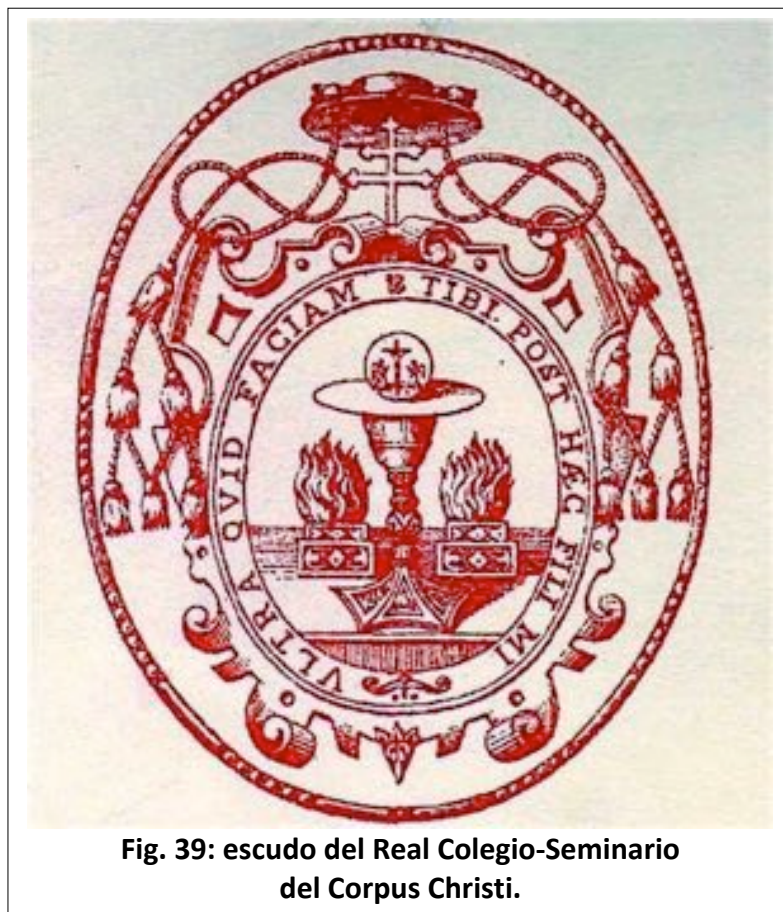
<sup>222</sup> Claudio Girón [Guillón] (\*Lyon? –Francia–, fl. 1577-1606), organero afincado en Zaragoza en 1577, en 1590 en Guadalajara y en 1596 en Madrid. Comenzó en Zaragoza como guitarrero-violero, pero desde 1581 ejerció como organero, especialmente en Castilla-La Mancha. Fue afinador de los órganos de la catedral de Cuenca entre 1601 y 1606, tras construir el órgano grande entre 1600 y 1601 y uno más pequeño entre 1604 y 1605. Previamente había construido, en 1596, el órgano del convento de San Felipe el Real en Madrid (-JAMBOU, Louis: “Organeros en la diócesis de Cuenca en los siglos XVI-XVII”, en *Almud*, 4 (1981), pp. 146-147; -ID.: “Girón [Guillón], Claudio”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 2, 1999, p. 655).

<sup>223</sup> El órgano ubicado en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua se utilizaba los sábados (y fiestas de segunda clase) para el canto de la *Salve*, después de Completas, con la intervención de tres ministros, el organista y los seis infantillos (*Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 40, p. 71).

<sup>224</sup> -BENITO, Daniel: op. cit., p. 79.

<sup>225</sup> -PIEDRA, Joaquín: op. cit., p. 148.

<sup>226</sup> Así lo afirma también Mireya Royo, que ofrece numerosos detalles acerca de la construcción, reparación y ampliación de los cuatro órganos en esta época (-ROYO CONESA, Mireya: *La capilla del Colegio del Patriarca: vida, música y pervivencia de las Danzas del Corpus de Juan Bautista Comes (1603-1706)*). Tesis doctoral. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2015, pp. 115-129).



Como sucede con el escudo mencionado, todo el templo –su estructura, diseño, y todo el conjunto pictórico de frescos y lienzos–, es puro simbolismo. Encierra todos los valores e ideales rechazados por el protestantismo y “repuestos” a raíz de la Contrarreforma, como son la Eucaristía, la Virgen, los santos, las reliquias como objeto de veneración y adoración y los sufragios. En la siguiente tabla queda desglosado todo el conjunto pictórico del templo, con su descripción y carga simbólica correspondientes:

**Tabla 5: las pinturas de la iglesia del Corpus Christi de Valencia.**

Lugar	Escena	Descripción	Valor simbólico
Cúpula	Recogida del maná.	El pueblo de Israel recoge el maná en el desierto, en presencia de Moisés.	Maná: alimento del AT; Cuerpo de Cristo: alimento eucarístico (NT).
	Profetas.	16 profetas: 4 profetas mayores y 12 menores <sup>227</sup> .	Profetas: emisarios de Dios en el AT. Denuncian las malas prácticas, los vicios mundanos y los falsos dioses. Vaticinan la llegada del Mesías.
	Evangelistas.	Los cuatro evangelistas (Marcos, Lucas, Mateo y Juan) en las pechinas de la cúpula.	Evangelistas como pilares anunciadores del mensaje de Cristo en el NT.

<sup>227</sup> Los dieciséis profetas se dividen (según el volumen de sus escritos en el AT) en cuatro mayores (Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel) y doce menores (Oseas, Joel, Amós, Abdías, Jonás, Miqueas, Nahum, Habacuc, Sofonías, Hageo, Zacarías y Malaquías).

<b>Presbiterio</b> Retablo Mayor	<i>La Cena</i> (Ribalta).	Jesús, rodeado de sus apóstoles, levanta el pan.	Pan: alimento eucarístico, al transformarse en el Cuerpo de Cristo. Lema central y advocación de la iglesia del Corpus Christi.
Bóveda presbiterio	Alegoría de la Eucaristía.	Un pelícano se deja comer por sus crías.	Jesús, entrega de su cuerpo como alimento –se deja comer por los fieles–.
	Adoración eucarística.	Todos los santos adoran el misterio eucarístico.	Los santos, objeto de veneración, a su vez, adoran el Cuerpo de Cristo.
A ambos lados del altar	San Pedro y san Pablo.	Los dos santos figuran en dos lienzos alargados.	San Pedro y san Pablo, como pilares de la Iglesia de Roma, “custodian” el Cuerpo de Cristo.
	Martirios de san Mauro (muro izquierdo) y San Andrés (muro derecho).	Escenas del martirio de san Mauro <sup>228</sup> , decapitado, y de san Andrés, crucificado.	El martirio, como símbolo de adhesión inquebrantable a la fe, objeto de devoción y veneración. Santos muertos “en combate” por la fe cristiana. Cuerpo “físico” de san Mauro, tangible, para adoración de los fieles.

<b>Transepto</b> Muros laterales	San Vicente mártir y san Vicente Ferrer.	Escena del martirio en la hoguera de san Vicente Mártir.  Tres escenas de san Vicente Ferrer: sermón en la catedral de Montpellier, muerte del santo en Vannes y Juan de Ribera venerando la canilla del santo.	San Vicente, mártir oscense del siglo IV, muere en Valencia. Se venera con gran tradición en la ciudad <sup>229</sup> .  San Vicente Ferrer <sup>230</sup> , uno de los patronos del Colegio. Gran predicador (uno de los pilares tridentinos). Santos locales que gozan de gran fervor entre el pueblo valenciano.
Bóveda crucero	Alegorías de las virtudes teologales y cardinales.	Virtudes teologales: fe, esperanza y caridad. Virtudes cardinales: prudencia, justicia, fortaleza y templanza.	Virtud: cualidad salvífica. Tres virtudes “divinas” –el 3, número simbólicamente divino–, y cuatro virtudes “humanas” –el 2, número humano–. Ambas suman 7, número que simboliza la perfección.

<sup>228</sup> San Mauro fue decapitado en 283, en la etapa de las primeras persecuciones romanas. Ribera reclamó a Roma su cuerpo, y para lograrlo se encomendó a san Andrés. En 1599, Clemente VIII donó el mártir al patriarca. Ribera convirtió a san Mauro en el tercer patrono de la iglesia del Corpus Christi, junto a san Vicente Ferrer y san Vicente Mártir (-GIL BLASCO, Yolanda; y PAVÓN, Armando: “Ceremonias religiosas en la Valencia del patriarca Ribera”, en *El patriarca Ribera y su tiempo...*, op. cit., p. 786). La festividad de san Mauro, que se celebra el 3 de diciembre, se mantiene hoy día, tras 400 años de tradición, en la institución. San Andrés, por su parte, estuvo tres días crucificado hasta morir –como Cristo, pero boca abajo–. Cuenta la leyenda que en esos tres días se mantuvo predicando.

<sup>229</sup> San Vicente mártir (\*Huesca, ?; †Valencia, 304c), clérigo en Zaragoza, fue perseguido y martirizado en 303, bajo el mandato de Diocleciano. Sus restos fueron trasladados a un arrabal cristiano de la ciudad de Valencia, *San Vicent de la Roqueta*, lugar en el que se erigió la actual parroquia que lleva su nombre.

<sup>230</sup> San Vicente Ferrer (\*Valencia, 1350; †Vannes –Francia–, 1419) fue un dominico valenciano, patrón de la Comunidad Valenciana y figura clave en dos acontecimientos históricos: el Cisma de Occidente (1378-1417) y el Compromiso de Caspe (1412), este último decisivo para el futuro de la Corona de Aragón (y de la futura unidad peninsular). Destacó como gran predicador en tierras valencianas, aunque es más conocido por sus milagros –*miracles*–, a raíz de los cuales, alrededor de su festividad, se alzan en Valencia altares representando los mismos en diferentes puntos de la ciudad (-FUSTER, Sebastián: “*Timete Deum*”. *El anticristo y el final de la historia según san Vicente Ferrer*. Valencia, Ajuntament de València, 2004, pp. 128-129).

<b>Nave central</b> Bóveda	Misterio eucarístico.	Exaltación de la transustanciación.	<i>Transustanciación</i> : doctrina católica romana, definida en Trento <sup>231</sup> . Pan y vino se transforman en Cuerpo y Sangre de Cristo. Oposición a la doctrina luterana: <i>consustanciación</i> (coexistencia de ambas, en lugar de transformación).
Muro pies nave central	Misterio de la encarnación.	Jesús hecho hombre.	Afirmación católica de la doble dimensión humana-divina de Jesús.

<b>Capillas</b> Capilla <i>Virgen de la Antigua</i> Muros	San Joaquín y santa Ana, visitación, huida a Egipto.	Escenas de la vida de María: niñez, madurez, antes de ser madre, huida para evitar la muerte de su Hijo.	María, baluarte de la fe. Punto de conflicto entre protestantismo y catolicismo. Protestantes: María no tiene un papel salvífico, solo Jesucristo. Catolicismo: restablece el papel de María en la historia de la salvación.
Lienzo	<i>Virgen de la Antigua</i> (Vasco Pereira).	La Virgen con el Niño.	Adoración a la Virgen de la Antigua, a imitación de Sevilla: estimulación de la devoción popular.
Capilla de <i>san Juan de Ribera</i> Muros	Antiguamente, capilla de todos los santos.	Todos los santos, bienaventurados y mártires, en desfile.	Reverencia y devoción a los santos, como símbolos de la fe. Vidas de santos y mártires a los que imitar.
Lienzo	<i>Última comunión de san Juan de Ribera</i> , (Juan Bautista Suñer, 1796)	Ribera, convertido en santo, comulgando.	Primer santo al que honrar e imitar: el fundador del Colegio-Seminario, recibiendo el Cuerpo de Cristo (advocación de la institución).
Capilla de <i>las Almas</i> Muros	Purgatorio, Misa de san Gregorio, Judas recolectando dinero.	Purgatorio: limpieza de pecados. San Gregorio celebra misa y se le aparece Jesús. Judas Macabeo realiza una colecta por los que mueren en pecado.	Sufragios: depuración de almas. Empleo del dinero con fines indulgentes. Indulgencias: controversia entre protestantes (reacios) y católicos (proclives).
Lienzo	<i>El Purgatorio</i> (Zuccaro).	Cristo y la Virgen interceden por las almas del purgatorio.	Doctrina del purgatorio, reafirmada en Trento, sesión XXV. Lutero negaba su existencia.
Capilla de <i>San Vicente</i> Muros	Entrada de la reliquia en 1601.	Procesión con el motivo de la llegada de la reliquia <sup>232</sup> en 1601.	Reafirmación de la utilidad de las reliquias, tras su rechazo por el protestantismo.
Lienzo	<i>Aparición de Cristo a san Vicente Ferrer</i> (Ribalta).	Aparición de Jesús a san Vicente Ferrer en Avignon: inicio de la predicación.	Filacteria característica de san Vicente: <i>Timete Deum et date Illi honorem</i> . Temor de Dios, invitación a la conversión. Importancia de la predicación (Trento, sesión V).

<sup>231</sup> Sesión XIII, canon 2.

<sup>232</sup> En la capilla de las reliquias se conserva una canilla y un dedo del santo.



Capilla del monumento Bóveda	Sacrificio de la cruz, Isaac, Jonás y la ballena, profetas.	Jesús crucificado. Sacrificio de Isaac por parte de Abraham. Jonás, a punto de ser engullido por la ballena. Diferentes profetas a ambos lados.	Una capilla concreta para la exposición del Santísimo en el Jueves Santo. Adoración de Cristo, tema central de la iglesia. Diferentes escenas que muestran acciones de sacrificio.
Lienzos	Cristo atado a la columna. Oración en el huerto.	Cristo en el Pretorio, liberado de sus ropas. Cristo orando en el huerto, antes de ser entregado.	Sacrificio, entrega, oración.
Banco	<i>Cristo yacente</i> , (Gaspar Giner, 1608).	Cristo al pie de la cruz, yaciendo.	Adoración del Cuerpo de Cristo, muerto en la cruz para salvación de la humanidad.
Altar	<i>Inmaculada</i> (Gregorio Fernández, 1636a).	Virgen sin pecado original.	Posición inmaculista (franciscanos), frente a la oposición maculista (dominicos). La capilla refleja la doble advocación: Cuerpo de Cristo y Virgen María.

Como se observa, gran parte de las doctrinas que alberga el Concilio de Trento están reflejadas en estas pinturas: la *Eucaristía*, como centro de la liturgia; los *santos y mártires*, como figuras a las que imitar y símbolos de vida ejemplar –la presencia “física” de mártires, como san Mauro, o de reliquias, como la de san Vicente Ferrer, como símbolos tangibles a los que acercarse y venerar–; el cultivo de la *virtud*, como medio de salvación; la apuesta por la creencia en la *transubstanciación*, en lugar de la consubstanciación, defendida por los protestantes; el restablecimiento del papel e importancia de la figura de la *Virgen María*, como mediadora de los hombres ante Dios; la afirmación de la creencia en el *purgatorio*; y la defensa de los *sufragios e indulgencias* –posición contraria a las tesis luteranas, que rechazaban el encargo de misas, aniversarios, doblas, etc.– como medio de interceder por la salvación de las almas. Además, la multitud de escenas pictóricas que alberga el templo constituyen toda una escuela evangélica, una pura catequesis. En palabras de Benito, una verdadera “homilía visual”<sup>233</sup>. Ribera quería aprovechar cada rincón del interior del templo para que las imágenes que los fieles observaran a su alrededor fueran un auténtico complemento visual a la predicación desde el altar. Para ello, dio a todos los pintores intervinientes en la decoración de la iglesia unas instrucciones claras y precisas sobre qué temáticas y personajes debían figurar en los lienzos y paredes del templo. El suyo fue un mecenazgo claramente intervencionista.

Las directrices de Carlos Borromeo y la posición estético-religiosa de Ribera, manifestada en el diseño y decoración de la iglesia y el Colegio, marcaron la pauta sobre el arte religioso en Valencia en las siguientes décadas, como ocurrió con las indicaciones que el arzobispo Isidoro Aliaga<sup>234</sup> expuso en 1631 en sus *Advertencias*

<sup>233</sup> -BENITO, Daniel: *op. cit.*, p. 60.

<sup>234</sup> Isidoro Aliaga (\*Mosqueruela –Zaragoza–, 1565; †Valencia, 1648), perteneciente a la orden dominica, fue arzobispo de Valencia desde 1612 hasta su muerte, sucediendo a Juan de Ribera –el obispo de Segovia, Pedro de Castro, había sido nombrado para el cargo, pero falleció repentinamente sin tomar posesión del mismo–. Previamente había ocupado los obispados de Albarracín (1608-1611) y Tortosa (1611-1612) (-ESPONERA, Alfonso (ed.): *José Teixidor, O.p. Episcopologio de Valencia (1092-1773)*. Valencia, Facultad de Teología “San Vicente Ferrer”, Series

para los edificios y fábricas de los templos<sup>235</sup>, a raíz del sínodo convocado por este prelado en el mismo año. Como dice su título, el libro no trataba de imponer, sino de orientar y racionalizar los diseños y decoración de los templos, así como la provisión de objetos de culto y su utilidad. En definitiva, se trataba de un deseo de “normalizar” el arte religioso dentro del período barroco en Valencia, siempre con un marcado carácter didáctico.

### *Inauguración*

A pesar de no estar finalizada la obra en su totalidad, el patriarca quería poner en marcha la institución. Lo mínimo indispensable, a juicio de Ribera, era tener finalizado el templo y tener en nómina a un buen conjunto de clérigos que formaran la capilla. También era prioritario organizar bien los actos inaugurales, ya que, con ellos, la institución se mostraba al pueblo y a los estamentos civiles y religiosos. Comenzó con la publicación de un bando<sup>236</sup>, el 29.01.1604 –diez días antes–, en el que se anunciaba el programa de actos, y se convocaba a toda la ciudad al evento. Se prepararon diversos premios: para la parroquia o monasterio que aportara la mejor custodia y tabernáculo para la procesión; al mejor altar, para decorar el recorrido; al mejor ornato en las paredes de las casas particulares; y al mejor compositor de danzas<sup>237</sup> e invenciones, que recayó en Miguel Tarín<sup>238</sup>. Con estas acciones, el patriarca quería asegurarse de que toda la ciudad quedaba enterada del acontecimiento, y que, tanto las instituciones religiosas como los particulares, se implicaran en el engalanamiento de la ciudad. El mismo patriarca se encargó de que limpiaran las calles<sup>239</sup> y todo quedara impoluto ante la presencia de las máximas autoridades religiosas y políticas.

Seis días antes de la inauguración –02.02.1604– se iniciaron los oficios en la iglesia. Todo el ceremonial del altar y del coro se ponía en marcha, en fase de pruebas, para que no fallara nada en el acto. El patriarca lo tenía todo medido: para él era primordial poder contar con la presencia del rey Felipe III, a quien había

---

Valentina, XLI, 1998, pp. 115-125).

<sup>235</sup> -PINGARRÓN, Fernando (ed.): *Las «Advertencias para los edificios y fábricas de los templos» del sínodo del arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631*. Valencia, Asociación Cultural «La Seu», 1995.

<sup>236</sup> -BORONAT, Pascual: *op. cit.*, pp. 364-365.

<sup>237</sup> Sobre las danzas del Santísimo Sacramento haré referencia más adelante.

<sup>238</sup> Miguel Tarín era beneficiado en la catedral de Valencia desde 1582, cargo que no abandonó pese a encargarse de la formación musical de los infantes del Patriarca. Era conocido en la capilla del Corpus Christi, pues había ganado el concurso inicial de las Danzas del Santísimo en 1604, y las suyas fueron las primeras interpretadas en el Patriarca. Además, entre 1606 y 1607, enseñó sus propias danzas a los infantes, que se interpretaron hasta 1609, fecha en que Juan Bautista Comes compuso las suyas para el Patriarca. Este compositor podría ser el mismo que regentó la capilla de la catedral de Huesca entre 1576 y 1578; por tanto, en Valencia viviría su etapa de madurez (-CLIMENT, José; y PIEDRA, Joaquín: *op. cit.*, pp. 36-37 y 49-51; -DURÁN GUDIOL, Antonio: “Los maestros de capilla de la catedral de Huesca”, en *Argensola*, 38 (1959), p. 115; -ID.: “La capilla de música de la catedral de Huesca”, en *Anuario Musical*, 19 (1964), pp. 29-55; -CÁRCEL, M<sup>ª</sup> Milagros: “Organización de la archidiócesis de Valencia en época del patriarca Ribera”, en *El patriarca Ribera y su tiempo: religión, cultura y política en la Edad Moderna*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2012, p. 119).

<sup>239</sup> -BORONAT, Pascual: *op. cit.*, p. 367.

casado en 1599. Junto a la aceptación, por parte del rey, del patronazgo del Colegio, la presencia de la comitiva real en los actos inaugurales era la clave para dar el definitivo espaldarazo a su gran obra. Ribera aprovechó una coyuntura especial: hizo coincidir la inauguración con la celebración de Cortes en Valencia –entre el 09.01.1604 y el 20.02.1604–, presididas por el rey y su séquito.

Juan de Ribera organizó, para el 08.02.1604, día de la inauguración oficial, una *procesión* similar a la que, desde el siglo XIV, se celebraba en Valencia. La fiesta del Corpus, en Valencia, tenía un fuerte arraigo popular, y el patriarca era consciente de ello. Quería una manifestación socio-religiosa que calara en el pueblo. Organizó un recorrido más breve, aunque con el mismo contenido: llevar el Santísimo desde la catedral hasta su iglesia<sup>240</sup>. La simbología de la procesión era evidente: que la iglesia, cuya advocación era la del Corpus Christi, al final del acto “albergara” al Santísimo en su propio recinto, siendo custodiado y venerado en él, a imitación del día del Corpus.

En este tipo de fiestas, como ocurría en muchas partes de la península, se mezclaba lo religioso y lo popular, lo litúrgico y lo paralitúrgico. Era un forma de atraer a una sociedad poco formada, a la que había que adoctrinar: *docere et delectare* (“instruir y deleitar”). Pero el patriarca, después de la parte “popular” de la fiesta, llena de colorido, calles engalanadas, altares y tabernáculos, danzas e invenciones, fuegos artificiales y cohetes, quería acabar el evento de un modo más serio y solemne (un concepto de fiesta integral, a lo barroco). El pueblo quedó “a las puertas”, y dentro del recinto solo se admitió a las máximas autoridades –miembros del consell, jurados, el rey y todo su séquito y el cabildo metropolitano–. En el claustro, recién finalizado, se culminó la fiesta con las *Danzas al Santísimo* del recién premiado Miguel Tarín, en cada uno de los ángulos del mismo, una parte “paralitúrgica” del evento, pero más comedida, menos bulliciosa. Y para concluir, todos los asistentes ingresaron en el templo, y desde el crucero acabaron los actos, rindiendo honores al Santísimo, con un cariz absolutamente litúrgico, acorde con lo que el patriarca quería “dentro” de “su” iglesia. En las *Constituciones de la Capilla*, Ribera dejó bien claro hasta qué punto permitía –más bien, “asumía”– manifestaciones de este tipo en su recinto: en lengua vulgar y con aires de danza, en el claustro, pero en el templo, en latín y sin manifestación de baile alguno<sup>241</sup>.

---

<sup>240</sup> *Ibidem*, pp. 58-60. Para ampliar noticias sobre esta procesión, consúltese: -ROYO CONESA, Mireya: *La capilla del Colegio del Patriarca...*, *op. cit.*, pp. 96-100.

<sup>241</sup> Obsérvese lo que indicó Ribera de forma explícita en las *Constituciones de la Capilla* a este respecto: “**Algunos abusos vemos introduzidos en las Iglesias deste Reyno, los quales hemos deseado quitar; pero hemos sobreseydo en hazerlo**, por el mucho sentimiento q[ue] mostraban las personas q[ue] juzgauan las cosas, **mas por lo que se ha usado q[ue] por lo que conuiene. Y assi auemos reseruado algunas opiniones proprias para executarlas en esta Iglesia, pues siendo instituyda y dotada por Nos, no podia ofenderse persona alguna, de las que mandamos guardar en ella.**” (*Constituciones de la Capilla...*, *op. cit.*, Cap. 52, p. 93). Y en otro capítulo indica: “**Item. prohibimos totalmente hacerse danza o representación alguna en esta iglesia aunque sea en la festividad del Santísimo Sacramento.**” (*Ibidem*, Cap. 54, p. 100) [lo destacado en negrita es mío]. Esta idea coincide cronológicamente con la introducida por Pedro Cerone en su tratado *El Mellopeo y el Maestro*, editado en 1613 (aunque retenido en imprenta desde 1608, tres años después de la primera edición de las *Constituciones de la Capilla* de Ribera), en la carta introductoria que dirigió al rey Felipe III: “[...] y juntamente interponiendo muchos avisos y muy provechosos, **para desechar los**

Decisiones, por tanto, al total arbitrio del fundador.



**Fig. 40: una de las cuatro esquinas del claustro, con la caja y el escudo del Real Colegio del Corpus Christi.**

Este “fin de fiesta” fue el origen de las danzas que, año tras año, y hasta principios del siglo XIX, fueron celebrándose en el claustro del Colegio en la octava del Corpus, a imitación de las que danzaban los seises de la catedral de Toledo<sup>242</sup>, con motivo de la misma festividad. Unas u otras inspiraron a otras danzas que fueron implantándose en la península, como las de los seises sevillanos que danzan en la catedral hispalense desde 1613<sup>243</sup>, y que se celebran igualmente en la octava del Corpus –posteriores a las danzas del Colegio del Patriarca–.

La principal preocupación de Juan de Ribera, por entonces, era “armar” bien la institución y asegurar con garantías su eficaz funcionamiento. Había elegido como primer rector a Miguel de Espinosa<sup>244</sup>, sevillano, como Ribera, puesto al frente de la institución antes incluso del inicio de las obras. En la *Carta de Fundación* del Colegio,

---

**vicios y abraçar las virtudes; [...] assimesmo se reforme y aumente la Musica, particularmente la Ecclesiastica:** y que desta manera, agora mas que nunca, sea Dios N[uestro] S[eñor] alabado [...]. Que bien considerado, **Los Organos, los cantos, y toda otra Musica usada en la Yglesia de Dios, desde su principio, son una de las cosas, que mas mal estomago han hecho a los perniciosos Herejes, destos nuestros infelices tiempos.**” (-EZQUERRO, Antonio (ed.): *Pedro Cerone: El Mellopeo y Maestro; Tractado de Musica Theorica y Practica. (Nápoles, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613)*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LXXXIV”, 2007, p. 223) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>242</sup> -MARTINEZ GIL, Fernando; GARCÍA RUIPÉREZ, Mariano; y CROSAS, Francisco: “Calderón de la Barca y el Corpus toledano de 1640: recuperación de una carta autógrafa en el Archivo Municipal de Toledo”, en *Criticón*, 91 (2004), pp. 94-95 y 101-102.

<sup>243</sup> Para mayor información sobre los seises sevillanos, consúltese: -GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio: *Los seises de Sevilla*. Sevilla, Castillejo, 1992.

<sup>244</sup> Miguel de Espinosa (\*Sevilla, fl. 1570; †Valencia, 1601) accedió al obispado de Marruecos en 1579, nombrado por Gregorio XIII, después que su antecesor, Pedro Corderos, fuera trasladado al obispado de Otranto –Italia– (-ESPONERA, Alfonso (ed.): *op. cit.*, p. 158).

de 1592, ya figuraba el nombre de Espinosa con el cargo, y este documento llevaba redactado desde 1583. Por tanto, desde entonces, este poseía plenos poderes para la compra o ampliación de tierras y bienes y para contratar a los artistas en la construcción y decoración del edificio, aunque siempre trabajando mano a mano con su arzobispo. Ambos se conocían hacía largo tiempo. Ribera se lo había traído como limosnero para la catedral levantina. En 1570 lo había nombrado vicario general, ejerciendo como visitador de la diócesis de Valencia, y más tarde fue nombrado obispo de Marruecos. Por tanto, el prelado había elegido a una persona de garantías, acostumbrada a manejar rentas y personal, y con gran experiencia, a la que había confiado cargos de importancia y con la que se aseguraba organizar con decisión el organigrama de la capilla y del Colegio. Probablemente, Ribera pretendía mantener a Espinosa en el cargo hasta poner completamente en marcha la institución, aunque no fue posible, ya que falleció tres años antes, en 1601, sin haber participado en la inauguración. Finalmente, se inauguró el Colegio en 1608, ingresando con ello los primeros seminaristas. Esta inauguración tuvo mucha menos repercusión y pompa que la de la iglesia, cuatro años antes.

### *Primeros pasos*

Hubo considerables *limitaciones económicas* desde la propia fundación del Colegio-Seminario, por varias razones: en primer lugar, por el *asunto morisco*, cuestión de gran calado en decisiones económicas del arzobispado que, por ende, afectaron a la economía inicial de la institución. La idea de fundar varios colegios de niños moriscos –como modo de “reeducar” más y mejor, desde la infancia, a este contingente– determinó que grandes cantidades de dinero se invirtieran en censales a tal efecto, llegando en 1602 a destinar la nada despreciable suma de 83.114 libras valencianas<sup>245</sup>. Los fondos, depositados paulatinamente en la *Taula de Canvis* –tras una primera aportación de 60.000 libras valencianas en 1599, con el visto bueno de Felipe III–, fueron insistentemente reclamados por el patriarca para, al menos, derivar una parte de las rentas que producían los mismos a los gastos de construcción del Colegio-Seminario. En 1609, Ribera escribió una carta a Felipe III reclamando esta cuestión desesperadamente<sup>246</sup>. Finalmente, en 1611 murió el patriarca sin haber conseguido ese traspaso de rentas. La situación se agravó aún más cuando, en 1614, fallecido el fundador, un conjunto de clérigos interpuso un pleito contra el Colegio, como heredero de los fondos moriscos creados por Juan de Ribera, por pagos no satisfechos entre 1605 y 1607<sup>247</sup>. El mismo Colegio reclamó, en sus primeros años, las rentas solicitadas inicialmente por Ribera. Finalmente, en 1622, se asignó al Colegio 550 libras valencianas de renta vitalicia<sup>248</sup>, cantidad

---

<sup>245</sup> -BENÍTEZ, Rafael; y ANDRÉS ROBRES, Fernando: “Juan de Ribera, los colegios de niños moriscos de Valencia y los inicios del Real Colegio de Corpus Christi (1604-1625)”, en *El patriarca Ribera y su tiempo...*, *op. cit.*, p. 502.

<sup>246</sup> “Por lo que **suplico à su Magestad se complazca, que para alivio de esta mi afliccion, de los quatro mil ducados de entrada que tenian dos Colegios de moros convertidos, que ahora ya no son necesarios, se apliquen á este Colegio los dos mil y quinientos, que absolutamente son necesarios para el cumplimiento de esta obra**” (-GIMÉNEZ [XIMÉNEZ], Juan: *Vida, y virtudes...*, *op. cit.*, p. 551) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>247</sup> -CÍSCAR, Eugenio: *op. cit.*, p. 222.

<sup>248</sup> -BENÍTEZ, Rafael; y ANDRÉS ROBRES, Fernando: *op. cit.*, p. 521.

irrisoria en comparación con las pretensiones del fundador.

La otra gran cuestión que afectó económicamente al Colegio fueron las *rentas agrarias de los señoríos* que el patriarca donó a la institución, situados en Alfara y Burjasot: la intención inicial de Ribera era que estas tierras produjeran unas rentas con las que el Colegio pudiera subsistir económicamente de forma holgada. El problema, sin embargo, era doble: por un lado, el valor real de esas tierras era escaso, como consecuencia de la subida de precios que se había producido en el siglo anterior. Por otro, la forma de explotación de estos señoríos era obsoleta, ya que los contratos, firmados en el siglo XVI a antiguos enfiteutas –a los que cedían las tierras para su explotación–, producían escasas rentas<sup>249</sup>. En 1610, ambos señoríos solo produjeron 390 libras, lo que explica que el Colegio fuera incapaz de mantener su economía de forma boyante en los primeros años. Visto el grave problema por los superiores del Colegio, y dado que el régimen de explotación de las antiguas tierras no era revisable, tomaron la decisión, a partir de 1620, de adquirir paulatinamente nuevas tierras –multitud de propiedades aledañas a las tierras de Alfara y Burjasot–, aplicándoles nuevos sistemas de explotación mediante deutorio<sup>250</sup> –una variante del censal consistente en venta con intereses a particulares–. De este modo, el Colegio comenzó a administrar sus nuevas tierras al modo de una empresa –con una mentalidad más avanzada que los propios señores valencianos del siglo XVII, que no querían arriesgar con nuevas formas de explotación– para recuperar el nivel de renta. El sistema de deutorio garantizaba buenos ingresos, pero a muy largo plazo y con una lenta rentabilidad. Se trataba de una “venta a plazos”, salvaguardando los ingresos que, año a año, y durante todo el siglo XVII, fueron incrementándose vertiginosamente. Así, las rentas que ingresó el Colegio se incrementaron en un 500% entre lo producido en 1610 –las 390 libras mencionadas– y en 1700 –con 2014 libras–. La recuperación económica de las tierras comenzó hacia 1640 –con una renta de 1188 libras–, y fue a más década tras década –en 1650, 1240 libras; en 1660, 1657 libras; en 1670, 1874 libras; en 1680, 1967 libras; y en 1690, 1905 libras<sup>251</sup>–, una época de esplendor, por tanto, entre 1640 y 1680, y de declive a partir de esta década hasta 1690. En conclusión: el Colegio buscó el modo de sanear su maltrecha economía inicial, realizando grandes inversiones que le produjeran rentabilidad a muy largo plazo, aunque esta situación de desahogo no comenzó a producirse hasta la década de 1640, lo que condicionó la marcha de los primeros años y, por ende, la toma de decisiones de los superiores.

Debido a la delicada economía del Colegio, el número inicial de colegiales previsto por el fundador –veinticuatro, veinte estudiantes de Teología y cuatro canonistas, según lo previsto en las *Constituciones*<sup>252</sup>– tuvo que reducirse a catorce<sup>253</sup> –con tan solo diez estudiantes–. Estos provenían preferentemente de familias pobres y con limpieza de sangre, a los que se les financiaba totalmente su manutención y estudios. El fundador, vistos los gastos que suponía la beca de cada

---

<sup>249</sup> -ANDRÉS, Fernando: “La detracción de la renta agraria...”, *op. cit.*, p. 202.

<sup>250</sup> *Ibidem*, pp. 203 y 208.

<sup>251</sup> *Ibidem*, pp. 216-222.

<sup>252</sup> *Constituciones del Colegio...*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>253</sup> -RODRIGO ZARZOSA, Carmen: *op. cit.*, p. 736.

uno de los colegiales, decidió reducir el número de estos –para él, los principales beneficiarios de la institución, el “futuro” de la Iglesia–. En la mencionada carta del patriarca al rey –de 1609–, se “quejaba” de esta situación<sup>254</sup>, confiando en que este permitiera adicionar mayores rentas al Colegio. En las *Constituciones del Colegio* había dejado claro que, caso de que hubiese escasez de recursos, la reducción se aplicaría al número de colegiales y nunca a los ministros de la capilla<sup>255</sup>. Con ello mostraba claramente la determinación firme de no escatimar en gastos y recursos dentro de la iglesia –decisión que los superiores del Colegio no respetaron ni aplicaron en muchos momentos a lo largo del siglo XVII, como se podrá comprobar más adelante–, aunque por ello se viera afectado el Colegio. Con todo ello, los primeros pasos fueron inciertos, dudosos, ya que el mantenimiento de la empresa suponía un alto coste, y las pretensiones del prelado se vieron considerablemente mermadas.

### *Organigrama del Colegio*

La publicación de las dos *Constituciones* por separado –las de la capilla y las del Colegio– dejaba entrever que, si bien el gobierno de ambas entidades corría a cargo del rector y del resto de colegiales perpetuos, se trataba de dos entes bien diferenciados, cada uno con su propia normativa. Por otra parte, los ejemplares de ambas se reeditaron en sucesivas ocasiones, señal de que las copias se manejaban de continuo para consultar la normativa impuesta por el fundador, de obligado cumplimiento para todo el personal que trabajaba o estudiaba en la casa. La renovación de los ministros y el ingreso de nuevos colegiales hacía necesarias las reediciones, aunque estas no llevaban cambios. Por el contrario, existía un profundo respeto y una rigurosa aplicación de las normas que había redactado inicialmente Juan de Ribera.

Ribera estableció, para el gobierno de la sede, un conjunto de *seis colegiales primeros*: rector, vicario de coro, sacristán, vicerrector, ecónomo y síndico. Todos ellos, que debían ser sacerdotes, formaban el equipo de gobierno de la capilla y el Colegio<sup>256</sup>. El nombramiento era a perpetuidad, aunque entre ellos podían repartirse y rotar los cargos anualmente. La razón principal era mantener la

---

<sup>254</sup> “El Colegio no se ha podido llenar de sujetos por falta de la entrada necesaria: yo juzgaba poderla poco á poco concluir con las rentas de la entrada de esta Dignidad, ya que consistia en setenta mil ducados; **mas esto cesó de modo tal, que me daría contento de la tercera parte, y aun de la quarta.**” (-GIMÉNEZ [XIMÉNEZ], Juan: *Vida, y virtudes...*, *op. cit.*, p. 551).

<sup>255</sup> Obsérvese lo que indican las *Constituciones del Colegio* a este respecto: “Por tanto queremos, que **si faltaremos antes de dotar enteramente, ò por algun caso opinado, ò inopinado, viniessse a perderse alguna renta**, (lo que Dios N[uestro] S[eñor] no quiera) **que en tales casos, la tal falta de hacienda no recaiga en la Iglesia, ni por ella se baxe el numero de ministros, ni la distribución q[ue] dexamos señalada para ellos, ni alguna otra cosa tocante al servicio del Altar, y Coro, ni à los sufragios que dexamos instituidos; sino que se disminuya el numero de los Colegiales**, y como agora han de ser veinte y quatro, sean veinte, los diez y ocho Theologos, y los dos Canonistas: lo qual aya de durar hasta averse recuperado otra tanta renta como la que se huviere perdido, porque en tal caso ha de aver el mismo numero de Colegiales que dexamos señalado.” (*Constituciones del Colegio...*, *op. cit.*, Cap. 34, p. 61) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>256</sup> *Ibidem*, Cap. 4, p. 4.

continuidad y la estabilidad en el gobierno. El vínculo con la capilla<sup>257</sup> recaía en el vicario de coro. Formaban un órgano colegiado, aunque a la cabeza se situaba el rector, elegido de entre los propios colegiales primeros. Estos cargos eran de dedicación exclusiva, siendo totalmente incompatibles con otros cargos de fuera del Colegio<sup>258</sup>: no podían ser beneficiados de ninguna parroquia, ni estar vinculados con la universidad, ni tener ningún otro oficio, para poder centrarse únicamente en la administración del Colegio.

*El rector*: tenía el primer voto en todas las decisiones. En casos de empate – frecuente, dado el número par de los colegiales –, ejercía su voto de calidad<sup>259</sup>. Era la máxima autoridad a todos los niveles dentro de la iglesia y del Colegio, a la que todos debían respeto y obediencia. Era el “visitador perpetuo”<sup>260</sup>, el superintendente de la casa. Tenía a su cargo a un capellán que, en secreto, le avisaba de cualquier falta en el altar o en el coro, una especie de “espía”, su brazo derecho vigilante, “celador”<sup>261</sup>. En los momentos en que no tenía que presidir en el altar, debía subir al coro y presenciar, vigilante, la actuación de la capilla. Esta, por tanto, era conocedora de que, cuando el rector no estuviera oficiando en el altar, podría presentarse, lo que, de algún modo, mantenía “alerta” al conjunto de sacerdotes. Debía, finalmente, visitar regularmente las celdas de los estudiantes, la sacristía, las oficinas y todas las propiedades del Colegio, velando por el orden y la limpieza. Ribera recomendó en las *Constituciones* que el rector, tras su mandato, de un año de duración, fuera elegido como vicario de coro<sup>262</sup>, revestido previamente de la máxima autoridad para poder ejercerla con posterioridad ante los ministros de la capilla.

*El vicario de coro*: era el segundo cargo de gobierno en importancia. Ribera recomendaba que, si era eficiente, debía ser reelegido hasta un máximo de tres veces<sup>263</sup>. Con ello se mostraba la importancia de este cargo, esencial para el buen funcionamiento del coro y del oficio divino. Los cometidos del vicario de coro figuran en ambas *Constituciones*, signo de que era una autoridad, tanto en el Colegio como en la capilla. Se encargaba de apuntar la asistencia de todos los miembros de la capilla, de cara a las distribuciones. Ordenaba comenzar los oficios desde el coro. Nombraba suplentes de los salmistas que, por enfermedad u otro impedimento, no acudiesen al altar. Era el “presidente” del coro, el máximo cargo, por encima del maestro de capilla<sup>264</sup>. Aunque este se encargaba de todo asunto musical, el vicario de coro podía llamarle la atención en el caso de que no guardase la medida y gravedad necesaria y no dirigiera la capilla con un *tempo* tranquilo y adecuado<sup>265</sup>. Por tanto, en este apartado, el fundador priorizaba el carácter grave,

---

<sup>257</sup> Del organigrama de la capilla musical dará cuenta en el apartado 2 del presente capítulo.

<sup>258</sup> *Constituciones del Colegio...*, *op. cit.*, Cap. 4, pp. 6-7.

<sup>259</sup> *Ibidem*, Cap. 5, pp. 7-8.

<sup>260</sup> *Ibidem*, Cap. 5, p. 8.

<sup>261</sup> *Ibidem*, Cap. 5, p. 9.

<sup>262</sup> *Ibidem*, Cap. 5, pp. 10-11.

<sup>263</sup> *Ibidem*, Cap. 6, p. 11.

<sup>264</sup> *Constituciones de la Capilla...*, *op. cit.*, Cap. 5, pp. 8-10.

<sup>265</sup> “[...] no excluyendo la superinte[n]dencia del **Vicario de Coro**, al qual pertenecerà moderar el compás, quando el **Maestro de Capilla** le apressurare mas de lo que conuiene, para la decencia, y



mesurado, acorde con la idea tridentina del decoro con que debían celebrarse los oficios, por encima de criterios puramente interpretativos.

*El sacristán:* era el tercer cargo en importancia entre los colegiales perpetuos. Por su importancia, también figuraban las atribuciones del cargo en ambas *Constituciones*. Era el responsable de todos los objetos de culto del altar, y, sobre todo, de la forma en que debían celebrarse las misas y oficios divinos<sup>266</sup>. Siempre tenía que estar en la sacristía, atento a las necesidades de los sacerdotes y personal de la capilla. Le correspondía anotar en una tablilla los sufragios, doblas, aniversarios, etc., así como la persona que los había instituido, en completa coordinación con el maestro de ceremonias y el vicario de coro. Era un cargo de mayor importancia y rango que el que hoy en día se ejerce en las parroquias. Recibía los ingresos por misas votivas, misereres, salves y gozos que encargaban los fieles, depositándolos en un arca a tal efecto, llevando dicha contabilidad en un libro. También era el encargado de pagar a todos los ministros las distribuciones mensuales correspondientes de las misas del resto de servicios. Tenía a su cargo un ayudante que le ayudaba en sus múltiples tareas, y a los ocho acólitos. Para mayor cuidado de la sacristía, dormía en un aposento situado en la misma, señal del celo que el fundador quería imponer hacia los objetos de culto (jocalías). Por último, era el encargado de la ropa y comida de los seis infantillos<sup>267</sup>, asumiendo las tareas propias de un “furriel”.

*El vicerrector:* el siguiente cargo en importancia. Llama la atención que el sustituto del rector –en ausencia de este– no figuraba por encima del vicario de coro ni del sacristán. El fundador concedió gran importancia al orden en el coro y en el altar, de forma que los cargos de vicario de coro y sacristán tenían que garantizar la buena celebración de los oficios, razón por la que estos cargos revistieron una mayor importancia que la del vicerrector. En las *Constituciones del Colegio* solo figura la atribución, por parte del vicerrector, de suplir las ausencias del rector<sup>268</sup>, aunque era sin duda su “brazo derecho”, al que consultaba de continuo, con el que tomaba las decisiones.

*El ecónomo:* era el “contable” del Colegio. Tenía que llevar el capítulo de gastos de cada mes al día, controlando el capítulo de compras y sus precios, a disposición del rector y de los visitadores. Visitaba cada día la cocina, el refectorio, la “botillería” –despensa– y la bodega, encargando/reponiendo lo que se necesitaba. Facilitaba al rector y al síndico una relación de productos de abastecimiento anual, controlando los precios<sup>269</sup>. Su cargo era importante para mantener una buena economía de gastos.

*El síndico:* llevaba la hacienda del Colegio, especialmente el capítulo de ingresos. Visitaba los señoríos propiedad del Colegio –situados en Alfara y Burjasot,

---

**deuocion del culto diuino.”** (*Ibidem*, Cap. 9, p. 17) [lo destacado en negrita es mío].

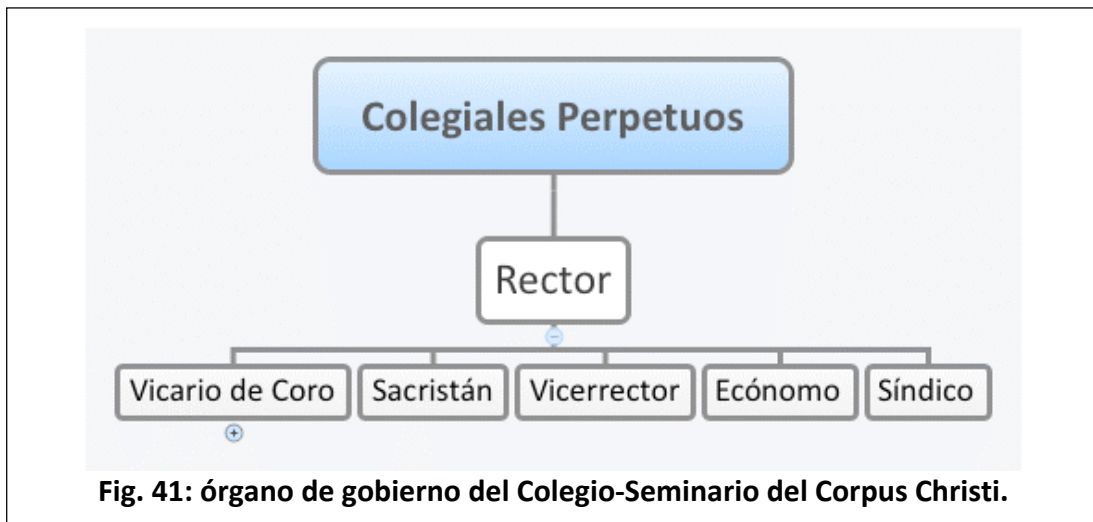
<sup>266</sup> *Constituciones del Colegio...*, *op. cit.*, Cap. 7, pp. 11-12.

<sup>267</sup> *Constituciones de la Capilla...*, *op. cit.*, Cap. 6, pp. 10-14.

<sup>268</sup> *Constituciones del Colegio...*, *op. cit.*, Cap. 8, p. 12.

<sup>269</sup> *Ibidem*, Cap. 9, pp. 12-13.

además de las casas propiedad del Colegio en los alrededores de las mismas y en la propia ciudad de Valencia—. Se encargaba de las compras importantes para la casa. Llevaba en un libro el capítulo de pleitos a favor y en contra del Colegio, y resolvía cada caso con el abogado. Finalmente, custodiaba todos los documentos notariales y administrativos del Colegio, tales como bulas, donaciones y títulos de propiedades.



Como se puede comprobar, estos seis cargos llevaban toda la administración del Colegio y de la iglesia. Junto con los veinticuatro colegiales segundos –estudiantes–, formaban un conjunto de treinta “patronos” que, en teoría, regían el Colegio. La idea del fundador era mantener un tono de “familiaridad” en los cargos: el nombre de “colegiales”, por el que se designaba a este conjunto de patronos, describía una cierta “responsabilidad colegiada” entre los mismos, haciendo partícipes a los estudiantes en la toma de decisiones –aunque solo fuera para su conocimiento–, para que estos, mientras vivieran en el Colegio, se sintieran como en su propia casa<sup>270</sup>.

*Los colegiales de beca:* la intención de Ribera era que los estudiantes de su Colegio recibieran una formación singular, completa, y adquirieran buenos hábitos en el seno de la institución, para, una vez completada su formación, ocupar cargos como rectores, vicarios y confesores de la nueva iglesia reformada. Veinte de ellos se formaban en Teología, y cuatro en Cánones. Si estos últimos no demostraban grandes aptitudes, completaban su formación como teólogos, es decir, que los canonistas recibían una formación superior<sup>271</sup>. Entre los requisitos para el ingreso de los estudiantes figuraba el celibato, obligatorio, y la edad mínima era de 16 años. Debían ingresar en el Colegio con una formación académica previa –estudios de Latín, Gramática, Aritmética, etc.–, para afrontar la especialización en Artes y, posteriormente, en Teología. Ambas carreras, cursadas enfrente del Colegio, en el Estudio General, aseguraban a los seminaristas una formación humanística completa, a la altura de las nuevas exigencias que el concilio tridentino prescribía.

<sup>270</sup> -BARRACHINA, Pablo: “Figura jurídica...”, *op. cit.*, p. 474.

<sup>271</sup> *Constituciones del Colegio...*, *op. cit.*, Cap. 11, p. 15.

Llegados a la edad idónea se les obligaba a ordenarse, asegurando con ello su acceso posterior al sacerdocio<sup>272</sup>.

Para ingresar en el Colegio, los aspirantes debían superar una oposición, señal de la exigencia de preparación previa y de buenas costumbres que debían demostrar. La selección garantizaba un cuidado ramillete de seminaristas procedentes, en su mayoría, de la diócesis de Valencia. Solo podían ingresar un tercio de estudiantes provenientes de la capital levantina y de su huerta – alrededores–; el resto eran alumnos de la diócesis. Con ello, el patriarca se aseguraba una buena representación de las diferentes zonas del reino, posiblemente para devolverlos, una vez concluyeran sus estudios, a sus pueblos y ciudades de origen e ir con ello renovando los puestos con nuevos sacerdotes formados en su casa. A pesar de todo ello, quiso representar al obispado de Badajoz –con el que mantenía buenos contactos tras su cargo de obispo siendo joven– con dos prebendas de colegiales de esa diócesis. Ribera estableció, asimismo, dos colegiaturas perpetuas para el marquesado de Denia<sup>273</sup>, dos más para los ducados de Gandía y el condado de Oliva<sup>274</sup> y dos más para el marquesado de Malpica<sup>275</sup>, correspondiendo con ellos a compromisos aristocráticos y familiares que tenía contraídos el fundador, toda vez que, relacionando al Colegio con la nobleza, siempre podría recibir apoyos de las clases altas en determinados momentos<sup>276</sup>.

Los estudiantes debían permanecer en el Colegio ocho años, si estudiaban Teología, o seis años, si se formaban como canonistas. En esos estudios se incluía el griego, lengua que el fundador conocía a fondo, y, por tanto, sabía de la importancia de su conocimiento, junto al latín, para los futuros sacerdotes. No permitía permanecer más tiempo del indicado, para evitar la relajación de los estudiantes en este período, y para dar oportunidad a nuevos alumnos. Admitía la posibilidad de que los alumnos aventajados y titulados en Teología acabaran formando parte del claustro del Estudio General, accediendo a oposiciones, y que los canonistas pudieran aconsejar y ejercer el derecho canónico<sup>277</sup>.

Por otra parte, si los colegiales demostraban habilidad para cantar,

---

<sup>272</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>273</sup> Francisco de Sandoval y Rojas (\*Tordesillas –Valladolid–, 1553; †Valladolid, 1625), V marqués de Denia y I duque de Lerma, fue el primer valido de Felipe III. El marquesado de Denia fue instituido por los Reyes Católicos y concedido a Diego Gómez de Rojas y Sandoval en 1484, antepasado de Francisco. Los Sandoval formaron una familia aristocrática siempre ligada a los Austrias y con gran poder económico y político.

<sup>274</sup> El ducado de Gandía y el condado de Oliva fueron ligados, desde principios del siglo XVI, a Francisco de Borja y a sus descendientes. Francisco de Borja (\*Gandía –Valencia–, 1510; †Roma –Italia–, 1572) fue IV duque de Gandía, general de la Compañía de Jesús y virrey de Cataluña. En la familia de los Borja, muy influyente en la época renacentista, destacaron los papas Calixto III – Alfonso de Borja (\*Torreta de Canals –Valencia–, 1378; †Roma –Italia–, 1458)- y Alejandro VI – Rodrigo de Borja (\*Xàtiva –Valencia–, 1431; †Roma –Italia–, 1503)-, junto a numerosas figuras importantes de la nobleza.

<sup>275</sup> El marquesado de Malpica de Tajo, fue otorgado por Felipe III en 1599 a Pedro Barroso de Ribera y Figueroa, casado con su prima Catalina de Ribera, hermana de Juan de Ribera.

<sup>276</sup> *Constituciones del Colegio...*, *op. cit.*, Caps. 17-18, pp. 17-18.

<sup>277</sup> *Ibidem*, Cap. 14, p. 20.

recomendaba el fundador que se adhirieran al coro, lo que habla en favor de la formación completa y de calidad –incluyendo los conocimientos y habilidades musicales– por la que apostaba, y demostraba la sensibilidad del patriarca hacia la música y la importancia de esta en el oficio divino.

La apuesta y la confianza del fundador en la formación de estos estudiantes era tal, que estableció que tres de ellos, elegidos de entre los más antiguos y tras examen, pudieran acceder a un rango mayor en el organigrama de los patronos del Colegio, participando de un modo más activo junto a los superiores e, incluso, encomendándoles algunas tareas de importancia, como, por ejemplo, salir fuera de la casa representando al Colegio en algún caso grave<sup>278</sup>. El requisito para ello era que estuvieran ordenados *in sacris*<sup>279</sup>, a punto para ejercer como sacerdotes. Con ello, Ribera estaba preparando el camino para su posterior integración definitiva entre los colegiales perpetuos, ya que, tras largo tiempo en la casa, conocían a fondo el funcionamiento de la misma. Una apuesta por la continuidad, por la tradición y por la “realimentación”.

*Los familiares*: fuera del organigrama de patronos se encontraban cuatro cargos de familiares, formados por un ropero, dos refitoleros, un bodeguero y un portero<sup>280</sup> –por tanto, cinco familiares entre los cuatro cargos–. El *ropero* se encargaba de guardar la ropa y paños de los colegiales, vigilando su limpieza y pulcritud a la hora de vestir; los dos *refitoleros*, de las mesas, manteles, cubiertos y vajilla de comidas y cenas; el *bodeguero* suministraba las bebidas –agua y vino– en las mesas; por último, el *portero* asumía el papel de “guardia jurado”, ubicándose siempre en la puerta del Colegio, evitando la entrada de gente indeseable. Debía ser persona prudente, sensata y virtuosa. Era un cargo importante –sus atribuciones figuraban también en las *Constituciones de la Capilla*<sup>281</sup>– para preservar el decoro en el oficio divino, impidiendo cualquier alteración del mismo. Estas cuatro “funciones” tenían gran importancia para el fundador, puesto que, a la consideración de “familiares”, cercana, “de la casa”, se unía la exigencia en los cargos: debían tener veinte años –con cierta madurez–, saber latín, y seguir cultivándose. En ocasiones, como se comprobará, se encargaba a un familiar la enseñanza de gramática a los infantes, tarea complementaria que exigía cierta formación. Para el fundador, cualquier pequeño o aparentemente insignificante cargo del Colegio merecía consideración, ya que todas las funciones eran importantes, debiendo suceder todo como una maquinaria perfecta, con un buen engranaje, cuidando cada detalle y a cada trabajador de la casa. Un sistema “colegiado”, “hermanado”.

---

<sup>278</sup> *Ibidem*, Cap. 34, p. 60.

<sup>279</sup> *Ibidem*, Cap. 18, p. 26.

<sup>280</sup> *Ibidem*, Cap. 15, pp. 21-23.

<sup>281</sup> *Constituciones de la Capilla...*, *op. cit.*, Cap. 20, p. 26.

**Tabla 6: Real Colegio del Corpus Christi (Patriarca): estructura del Colegio-Seminario.**

Grupo	Cargos	Características/requisitos	Atribuciones
<b>6 COLEGIALES PERPETUOS</b>		Ser sacerdotes Cargos a perpetuidad Dedicación exclusiva.	Gobierno del Colegio.
	<i>Rector</i>	Elegido de entre los seis colegiales perpetuos.	Máxima autoridad. Representación del Colegio. Voto de calidad en empate. Tiene un ayudante (celador). Un año de duración.
	<i>Vicario de Coro</i>	Puede ser reelegido tres veces.	Máxima autoridad en el coro. Pasa lista y apunta distribuciones de los ministros.
	<i>Sacristán</i>	Responsable de la sacristía y del altar.	Custodia y prepara objetos de culto del altar. Recibe encargos de doblas, aniversarios, etc. Lleva la contabilidad de la sacristía. Paga las distribuciones. Tiene un ayudante.
	<i>Vicerrector</i>	Sustituye al rector por ausencia de este.	Toma decisiones junto al rector.
	<i>Ecónomo</i>	Contable del Colegio.	Controla los gastos y la compra de productos.
	<i>Síndico</i>	Controla los ingresos.	Visita las propiedades del Colegio. Se encarga de compras de envergadura: casas, terrenos, etc. Custodia los documentos administrativos y notariales del Colegio.
<b>24 COLEGIALES DE BECA</b>	<i>20 estudiantes de Teología.</i>	Formación académica previa. Ingreso mediante oposición.	Estudios de Artes, posteriormente de Teología. Permanecen 8 años –teólogos– ó 6 años – canonistas–.
	<i>4 canonistas.</i>	Ordenados <i>in sacris</i> .	Participación mayor en la toma de decisiones del Colegio.
	<i>(3 colegiales que pueden acceder a prebendas).</i>		Representación puntual fuera del Colegio.
<b>30 PATRONOS: 6 COLEGIALES PERPETUOS Y 24 COLEGIALES DE BECA</b>			
<b>5 FAMILIARES</b>		Tener 20 años. Conocimiento del latín.	
	<i>Ropero</i>		Prepara la ropa de los colegiales.
	<i>2 refitoleros</i>		Preparan los utensilios (vajilla) del comedor.
	<i>Bodeguero</i>		Suministra las bebidas en el comedor.
	<i>Portero</i>		Controla la entrada del Colegio.

*La visita*: el Concilio de Trento exigía a los obispos visitar frecuentemente las parroquias y monasterios correspondientes a su diócesis, determinando asimismo la forma en que debían llevarla a efecto<sup>282</sup>. Por otra parte, el control regular por parte de personalidades ajenas a las instituciones era práctica habitual en los colegios mayores de la península. Ribera determinó, en el capítulo 48 de las *Constituciones del Colegio*, toda la normativa relativa a la visita del Colegio-Seminario y la capilla. La razón primordial de la existencia de la misma era la vigilancia del personal, hacienda y bienes de la institución, en especial en lo concerniente al altar y al culto

<sup>282</sup> -Sacrosanto y Ecuménico CONCILIO DE TRENTO..., *op. cit.*, Sesión 24, Cap. 3, pp. 294-297.

divino<sup>283</sup>. Eran objeto de control los seis colegiales perpetuos –gobernadores de la casa– y el resto de patronos –colegiales de beca–, los familiares, el prefecto de estudios y todos los miembros de la capilla –el conjunto de ministros–. Además, el poder de los colegiales perpetuos estaba subordinado al de la visita en el momento de la misma, cuyas decisiones eran inapelables. En definitiva: ningún miembro perteneciente a la institución, trabajador o estudiante, se escapaba al control y autoridad de la visita.

Los visitantes, determinados por el fundador<sup>284</sup>, eran el arzobispo de Valencia –o en su defecto, el clérigo oficial, o el vicario general–, el regente de la cancillería y el prior del monasterio de San Miguel de los Reyes. El arzobispo era la máxima autoridad de la diócesis, y si no podía acudir, delegaba en uno de los dos cargos siguientes en importancia en su cabildo, representándole a tal efecto. La cancillería administraba justicia y era el órgano consultivo de los virreyes en temas de orden público y en problemas políticos graves. Su incorporación a la visita se explicaba por varias razones: 1/ Ribera quería tener un miembro jurídico-político entre los visitantes, una especie de “representante real”, ya que los reyes –Felipe II y su hijo, Felipe III–, habían aportado rentas a la institución y se les había hecho partícipes de la empresa, por lo que esta figura era importante desde el punto de vista de la “cortesía institucional”; 2/ El prelado había ejercido de virrey de Valencia, y era conocedor de los asuntos políticos, tanto de la península como del reino y de la ciudad. Era interesante incorporar esta figura, para salvaguardar al Colegio de posibles problemas en la relación Iglesia-Estado, y para supervisar jurídicamente al Colegio –controlando que los contratos, ventas y cualquier documento notarial estuviese en orden–; 3/ El fundador era consciente de que la mezcla de ambos poderes –político/judicial y religioso– podría incomodar a alguna de las partes, pero así todo, prefería asumir esta situación. Finalmente, el prior del convento de San Miguel de los Reyes aportaba la experiencia proveniente de un monasterio importante de la ciudad, con mayor solera que el propio Colegio, revestido de cierta “autoridad” en sus visitas a la sede y, asimismo, establecía una buena relación entre ambas instituciones religiosas.

---

<sup>283</sup> *Constituciones del Colegio...*, op. cit., Cap. 48, p. 83.

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 84.



**Fig. 42: fachada principal y claustro del monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia.**

La visita tenía lugar anualmente, preferiblemente en los tres días siguientes a la pascua de Pentecostés, momento en el que los religiosos que formaban la visita tendrían menos obligaciones. Cada miembro, en su ausencia, debía nombrar a su suplente: el arzobispo, al clérigo oficial o al vicario general; el regente, a un doctor de la Real Audiencia; y el prior, al padre vicario del monasterio<sup>285</sup>. De este modo, siempre quedaban representados los tres estamentos determinados por el fundador, y la visita no quedaba “mermada” de efectivos. Ribera quería que los

<sup>285</sup> *Constituciones del Colegio...*, op. cit., Cap. 48, p. 84.

visitadores comenzaran por lo más importante: vigilar el culto divino y el coro, dos aspectos fundamentales dentro del organigrama de la iglesia. Los ministros debían dar ejemplo en el altar y en el coro, y se les haría conocedores de un examen específico llegado el tiempo de la visita, que, si observaba faltas graves, podía llegar a expulsar a alguno de ellos. El maestro de ceremonias, el maestro de capilla, domeros, capiscoles, evangelisteros y epistoleros, eran los cargos objeto de examen indicados explícitamente en las *Constituciones del Colegio*<sup>286</sup>. El prior del convento tenía una encomienda especial: sabedor de la forma en que debía celebrarse el oficio divino –su convento llevaba años funcionando–, debía vigilar con extrema atención que los oficios se celebrasen con gran pausa y mediación<sup>287</sup>, tema clave en el que el fundador insistía una y otra vez, y que los visitadores no debían dejar pasar.



Tras este examen, la visita se dedicaba a examinar los asuntos “temporales”: el funcionamiento de la casa, de los estudios y de la economía. En este último capítulo se examinaba con atención el control del gasto y la conservación y estado de la renta, con los capítulos de ingresos y gastos, repasando bien las cuentas para ver si todo cuadraba, una completa auditoría<sup>288</sup>. El control sobre la institución era total, absolutamente exhaustivo, sin dejar ningún resquicio, una vigilancia casi “inquisitorial” que podía llegar a causar cierto incomodo al rector y los superiores. El rector, erigido durante el año en “visitador perpetuo”, “vigilante” habitual de los

<sup>286</sup> *Ibidem*, pp. 85-86.

<sup>287</sup> Obsérvese lo indicado en las *Constituciones del Colegio* a este respecto: “Lo qual **encargamos particularmente al Padre Prior de S[an] Miguel de los Reyes**, representandoles lo mucho que hemos deseado, y procurado, **que los Oficios divinos se celebren con notable pausa, y sosiego, para reprehension del grande abuso que ay en muchas lgesias, cantandose los Oficios divinos de manera que no se pueden entender las palabras, por la mucha prisa con que se dizen**; lo qual es contra la disciplina Eclesiástica, y contra todo lo que escriven los que tratan de las distribuciones: resolviendo, que aliende de ser pecado, estan obligados à restitucion de los percazos [¿percances?] que huvieren llevado: por lo qual quan afectuosamente **podemos, encargamos, y pedimos por caridad al dicho Padre Prior, que conserve lo que en esto dexamos vsado, y platicado. Y q[ue] en caso q[ue] le pareciere, q[ue] la mediación es algo mayor de la que se acostumbra en su Sagrada Religion, no por esso la quiera ni la permita mudar, porque aliende de lo mucho que conviene que los Sacerdotes seculares esten ocupados, si se dà entrada à alguna relaxacion, por poca que sea, vendrà en breve tiempo à destruirse quanto hemos trabajado.**” (*ibidem*, p. 86) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>288</sup> *Ibidem*, p. 86.



miembros de la capilla y del resto de patronos y estudiantes, era ahora observado, inspeccionado, y su gestión era examinada con lupa. La visita anual obligaba a la pulcritud, a la decencia, al buen comportamiento, a llevar toda la economía al día con absoluta transparencia. Las decisiones de los visitantes debían ser acatadas, sin posibilidad de apelación, y, para dejar constancia de las mismas, estas quedaban plasmadas en el *Libro de visitas* del Colegio<sup>289</sup>.

## 2. La capilla musical

Juan de Ribera había mostrado desde joven una sensibilidad especial hacia la música. Cuando accedió al obispado de Badajoz en 1562, amplió la capilla de la catedral con la introducción de un juego de ministriles para acompañar al culto<sup>290</sup>. En aquel momento, el joven prelado respondía, por un lado, a las nuevas “modas” que iban imponiéndose a lo largo del siglo XVI, con la ampliación o mejora de las capillas –especialmente con la incorporación de nuevos instrumentos acompañantes– en los monasterios, iglesias y catedrales de la península. Por otro, mostraba una especial sensibilidad artística y musical, al hacer acompañar la liturgia con la magnificencia y esplendor que ofrecía el canto acompañado. Tras la construcción de su obra, el Real Colegio del Corpus Christi, y el esfuerzo que había supuesto para el fundador, especialmente –como se ha demostrado– en el capítulo económico, restaba dotar a la iglesia de un buen y numeroso conjunto de sacerdotes que ofrecieran toda la solemnidad y dignidad en el altar y en el coro. Ribera se propuso fundar una capilla musical a la altura, como mínimo, de la existente en la catedral levantina, cuya composición y prestigio conocía a fondo por su cargo de arzobispo desde 1568. De hecho, en las *Constituciones de la Capilla* exigió que “[...] esta nuestra Capilla se co[n]forme en todo con la Iglesia Catedral Matriz, que es el Aseo: [...]”<sup>291</sup>, a propósito de la forma en que debían celebrarse los oficios y misas.

### *Organigrama de la capilla musical*

El personal de la capilla formaba, en conjunto, un número considerablemente mayor que el del Colegio: frente a los treinta patronos –seis colegiales perpetuos y veinticuatro estudiantes inicialmente previstos por el fundador– y los cinco familiares, que en total formaban un conjunto de treinta y cinco personas, la capilla estaba formada por setenta y ocho personas. Este número indicaba el interés del patriarca por dotar a la iglesia del Corpus Christi de una capilla amplia y bien nutrida, repartida en multitud de cargos y atribuciones, con las funciones de cada miembro delimitadas y expresadas en las *Constituciones*.

En primer lugar, el *vicario de coro* y el *sacristán* –cuyas funciones han sido

---

<sup>289</sup> E-VAcp, 158: manuscrito sin foliar, encuadernado en pergamino: En portada, a tinta, indica: “Visitas / desde 1649 á 1723 inclusives”. En el lomo figura: “Mandatos de Visita”. Existe otro manuscrito titulado *Advertencias de Visitas desde 1641 a 1738*, que contiene los mismos datos que el anterior, también sin foliar.

<sup>290</sup> -ROBRES, Ramón: *op. cit.*, p. 62.

<sup>291</sup> *Constituciones de la Capilla...*, *op. cit.*, Cap. 39, p. 61.

explicadas en el organigrama del Colegio—, que formaban parte de los seis colegiales perpetuos, también fueron incluidos por Ribera en el organigrama de la capilla —figuraban en primer lugar en la nómina de ministros adscritos a la misma—. La razón no era otra que tener bajo control de los regentes del Colegio a todo el personal que trabajaba en la iglesia, y nada mejor que desde los mayores puestos de responsabilidad del altar y del coro, repartiéndose ambas las responsabilidades en uno y otro puesto.

### *Cargos y atribuciones*

Los setenta y ocho miembros de la capilla —que, junto al vicario de coro y al sacristán conformaban un número de ochenta personas— debían formar una maquinaria perfecta para el buen funcionamiento de la iglesia. Quedaban divididos en treinta capellanes primeros, quince capellanes segundos, un ayudante de sacristán, dos mozos de coro, seis infantes, un asistente, ocho acólitos, cuatro monacillos, dos incensadores, un portero, un campanero, un barrendero y seis ministriles<sup>292</sup>. Como se puede observar, cargos de toda índole, para cubrir todas las necesidades organizativas de la iglesia, sin dejar ningún resquicio, con funciones específicas indicadas en las *Constituciones*.

*Las calidades y “cualidades” de los ministros*<sup>293</sup>: a todos los capellanes —primeros y segundos— se les exigía el sacerdocio, salvo a los dos evangelisteros, a los dos epistoleros y al organista, a los que únicamente se les exigía ser clérigos, por lo que, en la elección de estos cinco cargos primaba más la preparación técnica y la habilidad que el rango eclesiástico. Todos los capellanes debían tener buenas voces y dominar el cantollano, que acompañaba a diario los oficios y misas, exigencia que significaba el concurso en la capilla y en el altar de continuo, independientemente del rango. El canto de órgano o polifonía, que aparecía en numerosos oficios señalados del año, se exigía a los capellanes primeros. En este caso, el maestro de capilla solía seleccionar a estos para la polifonía de facistol —normalmente a cuatro voces y acompañamiento—, aunque siempre podía “echar mano” de algún capellán segundo hábil en la lectura musical y dotado vocalmente para engrosar la capilla, especialmente en la polifonía bicoral y policoral. Los capellanes segundos debían tener buena disposición a aprender canto de órgano, que debían dominar en caso de querer promocionar a capellanes primeros. Los *oficiales*, sin embargo —un conjunto seleccionado de entre los treinta capellanes primeros—, debían dominar el canto de órgano, y estar a disposición del maestro de capilla para “cantar sencillos”, es decir, papeles de solista acompañados del órgano, del arpa, etc., luego es posible que el maestro de capilla confiara estos papeles no únicamente a alguna de las cuatro plazas de Tiple, Alto y Bajo, sino también al resto de oficiales.

Los ministros de la capilla no podían ocupar ninguna rectoría de la diócesis: el fundador necesitaba sacerdotes sin atribución ni cargo ninguno, con una dedicación exclusiva a las labores de su iglesia. Tampoco les estaba permitido asociarse a

---

<sup>292</sup> *Ibidem*, Cap. 4, p. 8.

<sup>293</sup> *Ibidem*, Cap. 23, pp. 30-33.

ninguna otra capilla musical, ni siquiera en la catedral<sup>294</sup>. Para el ingreso, se admitía a opositores de fuera del Reino de Valencia, muestra de que las calidades primaban sobre la zona proveniente. En otras palabras: se admitía a los mejor preparados, tanto artística como religiosamente, vinieran de donde vinieran. Finalmente, el patriarca determinó la elección de dos capellanes primeros *confesores*, que no servían en el altar, sino que, siempre que hubiera fiesta importante, debían atender en el confesionario a los fieles. Debían tener buena reputación, así como cierta “popularidad” por su espíritu devoto, aunque no supieran cantar: en este caso, se sacrificaba su utilidad musical en pro del ejemplo para fieles y estudiantes, así como para el resto de ministros. Esta decisión, según consta en las *Constituciones*, ya se había hecho en la primera elección de capellanes de 1604 –para la inauguración–, una muestra de que en esa fecha ya se contaba con una incipiente capilla musical para engalanar los actos presididos por el rey Felipe III.

*Los edictos*<sup>295</sup>: los carteles anunciadores de las oposiciones a capellanías se ubicaban en un radio mayor o menor en función del rango de las mismas. Así, en el caso de los capellanes primeros, se fijaban edictos en la catedral de Valencia, en tres de las iglesias más importantes de la ciudad –San Martín, San Juan del Mercado y San Nicolás<sup>296</sup>–, en las colegiadas de Jàtiva y Gandía, y en las catedrales de Orihuela, Segorbe, Tortosa, Murcia y Zaragoza, con veinte días mínimos de antelación antes de proceder al examen, por lo que quedaban “cubiertas” las zonas correspondientes a los reinos de Valencia y Aragón, habituales en el intercambio y “trasiego” de cantores y ministriles entre capillas del siglo XVII. Para el acceso a capellán segundo, los edictos se fijaban únicamente en la seo levantina, en las citadas tres parroquias, y en las catedrales mencionadas, exceptuando las de Zaragoza, lo que indicaba una menor “ambición” y exigencia sobre los aspirantes, y quizá, la intención de nutrir esas plazas con sacerdotes más cercanos, menos sobresalientes, pero más conocedores del ambiente musical y litúrgico de la ciudad. Naturalmente, todo tipo de edictos quedaban fijados, en primer lugar, en la propia sede, enclavada en un estratégico lugar –frente a la universidad, cerca de la catedral, cerca de las parroquias mencionadas y en el propio centro de la urbe–, con lo que la información se podía difundir con rapidez por la capital.

En el momento en que se producía una vacante, el Colegio debía sacar a concurso la plaza, en un plazo máximo de quince días, señal de la agilidad con que

---

<sup>294</sup> “Item presuponemos, que ninguno de los Ministros desta nuestra Capilla, assi Oficiales, como Capellanes primeros, y segundos, o Moços de Coro, o Infantes, 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 cantoria fuera desta Capilla, o cantar en alguna Cantoria en iglesia, o Capilla, o casa particular como esto sea cosa indecente de su ministerio, y personas, no siendo, ni llamándose Cantores, sino Capellanes.” (*Ibidem*, Cap. 54, p. 97) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>295</sup> *Ibidem*, Cap. 65, pp. 119-120.

<sup>296</sup> Se conoce la existencia de capillas estables en estas parroquias de la ciudad de Valencia en el siglo XVII. En el resto de capillas, la contratación de cantores y ministriles se producía de forma puntual, en las festividades que requerían mayor participación musical, para lo cual se recurría a determinadas capillas privadas. Para mayor información sobre la estructura y funcionamiento de estas capillas, consúltese el Capítulo I de la presente tesis, pp. 56-57.

esta debía cubrirse y de la necesidad de contar en todo momento con la plantilla al completo, dada la frecuente actividad y exigencia que la capilla asumía desde sus inicios. Por otra parte, el fundador incluyó en la normativa la posibilidad de admitir a algún miembro en la capilla sin transcurrir el plazo de edictos, en función de las necesidades y siempre que el sujeto fuera de interés para la misma. Esta medida pretendía “atar” al futuro integrante, evitando que, dada su supuesta preparación y calidad, fuera demandado por otra capilla. En esta situación, el Colegio se dejaba llevar más bien por alguna información del exterior –de la catedral, de otra parroquia– o de algún miembro de la capilla conocedor del examinando; en cualquier caso, el mismo Colegio se “saltaba” el plazo de los edictos atendiendo a su propio interés.

Para el resto de cargos que no eran ministros, a saber, ayudante de sacristán, mozos de coro, acólitos, monacillos y el resto de oficios inferiores –portero, campanero y barrendero– no existían edictos. Únicamente se tenía a prueba a los individuos durante un tiempo breve, antes de ser definitivamente admitidos, como correspondía a un cargo menor, cuya actuación no incidía de forma directa ni capital en el altar ni en el coro.

Resulta llamativo que, en la normativa de la capilla, no figurara la forma de elección de los seis ministriles, siendo cargos de gran importancia para el funcionamiento musical de la misma. De todos modos, en la práctica, la elección de estos cargos se realizaba de igual modo, mediante oposición, como se puede comprobar en la documentación del Colegio, a la que me referiré en breve.

*Los electores*<sup>297</sup>: los seis colegiales perpetuos, encabezados por el rector, formaban el equipo elector de los ministros. Dependiendo del tipo de cargo, los electores se ampliaban a otros cargos de la capilla. Para elegir a los capellanes –primeros y segundos–, infantes y ministriles, era necesario el concurso del ayudante de sacristán, el maestro de ceremonias, el maestro de capilla y el domero y capiscol más antiguos. Las pruebas, que incluían una buena parte de ejercicios musicales, necesitaban el concurso de miembros competentes en estas áreas, como el maestro de capilla y el capiscol con más experiencia, los habituales en la dirección de la polifonía y el cantollano, y un miembro experto en el arte de “salmear” en el altar, como era el caso del domero. El caso del ayudante de sacristán es llamativo, y únicamente señala la importancia del cargo dentro del organigrama de la capilla: era el brazo derecho del sacristán, una persona de su confianza. Este cargo también intervenía en la elección de los mozos de coro, acólitos, monacillos, portero, campanero y barrendero, junto a los seis colegiales –por tanto, los cargos relacionados con la propia capilla no eran necesarios, ya que no cantaban con el coro–. El cargo de ayudante de sacristán era elegido también por los colegiales perpetuos.

*Forma de elección de los capellanes*<sup>298</sup>: si bien la exigencia de oposición variaba en función de optar a capellanía primera o segunda, el proceso no variaba.

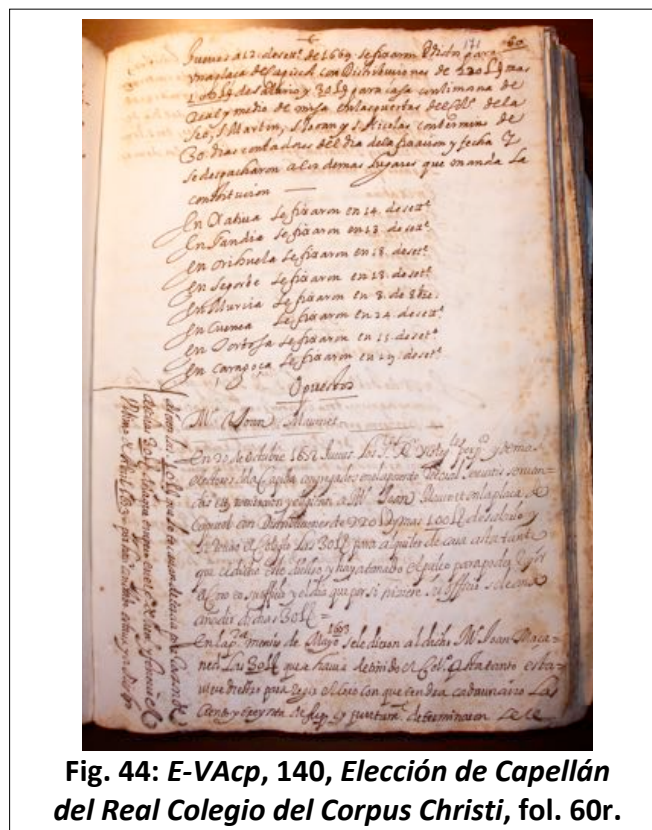
---

<sup>297</sup> *Ibidem*, Cap. 66, p. 121.

<sup>298</sup> *Ibidem*, Cap. 68, pp. 122-123.

Los aspirantes se elegían un día determinado de la semana, los jueves. Sorprende el día fijado, ya que, como se comprobará en el ceremonial litúrgico, el jueves era el día más importante de la semana en cuanto a actividad litúrgica. El lugar era el aposento del rector, el “territorio” del mismo, para infundir un halo de autoridad sobre el propio proceso de elección. El voto era secreto, por mayoría. En la primera vuelta se descartaban los candidatos con menos votos. Si no había calidad suficiente en la habilidad y voz de los opositores, las plazas quedaban desiertas a la espera de que se presentasen nuevos aspirantes, y en el caso de urgencia en cubrir la plaza, el propio Colegio buscaba a los sujetos necesarios, para asegurarse rápidamente las vacantes.

El proceso de cada una de las oposiciones quedaba registrado en el libro titulado *Elección de Capellán*<sup>299</sup>, indicando en él la fecha y lugares de fijación de los edictos, los opositores presentados y el elegido en cada ocasión, para dejar constancia ante los superiores –los visitadores–, que repasaban este y otros libros de registro en su visita anual.



**Fig. 44: E-VAcP, 140, Elección de Capellán del Real Colegio del Corpus Christi, fol. 60r.**

*La naturaleza de los cargos:* la institución de capellanías en los centros religiosos fue un fenómeno común en la península desde el siglo XVI, que pervivió con fuerza en los dos siglos posteriores. La existencia de capellanías tenía una doble finalidad: espiritual –la salvación del donante– y material –un modo de adquirir privilegio y prestigio a partir de un *status* sencillo y humilde en la curia, y, sobre

<sup>299</sup> E-VAcP, 140: libro manuscrito, forrado en pergamino, titulado en el lomo: “ELECCION / DE / CAPELLAN / del Real / COLEGIO / DE / Corpus Xpti”. Folios numerados en recto [todo el manuscrito numerado a lápiz en el siglo XX]. Su signatura antigua era LE-8.

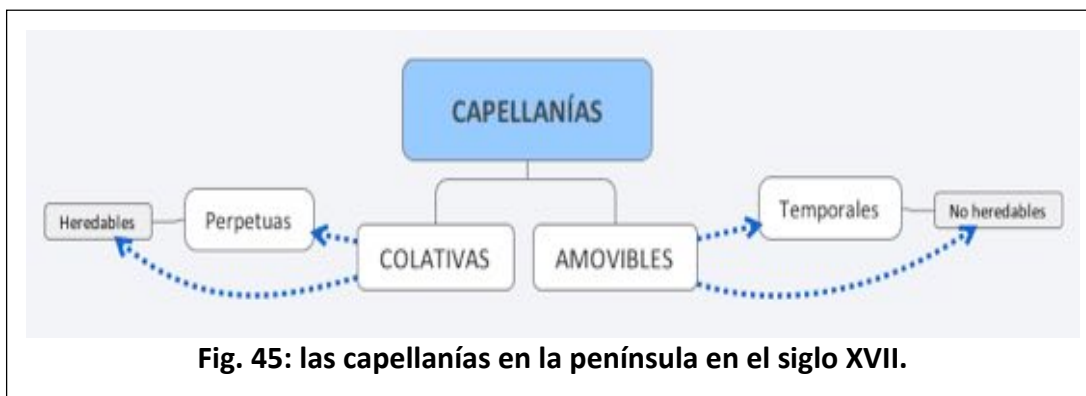
todo, un medio seguro de subsistencia para la mayoría de clérigos—. Las capellanías podían ser *colativas* o *amovibles*. Las colativas eran perpetuas y heredables; en cambio, las amovibles estaban sujetas a un salario determinado, no siendo perpetuas ni heredables. En ellas, el poseedor de la prebenda podía ser relevado en su cargo<sup>300</sup>.

El fundador era conocedor de la situación religiosa del momento: su experiencia al frente de la diócesis de Valencia durante más de 40 años le había permitido comprobar de primera mano la laxitud de muchos clérigos sin vocación – entre ellos, muchas dignidades y canónigos de la catedral levantina– que accedían a/heredaban capellanías de por vida, descuidaban sus funciones y no atendían debidamente su ministerio. Por esta razón, *instituyó capellanías amovibles* – temporales– *en su capilla*. Cada capellán recibiría su salario regularmente, así como su acrecentamiento con las distribuciones por cada misa o sufragio. Esta decisión le permitiría varias cosas: 1/ tener *libertad* a la hora de contratar ministros, eligiendo a aquellos que más se ajustaran a sus ideales; 2/ *poder expulsar* a aquellos que no cumplieran con los fines propuestos; 3/ y lo más importante, *evitar el acomodo y la dejadez* de los clérigos en su iglesia. La idea era integrar un conjunto de ministros con verdadera vocación religiosa, con amor a su profesión y a la causa católica, pero regidos por una normativa exigente y férrea que actuara como elemento disuasorio del mal comportamiento y el mal ejemplo<sup>301</sup>.

---

<sup>300</sup> Para una mayor información sobre esta cuestión, consúltese: -CASTRO, Candelaria; CALVO, Mercedes; y GRANADO, Sonia: “Las capellanías en los siglos XVII-XVIII a través del estudio de su escritura de fundación”, en *Anuario de Historia de la Iglesia*, 16 (2007), pp. 335-347.

<sup>301</sup> Obsérvese lo que, a este respecto, indica el propio Ribera en el capítulo 22 de sus *Constituciones*: “Dezimos pues, que **auiendo co[n]siderado atentamente, si conuenia que las dichas prebendas fuesen colariuas [sic.], nos ha parecido**, después de auerlo encomendado a nuestro Señor, y discurrido sobre ello, **que de ninguna manera conuiene que lo sean**, y esto por muchas y diuersas causas de substancia: las quales no referimos, por no ser necesario: **basta que la experiencia de quarenta y tres años de Prelacia nos ha enseñado los muchos y graues daños que resultan para la buena residencia, por saber los Ministros, que teniendo colado el beneficio, ò Capellania, no pueden ser priuados della: con lo qual se descuidan notablemente en el ejercicio de sus ministerios. [...], tenemos por conueniente, y necesario, como expresamente lo ordenamos, y mandamos, que las dichas Capellanias, y Prebendas no sean, ni puedan ser colatiuas, ni dadas en titulo; antes bien queremos que se tengan por amouibles, y temporales, como lo son**, y consta por lo dispuesto en el capitulo 85. que es de las penas: **lo qual nos es permitido: assi por auerlas fundado, como también por auerlas dotado de nuestra hazienda, y bienes Patrimoniales, y de nuestra dignidad.**” (*Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 22, pp. 29-30) [lo destacado en negrita es mío].



A pesar de que a los ministros se les exigía exclusividad en el cargo (de forma que ninguno de ellos podía ser sacerdote de otra iglesia, ni tampoco se les permitía asociarse a otra capilla musical), la propia normativa entraba en contradicción, permitiendo que los capellanes disfrutaran de beneficios eclesiásticos en parroquias de la ciudad, si bien se contemplaba como un permiso “temporal”, o como una “invitación” puntual de alguna parroquia<sup>302</sup>. Probablemente, Ribera redactó este punto atendiendo al posible interés –musical o eclesiástico– por mantener en la capilla a determinados miembros con cierto peso o valía, siendo en este punto flexible para mantener a los mismos.

*Las prohibiciones y sanciones:* Ribera dedicó varios capítulos de sus *Constituciones* a regular la *asistencia, ausencias y castigos* por el incumplimiento de la normativa dictada. En el primer caso, cuando un capellán no asistía a los oficios o a la misa o sufragio asignado, perdía la distribución que le correspondía, sin posibilidad de justificación posible. Esta situación se repetía cuando el comportamiento era indecente o indigno<sup>303</sup>. El hecho de no retribuir económicamente a los ministros era la mejor arma para favorecer la seriedad y formalidad en su trabajo.

El control sobre la asistencia a los actos religiosos, bien en el altar o en coro, iba más allá: un capellán podía solicitar permiso al vicario de coro para ausentarse durante un breve período de tiempo, siempre que no fuera mayor de un mes –o, a lo sumo, mes y medio, lo que provocaba la privación de salario– y cuando el vicario considerara esta ausencia justificada. En este caso, el capellán dejaba de percibir sus distribuciones, no así su salario. Si la ausencia era superior a este tiempo, el capellán perdía la plaza, sacándola a oposición el Colegio. De todos modos, este se reservaba el derecho a admitirlo nuevamente a oposición si era de interés para la capilla. Esta situación no se permitía en determinados períodos “importantes” del año, como Navidad, Semana Santa, Pentecostés o la festividad del Corpus, por la necesidad de contar con la totalidad de la capilla. Aun así, en días “feriados”, si la

<sup>302</sup> Obsérvense las palabras del fundador a propósito de esta cuestión: “**Exceptamos** empero, **siendo necesario, para tomar posesion de algun Beneficio, que en tal caso se podra vestir el tiempo que fuere necesario para tomar la posesion.** Y assi mismo **si hallandose alguno fuera de Valencia, y sus arrauales, le pareciere vestirse, o cantar en alguna Iglesia, o concurrir en los actos con los demas Beneficiados.**” (*Ibidem*, Cap. 54, p. 97) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>303</sup> *Ibidem*, Cap. 78, pp. 142-148.

capilla musical intervenía no podía haber licencia, y en domingos y festivos, no se otorgaba este permiso a más de dos o tres capellanes. Esta normativa corrobora el hecho de que el interés musical prevalecía sobre el eclesiástico, así como la necesidad que tenía la iglesia de contar con la plantilla de ministros para domingos y fiestas, interviniese o no la capilla musical. Las ausencias sin aviso alguno estaban fuertemente sancionadas: si el capellán incurría una vez, se le penalizaba con dos días sin cobrar distribuciones; si era una segunda vez, con cuatro días; y así sucesivamente<sup>304</sup>. Las distribuciones –retribuciones puntuales por misas y sufragios de toda clase– eran un buen complemento al sueldo base de cada ministro, que en algunos casos –especialmente en los capellanes segundos– suponía su principal sustento, y en otros –algunos capellanes primeros– aumentaba su renta mensual y les permitía vivir de un modo más holgado.

El capítulo de *sanciones* era extensísimo, dividiéndose en *faltas incurridas en el ejercicio del ministerio y faltas personales*<sup>305</sup>. En el primer caso, ante faltas como celebrar en el altar con prisas, no guardar silencio en el coro, no cantar con el resto de capellanes o cualquier otra actitud negativa en su trabajo, al ministro se le privaba de la oportunidad de celebrar misas o cobrar distribuciones durante un número de días, que variaba en función de la magnitud de la falta. Si se presentaban a otra oposición sin conocimiento del Colegio, inmediatamente quedaban privados de la plaza en la capilla. Tampoco podían “vestirse” en ninguna parroquia, siquiera puntual o temporalmente, con sanción de ocho días de privación de distribuciones –la primera vez–, quince días –la segunda–, un mes –a la tercera falta– y privación de la prebenda –a la cuarta y última vez–. También era sancionable percibir limosnas de misas y sufragios de forma directa: el dinero lo debía recibir el sacristán, y repartirlo entre los ministros. La “marca” –sanción– a los ministros debía ejecutarse sin excusas y sin posibilidad de ser remitida: las penas había que cumplirlas, ya que era la forma de evitar la reincidencia, y de disuadir al resto de ministros de caer en las mismas.

En cuanto a las faltas derivadas del comportamiento personal, iban referidas a la falta de ejemplo y modo de vida inadecuado: en este sentido, Ribera abogaba por que los ministros ofrecieran buen ejemplo con su comportamiento, con limpieza exterior e interior, convirtiéndose en modelos a imitar por los fieles que acudían a su iglesia y los estudiantes del seminario. La privación de la prebenda podía llevarse a cabo en los supuestos siguientes: 1/ cuando el capellán hubiese sido condenado por la Inquisición; 2/ cuando hubiera cometido fraude; y 3/ cuando injuriase a su superior, el vicario de coro, de palabra o de obra. El fundador adoptaba la actitud, mostrada en el evangelio, de “corrección fraterna”, pero a su vez, con mano firme: el juego en casa, acudir a casas de juego, entrar en casa de mujeres sospechosas o acogerlas en la suya propia, vestir con hábito indecente o cualquier situación similar debía reprimirse, en primera instancia, con “amor y suavidad”. Si el ministro incurría de nuevo en la falta, se le amonestaba una segunda vez. A la tercera, un “tribunal” formado por el rector y sus cinco colegiales perpetuos, el maestro de ceremonias, el maestro de capilla y el más antiguo

---

<sup>304</sup> *Ibidem*, Cap. 83, pp. 157-158.

<sup>305</sup> *Ibidem*, Cap. 85, pp. 162-168.



domero votaba en secreto si se le expulsaba o recibía la última corrección antes de ser expulsado. Los mozos de coro, infantiles, acólitos y monacillos no se escapaban de esta normativa, aunque, en este caso, la decisión estaba únicamente en manos del rector, vicario de coro y sacristán. Como se puede observar, el capítulo de sanciones era abundante, indicativo de una normativa severa, férrea, sobre la que los capellanes tenían poco margen de maniobra, y a la que debían ceñirse, acatándola desde su ingreso en la capilla. A la hora de imponer las penas, se tenían en cuenta todas las consecuencias, religiosas y musicales, en las que podía derivar la situación: de ahí que intervinieran los máximos dirigentes del coro –vicario y maestro de capilla– y del altar –maestro de ceremonias–, para sopesar los pros y contras de estas drásticas decisiones.

El capítulo de sanciones quedaba registrado en el *Libro de correcciones de los ministros*<sup>306</sup>, dejando constancia explícita de las mismas por escrito, reflejando, en su caso, el propósito de enmienda del capellán a la primera o segunda falta. Este libro podía ser consultado por nuevos rectores o colegiales que accedieran al cargo, para informarse de la situación de determinados capellanes, y era objeto de inspección de los visitadores anuales.

*Los treinta capellanes primeros*: Ribera dispuso un elevado número de capellanes primeros, que, obligatoriamente, tenían que ser sacerdotes, lo que aseguraba los fines del fundador: que, tras oposición, se seleccionara a un buen número de ministros que pudieran ejercer sus funciones tanto en el altar como en el coro. Delimitó, asimismo, los cargos de quince de estas capellanías, con funciones específicas, atribuyendo a este conjunto el nombre genérico de *oficiales*<sup>307</sup>: lo formaban el maestro de ceremonias, el maestro de capilla, dos domeros, dos capiscoles, un organista, dos evangelisteros, dos epistoleros, dos Tiples, un Contralto y un Bajo.



*El maestro de ceremonias*<sup>308</sup>: para este cargo había que escoger, de entre los capellanes primeros, a un clérigo competente, que diese buen ejemplo, de buena reputación. Se encargaba de velar por la decencia y pulcritud en el ejercicio del oficio divino. Su cargo conllevaba la supervisión en el altar y en el coro, cuidando

<sup>306</sup> E-VAcp, *Correcciones de los ministros de la Capilla y Colegio de Corpus Christi*. Sin signatura [Indica a lápiz, después del título:] entre 1608 y 1742 [sin catalogar]. Numerados los folios en recto.

<sup>307</sup> *Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 15, p. 7.

<sup>308</sup> *Ibidem*, Cap. 8, pp. 15-17.

una buena ejecución del ceremonial litúrgico. En el altar, debía velar por el cumplimiento del misal romano, y que los sacerdotes dijeran misa con pausa, conservando y cuidando el conjunto de ritos con veneración, reprendiendo o advirtiendo a los que no lo cumplieran con buenas maneras y con caridad, según prescribía el fundador. La autoridad del maestro de ceremonias debía ser respetada, y acatadas sus advertencias y decisiones. A pesar de su autoridad, orgánicamente estaba por debajo del vicario de coro, que podía advertirle de alguna falta. El cargo debía ser elegido de entre los que no tuviesen oficio alguno en el altar, para estar disponible y libre para velar por el buen cumplimiento de sus obligaciones. Periódicamente debía estar atento a los ministros en el altar, desde su salida y retirada de la sacristía. No se le exigía el dominio del canto de órgano<sup>309</sup>, por lo que, interpretativamente, no formaba parte de la capilla musical.

*El maestro de capilla*<sup>310</sup>: su función básica era dirigir la capilla en las festividades de relevancia<sup>311</sup>, cuando en estas se incluyera canto de órgano. Del resto de oficios, el “día a día”, que incluía cantollano, se encargaban los capiscoles. Todos los músicos –cantores y ministriles– estaban a su cargo cuando intervenía la capilla al completo, en las fiestas mencionadas. Únicamente estaba sujeto, en el apartado musical, a las órdenes del vicario de coro, que se encargaba de velar por que el acompañamiento musical de los oficios se llevara pausadamente: en el caso de que el maestro de capilla no fuera suficientemente moderado o mesurado en el *tempo*, podía ser corregido por el vicario de coro. Suponía la única “intromisión” de este cargo en el apartado interpretativo. El maestro de capilla “repartía” las voces en los diferentes coros de las obras bicorales o a más coros, y decidía quién interpretaba las partes solistas con el órgano, con las flautas o con las cornetas. Aquí tenía el apoyo y la autoridad del vicario de coro, que obligaba a los cantores a obedecer a su maestro. Podía decidir, de forma consensuada con el vicario de coro y el maestro de ceremonias, quién podía suplirle estando ausente o enfermo. En cuanto a sus atribuciones de compositor, se le encargaba que alegrara los oficios “con mezclas graves y devotas de música” en festividades solemnes. Resulta

---

<sup>309</sup> *Ibidem*, Cap. 23, p. 31.

<sup>310</sup> **“Al Maestro de Capilla pertenece llevar el compas siempre que huuiere fabordones, o senzillos, o cualquier otra cantoria. En lo qual, y en lo que se huuiere de prouar para este efecto, ha de ser obedecido de todos los que huuieren de cantar, o prouar; no excluyendo la superinte[n]dencia del Vicario de Coro, al qual pertenecerà moderar el compas, quando el Maestro de Capilla le apressurare mas de lo que conuiene, para la decencia, y deuocion del culto divino. Item al dicho Maestro pertenece ordenar, y señalar los que huuieren de cantar en alguno de los dos organos, o co[n] las flautas, o cornetas: de manera q[ue] ninguno pueda cantar con los dichos instrumentos sin voluntad suya. Y que siempre que el ordenare a alguno, o algunos de la Capilla, que canten con los dichos instrumentos, le ayan de obedecer. Y en caso que no tuuieren justa causa para escusarse, a conocimiento del Vicario de Coro, el dicho Vicario de Coro les marque en lo que le pareciere. Item, que en caso que el dicho Maestro de Capilla no pudiesse asistir en el Coro por enfermedad, o ausencia, se aya de nombrar a parecer suyo, y del Vicario de Coro, y Maestro de Ceremonias, otro que lleue el compàs. Al dicho Maestro de Capilla encargamos, que tenga mucha cuenta con alegrar los Oficios diuinos, con mezclas graves, y devotas de musica en los dias solemnes, y mucho mas en las fiestas del SANTISSIMO SACRAMENTO, y de nuestra Señora, y Patrones desta Iglesia. Item, le encargamos que cada dia que no fuere impedido por ser fiesta de guardar, o por auerse hecho oficio a canto de organo, haga platica a los de la Capilla, para que se vayan exercitando en el canto.”** (*Ibidem*, Cap. 9, pp. 17-18) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>311</sup> Del ceremonial litúrgico daré cuenta más adelante en este capítulo.

paradójico que le fueran demandadas composiciones “graves” para “alegrar los oficios”, aunque la propia inclusión de las voces e instrumentos en composiciones policorales, a gran número de voces y coros, convertía la situación en especial, excepcional, y concedía gran solemnidad y magnificencia al culto divino. Estas nuevas obras eran requeridas en las festividades relacionadas con la advocación cristológica de la institución, el Corpus Christi, sin descuidar la otra advocación tácita, la de la Virgen María, que llevaba implícita todo un conjunto de fiestas repartidas a lo largo del calendario litúrgico, y finalmente, los patronos, san Mauro, el Ángel Custodio, san Vicente Ferrer y san Vicente mártir<sup>312</sup>. En definitiva, en un buen conjunto de fiestas, repartidas a lo largo del año, el maestro de capilla debía mostrar lo mejor de sí mismo, bien con composiciones propias o ajenas, pero con un buen despliegue de medios musicales. Por último, en los días en que no dirigía la capilla musical, el maestro tenía una función más: enseñar “canto de órgano” a los miembros de la capilla. Estas enseñanzas era dirigidas a los cantores menos avezados, menos diestros en la polifonía, como era el caso de los capellanes segundos, a los que, como se observará, solo se les exigía en su oposición el dominio del cantollano, así como a los infantes, de cuya enseñanza musical era el encargado. Con ello, la iglesia del Corpus Christi mantenía la tradición de las capillas religiosas del siglo XVI, en las que el maestro era, a su vez, el *magister puerorum*, el responsable de educar musicalmente a los infantes. Esta función “pedagógica” del principal responsable musical de la capilla tenía varias finalidades: 1/ *estimular el esfuerzo personal y mejorar la preparación musical y artística* de los miembros de la capilla; 2/ *fomentar la promoción interna* entre los propios capellanes, a fin de asegurar una continuidad en los miembros “de la casa”, de modo que estos tuvieran un aliciente para continuar en la citada capilla; 2/ *poco a poco, ir adquiriendo una mayor preparación del conjunto musical*, merced a las enseñanzas del capellán más preparado y experimentado en la materia.

El maestro de capilla debía mostrar obediencia y respeto al maestro de ceremonias y al vicario de coro, por lo que, aunque aparentemente tenía libertad a la hora de programar música, componer, seleccionar cantores y ministriles y dirigir la capilla, sus tareas era vigiladas y supervisadas por estos dos cargos que, en cierta manera, lo controlaban.

*Los dos domeros*<sup>313</sup>: el domero era un cargo común en las capillas del siglo XVII en el ámbito hispánico. Era el sacerdote encargado, durante la semana<sup>314</sup>, de

---

<sup>312</sup> Juan Bautista Comes compuso, en su estancia al frente de la capilla del Corpus Christi, los *Gozos a la Virgen de la Antigua*, a san Vicente Ferrer, a san Mauro y al Ángel Custodio, patronos de la institución (vid: -PALAU, Manuel (ed.): *Juan Bautista Comes: Cuatro gozos con polifonía: Gozos a Nuestra Señora de la Antigua, Gozos a san Vicente Ferrer, Gozos a san Mauro, Gozos al santo Angel Custodio* [transcripción de Vicente Báguena Soler; prólogo y estudio morfológico por Manuel Palau]. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1954).

<sup>313</sup> “Los dos Domeros **han de seruir en el Altar, y Coro respectiuamente, diziendo las Missas conuentuales, y entonando las horas en el Coro, y lleuando la capa, y diziendo las Oraciones en las Ceremonias de abrir, y encerrar, y incensar el SANTISSIMO SACRAMENTO, y en los Misereres, Estaciones, Salues, y Gozos solemnes: y esto por semanas, como se acostumbra.**” (*Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 10, p. 18) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>314</sup> Del latín: *hebdomadae* (semana), de ahí el nombre de “domero” (semanero).

entonar en el altar y en el coro y de administrar los sacramentos. “Hacer la doma” significaba estar en el cargo “de guardia” durante la semana. Era un cargo que debía, como el resto de capellanes primeros, dominar la polifonía y el cantollano<sup>315</sup>. En el caso de la capilla del Corpus Christi, tenía múltiples atribuciones semanales: 1/ presidir las misas conventuales diarias; 2/ entonar –salmear– las horas –Prima, Tercia, Sexta, etc.– en el coro, estando disponible para el cantollano y la polifonía, en el caso de que la festividad lo requiriera; 3/ en las ceremonias relacionadas con el Santísimo Sacramento –los jueves–, debía recitar las alabanzas y las oraciones pertinentes; 4/ presidir todos los oficios encargados durante la semana, como salves, estaciones, misereres, doblas, etc. En definitiva, “cubría” los actos litúrgicos de la semana, salvo aquellos excepcionales relacionados con alguna festividad o evento religioso importante, en los que presidía el rector o algún colegial perpetuo. Cada uno de los dos domeros se turnaba en el cargo cada semana, por lo que su participación en la capilla –en el coro– solo podía ser plena en la semana que libraba.

*Los dos capiscoles*<sup>316</sup>: siguiendo la tradición, el capiscol iniciaba el cantollano, y con los gestos quironímicos, dirigía al coro. En el día a día, la capilla musical intervenía con el cantollano. El capiscol tenía a su cargo al conjunto de capellanes que en ese momento no estaban sirviendo en el altar, por consiguiente, disponía de una capilla gregoriana numerosa. Se trataba de un cargo de suma importancia, siendo el responsable musical de los días “de feria”, dirigiendo la misma en las

---

<sup>315</sup> Según explica Pavia, en la catedral de Barcelona, el cargo de domero tuvo atribuciones musicales hasta 1685, momento en el que pasó a ocuparse de funciones meramente litúrgicas: “En 1685 se produjo por tanto la separación de los domeros del oficio de canto, de manera que, en adelante, los domeros ya no tendrían que ir más con la capilla, y se tendrían que dedicar solamente a la cura de almas y a la administración de los sacramentos: una vez que se produjera una vacante de domero se pondrían edictos y el examen valoraría la pericia en asuntos no propiamente musicales (es decir, de administración de sacramentos y cura de almas); se les exigiría el examen de cantollano (como a todos los miembros del cabildo), pero ya no se exigirían conocimientos de polifonía. Los primeros domeros elegidos de este último modo se nombraron en 1689 (y aunque se examinaron de canto –como todos los demás, como va dicho–, ya no eran propiamente músicos).” (-PAVIA, Josep: *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*. Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986, p. 71) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>316</sup> “Los capiscoles han de servir de entonar, y regir el Coro, como se acostumbra. Y porque del buen ministerio dellos depende mucha parte de la pausa, sosiego, y meditacion de los diuinos Oficios, les encargamos, y rogamos, que en esto tengan grandissima vigilancia, procurando con todo cuidado, que los dichos diuinos Oficios se digan, y canten con todo sosiego, y pausa, sin que se pueda juzgar que tienen gana de acabarlos; como esto sea cosa muy indigna de Ministros de Dios nuestro Señor, y muy culpable ante su diuino juicio, según mas largamente se dize en el capitulo 79. Todo lo qual deuen considerar los Capiscoles, ser dicho en primer lugar por ellos, comoquiera que en su oficio, y ministerio consista principalmente la pausa, y mediación de los oficios diuinos; y assi será mayor el merecimiento que tendrán delante de nuestro Señor, y por el contrario mayor la culpa, y la pena de las faltas que en esto se cometieren. Y a los capiscoles que serán adelante les rogamos, y encargamos, que continuen perpetuamente el modo de dezir las horas que hallarán introduzido en esta nuestra Capilla, y se ha obseruado durante nuestra vida, del qual estamos satisfechos, y todos los que los oyen, assi Eclesiasticos, y Religiosos, como seglares, muy consolados, y edificados; de que damos infinitas gracias a Dios nuestro Señor, confiando en su diuina Magestad que darà grazia a los que tuieren este ministerio despues de mi fallecimiento, para conservar y mejorar el dicho modo de celebrar los Oficios diuinos.” (*Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 9, pp. 19-20) [lo destacado en negrita es mío].

misas, en el oficio divino, y en otro tipo de actos litúrgicos dentro del capítulo de los sufragios –misereres, salves, gozos, estaciones, doblas y aniversarios–. En cambio, en las festividades de relevancia, en las que se interpretaba polifonía, cedía el puesto al maestro de capilla –que en estas situaciones era el máximo responsable–, aun cuando esta se alternara con el cantollano. No obstante, su concurso al frente de la capilla suponía un número de intervenciones considerablemente mayor. De ahí que el patriarca estableciera dos capiscoles en lugar de uno, ya que el canto gregoriano acompañaba a cualquier tipo de acto litúrgico, de modo que ambos se repartían las tareas.

El fundador insistía, una y otra vez, en cuidar al máximo la pausa y medida en el canto, partiendo del cantollano, intentando desterrar la costumbre, a su juicio, de interpretarlo con prisas, sin el sosiego adecuado. Abundando en esta cuestión, incidía en la necesidad de realizar correctamente la *mediación –sic mediatur–* en la recitación de los salmos<sup>317</sup> –una cláusula, y pausa a mitad del mismo–, extrapolándola al resto del cantollano, y que sirviera de aplicación también a la polifonía<sup>318</sup>, para favorecer el decoro, la solemnidad y la “pompa” en los oficios. Todo este procedimiento, muy del agrado del prelado, quería inculcarlo al conjunto de ministros y colegiales y que fuera asumido y aceptado por el conjunto de fieles. La “medida” exigida era tanto para el rezo hablado como para el cantado: uno y otro debían ir en consonancia, desde el altar y desde el coro. Formaba uno de los ejes de la nueva reforma que quería acometer, dejando escrito que, una vez fallecido él, se continuara con esa tradición, y que los colegiales exigieran a los nuevos capiscoles esta práctica.

Por otra parte, aunque no queda explicitado en las *Constituciones*, los capiscoles se integraban cantando en la capilla musical cuando intervenía el maestro de capilla, y es de suponer que, aunque su especialidad era el cantollano, dominaban a su vez el canto a voces mensurado (probablemente como Tenores).

*El organista*<sup>319</sup>: debía ser clérigo, aunque no era preceptivo que estuviera

---

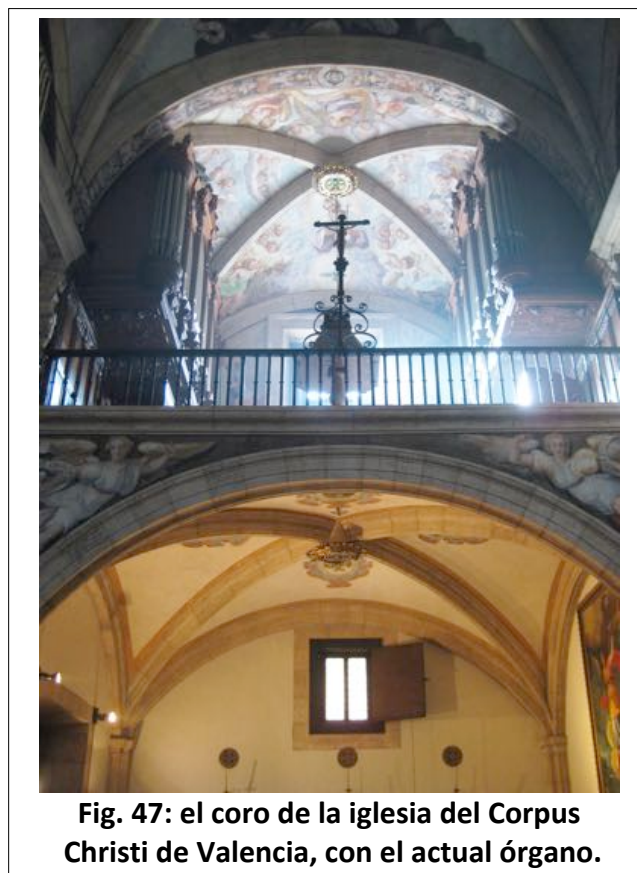
<sup>317</sup> En el capítulo 78 de las *Constituciones*, Ribera, haciendo referencia al Concilio de Basilea (1431-1445), ruega “[...] que **en todas las Iglesias**, después de auer tocado las campanas a las horas convenientes, **se digan las alabanças diuinas, no con prisa, ni corridamente, sino de espacio, y con reverencia, y pausa decente, mayormente en el modo de los versos de los Psalmos, haziendo diferencia entre el Oficio solemne y ferial, con mayor, ò menor pausa y mediacion.**” (*Ibidem*, Cap. 78, p. 145) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>318</sup> “Item **mandamos encarecidamente, que en todas las horas se haga mediacion conocida en la mitad de los versos, assi de los que se cantaren a canto llano, como de los que se cantaren a canto de órgano [...]**” (*Ibidem*, Cap. 58, p. 61) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>319</sup> “**Queremos que haya un Organista Clerigo**, y que el tal aya de tañer el Organo, assi a la mañana, como a la tarde, todos los dias que se huuiere de tañer **conforme al rezo Romano**: y **quando en el oficio no huuiere organo, aya de asistir en el Coro, haziendo oficio de Capellan** para ganar las distribuciones de las horas. **Y està a su cargo que el organo este templado y conseruado. Al dicho Organista encargamos, que guarde pausa y sosiego en el tañer**, conformandose con las festiuidades mayores, o menores; pero **ni en ellas, ni en los demas dias queremos que toque con priessa, ni de remeson, sino con grauedad, y modestia, entendiendose que no ha de ser pesado, ni tardar con exceso**, a parecer de las personas cuerdas, y deuotas.” (*Ibidem*, Cap. 12, p. 20) [lo destacado en negrita es mío].

ordenado. La prioridad, en su caso, era la destreza y habilidad que debía mostrar frente al instrumento, más allá de su preparación eclesiástica. Sin embargo, se le exigía conocer a fondo el ceremonial romano instaurado en Trento, estar “al día” en la reforma de la práctica litúrgica. En los momentos en que no tuviese que “tañer el órgano”, debía integrarse en el coro “de la capilla” como un capellán más, aunque no eran muchas las ocasiones, dado que el concurso el órgano era muy frecuente, pero en esos momentos podría participar como cantor. También debía velar por el mantenimiento de los órganos, determinando cuándo había que repararlos o afinarlos, aunque probablemente el organista podría conocer algunos rudimentos del oficio de organero para reparaciones menores.

Nuevamente el fundador solicitaba, en este caso al organista, pausa y sosiego en el acompañamiento de los oficios. Él era el responsable directo del *tempo* en la ejecución musical, al que se adherían las voces y demás instrumentos. En el canto a varios coros, la distancia entre los mismos causaba problemas de ajuste en la afinación y el *tempo* general: el organista, en este caso, acompañando a uno, varios coros o realizando el acompañamiento de todo el conjunto, “ajustaba” la velocidad entre las voces. Se le demandaba gravedad y mesura, pero evitando la pesadez, teniendo que ser hábil en la elección de un *tactus* preciso, bien equilibrado.



**Fig. 47: el coro de la iglesia del Corpus Christi de Valencia, con el actual órgano.**

Las *Constituciones de la Capilla* solo preveían un puesto de organista, pero en la práctica había dos, un titular y un suplente, como así demuestran los edictos y oposiciones a estas plazas, muestra de la frecuencia con la que el órgano intervenía

–en el cantollano, en el fabordón, en la polifonía “de facistol” y en la polifonía “a papeles” a dos o más coros– y de la necesidad de acompañar con más de un órgano. Los dos principales estaban situados en el coro, y existían dos más, portativos, uno para acompañar las salves en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua y otro, habitualmente ubicado en la capilla del monumento (cuatro órganos, en total). Con el concurso de dos organistas, ambos se podían turnar o relevar en el cargo –el segundo organista podía, asimismo, suplir al titular en ausencias y enfermedades– y participar conjuntamente en momentos litúrgicos importantes, acompañando la nueva polifonía policoral.

*Los dos evangelisteros y los dos epistoleros*<sup>320</sup>: estos dos cargos tenían funciones muy específicas. Los titulares, diestros en el arte de “salmear”, debían dominar el cantollano y tener facilidad para improvisar tanto las recitaciones de los evangelios y las epístolas –en uno y otro caso– como los *saeculorum* –melisma final en el final de cada verso del texto bíblico–. Su trabajo diario en las misas obligaba a dos titulares en cada puesto, al igual que los domeros, con los que compartían la característica de “semaneros” (los que estaban de guardia), alternándose entre sí. En la semana que libraban, el epistolero y evangelistero que cedían su puesto en el altar se adherían al cantollano en el coro o incluso a la polifonía, a disposición del maestro de capilla. En cambio, en la semana de trabajo en el altar, cada uno completaba su tarea acompañando al domero, en una especie de “concelebración”, a ambos lados de este, junto a los acólitos, formando un séquito que, fiel a la tradición de este tipo de cargos, engalanaba todo el ceremonial.

*Los dos Tiples, Alto y Bajo*: las funciones de estas cuatro plazas no quedaron especificadas en las *Constituciones*. Las ocupaban cantores profesionales, hábiles en la lectura y con una preparación técnica solvente, preparados para integrar los primeros coros de la polifonía policoral, interviniendo, si era el caso, como solistas. En la polifonía “de facistol”, normalmente a cuatro partes, estos cantores integraban el coro “de la capilla”.

La única referencia a estas plazas tiene que ver con su salario, existiendo entre ellas tres categorías: el primer Tiple cobraba 150 libras valencianas de salario y se le cedía una casa propiedad del Colegio; el segundo Tiple, en cambio, cobraba 100 libras, pero sin casa; y el Alto y el Bajo cobraban 100 libras y disfrutaban de casa<sup>321</sup>. Así pues, el puesto mejor pagado era el de primer Tiple, y el peor remunerado el del segundo, ya que con su sueldo debía pagarse casa. Este rango hace suponer que el cantor más hábil y experto ocuparía la primera plaza de Tiple, cobrando más que su compañero y que el resto.

Es, cuanto menos, llamativo que entre estas voces no figurara la de Tenor,

---

<sup>320</sup> “Los Evangelisteros, y Epistoleros han de seruir de cantar los Evangelios, y Epistolas de las Misas conventuales, haciendo este oficio por semanas. Item los que fueren Semaneros han de acompañar al domero quando baxare a incensar el Magnificat, y en las Estaciones, Misereres, Salves, y Gozos solemnes, ministrandole, como se acostumbra.” (*Ibidem*, Cap. 13, p. 20) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>321</sup> *Ibidem*, Cap. 76, p. 137.

lo que hace suponer que la previsión inicial llevó a cubrir las necesidades solísticas de un primer coro a cuatro partes, formado por dos Tiples, Alto y Bajo (S 1, 2, A, B), aunque en la práctica policoral era común incorporar el Tenor y suprimir el Bajo (S 1, 2, A, T). Un estudio exhaustivo de la policoralidad en la catedral de Valencia en los albores del siglo XVII permitiría indagar si esto era así, aunque se trata de un tema que se escapa de esta investigación. Inicialmente es probable que uno de los epistoleros, evangelisteros o domeros cubrieran la falta de un Tenor solista. Como se comprobará en el estudio específico de la capilla entre 1662 y 1673, que abordaré en el Capítulo III de la presente tesis, muchos de los epistoleros contratados eran Tenores. El hecho es que en la práctica se convocaron y cubrieron plazas de Tenor, dadas las necesidades que tenía la capilla de este tipo de voces.

Otro dato interesante es que estas voces solían ocuparlas capellanes primeros que ya ejercían otros cargos, cuestión que no quedaba aclarada en el Capítulo 7 de las *Constituciones de la Capilla*: “Item, a las dichas treinta Capellanías primeras han de estar assi mismo anexas las plaças de Tiple, Contrabaxo y Co[n]trato [...]”<sup>322</sup>, sin especificar si podía ser alguno de los oficiales, aunque el Capítulo 55 indicaba que se podían considerar como tales<sup>323</sup>. Existen muchos casos, reflejados en el libro de elección de capellanes, de oposiciones a más de un cargo, convocadas así por el Colegio con el fin de ahorrarse un sueldo de capellán, ya que, como se comprobará, no se cobraba por ambos puestos.

*Resto de capellanes primeros*: de las quince capellanías primeras que no ocupaban plaza de oficiales, el fundador asignó dos sacerdotes *confesores o penitenciaros*, que no eran miembros de la capilla musical. Su función era permanecer en el confesionario siempre que hubiera actividad en el templo, atendiendo a los fieles que quisieran recibir el sacramento de la penitencia<sup>324</sup>. De este modo, el fundador atendía lo indicado en el Concilio de Trento, a propósito de fomentar<sup>325</sup> y renovar la creencia y el poder de la redención de los pecados. En el citado concilio, se exigía que las catedrales dotaran de una plaza de penitenciario o

---

<sup>322</sup> *Ibidem*, Cap. 7, p. 15.

<sup>323</sup> *Ibidem*, Cap. 55, p. 105.

<sup>324</sup> *Ibidem*, Cap. 23, pp. 32-33.

<sup>325</sup> A propósito del sacramento de la penitencia, la sesión XIV del concilio tridentino dice lo siguiente: “De la institución que queda explicada del sacramento de la Penitencia ha entendido siempre la Iglesia universal, que **el Señor instituyó también la Confesión entera de los pecados, y que es necesaria de derecho divino a todos los que han pecado después de haber recibido el Bautismo; [...] es necesario que los penitentes expongan en la Confesión todas las culpas mortales de que se acuerdan, después de un diligente examen, [...]. Mas como todos los pecados mortales, aun los de solo pensamiento, son los que hacen a los hombres hijos de ira, y enemigos de Dios; es necesario recurrir a Dios también por el perdón de todos ellos, confesándolos con distinción y arrepentimiento.** En consecuencia, cuando los fieles cristianos se esmeran en confesar todos los pecados de que se acuerdan, los proponen sin duda todos a la divina misericordia con el fin de que se los perdone. [...]; sino sólo ordenó en él, que todos y cada uno cumpliesen el precepto de la Confesión a lo menos una vez en el año, desde que llegasen al uso de la razón, por cuyo establecimiento se observa ya en toda la Iglesia, con mucho fruto de las almas fieles, la saludable costumbre de confesarse en el sagrado tiempo de Cuaresma, que es particularmente acepto a Dios; costumbre que este santo Concilio da por muy buena, y adopta como piadosa y digna de que se conserve.” (-*Sacrosanto y Ecuménico CONCILIO DE TRENTO...*, op. cit., pp. 143-146) [lo destacado en negrita es mío].



confesor –sacrificando con ello su concurso en la capilla musical–<sup>326</sup>, y, dado que el fundador quería que el funcionamiento de su templo fuera en todo conforme a la “iglesia matriz” –la catedral levantina–, no solo contempló un confesor, sino dos, de modo que, al igual que los semaneros –domeros, evangelisteros y epistoleros– ambos se repartieran el trabajo por semanas.

Los trece capellanes restantes, sacerdotes, no tenían una función específica en la capilla, aunque su trabajo quedaba igualmente repartido en el altar y en el coro. En el altar, básicamente celebraban misas votivas –encargadas a la memoria de algún difunto, santo, etc.–, y participaban en el “día a día” –presidiendo algún acto litúrgico o supliendo a algún sacerdote enfermo–, y en el coro, engrosaban la capilla con el cantollano y especialmente con la polifonía. Estos capellanes, a los que en la oposición se les había exigido el dominio del canto a voces, eran los indicados para ello, sin perjuicio de la adición de algún otro capellán segundo, buen lector y avezado en esta materia. Eran la base del “coro de la capilla”, es decir, los encargados del *ripieno* en las obras policorales, formado por un buen conjunto de cantores solventes, con buena lectura musical y experiencia en el canto de órgano.

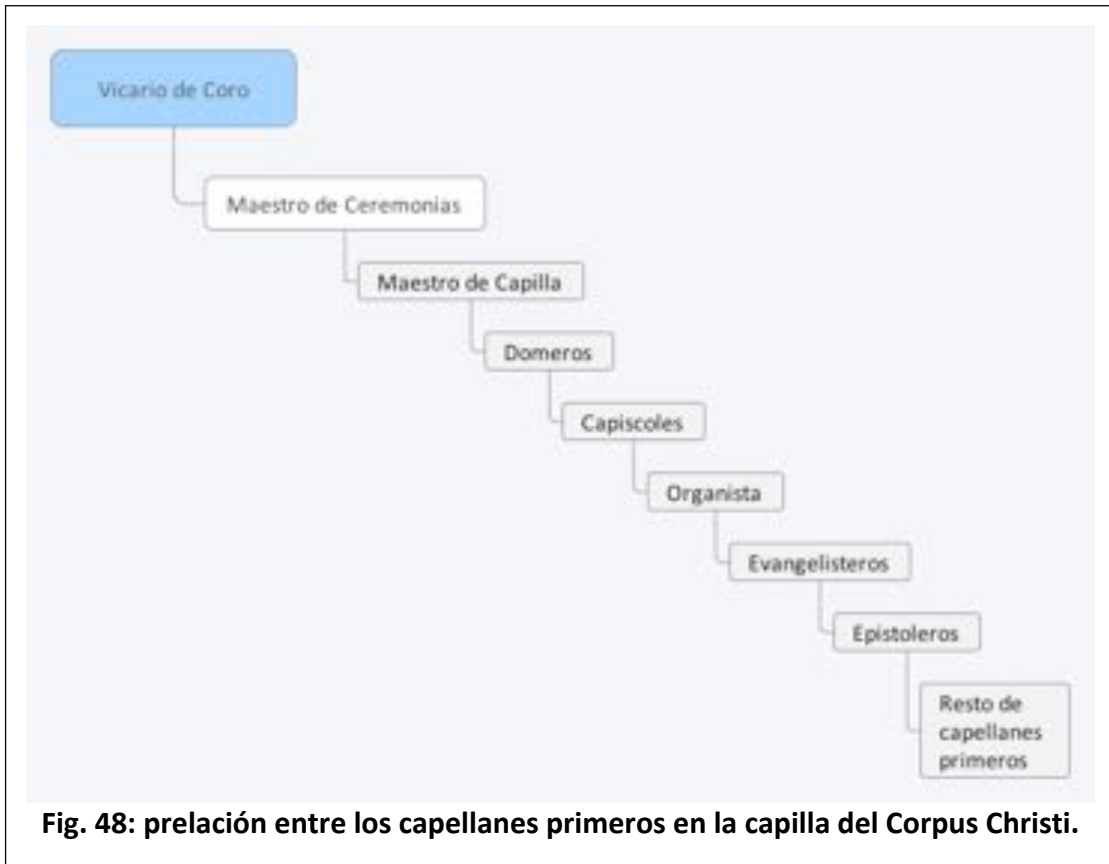
*Prelación entre los capellanes primeros*<sup>327</sup>: a fin de guardar en el orden y respeto entre los ministros, en el altar y especialmente en el coro, Ribera especificó la prelación que debía guardar cada cargo entre sí. Cada uno de los capellanes tenía un superior por encima de él, al que debía obedecer: el vicario de coro era la máxima autoridad en el coro, y se sentaba a la derecha del rector. En las procesiones también se situaba a la derecha del rector, o del que presidiera. Seguido de él, se situaba en importancia el maestro de ceremonias, o en su defecto, el domero que no estuviera ejerciendo como tal –por tanto, cuando uno de los dos domeros no ejercía, subía al coro–. Seguidamente en rango figuraban los oficiales, y entre ellos la prelación era: maestro de capilla, domeros, capiscoles, organista, evangelisteros y epistoleros. Si alguno no ocupaba plaza en propiedad, “caía” en el escalafón al último puesto, considerándolo en rango como un capellán segundo. Finalmente, detrás de los oficiales se situaban los dos Tiples, Alto y Bajo. El resto de capellanes primeros que no fueran oficiales o no tuvieran cargo específico alguno, quedaban situados según su antigüedad en la capilla. En el caso de capellanes que hubiesen ingresado el mismo día, el orden se establecía en base al resultado y puntuación de su oposición. Se trataba de un sistema bien organizado y jerarquizado que evitaba posibles conflictos, que establecía un rango bien definido entre todos los miembros y que guardaba el orden en el coro, orden que debía respetarse a rajatabla. Esta organización guardaba relación con la idea de orden y respeto que el prelado quería entre sus ministros, y que, desgraciadamente, no existía en su diócesis. En la misma catedral que él presidía, Ribera era testigo de las

---

<sup>326</sup> Obsérvese lo que, a este respecto, dice Trento en la sesión XXIV: “**Establezcan también los mismos Prelados en todas las iglesias catedrales** en que haya oportunidad para hacerlo, aplicándole la prebenda que primero vaque, **un canónigo Penitenciario, el cual deberá ser maestro, o doctor, o licenciado en teología, o en derecho canónico**, y de cuarenta años de edad, o el que por otros motivos se hallare más adecuado, según las circunstancias del lugar; **debiéndosele tener por presente en el coro, mientras asista al confesonario en la iglesia.**” (*Ibidem*, p. 302) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>327</sup> *Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 55, pp. 104-105.

disputas constantes entre dignidades y el resto de canónigos –estos aspiraban a los mismos derechos y parcelas de poder que aquellos–, despertando el celo y los agravios comparativos entre los sacerdotes del cabildo<sup>328</sup>, que trascendían a la propia seo valenciana y derivó en las *bandositats* –disputas de raíz eclesiástica entre sectores de la sociedad–, situaciones que de ningún modo deseaba en su institución: de ahí la mención tan explícita de este asunto en sus *Constituciones*.



*Los quince capellanes segundos*<sup>329</sup>: además de los treinta capellanes primeros, la capilla se completaba con quince capellanes segundos. Estos debían servir en el coro en los oficios de la mañana y de la tarde. No se les exigía estar ordenados *in sacris*, aunque debían ser clérigos. Debían ir vestidos con hábito eclesiástico y aspirar a ordenarse en un futuro. La idea era primar en estos cargos el interés musical por encima del eclesiástico, aunque con la promesa de su ordenación, el Colegio buscaba que aspirasen a una promoción interna –para acceder a capellanías primeras debían ser sacerdotes, de ahí el compromiso que se les exigía–. Estos capellanes *no actuaban en el altar*. Debían dominar el cantollano, no así la polifonía, aunque debían ejercitarse en ella –lo que nuevamente dejaba entrever su futura aspiración–. Su concurso en el coro garantizaba un número suficiente de “gregorianistas”, así como un *ripieno* en el canto a voces para las festividades menores, en las que el maestro de capilla echaba mano de la polifonía “de facistol”, y en las obras a más coros, integraban el último coro, el coro “de la capilla”.

<sup>328</sup> Sobre esta cuestión, consúltese el Cap. I de la presente tesis, p. 40.

<sup>329</sup> *Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 14, pp. 21-22.

*Los dos mozos de coro*<sup>330</sup>: su función principal era poner y quitar los libros de atril del facistol y guardarlos, junto a la música “a papeles” e instrumentos de forma ordenada y segura. Esto supone que: 1/ el Colegio tuvo, desde el principio, un fondo instrumental del que “echar mano” a disposición de los ministriles, sin perjuicio de que estos contaran con instrumentos propios que podrían aportar<sup>331</sup>; 2/ los mozos de coro disponían de la llave de un armario, en el que encerraban el material para su custodia, evitando los hurtos, lo que implicaba que a su edad, adolescente, ya asumían un cargo de gran responsabilidad. Como se observará, a raíz de los sucesivos inventarios musicales, en ocasiones se detectó que había desaparecido material, con lo que la responsabilidad de este archivo musical recayó en el propio maestro de capilla, para evitar males mayores.

Los mozos de coro eran elegidos preferentemente de entre los antiguos infantes, los que entraban en el proceso de muda de voz, fundamentalmente por dos razones: 1/ por estar familiarizados con los libros de facistol, los cantorales gregorianos y el resto de repertorio habitual de la capilla –música “a papeles”–; 2/ a los infantes que habían finalizado su etapa como cantores, que eran “de la casa”, se les podía asignar tareas relacionadas con la capilla musical, para poder seguir instruyéndose y, en un futuro, poder aspirar a un puesto de capellán. Existen casos de esta índole, como se comprobará en el Capítulo III de la presente tesis. Los electores de estas dos plazas eran los mismos que se designaban para los capellanes primeros y segundos –ayudante de sacristán, maestro de ceremonias, maestro de capilla y el domero y capiscal más antiguos–, es decir, todos con cargos de responsabilidad musical, conocedores, por un lado, del material a utilizar en el día a día de la capilla, y por otro, de los propios infantes egresados. Se les pagaba la mitad de las distribuciones que a los capellanes segundos y la mitad de lo recibido por los sufragios<sup>332</sup>, esto es, una paga intermedia entre la de infantes y la de los capellanes de sueldo más bajo.

---

<sup>330</sup> *Ibidem*.

<sup>331</sup> El primer maestro de capilla de la casa, Narciso Leysa, adquirió un bajón para la capilla en 1605. Asimismo, al año siguiente –1606– se compraron dos cornetas y tres flautas (-ROYO CONESA, Mireya: *La capilla del Colegio del Patriarca...*, *op. cit.*, pp. 129 y 132).

<sup>332</sup> *Ibidem*, Cap. 73, p. 133.



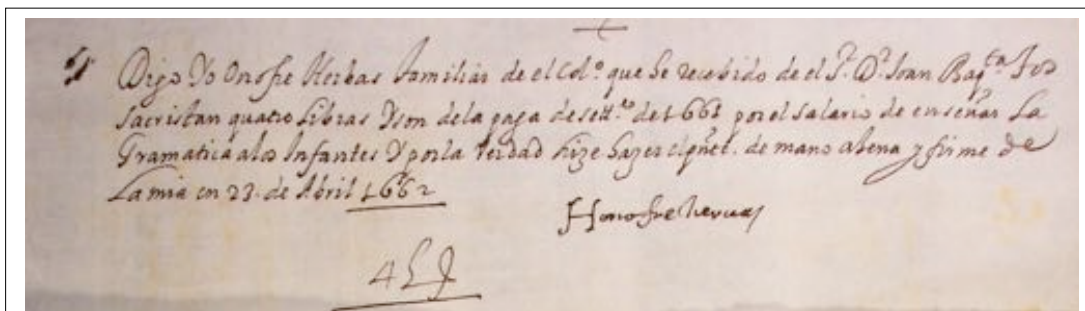
**Fig. 49: Real Colegio del Corpus Christi: armario que alberga los cantorales y mueble con libros de atril.**

*El ayudante de sacristán*<sup>333</sup>: colaboraba con el sacristán en la preparación del material necesario para la celebración de misas y oficios divinos, así como en el cuidado, limpieza y adornos de los altares. El sacristán no era miembro de la capilla, pero su ayudante sí. Debía ser sacerdote y conocedor de todos los aspectos relacionados con la liturgia, necesario para llevar a cabo sus funciones correctamente. Al igual que su superior, el sacristán –al que debía obediencia–, debía ser persona devota, limpia, de confianza de este, hasta tal punto que podía suplirle en todas sus funciones, como un segundo sacristán, pagando incluso las distribuciones a los capellanes, con el consiguiente manejo del dinero del arca de la sacristía. También era, junto al sacristán, responsable del cuidado y manutención de los infantillos.

Si bien el sacristán dormía en un aposento contiguo a la sacristía, para salvaguardar con celo todos los objetos de culto, su ayudante comía y dormía en el Colegio, en un aposento *ad hoc*. Su presencia era obligada en todos los actos litúrgicos de la iglesia, al igual que ocurría con su superior. Era un cargo por encima de oficiales y capellanes para salmear en cantollano los sufragios encargados por los fieles, aunque no era miembro de la capilla musical. De hecho, no podía ser promovido o admitido a oposiciones de oficial o capellán, dada la importancia que el patriarca concedió a este cargo. Sin embargo, sí podía aspirar a un cargo de sacerdote en el Colegio. Podía, por tanto, optar a un cargo superior del altar, no del coro.

<sup>333</sup> *Ibidem*, Cap. 15, pp. 22-23.

*Los seis infantes*<sup>334</sup>: los infantes, o diputados –*deputats*, como se les denominaba en la catedral de Valencia– formaban un conjunto de niños imprescindible para los oficios divinos, a juicio del fundador. Su cargo respondía a la tradición de la mayoría de iglesias importantes y catedrales de la península, contando todas con un reducido número de niños cantores. Para su instrucción musical, el responsable era el maestro de capilla, mientras que de su crianza y manutención se encargaban el sacristán y su ayudante. Estos encargaban su vigilancia a uno de los ocho acólitos, dado que, tanto sacristán como ayudante tenían numerosas funciones en el altar. Dormían cerca de este acólito, una especie de “padrino”, de “guía” en sus primeros años en la casa. Un colegial familiar se encargaba completar su formación, enseñándoles gramática.



**Fig. 50: E-VAcp, recibo de sacristía de un familiar del Colegio del Corpus Christi por enseñar gramática a los infantes, abril de 1662.**

El patriarca quería que los infantes se cultivaran en la virtud y el aprendizaje del canto. Comían y dormían en el Colegio. No se les permitía la salida por el peligro que podían correr en la ciudad, y para no alterar su educación ni las buenas costumbres que se les inculcaban. El sacristán les suministraba ropa y calzado. Estaban a prueba tres años hasta cobrar 30 libras, a razón de 10 libras por año. En realidad, era una pequeña paga, ya que tenían todos los gastos pagados. A partir de entonces, hasta la muda de voz, permanecían en la capilla cobrando las 10 libras anuales. Ribera copió en un aspecto la normativa de la catedral de Valencia a propósito de los infantes: si se escapaban o se les expulsaba por mal comportamiento, no tenían derecho alguno a cobrar<sup>335</sup>. La paga era simbólica, y

<sup>334</sup> “Ha de auer assi mesmo seys Infantes para la conueniente celebracion de los Oficios divinos, los quales han de seruir en la forma que se acostumbra en las otras Iglesias, y los Maestros de Ceremonias, y Capilla ordenaren, y se dirà en el cap[ítulo] 74. Queremos que estos Infantes ayan de estar a cargo, en quanto a enseñanza, del Maestro de Capilla; y en quanto a gouernarlos, y criarlos, a cargo del Sacristan, y ayudante del Sacristan: los quales encargará a uno de los Acolitos que pareciere mas a proposito, para q[ue] duerma en un aposento cerca dellos, y que se procure que sean virtuosos, y aprendan a cantar. Deseando lo qual, hemos ordenado que coman, y duerman en el Colegio, y queremos que se guarde adelante, creyendo, que criandose en el Colegio se aficionarán los que salieren habiles, y de buenas voces, a seruir en la Capilla de mejor gana que en otra Iglesia alguna. (*Ibidem*, Cap. 16, p. 23) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>335</sup> “Item a los seys Infantes se les darà el sustento necessario de comida, y vestido. Y presupuesto que han de obligarse, qua[n]do fueren admitidos, de seruir tres años, si los cumplieren se les daràn treynta libras en tres años, diez libras cada año; pero si ellos se fueren, no embargante la obligacion, ò se echen por incorregibles, no se les ha de acudir con cosa alguna, siguiendo en esto lo que se acostumbra en nuestra Iglesia Metropolitana.” (*Ibidem*, Cap. 74, pp. 133-134) [lo destacado en negrita es mío].

suponía el compromiso de cada infante para con la capilla. Para el patriarca, cada miembro debía percibir honorarios por pequeños que fuesen, como reconocimiento y premio al esfuerzo.

Los infantes eran una apuesta de futuro: se invertía esfuerzo y dinero en su crianza y formación, con el fin de sacar fruto de ellos. Se pretendía que, con el tiempo, los infantes destacados o de provecho permanecieran en la capilla, que era una verdadera escuela de aprendizaje musical, hecho constatable en las capillas religiosas, de las que habían surgido, hasta la fecha, buenos cantores y maestros que habían iniciado su carrera desde pequeños.

Cuatro de los seis infantes –normalmente los que llevaban más tiempo en la capilla, los más expertos–, danzaban en la fiesta de la octava del Corpus Christi, un espectáculo dramático-musical en el que ellos eran los protagonistas principales, y para lo que había que instruirlos. Normalmente esta enseñanza corría a cargo de los mozos de coro, antiguos infantes que conocían los movimientos escénicos, aunque en ocasiones enseñaban los infantes mayores a los pequeños. Las danzas se representaban en cada uno de los ángulos del claustro, tras lo cual, la fiesta se culminaba en la iglesia, con la última de las danzas.



**Fig. 51: retablo abierto en una de las esquinas del claustro del Colegio del Corpus Christi.**

Desde la primera representación de las danzas en 1604, a raíz de la inauguración del templo con la asistencia del rey, fue tanta la expectación y fervor popular que despertaron, que Ribera no pudo por menos que mantenerlas año tras año. El prelado, de forma inteligente, las mantuvo, sabedor de que no podía

oponerse a ellas, ya que con ello su nueva institución ganaba enteros de cara a la ciudad y a las instituciones políticas –que asistían al acto y tenían lugares reservados en el claustro y en el interior de la iglesia–, toda vez que era consciente de que las representaciones teatrales, las procesiones y todo tipo de manifestaciones “paralitúrgicas”, por su propia idiosincrasia, eran la forma de “instruir” al pueblo, el nuevo modo “barroco” de cristianización, la nueva “vía” para ganar adeptos a su causa –la Iglesia Católica–.

*El asistente*<sup>336</sup>: era un cargo que debía asistir a la capilla todos los días mañana y tarde. Se trataba de una especie de “vigilante” de los oficios, un acompañante de los sacerdotes que les “abría” el camino, impidiendo que la gente perturbase las celebraciones. El Colegio le pagaba un uniforme especial que le concedía un aspecto singular: bastón con cabos de plata y capa y gorra de terciopelo negro, que ofrecía seriedad y empaque a su cargo y lo hacía reconocible entre los sacerdotes<sup>337</sup>. No era clérigo, pero se requería que tuviera buena presencia, cordura, buen ejemplo y haber vivido de su hacienda. El fundador quería una persona respetable y honrada que realizara esta función, importante para salvaguardar el ceremonial en el altar y en otros actos que implicaran un recorrido de los sacerdotes por la iglesia.

*Los ocho acólitos*<sup>338</sup>: debían ser personas formadas, con 20 años cumplidos. Asistían a las misas y oficios, con varias funciones: 1/ acompañar al domero en su camino hacia la sacristía y al volver al coro; 2/ llevar los ciriales y la cruz; 3/ estar a las órdenes del sacristán, ayudándole en la limpieza y adorno de los altares, repartiendo esta tarea semanalmente; 4/ asistir a los sacerdotes en la capilla del Santísimo para la comunión; 5/ poner y quitar los libros del coro. Por lo tanto, debían de abordar un conjunto de tareas muy diversas, cubriendo ciertos “flecós” en el organigrama del altar y del coro. Cuando acompañaban al domero y portando los cirios y la cruz realizaban tareas complementarias a las de los sacerdotes, con los que formaban un “séquito”, con el consiguiente tono ceremonioso, pomposo. El sacristán y su ayudante echaban mano de ellos, dadas las diferentes capillas y altares que había que limpiar y engalanar. Aunque el transporte del material musical estaba confiado a los mozos de coro, es de suponer que los acólitos les ayudarían, dado que los libros de atril eran pesados y, en ocasiones, había que llevar una buena cantidad de ellos, instrumentos, etc. Aunque formaban parte de la capilla, no cantaban en el coro, ni eran sacerdotes ni estudiantes. Tampoco debían aspirar a estudiar, ya que se les requería dedicación total a sus tareas.

*Los cuatro monacillos (monaguillos) y los dos incensadores*<sup>339</sup>: eran niños o adolescentes que tenían una función específica los días “de feria”, ayudando en todas las misas rezadas –como los actuales monaguillos– y llevando el incensario.

---

<sup>336</sup> *Ibidem*, Cap. 17, p. 24.

<sup>337</sup> Hoy día, en el *miserere* que la iglesia del Corpus Christi celebra los viernes por la mañana, realiza esta función el conserje del Colegio, vestido con ropajes similares a los descritos en el cargo de asistente.

<sup>338</sup> *Constituciones de la Capilla...*, op. cit., pp. 24-25.

<sup>339</sup> *Ibidem*, Cap. 19, pp. 25-26.



Sin embargo, se les libraba de esta tarea en los días grandes, en festividades de relieve, dado que participaban en el altar un gran número de sacerdotes y acólitos. En esos días debían subir al coro para escuchar y ver los oficios, de modo que fueran introduciéndose en el ministerio eclesiástico. El sacristán vigilaba su asistencia al coro los días que libraban, así como que acudieran a las clases. Recibían formación en el colegio con materias básicas, como Aritmética, Latín y Gramática. Posiblemente, dado que tendrían edades similares a los infantes y/o a los mozos de coro, recibirían enseñanzas de algún familiar.

En el coro no intervenían cantando, eran simples espectadores que debían observar y escuchar. Esta razón y la formación que recibían indicaba el interés del Colegio por crear un “vivero” de futuros estudiantes de Teología, con un conjunto selecto de niños criados en el ambiente religioso y familiar del Colegio. Los infantes eran el futuro de la capilla; los monacillos e incensadores, el futuro del seminario.

*El portero, el campanero y el barrendero*<sup>340</sup>: estos tres cargos eran los últimos en el escalafón, pero así todo, formaban parte de la capilla. El *portero* debía considerarse un cargo importante, ya que su función quedaba especificada en ambas *Constituciones*. Debía mantenerse en la puerta de la iglesia –o en la del Colegio, si la iglesia estaba cerrada–, impidiendo la entrada de gente indeseable, preservando con ello la decencia y evitando la perturbación de los oficios. Su cometido era de puertas afuera, e igualmente, el asistente realizaba esta función dentro de la iglesia. La intención era que, de forma escrupulosa, no se alteraran los oficios ni las misas bajo ningún concepto, lo que supondría, a ojos del fundador, una falta de respeto para con el ritual del altar y del coro y la decencia con que debía llevarse a efecto. El portero era también el encargado de subir recados a algún capellán desde la puerta de acceso a la iglesia situada en el zaguán. Sus cualidades debían ser: buena edad, virtuoso, no vil, honrado, cuerdo y prudente.

El *campanero* hacía sonar las campanas según la costumbre. Es llamativo lo que añadió el fundador a propósito de su función, que debía acometerla “[...] con destreza en su ministerio [...]”, lo que, nuevamente, redundaba en la idea de que cada tarea era capital en la organización de la iglesia. Su labor, humilde, era de vital importancia, al tener que avisar a ministros, colegiales y fieles en general de las horas mediante los toques de campana oportunos.

Por último, el *barrendero* debía ser un hombre cuidadoso y limpio. La limpieza y la decencia, para el fundador, iban indisolublemente unidas: limpieza interior, decencia en los oficios y sus formas, y limpieza exterior de la iglesia. En este sentido, la imagen exterior hablaba mucho de la imagen interior, y era importante preservarla. Además, en las *Constituciones*, al referirse a las distribuciones que debían recibir monacillos, portero y campanero y barrendero se menciona que “[...] al manchador en las Doblas [...] se le dè seys dineros por el oficio de la mañana, y otros seys por el de la tarde.”<sup>341</sup> El oficio de manchador, que exigía un considerable esfuerzo físico, no estaba contemplado como tal en los cargos de la capilla, si bien,

---

<sup>340</sup> *Ibidem*, Cap. 20, p. 26.

<sup>341</sup> *Ibidem*, Cap. 75, p. 136.



al aparecer junto a los mencionados, hace suponer que el barrendero, como labor complementaria, realizaba esta función. Debía ser persona fuerte para poder accionar los fuelles del órgano. Como se observa, era remunerado en la mañana y en la tarde, lo que indica, por un lado, la intervención del órgano de continuo, y por otro, la necesidad de contar con esta figura en la capilla, siquiera como función adicional o aneja a otro cargo humilde.

*Los seis ministriles*<sup>342</sup>: las *Constituciones* contemplaban un número de seis ministriles en la capilla, número que nunca debía ser inferior a cinco, formado por dos Tiples, dos Contrabajos, un Tenor y un Contralto. Los instrumentos empleados inicialmente fueron la corneta, la chirimía y el bajón y sus derivados –familias de chirimías y bajoncillos–, el sacabuche y el arpa. Con el tiempo se incorporaron otros instrumentos, como la tiorba, el archilaúd, y hacia finales del siglo XVII, el violón<sup>343</sup>.

Estos músicos eran asalariados, no estaban “en nómina”. Se les pagaba por meses en función del número de actos en los que intervenían. Para incorporarse a la capilla debían demostrar habilidad y competencia en el dominio de sus instrumentos. El Colegio les pagaba un salario equiparable al que percibían otros ministriles de la ciudad, un salario suficientemente competitivo para que ellos desearan permanecer en la capilla. El fundador estableció un salario conjunto para los seis ministriles, estipulado en 300 libras valencianas, a lo sumo 350, incluyendo el bajón, lo que suponía que: 1/ esa cantidad debían repartírsela entre ellos, probablemente en función del concurso de cada uno; 2/ debían estar organizados entre sí, formando un gremio, una *copla*, tal y como se organizaban las capillas privadas de la ciudad<sup>344</sup>, para una mayor coordinación entre ellos y para reclamar sus derechos ante el Colegio; 3/ quizá por esta razón, y por no cobrar más que por acto realizado, figuraban en el último lugar de la relación de miembros de la capilla, a pesar de la importancia que, en el siglo XVII y en el ámbito peninsular, adquirieron estos músicos en las capillas.

Habitualmente intervenían con la capilla los jueves en la misa y las Completas y los sábados en la Misa de Nuestra Señora y la Salve posterior. Aparte de ello, debían participar en las festividades más importantes, cuyo número era considerable a lo largo de todo el calendario litúrgico. En estas ocasiones, intervenían en la misa y en las primeras y segundas Vísperas –si las hubiere–, en las salves que precedían a las citadas Vísperas y cuando el Colegio, con motivo de alguna fiesta solemne, se lo solicitara.

El *bajón* intervenía siempre que hubiera canto de órgano, es decir, con cualquier tipo de obra polifónica<sup>345</sup>, ya fuera a fabordón, de facistol, bicoral o

---

<sup>342</sup> *Ibidem*, Cap. 21, pp. 26-29.

<sup>343</sup> La participación de estos instrumentos se deduce analizando la música “a papeles” – correspondientes al período objeto de estudio– existente hoy en día en el archivo musical del Colegio-Seminario, sin perjuicio de otros papeles que, con el tiempo, fueran extraviándose y que incluyeran otro tipo de instrumentos específicos.

<sup>344</sup> A propósito de esta cuestión, consúltese el Capítulo I de la presente tesis, pp. 56-57.

<sup>345</sup> Obsérvese lo que indica a este respecto el Capítulo 21 de las *Constituciones*: “Item, **que el baxon, a mas de los dias sobredichos, aya de tañer assi mesmo todos los demas dias en que se hiziere el**

policoral. Era el ministril más importante de la capilla, no tanto por su rango, cuanto por sus frecuentes intervenciones –más numerosas que las del resto–, sin poder prescindir de su concurso en este tipo de repertorio. Con ello, la capilla se adaptaba a la costumbre de las capillas religiosas de la península en esta época, en las que el bajonista intervenía de continuo como instrumento monódico acompañante de la polifonía.

En los nuevos sufragios instituidos, cada uno de los ministriles cobraba, adicionalmente, 5 sueldos por cada misa, y si el acto era dobla, es decir, misa más oficio, 12 libras. Entre unos y otros actos, sus intervenciones eran numerosas, llegando a compensarles permanecer en la capilla, toda vez que, junto a la de la catedral, era la más prestigiosa e importante de la ciudad, lo que les aportaba una mayor motivación. Las capillas privadas de Valencia eran conscientes de esta ingente actividad, y algunos ministriles, pertenecientes a las mismas y a la del Patriarca, tenían “licencia” para dejar sus obligaciones para con su capilla privada para atender al requerimiento de la iglesia del Corpus Christi, pese a que en los capítulos o estatutos de las mismas debían mostrar un alto grado de compromiso.

El Colegio informaba a los ministriles de las condiciones que debían cumplir al formalizar su entrada en la capilla, anticipándose con ello a posibles compromisos que podrían adquirir fuera de la misma, de modo que en estas situaciones siempre prevaleciera su fidelidad a la institución. Este dato es importante, ya que demuestra, siquiera de forma velada, que no trabajaban en exclusividad para el Corpus Christi, sino que actuaban en otras capillas de la ciudad, bien privadas o adscritas a entidades concretas. Otro dato que corrobora esta idea es que, en la capilla del Corpus Christi, el vicario de coro les pasaba lista por cada acto como al resto de capellanes, y quedaban “marcados” si el número de ministriles no llegaba a cuatro, lo que supone que: 1/ la seriedad y el compromiso exigido a los ministriles era igual al demandado al resto de miembros de la capilla; 2/ el Colegio era consciente de que, en ocasiones, alguno de los ministriles podía fallar, de ahí que quisiera asegurarse un número mínimo de asistentes –probablemente uno por tesitura–; 3/ nuevamente se constata que el conjunto de seis ministriles estaba organizado, coordinado, funcionando entre sí como un gremio dentro de la propia capilla, “cubriéndose” entre ellos ante posibles ausencias. La “marca” les suponía una rebaja en el sueldo: el día que no asistían no lo cobraban, lo que motivaba su interés por no perderse ningún acto.

Aunque habitualmente los ministriles no eran sacerdotes ni diáconos –su vinculación con la capilla era puramente musical, no eclesiástica–, en algunos casos algún capellán ejercía también como ministril. Esta situación, excepcional, no estaba contemplada en las *Constituciones*, pero el Colegio la permitía, dada la versatilidad que estos músicos –y, a la vez, sacerdotes– podían ofrecer, tanto en el altar como en el coro. En la capilla musical, si bien habitualmente solían intervenir como ministriles, en el día a día participaban con el cantollano en el coro, e igualmente podían incorporarse al coro si su concurso como instrumentistas no era necesario,

---

**oficio a Canto de organo**, que son los que diremos en el cap. 40.” (*Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 21, p. 28) [lo destacado en negrita es mío].

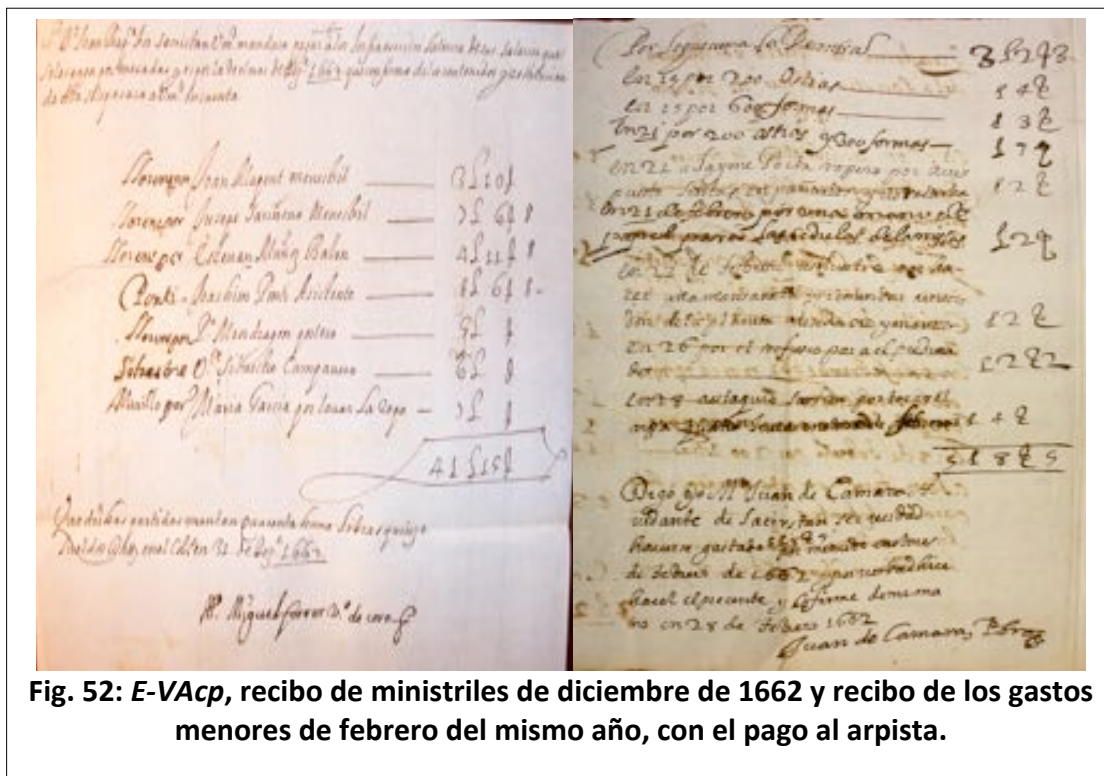
con lo que eran verdaderos “comodines” para la capilla. De ahí que, como se comprobará, tenían estipulado un buen sueldo, mejor en algunos casos que el de algunos cantores solistas, asegurándose así el Colegio su permanencia.

El fundador no contempló la figura del arpista entre los ministriles adscritos a la capilla. Inicialmente no formaba parte de los seis instrumentistas que debían cubrir las mencionadas plazas de Tiple, Alto, Tenor y dos Contrabajos –instrumentos “monódicos”, se entiende–. De hecho, hasta 1630 no se tienen noticias de ningún arpista contratado en la capilla, año en que se incorporó en el puesto Jerónimo Bernat<sup>346</sup>. Apunto la hipótesis de que, a primeros del siglo XVII, cuando se fundó la institución y se puso en marcha la capilla, aún no estaría generalizada la costumbre –al menos en el ámbito del Reino de Valencia y, concretamente, en la ciudad de Valencia– de incorporar el arpa en las capillas religiosas (aunque se trata de un tema no suficientemente estudiado y que se escapa del objeto de la presente tesis). Probablemente, la incorporación del arpa en esta capilla sería fruto de una nueva moda imperante que, acorde con los nuevos tiempos, integrara este instrumento acompañante –el arpa era un instrumento más práctico y funcional que el órgano, ya que, para el transporte de este, hacían falta, como mínimo, dos personas–. Hasta entonces, el acompañamiento estaba a cargo del órgano u órganos.

Otro dato importante es que, como se comprobará en el Capítulo III de la presente tesis –al menos en el período estudiado, 1662-1673–, en la práctica quedaba integrado el arpista en el conjunto de los seis ministriles, lo que significa que: 1/ *el arpa era un instrumento más de la capilla*, figurando entre el conjunto de instrumentos; 2/ al incorporar el arpa entre los seis instrumentos previstos por el fundador, *una de las seis plazas de ministriles de viento quedaba “anulada”*, con lo que el Colegio, de este modo, se ahorra el pago de ese músico; 3/ aunque, en la práctica, el arpista era considerado como uno más de los ministriles, no formaba parte de la *copla* de instrumentistas, bien por su tipología –instrumento realizador del continuo, diferenciado del resto–, bien por haberse incorporado más tardíamente. Este hecho queda corroborado con la forma de pago al arpista, que era diferente de la del resto: mientras que los ministriles cobraban mensualmente, contabilizando en conjunto el número de actos en que intervenían, y figuraban todos ellos en un mismo recibo de sacristía del mes correspondiente –junto al asistente, portero, campanero y lavandera–, al arpista se le pagaba de forma puntual por cada acto, en unos recibos que incluían los gastos “de por menor” del mes, lo que significa que no siempre intervenía cuando lo hacían los ministriles. No obstante, participaba todos los jueves y en las festividades importantes del año, con lo que se le consideraba miembro de la capilla.

---

<sup>346</sup> -CLIMENT, José; y PIEDRA, Joaquín: *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico*. Madrid, Comisaría Nacional de la Música, 1977, p. 56. De hecho, hasta la llegada de Eustaquio Sarrión en 1660, las contrataciones a arpistas no fueron sino esporádicas y puntuales (*vid.*: -ROYO CONESA, Mireya: *La capilla del Colegio del Patriarca.*, *op. cit.*, pp. 358-359).



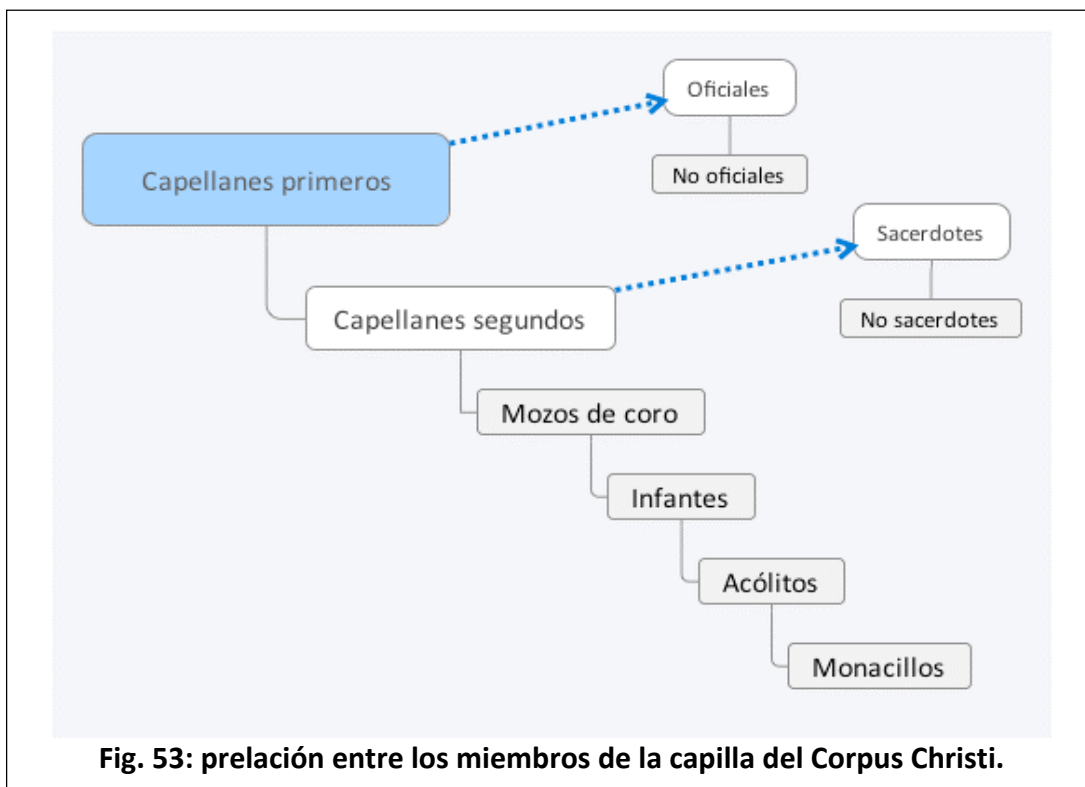
En cuanto a la prelación que debían guardar todos los miembros de la capilla era la siguiente<sup>347</sup>: los capellanes primeros se situaban en primer lugar, y entre ellos, los oficiales figuraban por delante del resto; en segundo lugar, los capellanes segundos, y entre estos, figuraban los sacerdotes por encima de los no ordenados; seguidamente, el orden era: mozos de coro, infantes, acólitos y monacillos. Así pues, entre todo el conjunto de capellanes, que formaban el gran conjunto de ministros de la capilla, existía un orden muy riguroso. Los oficiales estaban ordenados según el tipo de cargo que desempeñaban, como se ha visto anteriormente, y entre los grupos de capellanes –primeros y segundos– existían dos estratos muy definidos. A la cola quedaban los más jóvenes, aunque no ordenados precisamente por edad: los mozos de coro sí figuraban por encima de los infantes, ya que eran mayores que ellos y la mayoría habían sido infantes previamente. Sin embargo, en tercer lugar figuraban los acólitos, cuya edad debía ser al menos de veinte años, y se situaban por encima de los monacillos, de edades similares a los infantes o los mozos de coro. El orden de estos cuatro cargos se explica si se tiene en cuenta que las atribuciones musicales quedaban por encima de las puramente eclesiásticas: un niño o joven tenía un rango mayor si participaba en el coro que uno de edad similar que solo intervenía en el altar, lo que definía claramente la primacía e importancia de la música en la capilla.

Como se puede observar, en esta relación que explicitaban las *Constituciones* faltaban algunos cargos: no figuraban los dos incensadores, tampoco el portero, el campanero, el barrendero ni la lavandera, ni los ministriles. En el caso

<sup>347</sup> *Constituciones de la Capilla..., op. cit., Cap. 55, pp. 104-105.*

de los incensadores, su cargo debía adquirir un rango similar al de los monacillos, ya que figuran conjuntamente en la normativa –en el Capítulo 19–; los cuatro cargos siguientes –portero, campanero, barrendero y lavandera– eran oficios humildes, con una consideración similar, cuyas tareas eran independientes entre sí, no necesitando, por ello, explicitar prelación alguna en la normativa. Finalmente, el conjunto de ministriles, como se ha explicado, si bien formaban parte de la capilla a todos los efectos, formaban una unidad independiente, una entidad que tenía su propio orden, su idiosincrasia organizativa particular, siendo probable la existencia de un representante entre ellos para su relación con los superiores de la capilla.

Todo este conjunto de normas, a propósito de la relación que los diferentes miembros de la capilla debían guardar entre sí, obedecía a dos factores: uno, de orden práctico, para que cualquier miembro, en todo momento, supiera a quién o quiénes tenía por encima y por debajo de sí, a quién debía obedecer y sobre quién tenía que ejecutar órdenes. El otro factor era relacionado con el propio tono “pomposo”, con el ceremonial que debía aplicarse en el recinto de la iglesia, tanto en el coro, al desfilarse de forma procesional por la nave central de la iglesia o al situarse en el altar: todo quedaba ordenado en función del rango que ocupara cada cargo, de forma que los “personajes principales” figuraban en los primeros bancos del coro, desfilaban en primer lugar por la iglesia, presidían en el altar, mientras que los últimos quedaban relegados discretamente más atrás. Un entramado que obligaba a cumplir el orden en función de la dignidad que cada ministro representaba, lo que explica la ausencia de los cargos que se han mencionado anteriormente –los cargos más sencillos y los ministriles–. Era un sistema común en las catedrales e iglesias importantes, puesto a los ojos del pueblo, para que este observara la “aureola” de autoridad que quedaba conferida a los máximos dignatarios.



**Fig. 53: prelación entre los miembros de la capilla del Corpus Christi.**

*Los salarios de la capilla*<sup>348</sup>: los quince capellanes primeros oficiales tenían estipulado un sueldo fijo, cobrando por tercias –al 4º mes, en abril; al 8º, por agosto; y al 12º, en diciembre–. Por tener habilidad para cantar se les asignaba esta cantidad fija, a la que después había que sumar las distribuciones correspondientes por cada acto. A ellos se añadía al vicario de coro y al ayudante de sacristán, que también percibían salario. Otros cargos menores también cobraban un salario, pero menor. Sin embargo, los capellanes segundos solo percibían distribuciones, con lo que su nivel económico era mucho menor que el de aquellos, y su sustento solo dependía de las mismas. En la siguiente tabla figuran los cargos y salario de cada uno de estos ministros:

**Tabla 7: cargos y salarios en la capilla del Corpus Christi de Valencia.**

Cargo	Salario
Vicario de coro	Sueldo del Colegio (50 libras)
Maestro de ceremonias	30 libras
Maestro de capilla	150 libras y casa
Los dos domeros	100 libras y casa
Los dos capiscoles	100 libras y casa
Los dos evangelisteros	60 libras
Los dos epistoleros	60 libras
Organista	100 libras y casa
Ayudante de sacristán	100 libras, habitación y pitanza
Tiple 1º	150 libras y casa
Tiple 2º	100 libras
Alto	100 libras y casa
Tenor	100 libras y casa
Ministriles	300 (hasta 350) a toda la copla
Infantes	10 libras anuales, sustento y vestido

<sup>348</sup> *Ibidem*, Cap. 76, pp. 136-139.

Acólitos	30 libras, habitación y pitanza
Asistente	100 libras, casa y pago en especie (dos cahíces de trigo)
Monacillos	Paño para tejer sus vestidos y un real diario
Portero, barrendero y campanero	A voluntad de los colegiales perpetuos (limosna)

En el cuadro precedente se puede advertir que el vicario de coro percibía 50 libras anuales, cifra mucho menor comparada con las 250 libras que cobraban los cinco colegiales perpetuos restantes. Sin embargo, dado que percibía amplios ingresos en distribuciones a lo largo del año, estas cantidades se equiparaban con las de aquellos, es decir, que debía “ganarse” el sueldo con su compromiso diario a lo largo del año. El ayudante de sacristán, por su parte, cobraba 100 libras, y disfrutaba de una habitación en el Colegio, más una ración de comida por ser sacerdote.

*Los cargos mejor pagados eran los del maestro de capilla y el Tiple primero, ambos con 150 libras anuales y una casa. Estos dos cargos eran considerados de igual rango, a juicio de su salario: el primero, por su dedicación exclusiva a la enseñanza musical de los infantes –cargo del que se le podía dispensar por una razón justificada, como enfermedad, indisposición, edad, etc.–, a la dirección de la capilla musical (en el caso del acompañamiento de la liturgia con polifonía) y al oficio de componer nueva música (para lo cual debía de reservar tiempo suficiente); y el segundo, por la importancia que adquiriría como solista principal, principalmente en las obras policorales. Por el contrario, el maestro de ceremonias únicamente percibía 30 libras anuales, un salario ínfimo para su responsabilidad y actividad en el altar, la misma cantidad que percibían los acólitos. La otra gran diferenciación entre los cargos era disponer de una casa pagada. Únicamente seis sacerdotes músicos gozaban de este privilegio: el maestro de capilla, los dos domeros, los dos capiscoles, el Tiple primero, el Alto y el Bajo. De esta situación se deduce que: 1/ estos cargos eran los más apreciados en la capilla, al menos desde el punto de vista musical –cantores que, mediante su voz, transmitían el mensaje que encerraba el texto–, de ahí su salario más el complemento del pago de la casa; 2/ la forma de atraer y retener a los titulares de los cargos mencionados era mediante esta cesión, ya que el fundador contempló que, si el Colegio, en un momento determinado, no tuviese casas suficientes –el patriarca las había reservado, pero contemplaba la posibilidad de que en un futuro las tuviese que vender–, a cada uno de ellos se le debía pagar 30 libras adicionales para buscarse un alquiler.*

Dentro de las voces solistas también existían tres rangos diferentes: el Tiple 1º disfrutaba del mejor sueldo, seguido del Alto y el Bajo, con 100 libras y casa, y el Tiple 2º, con 100 libras pero sin casa. Esto hace suponer que sus intervenciones como solistas estarían de acuerdo a esta paga, siendo más cotizado el Tiple primero y menos el segundo, que en ocasiones colaboraría con el “coro de la capilla”, ejerciendo de comodín para la misma.

Otro cargo bien remunerado era el asistente, con 100 libras, casa y dos cahíces de trigo –pago en especie–. En el caso de no disponer de casa para él –el fundador no quería que el Colegio cediera un gran número de casas– se le asignaban 25 libras para el alquiler de la misma, lo que le colocaba por encima de

otros cargos de importancia, como el Tiple 2º, los evangelisteros y los epistoleros. Este hecho prueba la importancia del cargo para Ribera, teniendo que vigilar la actuación en el altar de los ministros día a día.

El prelado indicaba que los salarios que había asignado a estos cargos eran generosos, “[...] para que se hallen buenos sujetos, y ellos tengan comoda sustentación”<sup>349</sup>, es decir, para que el Colegio pudiera elegir, entre los opositores, a los mejor preparados, y para que estos, ya en el cargo, vivieran holgadamente y tuvieran un sueldo suficientemente atractivo para desear permanecer en la capilla por largo tiempo. De hecho, indicó que, si las calidades eran menores de las deseadas, se ajustasen a la baja los salarios determinados en las *Constituciones*.

Los salarios de infantes y otros cargos menores eran casi anecdóticos. En el caso de los infantes, se les pagaba 30 libras transcurridos tres años de su ingreso, si eran válidos para la capilla. Su sueldo era muy bajo, aunque se les pagaba todos los gastos de comida y vestido. Algo parecido sucedía con los monacillos, que percibían un real diario y tela para sus vestidos. En cuanto a los ministriles, aunque se estipuló un sueldo completo a toda la copla, esta cantidad pasaba a repartirse con las distribuciones de los ministros mes a mes, cobrando según el número de actos en que intervenían. Por su parte, los acólitos solo percibían 30 libras, cantidad modesta, aunque compensada con la habitación en el Colegio y el sustento de comida –aunque ellos debían procurarse su ropa–. Finalmente, el portero, el barrendero y el campanero percibían “[...] la comodidad que al Re[c]tor, y cinco Sacerdotes pareciere conveniente”<sup>350</sup>, siendo los miembros más humildes de la capilla.

*Las distribuciones y su tipología:* el complemento por cada acto lo constituían las distribuciones. Se trataba de un cobro mensual que proporcionaba liquidez a los miembros de la capilla, y motivaba su interés por cubrir misas, sufragios y todo tipo de actos en el altar y en el coro. Se trataba de una buena fuente de ingresos, vital para algunos cargos, como los capellanes segundos, que no cobraban salario –de ahí que también se les permitiera disfrutar de beneficios fuera de la capilla–.

Ribera catalogó las distribuciones en tres tipos: ordinarias, extraordinarias y adventicias. Las *distribuciones ordinarias* se percibían por la misa conventual y por los oficios diarios –Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas–, por los días señalados de la semana y las fiestas. Las *distribuciones extraordinarias* se repartían en base a los sufragios perpetuos, instituidos por el fundador, o los que más adelante se instituyeran. No se trataba de actos diarios: algunos estaban instituidos un día de la semana o de un mes determinado. Dentro de este capítulo, los capellanes cobraban por los aniversarios, doblas, estaciones, misereres solemnes, salves o gozos. Finalmente, las *distribuciones adventicias* quedaban constituidas en función de los sufragios temporales instituidos puntual y temporalmente por

---

<sup>349</sup> *Ibidem*, Cap. 76, p. 138.

<sup>350</sup> *Ibidem*, Cap. 20, p. 26.



personas devotas<sup>351</sup>.

Las *distribuciones ordinarias* eran las que suponían más ingresos para los miembros de la capilla, las que, de forma regular, iban percibiendo los miembros de la capilla a diario y en las fiestas señaladas. En el siguiente cuadro muestro las distribuciones ordinarias que cobraba la capilla a lo largo del año litúrgico:

**Tabla 8: distribuciones ordinarias en la capilla del Corpus Christi de Valencia<sup>352</sup>.**

Oficio/festividad	Vicario de Coro y capellanes primeros	Capellanes segundos	Mozos de coro
<b>OFICIOS DIARIOS (DÍAS FERIADOS)</b>			
<i>Tercia</i>	14 dineros <sup>353</sup>	10 dineros	7 dineros
<i>Sexta</i>	14 dineros	10 dineros	7 dineros
<i>Misa Conventual</i>	16 dineros	10 dineros	8 dineros
<i>Nona</i>	14 dineros	10 dineros	7 dineros
<i>Vísperas</i>	16 dineros	10 dineros	8 dineros
<i>Completas</i>	14 dineros	10 dineros	7 dineros
<b>JUEVES Y OCTAVARIO DEL CORPUS</b>			
<i>Completas</i>	2 sueldos y 2 dineros	16 dineros	7 dineros
<b>VIERNES</b>			
<i>Misa de las Llagas</i>	22 dineros	13 dineros	8 dineros
<i>Miserere solemne</i>	1 real valenciano	9 dineros	
<b>SÁBADOS</b>			
<i>Misa de Nuestra Señora</i>	22 dineros	13 dineros	8 dineros
<i>Salve</i>	1 real valenciano	9 dineros	
<b>FIESTAS DE PRIMERA CLASE</b>			
<i>Tercia</i>	14 dineros + 4 de aumento	10 dineros + 2 de aumento	7 dineros + 1 de aumento
<i>Sexta</i>	14 dineros + 4 de aumento	10 dineros + 2 de aumento	7 dineros + 1 de aumento
<i>Misa conventual</i>	22 dineros + 4 de aumento	13 dineros + 2 de aumento	8 dineros + 1 de aumento
<i>Nona</i>	14 dineros + 4 de aumento	10 dineros + 2 de aumento	7 dineros + 1 de aumento
<i>Primeras Vísperas</i>	22 dineros + 2 de aumento	13 dineros + 1 de aumento	7 dineros + 1 de aumento
<i>Segundas Vísperas</i>	22 dineros + 2 de aumento	13 dineros + 1 de aumento	8 dineros + 1 de aumento
<i>Completas</i>	22 dineros + 4 de aumento	10 dineros + 2 de aumento	7 dineros + 1 de aumento
<b>FIESTAS DE SEGUNDA CLASE</b>			
<i>Tercia</i>	14 dineros	10 dineros	7 dineros
<i>Sexta</i>	14 dineros	10 dineros	7 dineros
<i>Misa conventual</i>	22 dineros	13 dineros	8 dineros
<i>Nona</i>	14 dineros	10 dineros	7 dineros
<i>Primeras Vísperas</i>	22 dineros	13 dineros	8 dineros
<i>Segundas Vísperas</i>	22 dineros	13 dineros	8 dineros
<i>Completas</i>	22 dineros	10 dineros	7 dineros
<b>FESTIVIDADES DE LA VIRGEN</b>			
<i>Salve de Vísperas y del día</i>	1 real valenciano <sup>354</sup>	13 dineros	
<i>Completas</i>	2 sueldos y 2 dineros	9 dineros	7 dineros
<b>DOMINGOS Y OTRAS FIESTAS MENORES</b>			
<i>Misa conventual</i>	22 dineros	13 dineros	8 dineros
<i>Segundas Vísperas</i>	22 dineros	13 dineros	8 dineros

Del anterior cuadro, se puede deducir la importancia de cada ceremonia –en

<sup>351</sup> *Ibidem*, Cap. 69, pp. 124-125. Para mayor información sobre los tipos de distribuciones, véase: - BALLÚS, Glòria: *La Música a la col·legiata-basilica de Santa Maria de a Seu de Manresa: 1714-1808. Dades documentals per a la seva reconstrucció amb una aproximació al repertorio litúrgic conservat*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004, pp. 221-225 y 311-314.

<sup>352</sup> *Ibidem*, Caps. 70-71, pp. 125-129.

<sup>353</sup> Las monedas que circulaban en el Reino de Aragón –y por ende, en el Reino de Valencia– eran la libra, que equivalía a 20 sueldos, y a su vez, el sueldo, que valía 12 dineros (-GOZALBES, Manuel; y LLEDÓ, Nuria: “Continuidad y ruptura monetaria: Austrias y Borbones (1479-1868)”, en *Els diners van i venen*. Valencia, Museu de Prehistòria, 1999, p. 152).

<sup>354</sup> El *dihuité* o real valenciano equivalía a 18 dineros, es decir, un sueldo y medio, a diferencia del real castellano, que valía entre 22 y 23 dineros (*Ibidem*, pp. 157-158).

función del tiempo e intervenciones de ministros en el altar y en el coro– y qué festividades eran las mejor pagadas. Durante la semana adquirirían importancia los jueves, cuyas Completas eran las horas del oficio mejor remuneradas –con casi el doble de distribuciones que las completas del resto de la semana, seguidas de las misas de viernes y sábados–. En conjunto, cada capellán primero, a lo largo de la semana, podía llegar a percibir algo más de 3 libras –en concreto, 39 sueldos o unos 468 dineros–, cantidad nada despreciable que iba sumándose a su sueldo trimestral –en las 52 semanas del año esta paga podía sobrepasar las 150 libras, cantidad mayor que algunos de los salarios de estos sacerdotes–. El interés del patriarca por realzar las Completas de cada jueves, de la octava del Santísimo y de las nueve fiestas de la Virgen –Vísperas y Completas– era notorio, así como los aumentos de las distribuciones en las numerosas fiestas de primera clase –que explicitaré más adelante–, con un afán del fundador por que la capilla se esmerara en estos días, de que los sacerdotes se esforzaran en hacer bien su trabajo, motivándoles y premiándoles con una buena paga diaria.

Los capellanes segundos –que únicamente percibían este tipo de prestación– cobraban, en general, entre un 40 y un 60 % menos que los capellanes primeros a través de las distribuciones, lo que significa, por un lado, un menor rango y cualificación, y por otro, una única vinculación al trabajo de la capilla en el coro, salvo que estuvieran ordenados *in sacris*, con lo cual podían participar en el altar y beneficiarse de mayores distribuciones. Nuevamente prevalecía la idea de la promoción, de modo que estos intentaran progresar, tanto eclesiástica como musicalmente, y optar a capellanes primeros. Finalmente, la remuneración de los dos mozos de coro se acercaba a la de los capellanes segundos, salvo en los aumentos, ya que percibían la mitad, aunque tratándose de adolescentes no era una estipulación despreciable, signo de que su concurso a diario era imprescindible y se valoraba su trabajo.

Las *distribuciones extraordinarias y adventicias* completaban considerablemente estas pagas, ya que, en el capítulo de los sufragios, el fundador estableció una buena variedad de actos litúrgicos –como se comprobará– y dejó la puerta abierta a que los fieles devotos instituyeran otros de forma temporal o perpetuamente –con cantidades fijas o rentas donadas a la institución–. En el cuadro siguiente se pueden observar todo el conjunto de distribuciones extraordinarias y adventicias establecidas en la capilla:

**Tabla 9: distribuciones extraordinarias y adventicias en la capilla del Corpus Christi de Valencia<sup>355</sup>.**

Acto litúrgico	Vicario de Coro y capellanes primeros	Capellanes segundos	Mozos de coro
<b>MISA CANTADA</b>			
<i>Preste</i>	4 sueldos		
<i>Evangelistero</i>	1 sueldo		
<i>Epistolero</i>	1 sueldo		
<b>DOBLA</b>			
<i>Estación</i>	1 sueldo	6 dineros	3 dineros
<i>Misa a canto de órgano</i>	1 real valenciano	9 dineros	4 dineros y medio
<b>ANIVERSARIO</b>			
<i>Nocturno y responso</i>	1 real valenciano	9 dineros (si hay canto de órgano)	4 dineros y medio

<sup>355</sup> *Constituciones de la Capilla..., op. cit., Caps. 72-73, pp. 129-133.*

<i>Misa y absoluciones</i>	1 real valenciano	9 dineros (si hay canto de órgano)	4 dineros y medio
<b>FIESTA DE TODOS LOS SANTOS</b>			
<i>Vísperas de difuntos</i>	1 real valenciano	9 dineros	4 dineros y medio
<i>Misa conventual día sig.</i>	1 real valenciano	9 dineros	4 dineros y medio
<b>OFICIO DE MUERTOS</b>			
<i>Preste</i>	4 reales valencianos		
<i>Resto de capellanes</i>	2 reales valencianos	1 real valenciano	9 dineros
<b>CEREMONIAL DE LOS JUEVES Y OCTAVARIO DEL CORPUS</b>			
<i>Descubrir al Stmo.</i>	1 sueldo		
<i>Encerrar al Stmo. y letanía</i>	1 sueldo		
<i>Verso al órgano (alzar cáliz)</i>	6 dineros		
<i>Ceremonia urnas de plata</i>	6 dineros (a los portadores)		
<i>Ceremonia de alabanzas</i>	6 dineros (a 3 capellanes primeros) 1 sueldo al domero 1 sueldo al resto de capellanes	6 dineros (en el salmo)	3 dineros
<b>PROCESIÓN DE LA OCTAVA DEL CORPUS</b>			
<i>Portador de la capa</i>	8 sueldos		
<i>Portador de la custodia</i>	8 sueldos		
<i>Resto de capellanes</i>	6 sueldos	3 sueldos	18 dineros
<b>SEMANA SANTA</b>			
<i>Cantar el passio (Dom. de Ramos, Martes, Miércoles y Viernes Santo)</i>	12 sueldos		
<b>OFICIO DE TINIEBLAS</b>			
<i>Maitines (Miércoles, Jueves y Viernes Santo)</i>	6 sueldos	3 sueldos	18 dineros
<i>Lamentaciones (solos)</i>	4 sueldos		
<i>Estación (guardar monumento, Jueves y Viernes Santo)</i>	2 reales castellanos (por ministro)	1 real castellano (por estación)	
<b>ESTACIÓN</b>			
<i>Resto de estaciones</i>	1 sueldo	6 dineros	3 dineros
<b>SALVE</b>			
<i>Ministros (3)</i>	1 sueldo (por ministro)		
<i>Infantes (6)</i>			4 dineros (por infante)
<i>Organista</i>	1 sueldo		
<i>Acólito</i>			4 dineros
<b>MISERERE, SALVE, GOZOS</b>			
<i>Miserere (de la feria, 5 ministros)</i>	1 sueldo (por ministro)		
<i>Miserere, salve, gozos (5 ó más ministros)</i>	6 dineros (por ministro)	3 dineros	1 dinero y medio
<i>Pláticas mensuales</i>	1 sueldo		

Como se puede comprobar, el fundador había establecido distribuciones extraordinarias en el día a día, especialmente los jueves, dedicando todo un ceremonial para el que no había que escatimar gastos, pagando a cada ministro por una función concreta. Por otro lado, en dos momentos importantes del calendario litúrgico –Semana Santa y octavario del Corpus– proliferaban los actos, por lo que los miembros de la capilla obtenían más ingresos en esas fechas. Los actos mejor pagados eran: cantar de solista en el *passio* –el ministro debía ser un buen salmista, quizá un evangelistero o un epistolero, o bien el propio domero semanero–, llevar capa, o portear la custodia en la procesión de la octava del Corpus, presidir el oficio de muertos o intervenir en los responsorios de Maitines –probablemente con polifonía, mientras que las lamentaciones se solían salmear–.

En el capítulo de sufragios, los mejor estipulados eran las estaciones –custodiar el monumento los Jueves y Viernes Santos– y los aniversarios, por constar de cuatro partes. Es llamativo que, cuando los aniversarios incorporaban canto de órgano –con mayor dotación económica–, intervenían los capellanes segundos, ya que, según las *Constituciones, a priori* no se les exigía el dominio de la polifonía. En

cualquier caso, es una prueba fehaciente de que, en la práctica, no únicamente intervenían en el cantollano, sino también en el canto a voces.

### *El ceremonial litúrgico*

En la sesión XXV del Concilio de Trento (1563), bajo Pío V, se nombró una comisión encargada de la reforma de los dos grandes libros de uso litúrgico de la Iglesia Católica: el Breviario y el Misal. Mediante la bula *Quod a nobis postulat*, de 1568, quedó editado un nuevo *Breviario* que sería de aplicación para las iglesias de la Europa católica. Con él quedaron fijados los nuevos textos y se regularon las festividades del calendario litúrgico. Dos años después se publicaba el *Missale Romanum* (1570), que establecía las nuevas fórmulas a aplicar en la celebración de las misas. Las reformas de ambos libros marcaron los ritos que, desde entonces, se aplicarían en la liturgia católica, lo que influyó, a su vez, en el devenir de la música eclesiástica desde finales del siglo XVI en la península. Juan de Ribera reaccionó de inmediato ante las reformas que desde Roma iban dictándose, y en las *Constituciones* reflejó la inmediata aplicación en su iglesia del ceremonial romano, así como de posteriores modificaciones que fueran introduciéndose, aunque, como dejó explicitado en las mismas, con añadiduras y supresiones puestas a su voluntad, dado que su iglesia no era parroquia y, como tal, podía permitirse este tipo de licencias<sup>356</sup>.

El tipo de ceremonial que el fundador quiso implantar en los actos litúrgicos de la iglesia del Corpus Christi estaba directamente relacionado con su pensamiento inicial sobre la institución —ya explicado—, con el propio edificio, sus fines y su ornamentación, y sobre todo, vinculado con una reforma de calidad que implicaba la “reimplantación” de valores, símbolos y ritos que, a su juicio, la iglesia católica debía reafirmar y hacer aflorar. En este sentido, los pilares sobre los que se sustentaba este ceremonial eran:

1) *El Santísimo Sacramento*: siendo la iglesia fundada bajo esta advocación, y titulada con el nombre de Corpus Christi, las celebraciones tenían que girar en torno a este culto, tanto de continuo como en la festividad correspondiente. El eje central lo constituía la ***Eucaristía***, máxima representación del pan y vino convertidos en el Cuerpo y Sangre de Cristo. En el período ordinario, el jueves era el día más importante de la semana, día en que tuvo lugar la Cena Pascual y la institución de la Eucaristía, y en torno a la festividad del Corpus, las celebraciones litúrgicas adquirirían gran relieve. Para “desligarse” de los actos oficiales de la catedral levantina —en la que el Corpus ya adquiriría una notable importancia, expresada con un importante arraigo popular desde el siglo XIV con la procesión—, la celebración se

---

<sup>356</sup> “Item **queremos que se guarde en esta nuestra Capilla inuiolable, y rigurosamente lo dispuesto, y ma[n]dado en el Ceremonial Romano, y guardandose en todo, y con todo lo dispuesto por la Sede Apostolica, en la celebracio[n] de los oficios diuinos, así del Altar, como del Coro, y en lo q[ue] adela[n]te se dispondrà por los Sumos Pontifices Vicarios de Iesu Christo Nuestro Señor: si bien en algunas cosas no substa[n]ciales hemos vsado de indulge[n]cia, añadiendo, ò muda[n]do: lo qual ha sido por causas de consideracion, respeto de la mayor decencia de los ministerios, no sie[n]do esta Capilla Iglesia parroquial, sino vna simple, y particular Capilla.”** (*Ibidem*, Cap. 39, p. 60) [lo destacado en negrita es mío].

trasladaba a la octava, si bien los actos iban *in crescendo* desde la semana anterior, hasta culminar con la procesión por el claustro y las *Danzas al Santísimo*, máximo exponente de una celebración “volcada” al pueblo.

2) *La Virgen*: aunque no queda explicitado en las *Constituciones*, para el patriarca se trataba de una segunda advocación<sup>357</sup>, un símbolo contrarreformista que había que explotar, dotándolo de un conjunto de celebraciones numeroso a lo largo del año. La Virgen María fue erigida en patrona de la casa –junto al propio Santísimo Sacramento, al Crucifijo y a otros patronos que mencionaré de inmediato–, bajo la advocación de ***Nuestra Señora de la Antigua***. Dentro del edificio, Ribera dedicó a la figura de la Virgen dos espacios: una capilla principal en el templo, la de la mencionada Virgen de la Antigua, con la que el patriarca “instauraba” su veneración; y otra capilla adyacente, la del “Monumento”, también llamada “de la Inmaculada”, por estar presidida por la escultura de Gregorio Fernández. Entre los actos semanales, los sábados se celebraba la misa conventual de la Virgen Nuestra Señora, tras la cual tenía lugar la salve. Durante el año se celebraban con esplendor nueve festividades de la Virgen, a saber: Natividad (8 de septiembre), Presentación (21 de noviembre), Inmaculada (8 de diciembre), Expectación (18 de diciembre), Purificación (2 de febrero, con la fiesta implícita de la Virgen de la Antigua), Anunciación (25 de marzo), Visitación (31 de mayo), Virgen de las Nieves (5 de agosto) y Asunción (15 de agosto)<sup>358</sup>. Por tanto, la figura de la Virgen cobraba una importancia singular, presente a lo largo de todo el calendario litúrgico.

3) *Los santos y las reliquias*: en la sesión XXV del concilio tridentino se promulgaba la veneración hacia los santos y las reliquias<sup>359</sup>. Las personalidades santificadas por la Iglesia Católica, eran modelos a imitar, “escuelas” de vida de referencia para los creyentes, y por quien interceder. A este respecto, el cuerpo de ***san Mauro*** fue “reclamado” por Ribera a Clemente VIII en 1599, ya que deseaba un modelo de fortaleza en la fe cristiana. Para albergarlo, el prelado destinó una capilla en el brazo derecho del transepto, colocándolo en una hornacina con tapa de

---

<sup>357</sup> “De la misma manera **queremos que se tenga gran cuenta, y atencion con celebrar los Oficios de la Virgen benditissima Maria Madre de Dios, y Señora nuestra, y Patrona desta casa, so la inuocacion de nuestra Señora de la Antigua, que es de su purissima Purificacion.**” (*Ibidem*, Cap. 36, pp. 55-56) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>358</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>359</sup> Obsérvese lo que señala el capítulo XXV de Trento: “Manda el santo Concilio a todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas cosas, **sobre la intercesión e invocación de los santos, honor de las reliquias, y uso legítimo de las imágenes, según la costumbre de la Iglesia Católica y Apostólica,** [...] enseñándoles que **los santos que reinan juntamente con Cristo, ruegan a Dios por los hombres; que es bueno y útil invocarlos humildemente, y recurrir a sus oraciones, intercesión, y auxilio para alcanzar de Dios los beneficios por Jesucristo su hijo, nuestro Señor,** [...]. Instruyan también a los fieles en que **deben venerar los santos cuerpos de los santos mártires,** [...] y ahora también los condena la Iglesia, los que afirman que no se deben honrar, ni venerar las reliquias de los santos; [...]. Además de esto, declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: [...].” (*-Sacrosanto y Ecuménico CONCILIO DE TRENTO...*, op. cit., pp. 328-330) [lo destacado en negrita es mío].

crystal<sup>360</sup>. El conjunto de santos a los que venerar comprendían tanto los “locales”, muy arraigados en el pueblo, como los “no locales”, “importados” por el patriarca para ser objeto de veneración. Asimismo, la veneración era tanto “virtual”, no física –no hallándose en la iglesia resto ni objeto alguno relacionado con el santo correspondiente– como “tangible”, para ser “observado” y admirado por el pueblo. Por otra parte, el fundador estaba convencido de los beneficios espirituales que conllevaban el culto a las reliquias, de modo que habilitó una pequeña capilla para albergar las adquiridas por el Colegio<sup>361</sup>, conservadas en un armario relicario a tal efecto<sup>362</sup>. Entre ellas figuran diversos *lignum crucis*, pañales del Niño Jesús, fragmentos del mantel de la Última Cena, velo de la Virgen, tierra del Santo Sepulcro, etc., todo ello acorde con la línea promulgada por la Contrarreforma<sup>363</sup>.



**Fig. 54: iglesia del Corpus Christi: capilla y relicario de san Mauro.**

Con todo ello, Ribera designó un conjunto de *patronos* de la casa, encabezados por el patrón principal, *san Mauro* –cuya festividad se celebra el 3 de diciembre–, y otros patronos, como el *Ángel Custodio* –2 de octubre, fiesta de gran tradición en Valencia desde finales del siglo XIV–, *san Vicente mártir* –patrón de la ciudad de Valencia, cuya fiesta se celebra el 22 de enero– y *san Vicente Ferrer*<sup>364</sup> –patrón de la Comunidad Valenciana, festividad que tiene lugar el segundo lunes de pascua–.

<sup>360</sup> -BENITO, Fernando: *Real Colegio...*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>361</sup> El “celo” del patriarca por albergar, conservar y coleccionar un buen conjunto de reliquias le llevó a reclamarlas a puntos importantes de la cristiandad, como así reflejó en sus *Constituciones*, costeando viajes a Madrid, Roma, París y Vannes, en busca de las mejores reliquias para su iglesia, sin escatimar en gastos ni en esfuerzos por obtenerlas (*Constituciones de la Capilla...*, *op. cit.*, Cap. 46, pp. 82-84).

<sup>362</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>363</sup> Ribera incluyó los capítulos 46 y 47 de las *Constituciones de la Capilla* para justificar las reliquias en su iglesia (“Por lo qual confiamos q[ue] **de la asistencia, y veneracion destas preciosissimas reliquias han de resultar muchos bienes espirituales, y temporales a esta nuestra Iglesia, y casa; y particular ayuda, y sufragio a los que ministraren, ò se sepulture[n] en ella.**”), describiendo una a una las reliquias conservadas, y ordenando cómo tenían que conservarse y bajo qué situaciones excepcionales podían ser sacadas del relicario (*Ibidem*, Caps. 46-47, pp. 81-87) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>364</sup> *Ibidem*, Cap. 58, p. 57.

Los días en que se celebraba la festividad de algún santo, se sacaba la reliquia correspondiente y se colocaba en el tabernáculo de la capilla de su invocación durante el rezo de los oficios<sup>365</sup>, de modo que quedaba “expuesta” al público, elevada con dignidad ante los fieles, para ser honrada y venerada.

*Los actos litúrgicos:* todo el ceremonial que se celebraba en la iglesia se articulaba en torno a estos tres grandes ejes o temáticas mencionadas. A su vez, quedaba dividido en tres bloques: misas, oficio divino y sufragios: la *misa*, para el conjunto de la Iglesia Católica, era el epicentro de las celebraciones, y en el templo del Corpus Christi adquiría una significación especial por su advocación cristológica: en su esencia, rememoraba la muerte y resurrección de Cristo, y, especialmente, en ella se celebraba el sacramento de la Eucaristía –transformación del pan y el vino en el Cuerpo y la Sangre de Cristo–. Junto a multitud de misas votivas –por encargo– celebradas a diario, el acto más importante de la jornada era la *misa conventual*, a la que asistía el conjunto de sacerdotes y los colegiales de beca –estudiantes–, para ofrecer a los fieles una imagen de unidad, de comunidad, de hermanamiento. Durante el año, las misas más importantes eran: 1/ las *misas rectorales*, llamadas así por estar presididas por el rector, en festividades muy señaladas, como eran las tres pascuas (Navidad, Epifanía y Pentecostés) y su octava respectiva, la Purificación (2 de febrero, en la que se celebraba asimismo la Virgen de la Antigua), los patronos Ángel Custodio (2 de octubre), san Mauro (3 de diciembre) y san Vicente Ferrer (segundo lunes de Pascua<sup>366</sup>); 2/ las *misas del resto de patronos*, como san Vicente mártir (22 de enero) y los santos y santas cuyas reliquias se conservaban en la capilla a tal efecto<sup>367</sup>; 3/ las *misas del octavario del Santísimo Sacramento* (del día del Corpus hasta la octava<sup>368</sup>); 4/ la *misa del Jueves Santo*, día de la institución de la Eucaristía, que revestía gran solemnidad (el rector, en la ceremonia del lavatorio de pies, realizaba esta acción con los cinco colegiales perpetuos, símbolo de servicio y entrega<sup>369</sup>); 5/ las *misas de las festividades de la Virgen*, que, junto a la mencionada de la Purificación, eran nueve: Natividad (8 de septiembre), Presentación (21 de noviembre), Inmaculada (8 de diciembre), Expectación (18 de diciembre), Anunciación (25 de marzo), Visitación (31 de mayo), Virgen de las Nieves (5 de agosto) y Asunción (15 de agosto<sup>370</sup>). Como puede observarse, la misa constituía un elemento esencial en la liturgia, presente a diario, y en numerosos momentos del año la capilla se vestía “de fiesta” para una eucaristía solemne, con la intervención de todos los ministros y la inclusión de canto de órgano con ministriles.

Por su parte, el *Oficio divino*, enmarcado dentro de la *Liturgia de las Horas*, se estructuraba en ocho horas canónicas: Maitines, Laudes, Prima, Tercia, Sexta,

---

<sup>365</sup> “Item queremos, que **todos los dias, en que hiziere la Iglesia fiesta, ò conmemoración de alguno de los misterios, ò de los santos de que huuiere insigne Reliquia en esta nuestra Iglesia, se ponga la tal Reliquia en el tabernaculo de la capilla de su inuocacion, y no auiendola, en el tabernaculo del Angel CUSTODIO, mie[n]tras duraren los diuinos Oficios, desde las primeras visperas, hasta acabadas las segundas: [...]**” (*Ibidem*, Cap. 46, p. 85) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>366</sup> *Ibidem*, Cap. 30, pp. 40-41.

<sup>367</sup> *Ibidem*, Cap. 58, pp. 57-58.

<sup>368</sup> *Ibidem*, Cap. 33, pp. 50-53.

<sup>369</sup> *Ibidem*, Cap. 34, p. 53.

<sup>370</sup> *Ibidem*, Cap. 36, pp. 55-56.

Nona, Vísperas y Completas, en su división de horas mayores –*ora*, comprendiendo Maitines, Laudes, Vísperas y Completas– y horas menores –*labora*, con Prima, Tercia, Sexta y Nona–. Esta estructuración recogía la tradición medieval, asumida por iglesias, conventos y catedrales a lo largo de siglos, y su aplicación en la iglesia del Corpus Christi la convertía en el hilo conductor de cada jornada, toda vez que potenciaba la imagen de la capilla –en tanto conjunto de sacerdotes, al igual que los monjes en el convento o el cabildo en la catedral– y del seminario, al agregarse al rezo de estos oficios los estudiantes de Teología. El fundador, dado que su máxima pretensión era que los oficios se celebraran sin prisas, con pausa y solemnidad, *redujo el número de oficios del día* a los más sustanciales, como eran: *Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas* –eliminando Laudes y Prima–. Ordenó la inclusión de maitines únicamente en el Triduo Pascual –jueves, viernes y sábado, celebrándose cada uno de ellos el día anterior–, y en Navidad –pero solo a puerta cerrada–<sup>371</sup>, porque era consciente del tono “popular” y pseudolitúrgico que este oficio había ido adquiriendo desde el siglo anterior, con la inclusión de villancicos en lengua vernácula, lo que contravenía su propia normativa a propósito de que “no se canten tonos profanos, ni se mezclen las canciones humanas con las diuinas. Y assi de ninguna manera permitimos que se digan chançonetas: porque a mas que no se percibe lo que se dize, la composición es de ordinario poco grave, y las mas vezes parecida a tonos profanos, y deshonestos”<sup>372</sup>. Sin embargo, en la Semana Santa, el Oficio de Tinieblas no incluía, por tradición, más que responsorios en latín, de ahí que los permitiera.

El capítulo de los *sufragios* merece una consideración especial: en contra de la posición de Lutero, que afirmaba que la salvación no se llevaba a cabo mediante las obras, ni con esfuerzos económicos, ni siquiera religiosos, sino únicamente a través de la gracia de Dios y la fe, la Iglesia Católica en Trento había reafirmado la existencia del *purgatorio*, así como la forma de redimirse en el mismo y redimir a los ya fallecidos desde la tierra, a través de los *sufragios*. Asimismo, Trento había abogado por defender un uso racional de las *indulgencias*, en la búsqueda de la salvación propia en la vida terrenal, pero eso sí, regulando las mismas y evitando los innumerables abusos y lucros que hasta el momento se habían producido<sup>373</sup>. En este marco, el patriarca Ribera redactó una exhaustiva normativa dentro de las *Constituciones* –nueve capítulos, del 56 al 64– a propósito de los *sufragios*, distinguiendo, en primer lugar, los propios del fundador, instituidos y dotados económicamente por él, y finalmente, los que serían instituidos en el futuro. Asimismo, reguló la dotación económica de los *sufragios* perpetuos y las limosnas asignadas a los *sufragios* temporales. Los *sufragios instituidos y dotados*

---

<sup>371</sup> *Ibidem*, Cap. 54, pp. 98-99.

<sup>372</sup> *Ibidem*, Cap. 40, p. 65.

<sup>373</sup> A propósito de las indulgencias, el Concilio de Trento en su sesión XXV decía lo siguiente: “**No obstante, desea que se proceda con moderación en la concesión de ellas, según la antigua, y aprobada costumbre de la Iglesia; para que por la suma facilidad de concederlas no decaiga la disciplina eclesiástica.** Y anhelando a que se enmienden, y corrijan los abusos que se han introducido en ellas, por cuyo motivo blasfeman los herejes de este glorioso nombre de indulgencias; establece en general por el presente decreto, que **absolutamente se exterminen todos los lucros ilícitos que se sacan porque los fieles las consigan; pues se han originado de esto muchísimos abusos en el pueblo cristiano.**” (*Ibidem*, pp. 388-389) [lo destacado en negrita es mío].



*económicamente por el prelado* comenzaban por los suyos propios, creados a su propio beneficio, consistentes en seis misas celebradas una vez al mes por cada uno de los colegiales perpetuos –sin limosna añadida–, y otros oficios, como el del día de Todos los Santos, con cuatro hachas de cera amarilla<sup>374</sup> puestas en el monasterio de los Capuchinos de la Sangre de Cristo –fundado por él– mientras se celebraba el Oficio de Difuntos. Asimismo, en el citado convento, toda la capilla debía acudir a celebrar una *misa de difuntos*, presidida por uno de los domeros, seguida de responsos y acompañada nuevamente de cuatro hachas amarillas<sup>375</sup>. Así pues, el patriarca dejó establecido que los dirigentes del Colegio y toda la capilla debía velar por la salvación del fundador, quedando establecido desde el principio, una forma de “obligar” a la institución y a sus trabajadores a corresponder a los favores que, con la fundación y dotación, él había establecido. Él, que creía firmemente en la intercesión terrenal, se aseguraba que sus trabajadores oraran y oficiaran por su alma.

Otro conjunto de sufragios establecidos desde el inicio por Ribera se celebraban por la Santa Iglesia Católica Romana, por el rey Felipe III, por el arzobispo de la diócesis, por el Reino de Valencia, por sus padres, maestros, amigos, bienhechores, criados, por la casa y por el Colegio, es decir, por todo el entorno social y religioso en el que el fundador se había desenvuelto a lo largo de su vida. Dedicó una renta de su propia hacienda para instituir estos sufragios, consistentes en doblas, aniversarios, estaciones, misereres, salves y gozos, que llevaban estas intenciones<sup>376</sup>.

A su vez, estableció *aniversarios* por determinadas personas e instituciones señaladas: el primero de mayo, por el papa Pío V –con el que había tenido una estrecha relación, y del que había recibido apoyo religioso en la fundación de la institución–; el 13 de septiembre, por el fallecido rey Felipe II, con el que había trabajado codo a codo y del que había recibido un importante espaldarazo para la puesta en marcha de su Colegio-Seminario; por los devotos del Santísimo Sacramento; y por el día de su propia defunción –solicitando anticipadamente el ruego por la salvación de su alma–. El aniversario constaba de una serie de actos: Oficio de Difuntos, con la presencia de los ministros entonando el último responsorio ante la sepultura del difunto –o en la nave central, si el cuerpo no estaba enterrado en el templo–, y misa cantada –de difuntos– con absoluciones<sup>377</sup>.

El fundador quería que la capilla mostrara especial sensibilidad con los

---

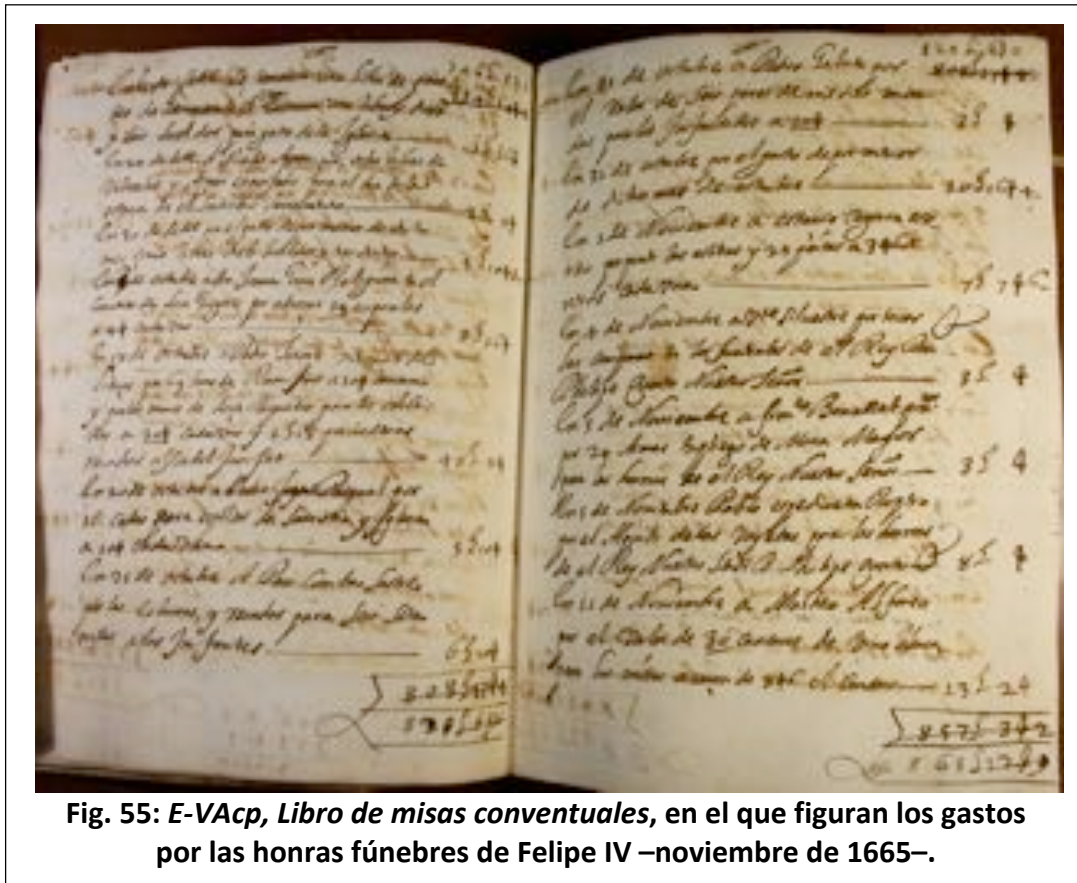
<sup>374</sup> La cera era un elemento simbólico habitual en la religiosidad de la península en el siglo XVII. Las hachas eran velones gruesos, uno de los múltiples modelos –velas, cerillas, hachas, hachones, hachuelas, blandones, etc.– utilizados en numerosos ritos de la Iglesia Católica –bautismos, bodas, funerales, etc.–. La cera amarilla era de calidad inferior; en cambio, la cera blanca, decoraba el altar y se utilizaba en festividades solemnes. Las cuatro hachas simbolizaban, en las misas y oficios de Difuntos, la presencia viva del alma del difunto. Sobre este tema, consúltese: -LORENZO, Rosa María: “La cera en la religiosidad popular. Las cofradías salmantinas”, en *Studia Zamorensia*, 4 (1997), pp. 251-259.

<sup>375</sup> *Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 56, pp. 105-107.

<sup>376</sup> *Ibidem*, Cap. 57, pp. 107-108.

<sup>377</sup> *Ibidem*, Cap. 58, pp. 108-110.

fallecimientos de personalidades religiosas y máximos dignatarios de la corona de España, de modo que, cuando en la catedral de Valencia se celebraran exequias por un papa, un rey, reina o príncipe fallecido, al día siguiente se celebrara Oficio de Difuntos en su iglesia. De este modo no se restaba protagonismo al acto oficial del cabildo metropolitano, pero a su vez, se reaccionaba rápidamente ante este tipo de eventos, con solemnes honras fúnebres. Igualmente debían recibir oficios de difuntos los fallecimientos de los marqueses de Malpica<sup>378</sup>, originariamente familia de Ribera –su hermana, Catalina, fue la primera marquesa–.



**Fig. 55: E-VAcP, Libro de misas conventuales, en el que figuran los gastos por las honras fúnebres de Felipe IV –noviembre de 1665–.**

Las *doblas* –cuya estructura estaba perfectamente definida por el propio Ribera en las *Constituciones*<sup>379</sup>– constaban de dos partes: *estación* y *misa cantada* al día siguiente. La *estación*, a su vez, constaba de una procesión por toda la iglesia tras la *salve* o los *gozos* solemnes, con la participación de todos los ministros, mientras se entonaba el himno de la festividad o del santo correspondiente, finalizando en la capilla de la invocación. Allí, los ministros se situaban a dos coros, mientras el preste incensaba el altar, y se rezaba la oración correspondiente y la del Santísimo Sacramento. La finalidad de estos actos era interceder, por medio de los santos, para obtener la misericordia divina, solicitando ayuda y socorro en el momento de la muerte. En el *Libro de Doblas y Aniversarios*, custodiado en la sacristía, quedaban establecidos todos estos actos, instituidos y dotados por el

<sup>378</sup> *Ibidem*, Cap. 59, p. 110.

<sup>379</sup> *Ibidem*, Cap. 60, p. 111.

patriarca<sup>380</sup>.

Finalmente, otro de los sufragios instituidos por Ribera era el *miserere* ante el crucifijo. El *miserere ordinario*, en días feriados, se celebraba –y se celebra– los viernes. El crucifijo estaba cubierto con el cuadro de *La Cena* de Ribalta, y se descubría mediante un mecanismo que hizo construir el patriarca en 1603<sup>381</sup>. El *miserere solemne* debía celebrarse con el crucifijo descubierto, pero con cuatro cortinas que cubrían el cimborrio, con lo que la iglesia quedaba en penumbra y favorecía un clima de recogimiento y oración. Cinco ministros entonaban este *miserere*, que se celebraba por los que estaban en pecado mortal. Asimismo, se contemplaba instituir otros *miserere* por parte de los devotos que lo solicitaran y pagaran<sup>382</sup>.

Todos estos actos litúrgicos, encuadrados dentro del capítulo de sufragios, constituían una parte importante del ceremonial de la capilla, ocupando gran parte del trabajo de los ministros. Además, el fundador contempló la institución de *nuevos sufragios* de ahí en adelante, tanto *perpetuos* –asegurando los colegiales perpetuos que tuvieran renta suficiente y seguridad de cobrarla– como *temporales*, encargados de forma puntual por algún devoto o institución. Ninguno de estos sufragios podía ser presidido por los colegiales perpetuos, ni por estudiantes o familiares –ya que estos debían dedicarse a sus funciones específicas–, tan solo por ministros de la capilla. Tampoco podía acudir ningún clérigo de fuera de la casa a celebrarlos, ya que el prelado no quería ningún tipo de intromisión foránea. Dado que la mayoría de sufragios instituidos por el fundador no llevaban aporte económico adicional –los ministros debían celebrarlos recibiendo las distribuciones habituales–, deseaba que el beneficio económico recayera en los miembros de la capilla, para que, también de este modo, percibieran mayores ingresos y permanecieran vinculados de forma motivada a la misma. Su regulación en el capítulo de misas encargadas iba más allá: si había un excedente de misas debían repartirse –celebrarse fuera de la iglesia del Corpus Christi– entre los conventos de agustinas y capuchinas de la ciudad, o bien en la iglesia de san Andrés –próxima a la institución–, y, si seguía habiendo excedente, debía repartirlas el arzobispo de Valencia. En total, Ribera calculó que, con el número de ministros y de capillas existentes en el templo, en el recinto se podían celebrar hasta 15.000 misas anuales. Estos números hablan de la máxima actividad litúrgica que la iglesia podía “absorber”, y demuestran que: 1/ *la capilla atendía un gran número y variedad de actos litúrgicos*; 2/ *el amplio número de ministros* –los ordenados sacerdotes, es decir, los 30 capellanes primeros– *quedaba justificado*, no solo por su trabajo en el coro, sino, especialmente, por la ingente actividad que debía desplegarse en el altar; 3/ *la distribución de tareas tenía que estar perfectamente organizada*, de

---

<sup>380</sup> *Ibidem*, Cap. 61, pp. 112-113.

<sup>381</sup> La caja que encerraba el crucifijo –que en 1601 llegó al Colegio, como regalo de doña Margarita de Cardona, esposa de Adan Dietrichstein, consejero del emperador austro-húngaro Rodolfo II– fue encargada a Francisco Pérez en 1603 (-BENITO, Fernando: “El origen de la Cena del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia en torno a Carducho y Ribalta”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 45 (1979), pp. 421-422).

<sup>382</sup> *Constituciones de la Capilla...*, *op. cit.*, Cap. 62, pp. 113-114.

forma que, con suficiente antelación, cada ministro supiera en qué actos debía participar –y presidir, en su caso– cada semana; 4/ *los ingresos adicionales*, añadidos a las distribuciones ordinarias de la capilla, *suponían importantes cantidades mensuales para determinados ministros*, con lo que su trabajo en la capilla era suficientemente rentable; y 5/ el patriarca *puso su templo a disposición de este tipo de actos*: una iglesia al servicio de un número prácticamente ilimitado de sufragios, a la que cualquier devoto podía acudir y encargar cualquier evento religioso dentro de una amplia tipología, convirtiéndose en el templo “especializado” de la ciudad, el centro religioso de referencia con estas características.

En el cuadro que sigue se pueden observar las limosnas asignadas a los sufragios temporales que recibía por encargo la iglesia del Corpus Christi:

**Tabla 10: limosnas por sufragios temporales en la iglesia del Corpus Christi de Valencia.**

Sufragio	Período/estructura	Formato	Limosna
<b>Dobla mayor</b>	De primeras a segundas Vísperas y Completas.	Canto de órgano y ministriles.	20 libras.
<b>Dobla menor</b>	De primeras a segundas Vísperas. Estación y misa.	Canto de órgano y ministriles.	12 libras.
<b>Aniversario</b>	Nocturno, misa conventual y absoluciones.	Canto de órgano.	10 libras.
<b>Estación</b>	Procesión con himno y oraciones.	Cantollano.	2 libras y media.
<b>Miserere solemne</b>	Crucifijo descubierto.	Canto de órgano.	6 libras.
<b>Miserere ordinario</b>	Diario, al acabar los oficios de la mañana. Crucifijo cubierto.	Cantollano.	60 sueldos a toda la capilla.
<b>Salve</b>	Diaria, acabados los oficios de la tarde.	Cantollano (3 ministros, organista y 6 infantes). Facultativa a canto de órgano.	50 sueldos/ con salve a canto de órgano, 4 libras.
<b>Gozos</b>	Domingos.		50 sueldos.
<b>Misereres, Salves o Gozos</b>	6 ministros (5 sueldos).	Adición de más ministros.	1 sueldo añadido por cada ministro.

En el anterior cuadro puede observarse que la proporción en la limosna aumentaba considerablemente cuando participaba el canto de órgano y los ministriles: en este caso intervenía la totalidad de la capilla –salvo en el caso de canto de órgano sin ministriles, en que se interpretaba la polifonía “de facistol”, a menos voces y con acompañamiento de órgano–, repartiendo la recaudación en las distribuciones a cada ministro o ministril, frente a las intervenciones en cantollano, donde intervenían menos ministros –probablemente los capellanes segundos, dirigidos por uno de los capiscoles, con la participación del organista–. También influía en la cantidad fijada la tipología del acto: a mayor duración, mayor cantidad recaudada. También es destacable la presencia de la totalidad de la capilla en otros actos diferentes a las festividades de primera o segunda clase –en este caso, doblas, aniversarios, misereres solemnes y salves–, con lo que sus intervenciones podían incrementarse significativamente. Finalmente, hay que considerar que los devotos que encargaban los sufragios, si su economía se lo permitía, podían encargar el acto con toda la solemnidad posible, con una mayor pompa, mostrando con ello su posición social y su poder. El encargo partía del convencimiento de que su súplica –la intención por la que encargaban el sufragio–, con un mayor despliegue de medios, sería más escuchada desde lo alto.

En el siguiente cuadro quedan especificados los tipos de sufragios que podían celebrarse en la capilla:



**Fig. 56: naturaleza y tipología de los sufragios en la iglesia del Corpus Christi.**

Como he comentado con anterioridad, determinados días de la semana tenían más peso que otros, e iban provistos de un ceremonial especial. Igualmente ocurría en algunas festividades concretas, rodeadas de actos litúrgicos singulares. A continuación examino cada uno de ellos:

*Los jueves*<sup>383</sup>: se celebraba la invocación de la iglesia al *Corpus Christi*. Todas las horas canónicas y la misa conventual tenían esta dedicación, salvo los jueves que caían en fiestas de primera o segunda clase –que detallaré más adelante–. La exposición del Santísimo tenía lugar en el altar mayor desde Sexta, durante la misa conventual de la mañana hasta el mediodía, y desde el principio de Vísperas hasta acabadas Completas, con avisos de campanas. Por tanto, quedaba expuesto prácticamente todo el día, para permitir la adoración de los fieles. El rector, que no presidía los actos –lo hacía el domero de esa semana–, estaba presente toda la jornada, vigilando que todo se desarrollara en orden.

En el acto de *descubrir al Santísimo*, un solista, acompañado por el órgano, entonaba el salmo *Memoria fecit mirabilium suorum*<sup>384</sup>, respondiendo el coro con la doxología final *Gloria Patri*, tras la cual se entonaba el himno al Santísimo *Pange lingua*, a canto de órgano, y la estrofa *Tantum ergo* en cantollano<sup>385</sup>. A continuación, el domero presidía la *solemne misa conventual* –con la misma solemnidad que una festividad de primera clase– dedicada al Santísimo, con polifonía –presumiblemente “de facistol”, más propia del “día a día”–. Finalizada la misa comenzaba un ceremonial, en el que el ayudante de sacristán, acompañado del sacerdote más antiguo de la capilla, se arrodillaba ante el Santísimo, mientras seis sacerdotes –domero, evangelistero, maestro de ceremonias, rector, sacristán y otro colegial perpetuo–, junto a los seis acólitos, llevaban en procesión unas urnas con espigas de trigo –en total, doce urnas–, subiendo todos al altar respetando la prelación de cargos. Cada uno representaba a los apóstoles con doce ofrendas,

<sup>383</sup> *Ibidem*, Cap. 32, pp. 43-50.

<sup>384</sup> “De sus maravillas ha dejado un memorial...”, Salmo 111, 4.

<sup>385</sup> *Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 40, p. 67.

como Moisés, al que Dios encargó que los doce jefes de cada una de las tribus de Israel realizaran una ofrenda a Dios<sup>386</sup>.

Antes de Vísperas tenía lugar la *ceremonia de las alabanzas*: el rector acercaba a los pies del altar una urna con flores naturales –recordando la escena del Apocalipsis, en la que unos ancianos llevan perfumes y se postran ante el Cordero<sup>387</sup>–, mientras cuatro capellanes –vicario de coro, sacristán, maestro de ceremonias y el domero no semanero–, rodeados de otros cuatro acólitos con incensadores, hacían genuflexiones, a la par que el domero “de turno” decía las alabanzas –extraídas del Apocalipsis–, a cada una de las cuales se realizaban tres incensaciones: a la primera alabanza, *Sicut in holocausto arietu*<sup>388</sup>, el primer coro respondía a fabordón el arranque del salmo 117, *Laudate Dominum omnes gentes*; a la segunda, *Dignus est Agnus*, el segundo coro lo hacía con el siguiente verso del salmo, *Quoniam confirmata est super nos*; y a la tercera y última alabanza, *Benedictio, et Charitas, et Sapientia*<sup>389</sup>, ambos coros conjuntamente cantaban *Gloria Patri*. Tras ello, el domero entonaba *Laudemus Patri et Filio*, y la capilla respondía *Laudemus, et superexaltemus*. Las cortinas se corrían y los sacerdotes con los acólitos se retiraban a la sacristía.

En las primeras y segundas Vísperas de los jueves, el *magnificat* se interpretaba un verso al órgano por un solista y la capilla en cantollano. Seguían las completas, que debían celebrarse con gran pausa y “con la mayor solemnidad”, alternando versos con solista y órgano con otros a “fabordón de 4”, flautas y solista y con el *Gloria Patri* con toda la capilla y algún ministril<sup>390</sup>. La jornada concluía con el acto de *encerrar al Santísimo*, que incluía una letanía en técnica *alternatim*, con cantollano y canto de órgano, unos versillos y oraciones finales.

A pesar de tratarse de un día común de la semana, es llamativa la consideración litúrgica que otorgó el patriarca, como un día importante, con una cuidada puesta en escena. Las referencias simbólicas eran una constante: las espigas, como materia prima del pan que se convierte en el Cuerpo de Cristo; los doce ministros, como los apóstoles, símbolo de una comunidad unida en un mismo fin; las flores naturales, para adornar y perfumar la presencia del Santísimo; el fragmento de Daniel, poniendo en boca del domero el Cántico de Azarías que, desde la tortura en la hoguera, confía en Dios, como símbolo de lucha en el trance; los dos coros, como porciones del pueblo que se responden y refrendan entre sí, y que finalmente aclaman unánimes, todo estaba cargado de simbolismo. El movimiento de los sacerdotes, en procesión por el templo, ordenados según el

---

<sup>386</sup> Nm 7, 10-88.

<sup>387</sup> Ap 5, 8.

<sup>388</sup> Se trata del *Cántico de Azarías* en la hoguera, descrito por el profeta Daniel: *Sicut in holocausto arietum et taurorum, et sicut in millibus agnorum pinguium: sit fiat sacrificium nostrum in conspectu tuo hodie, ut placeat tibi: quia non est confusio confidentibus in te Domine.* (“Como con holocaustos de carneros y toros, y con millares de corderos pingües, tal sea hoy nuestro sacrificio ante ti, y te agrade que plenamente te sigamos, porque no hay confusión en los que en ti confían.”, Dn 3, 39-40). El texto en latín, litúrgicamente, se utiliza como ofertorio del domingo VII después de Pentecostés.

<sup>389</sup> Ap 5, 12.

<sup>390</sup> *Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 40, p. 66.

cargo que ocupaban, formaba parte de un importante ceremonial, con gran solemnidad.

*Los viernes:* se celebraba la *misa conventual de las llagas*, en homenaje a Cristo, crucificado y sepultado, cuyas heridas mostraban los efectos de una humanidad pecadora para con su figura. En esta misa, el *Kyrie*, el *Sanctus* y el *Agnus* se interpretaban a canto de órgano. A continuación tenía lugar –salvo el Viernes Santo– la *ceremonia del miserere*<sup>391</sup>, en la que intervenían todos los capellanes y los seis infantes, interpretándose a dos coros –en cantollano–, con algunos “sencillos” a canto de órgano –concretamente las estrofas *Tibi soli peccavi* y *Benigne fac Domine*<sup>392</sup>–, gran pausa y solemnidad. El *miserere* –avisado con toque de campanas de oficio solemne– era presidido por el domero, que vestía una capa pluvial especial. Hasta ese momento, el crucifijo estaba cubierto por el cuadro de Ribalta –*La Cena*–, simbolizando el cuerpo de Jesús encerrado en el sepulcro. Acabado el salmo, se destapaba e incensaba el crucifijo y dos infantes cantaban la antifona *Christus factus est*<sup>393</sup>. Tras la oración final, se corrían las cortinas y la iglesia quedaba en penumbra, para crear un clima de oración y recogimiento.

El *miserere* recogía la intención de un pueblo arrepentido, que pedía perdón a Dios por la crucifixión de su Hijo, así como una adoración completa a la cruz y al cuerpo de Cristo magullado y maltratado por la humanidad. Este *miserere ordinario* –el *miserere solemne* se llevaba a cabo por encargo de algún devoto– se trataba de una ceremonia sencilla, pero a su vez muy profunda e intensa.

*Los sábados:* estaban dedicados a la Virgen. La *misa conventual de Nuestra Señora* era solemne, con canto de órgano. A continuación tenía lugar la *salve solemne*, que debía celebrarse con la misma pompa que las de las nueve festividades de la Virgen. Comenzaba tañendo el órgano, seguido de la antifona *Ad honorem*, a canto de órgano. La propia *salve* se interpretaba un verso al órgano y otro por el coro en cantollano. Seguían los *Gozos* –*Gaude Virgo*–, con canto de órgano, y los ministriles y el órgano tañían antes de interpretarse un *motete para la festividad de la Virgen*, también a canto de órgano. A continuación, tañían las cornetas antes del verso *Monstrate esse matrem*, entonado por los capiscoles, y las respensiones a cantollano.

Los sábados, instituidos en la capilla como día importante de tradición

---

<sup>391</sup> El *miserere* –salmo 51, *Miserere mei, Deus: secundum magnam misericordiam tuam. Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam.* (“Misericordia, Señor, por tu amor, por tu inmensa ternura borra mi culpa, etc.”)–, se interpreta litúrgicamente en las siguientes festividades: Laudes de Jueves, Viernes y Sábado Santo, exequias y Laudes del Oficio de Difuntos. Además, con él concluyen los Maitines del Sábado Santo –que se celebraban el Viernes–.

<sup>392</sup> *Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 40, p. 70.

<sup>393</sup> Extraída de San Pablo –*Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, mortem autem crucis...* (“Cristo se sometió por nosotros a la muerte, y una muerte de cruz...”, Flp 2, 7-9)–, se interpreta en los Laudes y misa –en este caso, como gradual– del Jueves Santo. Juan Bautista Comes compuso su famoso motete con este texto, a 4 voces, en su estancia como maestro de capilla del Corpus Christi.

mariana<sup>394</sup>, revestían solemnidad. Si bien la propia salve era interpretada en cantollano, la polifonía aparecía en la misa y tras la salve, signo de la relevancia que el fundador reservaba para este día, de advocación plenamente mariana, lo que refrenda el hecho de que se trataba de una segunda advocación, latente en el alma de la institución.

*El octavario del Santísimo Sacramento*: desde el día del Corpus –jueves siguiente a la festividad de la Santísima Trinidad– hasta la octava, se sucedían los actos litúrgicos en honor al Cuerpo de Cristo, principal advocación del templo. La fiesta grande culminaba el día de la octava, para no desmerecer la gran fiesta que la ciudad de Valencia celebraba el propio día del Corpus, con la procesión por las calles de la capital. En toda la octava se celebraba *misa solemne*, a lo grande –con el despliegue de una fiesta de primera clase–. Las Vísperas y Completas debían tener la misma solemnidad que los jueves del año<sup>395</sup>, razón que refrenda la idea de que cada jueves, cuando se rememoraba la fiesta del Corpus, el despliegue de medios era considerable.

En la tarde del último día –el “cabo de la octava”–, se celebraba con gran pompa y magnificencia la procesión solemne en honor al Santísimo<sup>396</sup>: el rector vestía con la capa bordada con la que el patriarca había recibido a la reina Margarita de Austria trayendo a la capilla el *lignum crucis*, y con la que el prelado había casado a Felipe III en 1599, una capa que solo se utilizaba en ese día. La procesión arrancaba desde el templo, transcurría por el claustro del Colegio y volvía al templo. Toda la capilla estaba presente, desfilando respetando la prelación entre los mismos: rector, colegiales perpetuos, oficiales, capellanes solistas, resto de capellanes primeros, capellanes segundos y colegiales, todos vestidos con sobrepellices<sup>397</sup> y cirios blancos. Dos sacerdotes acompañaban al rector, que portaba la custodia, mientras otros cuatro colegiales iban incensando. Los dos colegiales restantes llevaban cestas de plata con flores naturales, imitando la procesión del arca del testamento<sup>398</sup>. Cada seis pasos –tal y como narraba el Antiguo Testamento– se detenía la procesión, esparciendo las flores, alfombrando el camino al preste –a la custodia–. La música quedaba confiada a una terna: el vicario de coro, el rector y el maestro de capilla. Disponían de trompetas y atabales –contratados para ese día, los oficiales de la ciudad–, todos los ministriles y la capilla al completo para el cantollano o de órgano. El maestro de capilla debía, con todos estos recursos humanos e instrumental, elegir la música adecuada de modo que hubiese la mayor solemnidad posible. No tenía plenos poderes, ya que su

---

<sup>394</sup> Hoy día, en la basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia, los sábados a las 13h tiene lugar la *sabatina*, en la que interviene la Escolanía de la Virgen –fundada en 1958–, con la interpretación de la *Salve* y del *Himno de la Coronación de la Virgen*.

<sup>395</sup> *Constituciones de la Capilla...*, *op. cit.*, Cap. 40, p. 67.

<sup>396</sup> *Ibidem*, Cap. 33, pp. 50-53.

<sup>397</sup> El *sobrepellic* era una capa blanca de lienzo, que cubría la sotana de los eclesiásticos desde el hombro hasta la cintura, con mangas anchas.

<sup>398</sup> En el libro segundo de Samuel, se narra cómo David hizo subir el arca de Dios de casa de Obededom a la ciudad de David. Los portadores del arca se detenían cada seis pasos, momento en el que David sacrificaba un buey y un carnero cebado (2 S, 6, 12-13).



elección debía ser certificada y autorizada por los otros dos cargos<sup>399</sup>.

La procesión del Corpus era el único momento del año en que el patriarca permitía el uso de la lengua vulgar, dado el carácter pseudolitérgico que el acto adquiriría fuera del templo. Si bien había dejado claro que en la capilla no se permitían los villancicos o cualquier otro tono humano, en el octavo día del Corpus sí lo hizo, aunque veladamente, impidiendo cualquier tipo de letra indecente o no adecuada a la celebración<sup>400</sup>.

Los protagonistas de la fiesta eran cuatro de los seis infantes que bailaban las *Danzas al Santísimo*, adiestrados por uno de los mozos de coro, antiguo infante, que ya sabía bailarlas. El ropaje que vestían era muy suntuoso: túnicas ceñidas con cintas, pelucas y coronas de flores en la cabeza, medias de estameña y escarpines blancos a los pies. Al principio de la procesión –en el templo– tenía lugar la primera danza, y era acompañada por el realejo que estaba situado en la capilla de la Virgen de la Antigua. En cada una de las esquinas del claustro –fuera, por tanto, del templo– se detenía la procesión y tenía lugar una nueva danza, acompañada por el arpista y los ministriles de la capilla. Los infantes danzaban al son de la música, con movimientos coordinados, gráciles, con gran parafernalia, ante la atenta mirada del virrey, los jurados de la ciudad y los religiosos del convento de los capuchinos de la Sangre de Cristo –únicos autorizados de fuera del Colegio y capilla a desfilar en la procesión–<sup>401</sup>. Finalmente, el acto concluía con la última danza en el templo y el *Tantum ergo*, con la reserva del Santísimo.

Tras la fiesta, el rector invitaba a las personalidades asistentes con refrescos, bizcocho y horchata enfriada con nieve. Se trataba de un acontecimiento singular, inusitado en la vida de la capilla y del Colegio, por varios motivos: 1/ era *el único acto religioso de estas características que incorporaba música en lengua vernácula*, ya que el resto del repertorio era siempre en latín; 2/ durante el año, *era también inusual que se celebrara un acto fuera del templo*, en el claustro, en el que la capilla salía de su recinto habitual a actuar, máxime cuando la capilla había sido fundada para actuar en el seno del templo, con un repertorio concreto; 3/ *las danzas, con representación y baile, iban más allá de las pretensiones iniciales del fundador*, llegando a regularlas antes de su muerte hasta donde pudo, ya que, a raíz de la expectación que se creó el día de la inauguración del edificio –con un final de fiesta similar–, nada pudo hacer por contener y hacer más comedido este acto; 4/ en todo caso, *suponía una puesta de largo anual para la casa*, una muestra ante la ciudad del dispendio económico y de medios que desplegaba, *sin escatimar en recursos para celebrar su gran fiesta anual, la propia de su advocación*. La invitación a las grandes personalidades religiosas y políticas de la ciudad exigía esforzarse en dar una imagen esplendorosa, pomposa, un alarde de colorido y sonido que, año tras

---

<sup>399</sup> *Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 40, p. 67.

<sup>400</sup> Obsérvese lo que apunta Ribera en las *Constituciones* a este respecto: “Y assi mismo **tenemos ordenado lo q[ue] se ha de cantar en la procesión que se ha de hazer el dia octauo de la fiesta del SANTISSIMO SACRAMENTO, porque no se canten tonos indecentes, y no conformes al ministerio que se celebra.**” (*Ibidem*, Cap. 40, p. 65) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>401</sup> *Ibidem*, Cap. 33, p. 53.

año, convertía a la institución en protagonista de la vida religiosa, musical y social de Valencia<sup>402</sup>.

*La Semana Santa*<sup>403</sup>: conforme al rito católico, la Semana Santa cobraba una gran importancia en el conjunto del ceremonial de la capilla. En la procesión del Domingo de Ramos, el verso *Gloria et laus* se interpretaba a canto de órgano, y en la misa solemne, el *Passio* era todo cantado, intercalando el *processo* a cuatro voces con los papeles de Jesús y de san Pedro, que debían confiarse a las mejores voces de la capilla, mientras las *turbas* las interpretaba todo el coro. El Martes y Miércoles Santo, la Pasión era salmodiada por tres ministros –cronista, Jesús, y san Pedro–, y en la del Viernes Santo, el *processo* nuevamente era a cuatro partes. Los Maitines de Miércoles, Jueves y Viernes Santo eran los únicos que se celebraban en el año ante los fieles –en el resto del año se suprimían, salvo en Navidad, que se interpretaban a puerta cerrada–, básicamente en cantollano, eligiendo los mejores cantores de la capilla para las Lamentaciones. El *Benedictus* y el *Miserere* alternaban el fabordón y el cantollano, con algunos pasajes en polifonía.

*El Jueves Santo*<sup>404</sup>: el día de la institución de la Eucaristía era de gran importancia religiosa en la capilla. La *misa* revestía gran solemnidad. El rector, en el rito del *lavatorio de los pies*, lo hacía a los cinco colegiales perpetuos restantes, un símbolo de servicio del máximo mandatario para con su equipo de gobierno. Terminada la misa se iniciaba una *procesión* hasta la capilla del monumento –contigua al zaguán– para encerrar al Santísimo, tras lo cual venía el *acompañamiento y velada de la custodia*, con la participación de todos los colegiales, oficiales, capellanes primeros y segundos, distribuyéndose el tiempo en cinco estaciones: 1/ desde la llegada del Santísimo a la capilla hasta las seis de la tarde; 2/ de las seis hasta las diez de la noche; 3/ de las diez hasta las dos de la madrugada; 4/ de dos a seis de la madrugada; 5/ de las seis de la mañana hasta que se llevaba el Santísimo de nuevo a la iglesia. Nunca podían quedarse velando el monumento menos de seis personas de la capilla.

*El Viernes Santo*: para sacar las formas consagradas y distribuir la comunión, se organizaba, en sentido inverso, una procesión similar a la del día anterior, y en los oficios de la tarde se sacaba una cruz para la adoración de los fieles.

*El Sábado Santo*<sup>405</sup>: todo el día se oficiaba a cantollano hasta el *Kyrie* de la Misa, que, junto a la Letanía, era a canto de órgano. A partir de este punto, la misa era oficiada como las de primera clase, con lo que implicaba de participación de la polifonía. Las lecturas proféticas –profecías– se encargaban a las mejores voces.

Como se observa, la Semana Santa se vivía con relativa sobriedad y

---

<sup>402</sup> La descripción del octavario del Santísimo en el Patriarca queda ampliamente detallada y pormenorizada en: -ROYO CONESA, Mireya: *La capilla del Colegio del Patriarca...*, op. cit., pp. 534-551.

<sup>403</sup> *Ibidem*, Cap. 40, pp. 68-69.

<sup>404</sup> *Ibidem*, Cap. 34, pp. 53-54.

<sup>405</sup> *Ibidem*, Cap. 40, p. 69.

recogimiento, celebrando de forma íntima y comedida el misterio de la Pasión y muerte de Jesús. El Sábado Santo, a partir de un determinado momento de la misa –el *Kyrie*–, la capilla se transformaba para celebrar la resurrección del Señor con más magnificencia y esplendor que el resto de la semana. Por tanto, la participación de la capilla era acorde con el tipo de celebración de cada día, restringida en unos momentos y efusiva en otros.

*El tiempo de duración de cada oficio:* examinados todos los actos litúrgicos, y la ceremonia que cubría determinados días de la semana y del año, conviene detenerse en el tiempo que el patriarca estipuló para cada oficio concreto. Como siempre, insistía una y otra vez en que la pausa y el sosiego eran claves para la celebración de cada acto litúrgico. Durante un año fue probando cuál debería ser el tiempo asignado a cada oficio, de manera que siempre imperaran el decoro y la decencia. La falta de tranquilidad y sosiego, a juicio de Ribera, era uno de los defectos de los sacerdotes de su tiempo, y este tema era clave en su apuesta personal por la reforma del clero. Ese minutaje estipulado era el mínimo indispensable para cada acto, el cual no debía rebajarse, e incluso en días señalados, solemnes, abogaba por aumentarlo. En la siguiente tabla se pueden observar uno a uno estos tiempos señalados por el fundador<sup>406</sup>:

**Tabla 11: duración de los oficios en la capilla del Corpus Christi de Valencia.**

Hora/oficio	Tiempo	Hora/Oficio	Tiempo
Tercia, Sexta y Nona	30'	Vísperas y Completas de la feria y días semidobles	1h 30'
Misa conventual (fiestas 1ª y 2ª clase)	1h 30'	Descubrir al Santísimo (los jueves)	15'
Misa conventual (domingos y días festivos)	1h 15'	Encerrar al Santísimo	30'
Misa conventual ordinaria	1h	Miserere solemne	30'
Aniversario (misa, responso y absoluciones en cantollano)	1h 15'	Miserere ordinario	15'
Aniversario (misa y responso a canto de órgano)	1h 15'	Salve solemne (en vísperas y en festividades de la Virgen)	1h
Nocturno de difuntos ordinario	30'	Salves sábados	45'
Nocturno de difuntos (a canto de órgano)	45'	Salves ordinarias	15'
Vísperas y Completas de jueves y fiestas de 1ª clase	2h 30'	Salves ordinarias	15'
Vísperas y Completas en días de fiesta y domingos	2h	Estación	15'

En la tabla precedente se puede comprobar que los oficios, en general, tenían estipulado un tiempo considerable, y este quedaba determinado por la propia estructura del mismo, dependiendo asimismo de si se trataba de un día común –feriado– o de una festividad con mayor solemnidad. Es llamativa la duración de las Vísperas y Completas de los jueves feriados –mínimo de dos horas y media–, lo que hace suponer que, junto a la pausa y sosiego determinados por el fundador, asimismo debían solemnizarse con boato en el altar y con gran “aparato” musical, que, a su vez, debía desenvolverse pausadamente, con gran pompa. El acompañamiento musical en las celebraciones contribuía a crear la atmósfera y el clima idóneo, pero también a alargarlo considerablemente, como ocurría con los cantos del ordinario –*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus y Agnus*– en las misas conventuales de primera y segunda clase. También es llamativa la estipulación de los aniversarios –misa y responso– tanto de cantollano como polifonía, establecidos

<sup>406</sup> *Ibidem*, Cap. 29, pp. 38-40.

en un tiempo igual de una hora y cuarto, aunque en este último caso, en la misa solo se incluía a canto de órgano el *Kyrie*, el *Sanctus* y el *Agnus*.

Las festividades quedaban organizadas según la importancia que revestía cada una, en orden al propio calendario litúrgico romano y a la idiosincrasia particular de la capilla –sus advocaciones, sus patronos y los santos locales–, en fiestas de primera clase, de segunda clase y otras fiestas menores, si bien en todas ellas debían participar todos los miembros de la capilla. Entre las *fiestas de primera clase*, a su vez, las *misas rectorales*, presididas por el rector, cobraban todavía mayor importancia. En estas fechas se ponía en juego la nueva polifonía policoral, que desde el siglo anterior se iba imponiendo en las capillas religiosas, y que, desde principios del siglo XVII era la imperante: música para solemnizar los oficios y misas a varios coros, con ministriles, y varios instrumentos acompañantes. Si bien el ritual del altar –con un buen conjunto de capellanes, formado por domero, epistolero, evangelistero, acólitos y otros sacerdotes concelebrantes, ornamentos en el altar, incienso, etc.– ofrecía solemnidad a los eventos, la riqueza mayor, el esplendor y la solemnidad la aportaba la música, con un juego sonoro desde diferentes ángulos del templo, con gran riqueza tímbrica y contrastes de texturas –solistas, diálogos entre coros, *ripieno*, etc.–. En las *fiestas de segunda clase*, relevadas a un segundo rango, por una menor importancia tanto en el Misal Romano como en la consideración litúrgica del fundador, se utilizaba básicamente el cantollano con el fabordón y la polifonía “de facistol”, básicamente a cuatro partes, con acompañamiento de órgano, si bien participaban algunos instrumentos acompañantes, caso del bajón, que debía intervenir siempre que hubiera canto de órgano<sup>407</sup>. Para ello, la capilla había ido adquiriendo, desde su fundación, un buen conjunto de misas y obras de polifonía clásica de los grandes autores del siglo anterior<sup>408</sup>. El despliegue de medios era menor, con un repertorio a pocas voces que dominaba básicamente el conjunto de capellanes primeros. Finalmente, las *Constituciones* contemplaban un conjunto de *festividades de menor rango*, pero significativas en número, que se cubrían con los capellanes segundos, encabezados por el capiscol, en cantollano y acompañamiento de órgano. En el siguiente cuadro pueden observarse las fiestas del calendario litúrgico anual –mes a mes– correspondientes a cada una de las tres modalidades mencionadas (en rojo, las festividades en que intervenían los ministriles; en azul, en las que lo hacían únicamente en la misa conventual de la fiesta respectiva):

---

<sup>407</sup> “Item **que el baxon**, a mas de los dias sobredichos, **aya de tañer assi mesmo todos los demas dias en que se hiziere el Oficio a canto de organo**, que son los que diremos en el cap. 40.” (*Ibidem*, Cap. 21, p. 28) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>408</sup> El repertorio básico a disposición de la capilla, de polifonía “de facistol”, será examinado más adelante en el presente capítulo.

**Tabla 12: las festividades de la capilla del Real Colegio del Corpus Christi a lo largo del año litúrgico**

(las festividades indicadas con \* dependían del calendario lunar).

Mes del año	Fiestas de primera clase <sup>409</sup>	Fiestas de segunda clase <sup>410</sup>	Otras festividades de menor rango <sup>411</sup>	Observaciones
Enero	Circuncisión, 1 enero Epifanía, 6 enero (y octava)  San Vicente mártir, 22 enero		San Sebastián, 20 enero	Misa rectoral
Febrero	Purificación (Virgen de la Antigua), 2 febrero (y octava) Dedicación capilla, 8 febrero			Misa rectoral
Marzo	Anunciación, 25 marzo		San José, 19 marzo	
Abril	Jueves, Viernes y Sábado Santos* Pascua de Resurrección*  Dominica in Albis* San Vicente Ferrer, 2º lunes pascua*		Santa Catalina de Siena, 29 abril	Fiesta 1º y 2º día  Misa rectoral
Mayo	Ascensión, 40 días post pascha* Pentecostés, 50 días post pascha* (y octava)	Santos Felipe y Santiago de Alfeo e Invención de la Santa Cruz, 3 mayo  Santísima Trinidad, domingo post pentecostem*		Misa rectoral y fiesta 1º y 2º día
Junio	Corpus, jueves post trinitatem* San Bernabé, 11 junio  San Juan Bautista, 24 junio San Pedro y san Pablo, 29 junio	Octava del Corpus	San Antonio de Padua, 13 junio	Fiesta durante toda la octava
Julio		Sangre de Cristo, 1 julio Visitación, 2 julio Santo Tomás, 3 julio  Santiago apóstol, 25 julio	Santa Mª Magdalena, 22 julio  Santa Ana, 26 julio	
Agosto	Asunción de la Virgen, 15 agosto	Virgen de las Nieves, 5 agosto Transfiguración, 6 agosto San Lorenzo, 10 agosto  San Bartolomé, 24 agosto	San Bernardo, 20 agosto	

<sup>409</sup> Además de las fiestas relacionadas, todos los jueves del año tenían consideración de fiesta de primera clase, así como toda la octava del Corpus, en las que los ministriles participaban en la misa y en Completas (*Constituciones de la Capilla..., op. cit., Cap. 21, p. 27*).

<sup>410</sup> Además de las que figuran en el cuadro, los siguientes días se consideraban de segunda clase: los cuatro domingos de Adviento, el día de los Santos Inocentes (28 de diciembre), los domingos de Septuagésima –tres domingos antes de Cuaresma–, Sexagésima –dos domingos antes de Cuaresma– y Quincuagésima –domingo anterior a la Cuaresma–, el Miércoles de Ceniza y los cinco domingos de Cuaresma (*Ibidem, Cap. 40, p. 68*).

<sup>411</sup> En este apartado entraban también todos los domingos del año.

Septiembre	Natividad, 8 septiembre	San Mateo, 21 septiembre San Miguel arcángel, 29 septiembre	San Juan Crisóstomo, 13 septiembre Santa Tecla, 23 septiembre San Cosme y san Damián, 26 septiembre San Jerónimo, 30 septiembre	
Octubre	Ángel Custodio, 2 octubre (y octava)	San Lucas evangelista, 18 octubre San Judas Tadeo y san Simón, 28 octubre	San Francisco, 4 octubre	Misa rectoral
Noviembre	Todos los Santos, 1 noviembre San Andrés, 30 noviembre	Presentación de la Virgen, 21 noviembre	Santa Cecilia, 22 noviembre Santa Catalina mártir, 25 noviembre	
Diciembre	San Mauro, 3 diciembre Inmaculada, 8 diciembre Santa Leocadia, 9 diciembre Expectación, 18 diciembre Navidad, 25 diciembre San Esteban protomártir, 26 diciembre San Juan evangelista, 27 diciembre		Octava de san Mauro, 10 diciembre Santa Lucía, 13 diciembre San Silvestre, 31 diciembre	Misa rectoral  Misa rectoral y fiesta 1º, 2º y 3º día

Del cuadro anterior se pueden extraer las siguientes conclusiones:

1/ *La capilla mantenía una actividad musical continuada a lo largo de todo el calendario litúrgico.* En las festividades mencionadas, el concurso de los ministros en el altar –oficiando, asistiendo al domero de turno, salmeando la epístola o el evangelio, etc.– y en el coro era bien notable, de ahí que el fundador diseñara una capilla numerosa, que pudiera dividir y organizar su trabajo en el templo, sin menoscabo de la brillantez y solemnidad de las misas y oficios.

2/ *La composición y tamaño de la capilla permitía adecuar su intervención musical al tipo de celebración e importancia litúrgica de la festividad correspondiente.* En este sentido, se podía contar desde el simple cantollano –salmeado, a dos coros, tanto sin acompañamiento o con órgano–, fabordón alternado con el cantollano, concurso de voces solistas (“sencillos”) en técnica *alternatim*, polifonía de facistol o de atril –básicamente, la del siglo anterior, sin

perjuicio de otras obras posteriores, de similar tipología– o la gran y novedosa polifonía a varios coros, desde la bicoral a la policoral, a gran número de voces y coros. Todo ello ofrecía variedad, pero también, en función del evento, recogimiento y sobriedad o esplendor y espectacularidad.

3/ *Cada una de las tres tipologías festivas tenía, a su vez, asignadas un buen conjunto de fechas, repartidas con criterio por parte del fundador, lo que aseguraba un gran número de intervenciones anuales, más allá de las diarias, más sencillas.*

4/ Las festividades más numerosas correspondían a las de primera clase, con 36 intervenciones; las de segunda clase, con dieciséis; y las de menor rango, con diecisiete. El número de festividades de gran solemnidad superaba a las restantes, lo que indica que *la capilla, la mayoría de veces, se “vestía” de fiesta, y engalanaba con su música las celebraciones actuando al completo.* Por otra parte, todas estas festividades, solemnizadas en mayor o menor medida, alcanzaban una cifra de sesenta y nueve intervenciones (aproximadamente un día de fiesta por cada seis feriales, para lo cual era necesaria una perfecta jerarquización y clasificación del calendario litúrgico anual), lo que aproxima la idea de una capilla activa, interviniendo conjuntamente de continuo.

5/ *Los ministriles mantenían una interesante y abundante participación en estas celebraciones:* las intervenciones de estos, divididas entre las realizadas en las fiestas de primera clase –misa conventual, Vísperas y Completas, en treinta y seis ocasiones– y en otras fiestas –con su participación en la misa, en otras trece– formaban un total de cuarenta y nueve días, número importante, por lo que significa de aportación tímbrica y de tono “festivo” a lo largo del año.

6/ Vistas las festividades mes a mes, se puede colegir que, *durante el año litúrgico, los períodos más intensos, cargados de un mayor ceremonial y pompa eran: el mes de diciembre, con las festividades del patrón san Mauro, las correspondientes a la Virgen –Inmaculada y Expectación– y la Navidad –prolongándose las celebraciones tres días–; y los meses de abril a junio, desde el Domingo de Ramos hasta la octava del Corpus, con las celebraciones intermedias de Semana Santa, Resurrección, san Vicente Ferrer, Ascensión, Pentecostés, Santísima Trinidad y Visitación.* En este sentido, las fiestas del Corpus Christi suponían un gran colofón a unos meses de intenso trabajo y actividad de la capilla, que culminaban festivamente con la procesión y danzas al Santísimo.

7/ Junto a todas estas fiestas e intervenciones, no hay que olvidar que todos los jueves se consideraban de primera clase, y que todos los domingos eran considerados de segunda clase, lo que, junto al ceremonial –ya explicado– de los viernes, con el *miserere*, de los sábados –con la *salve*, también explicado con anterioridad–, y los numerosos sufragios, tanto los instituidos desde la fundación –que la capilla estaba obligada a celebrar– cuanto los encargados por los devotos, bien perpetuos o temporales, acentúa en grado sumo la idea de que *la capilla intervenía de continuo, y en gran parte de las ocasiones lo hacía con la inclusión de la polifonía y los ministriles, convirtiéndose, en poco tiempo, en una capilla musical*

*de referencia*, tanto de la ciudad –compitiendo en importancia con la de la catedral de Valencia– como de la península.

### ***Formación de la capilla: primeros maestros***

Las noticias que se tienen sobre este asunto no son del todo claras. La capilla estaba en marcha desde el 06.02.1604, seis días antes de la inauguración oficial. Desde esa fecha se venían celebrando diariamente los oficios, pero se desconoce quién dirigía la capilla musical. Probablemente había estado funcionando “a modo de pruebas”, con un maestro interino, o a este se le había contratado puntualmente durante cerca de un año. Desgraciadamente es muy escasa la información recogida en la sede objeto de estudio a propósito de esta cuestión. El dato constatable es que, en 1605, Ribera colocó como primer maestro a Juan Narciso Leysa<sup>412</sup>, de cuya formación y trabajo era bien conocedor el prelado. Toda la carrera de Leysa había tenido lugar en la citada catedral, formándose en ella desde infante –*deputat*–, como mozo de coro, como ayudante –teniente de maestro– de Ambrosio de Cotes y como titular de la capilla musical entre 1600 y 1605, fecha en que Ribera lo designó como maestro titular de la capilla del Corpus Christi, ocupando el cargo hasta su fallecimiento en 1614. Por tanto, Ribera había conocido a Leysa desde niño, viéndolo formarse y actuar frente a la prestigiosa capilla de su catedral. Probablemente ambos tuvieron una estrecha relación, fruto de la cual nació, por parte del patriarca, el encargo de formar su nueva capilla, con todo lo que de responsabilidad implicaba; por parte de Leysa, respondiendo de inmediato a esa confianza y decidiendo acometer tan importante tarea.

Leysa, como maestro experimentado y competente, debía trazar las líneas maestras del proyecto musical. Su encargo inicial no fue tanto componer nueva música, cuanto poner en marcha la capilla, especialmente atendiendo a dos frentes: 1/ la *selección del personal*, eligiendo, mediante oposiciones, a los miembros que debían integrar la futura capilla –cantores, organistas, ministriles e infantes–, eligiendo a los mejores en cada puesto. La idea era formar, de inmediato y sin dilación, una capilla que estuviera a la altura de las grandes capillas de la península, acorde con la ambición que el patriarca había demostrado con su obra arquitectónica. 2/ La puesta en marcha incluía un trabajo fundamental: *dotar a la capilla del material musical idóneo* para afrontar con garantías el acompañamiento musical de misas, oficios y todo tipo de actos que el fundador había contemplado en sus *Constituciones*. Leysa conocía el repertorio habitual con que debía nutrirse la capilla, tanto los cantorales gregorianos, como los libros de facistol, la polifonía “clásica”, de la que se había impregnado desde niño en la catedral de Valencia, y es

---

<sup>412</sup> Juan Narciso Leysa (*fl.* 1596a-†Valencia, 1614): los datos biográficos conocidos de este compositor son escasísimos. Se formó como infantilillo y mozo de coro en la catedral de Valencia, pasando a ser “Contralto mayor”. En su etapa de infante, recibió la formación musical de Ginés Pérez, que regentó la capilla entre 1581 y 1595. En 1596 era teniente de maestro en la citada catedral, junto a Ambrosio de Cotes, ocupando el puesto titular entre 1600 y 1605. Fue el primer maestro titular de la nueva capilla del Patriarca, cargo que ocupó hasta su muerte (-CLIMENT, José; y PIEDRA, Joaquín: *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico*. Madrid, Comisaría Nacional de Música, 1977, pp. 32-42 y 70-73; -CLIMENT, José: “La Música en Valencia durante el siglo XVII”, en *Anuario Musical*, 21 (1968), p. 219).



probable que conociera las nuevas formas compositivas que iban apareciendo en los oficios, la nueva música bicoral tan en boga desde finales del siglo XVI, y que comenzaba a escucharse entre los muros de la citada catedral, factores que condicionarían el repertorio a seleccionar, adquirir y encargar copiar. También es posible que el prelado influyera en estas adquisiciones, determinando el propio Ribera qué libros de polifonía de “uso obligatorio” habría que comprar, todo ello bajo el más estricto espíritu contrarreformista tridentino, en el que no cabía nada fuera de la liturgia en latín, lo que, sin duda, afectaba a los cantos que acompañaban el ritual.

Para todo ello, Leysa subcontrató a dos copiantes a tiempo completo, Cosme Rodrigo y Gabriel Gironés, que presentaron un sinfín de recibos para hacer efectivo el cobro de sus servicios, y adquirió, seguramente fuera de la ciudad de Valencia (y muy posiblemente en el extranjero, probablemente en la propia Roma), una serie de impresos con música de los compositores más prestigiosos del momento en el estricto ámbito religioso. Las obras que el mismo patriarca conocía –obras que, muy posiblemente, él mismo escuchaba en la catedral que él presidía– constituirían el “modelo” a seguir, tanto desde el punto de vista de la ortodoxia católica, como de la mejor composición musical al efecto. Todo este proceso –de copia manuscrita y adquisición de impresos–, se llevó a cabo en apenas en dos años –entre 1605 y 1607–, en un tiempo récord, a partir del cual la capilla del Corpus Christi quedó suficientemente suministrada de materiales de los que “echar mano” en cualquier momento.

En 1608 se contrató como teniente de maestro a Juan Bautista Comes<sup>413</sup>: muy probablemente fue recomendado por Leysa, ya que este lo había tenido de infante en la catedral. Las razones de incorporar un suplente pudieron ser varias: 1/ que *Leysa fuera ya mayor* –falleció seis años después– y no pudiera ocuparse, por sus limitaciones físicas, de la dirección de la capilla; 2/ que *la actividad musical con que cubrir los actos litúrgicos fuera abundante*, de modo que un solo maestro no pudiera atender a todas estas necesidades; 3/ que se pactara un *reparto de tareas entre ambos*: Leysa encargándose del material –concluyendo el encargo de copias y compra de los últimos libros de atril indispensables y dirigiendo “oficialmente” la capilla en los actos más relevantes–, y Comes componiendo nueva música y poniéndose al frente de la capilla en fiestas menores. Un dato relevante que corrobora esta idea es que *Leysa no compuso música para la nueva capilla que comenzó regentando*. Al menos en el primer inventario de música, realizado hacia 1625<sup>414</sup>, no figuraba ninguna obra suya, y en cambio, sí se encontraban obras de Comes. Atendiendo a este dato, se deduce que Leysa era más bien un director musical y un organizador inicial, y Comes se encargaba de aportar las nuevas composiciones.

La primera marcha de Comes de la capilla del Corpus Christi –1613– pudo deberse a razones de promoción, ya que se le ofreció el puesto de maestro de

---

<sup>413</sup> Sobre Juan Bautista Comes, véase lo indicado en el Capítulo I de la presente tesis, pp. 58-59.

<sup>414</sup> *E-VAcp*, 140, *Elección de capellán...*, *op. cit.* El inventario aparece al final del manuscrito, en páginas sin foliar [a lápiz, entre los fols. 713-715].

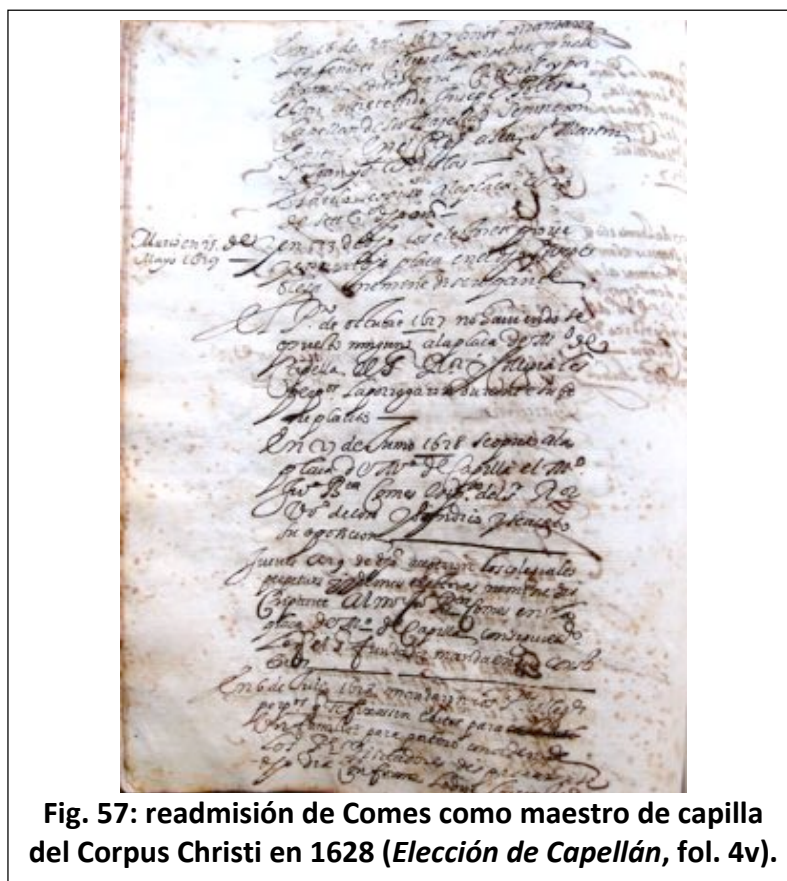
capilla de la catedral valenciana, una plaza más que apetecible, en una capilla que conocía desde pequeño. Años más tarde reclamó de nuevo su ingreso, esta vez como titular, con más experiencia tras su paso por la Capilla Real, en la que había estado trabajando codo con codo con Mateo Romero, el maestro “Capitán” –ocupando el puesto de teniente de maestro–. Por entonces ya disfrutaba de una afamada reputación, de ahí que reclamara un aumento de 50 escudos respecto del sueldo que se le pagaba a Leysa, y exigió dispensa de la enseñanza musical de los infantes. El Colegio, ante esta propuesta, meditó la cuestión, y finalmente en 1628 decidió readmitirlo<sup>415</sup>, motivado por su valía y trayectoria. Sin embargo, esta segunda etapa no estuvo exenta de incomodidad, tanto por parte de Comes, que insistía en no hacerse cargo de los infantes, cuanto por parte del Colegio, que se mantenía firme en su posición. Incluso el Colegio, en un primer momento, nombró a Luis Navarro maestro de los infantes. Luis Navarro era miembro de la capilla, y se había encargado de forma interina de la dirección de la misma en dos períodos anteriores. Sin embargo, los superiores del Colegio confiaban en que, con el tiempo, Comes accedería a este cometido, que iba implícito en el cargo, según las *Constituciones*, aunque es cierto que contemplaban alguna salvedad<sup>416</sup>. Pero no fue así: Comes insistió en no hacerse cargo, y el Colegio, por ello, le quitó 20 libras de su salario para pagar a Navarro. Por todo ello, y ante la oferta de dirigir de nuevo la capilla de la catedral de la ciudad, en 1632 se marchó repentinamente, llevándose todas sus composiciones. Entre los papeles de música figuraban sus *Danzas al Santísimo*, que desde hacía años<sup>417</sup> se interpretaban y danzaban en la octava del Corpus, una composición muy “popular”, muy arraigada en la capilla, lo que, sin duda, afectó a la interpretación de las mismas en los siguientes años.

---

<sup>415</sup> *Ibidem*, fol. 4v.

<sup>416</sup> Entre las obligaciones del maestro de capilla figuraba la enseñanza musical de los infantes, pero las *Constituciones*, en su capítulo 76, añadían lo siguiente: “Esto mismo se encargará al que tuuiere los infantes en caso de que por algunos buenos respetos no parezca conueniente encargarlos al que fuere Maestro de Capilla, [...]” (*Constituciones de la Capilla...*, *op. cit.*, Cap. 76, p. 137).

<sup>417</sup> Comes compuso sus *Danzas* hacia 1609, según los datos que incluyen Climent y Piedra (-CLIMENT, José; y PIEDRA, Joaquín: *op. cit.*, p. 51), aunque resulta llamativo que en el inventario realizado hacia 1625 no figuraran estos papeles.



**Fig. 57: readmisión de Comes como maestro de capilla del Corpus Christi en 1628 (Elección de Capellán, fol. 4v).**

En el siguiente cuadro incluyo los maestros que ocuparon el cargo de maestro de capilla desde su fundación hasta la época objeto de estudio, tanto de forma interina como titular:

**Tabla 13: maestros de capilla del Corpus Christi entre 1605 y 1662.**

Período	Maestros titulares	Tenientes de maestro/interinos
1605-1614	Juan Narciso Leysa	Miguel Gil <sup>418</sup> (Teniente, 1607-1608); Juan Bautista Comes (Teniente, 1608-1613)
1614-1615		Jaime Mas <sup>419</sup> (Interino)
1615-1618		Luis Navarro <sup>420</sup> (Interino)

<sup>418</sup> Apenas se tienen noticias de Miguel Gil: toda su trayectoria inicial –conocida– figura en la capilla del Corpus Christi, en la que, hasta 1606, ejercería de capellán segundo, puesto que todavía no era sacerdote. En febrero de ese año se ordenó, y ya ascendería a capellán primero. A finales de ese año se le nombró teniente de maestro, ayudante de Leysa. Ocupó el cargo hasta agosto de 1608, y en ese año (meses de julio y agosto) hizo dos viajes, uno de ellos a Teruel, a buscar cantores para la capilla. A finales de agosto ya figuraba Comes en el puesto de Gil (–CLIMENT, José; y PIEDRA, Joaquín: *op. cit.*, pp. 38-40). Garbayo incluye datos biográficos de un Miguel Gil que en ese mismo año se hizo cargo de la capilla de música de la catedral de Albarracín –Teruel–, permaneciendo hasta 1613 ó 1614, e ingresando como organista en 1612 en Daroca –Zaragoza–, cargo que ocupó hasta 1619 (–GARBAYO, Javier: “Gil, Miguel”, en *Diccionario de la Música...*, *op. cit.*, vol. 5, 1999, p. 604).

<sup>419</sup> La única noticia que se tiene de Jaime Mas es que llevaba varios años en la capilla, ejerciendo de capiscol desde su fundación (–CLIMENT, José; y PIEDRA, Joaquín: *op. cit.*, p. 85).

<sup>420</sup> No parece probable que se trate del bajonista de la catedral de Orihuela, Luis Navarro, de Elche, hermano de Matías Navarro (–TELLO, Aurelio: “Navarro (II)”, en *Diccionario de la Música...*, *op. cit.*, vol. 7, 1999, pp. 988-920), pero podría pertenecer a una familia de músicos, entre ellos Francisco Navarro, maestro de capilla de la catedral de Valencia entre 1644 y 1650 (–LLORENS, José María: “Navarro, Francisco”, *ibidem*, p. 991).

1618-1620		Jaime Mas (Interino)
1620-1621	Vicente García Velcaire <sup>421</sup>	
1621-1623		Luis Navarro (Interino)
1623-1624	Antonio Oliveira <sup>422</sup>	
1624-1625		Jaime Mas (Interino)
1625-1627	Diego de Grados <sup>423</sup>	
1627-1628		Joan Jordán <sup>424</sup> (Interino)
1628-1632	Juan Bautista Comes	Luis Navarro (Teniente)
1632-1662		Marcos Pérez (Interino)

Según se puede observar en la anterior tabla, desde la fundación, la capilla mantuvo períodos de considerable inestabilidad, ya que, salvo el fundador Leysa, que la había regido durante 9 años, ninguno de los siguientes superaba los cinco años como maestro, y la mayoría de ellos no permanecía en el cargo más de dos o tres años. En 27 años –el período comprendido entre 1605 y 1632– se sucedieron nueve maestros diferentes. También es relevante el “abuso” de los superiores del Colegio por mantener a maestros de forma eventual: entre 1614 y 1662 se produjeron siete interinidades diferentes. Por otra parte, entre los titulares hubo varias situaciones irregulares: Diego de Grados falleció a los dos años de ingresar; García Velcaire aceptó ofertas de capillas importantes de la península –Cuenca, La Encarnación de Madrid y Toledo–, y Oliveira, tras un pasado un tanto “turbio”, al parecer acabó en Roma, en san Juan de Letrán. Algunos de estos maestros prefirieron ofertas de otros lugares. Todo ello hace formular las siguientes hipótesis: 1/ *los titulares no tenían una capilla suficientemente numerosa y estable*<sup>425</sup>, por lo

<sup>421</sup> A propósito de Vicente García Velcaire, obsérvese lo indicado en el Capítulo I de la presente tesis, pp. 58-59.

<sup>422</sup> De Antonio Oliveira apenas existen noticias: de origen portugués, tras su corta maestría en el Patriarca (1623-1624) y su encarcelamiento por la Inquisición en el mismo año de su salida, se deduce que al año siguiente fue nombrado maestro en san Juan de Letrán, en Roma. El inventario de 1625, al enumerar las últimas obras de Oliveira, indica “Estos tres psalmos imbió [sic.] de Roma siendo Maestro de Sant Joan de Letrán.” Todas las obras conservadas por entonces estaban en poder de Jaime Mas, luego es posible que mantuviera una buena relación con él (*Elección de capellán...*, op. cit. [a lápiz, fol. 715]; -CLIMENT, José; y PIEDRA, Joaquín: op. cit., p. 94).

<sup>423</sup> Diego de Grados (\*Madrid?; fl.1619-†1627) inició su andadura musical como infante en la catedral de Sevilla, bajo el magisterio de Alonso Lobo. En 1611 era maestro de capilla sustituto en la parroquia de san Salvador de Sevilla, y en 1614 titular, al tiempo que ocupaba una capellanía en la catedral hispalense. En 1622 obtuvo el magisterio de la catedral de Plasencia (Cáceres), compitiendo en la oposición, entre otros, con Diego Pontac. Entre 1625 y hasta su muerte en 1627 ocupó el cargo de maestro de capilla del Patriarca, dato que no incluye López-Calo (-LÓPEZ-CALO, José: “Grados, Diego de”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 5, 1999, p. 808; -EZQUERRO, Antonio: “El músico aragonés Diego de Pontac (1603-1654) Maestro de Capilla de La Seo de Zaragoza”, en *Nassarre* 8/1 (1992), p. 189).

<sup>424</sup> De Joan Jordán apenas se tienen noticias. Se sabe que era miembro de la capilla del Corpus Christi, y que ocupó el cargo de maestro suplente durante nueve meses, desde la defunción de Diego de Grados (agosto de 1627) hasta junio de 1628, cobrando veinte libras (-CLIMENT, José; y PIEDRA, Joaquín: op. cit., p. 97).

<sup>425</sup> Obsérvese las medidas que, a este respecto, llevó a cabo el Colegio en 1618, tras la interinidad de Luis Navarro: “En 10 de Diciembre de 1618 determinaron quitar un sueldo diario de la distribución ordinaria de cada capellan pº y seis dineros de los segundos [...] y atento que en la Capilla ay falta de Oficiales principales como son Maestro de Capilla, domero, cabiscol y evangelistero y no ay con que poder proveher alguna de las dichas prebendas.” (*E-VAcP*, 157b, *Libro de las determinaciones del / collegio y Cartas misivas del S[añ]º Mar / ques y de los Agentes de*

que, ante nuevas ofertas de trabajo, preferían marchar. 2/ También es posible que *el sueldo que recibían no fuera suficientemente amplio*. 3/ *Las continuas interinidades podían obedecer a la búsqueda –y la espera, por tanto– de un maestro de garantías*, que aportara suficiente calidad a la capilla, *aunque más bien debía ser fruto de la situación económica que sufría la institución*. Con maestros interinos, que ocupaban otros puestos en la capilla, el Colegio se ahorraba el sueldo de un titular. 4/ *Las expectativas y ambición creadas en los primeros años de la capilla –en vida de Ribera, con un maestro titular y un ayudante– no pudieron satisfacerse en las sucesivas décadas, lo que, sin duda, produciría frustración*, tanto en los dirigentes del Colegio, que no supieron/pudieron dar continuidad a la propuesta artística propugnada por el fundador –que había dejado claro en las *Constituciones* que no había que reducir los efectivos de la capilla musical bajo ningún concepto–, como en los maestros que la rigieron, e incluso entre los miembros de la capilla, que aspiraban a un trabajo que dignificara su profesión de sacerdotes y músicos. 5/ Probablemente, *la recién fundada capilla del Patriarca acabó siendo una plataforma de promoción profesional de músicos y compositores* (un lugar nuevo, moderno y bien relacionado con Roma, con la Capilla Real y con la catedral valentina, con prestigio), pero “efímero”, de paso.

Como he comentado al principio del capítulo, la situación económica de la institución hizo mella en el funcionamiento del Colegio-Seminario y de la capilla: los pleitos contra el Colegio, una vez fallecido el fundador (dada la debilidad económica de la institución, tras fallecer el prelado, probablemente las altas instancias se plantearan su continuidad), y sobre todo, la escasa renta que producían las posesiones que Ribera había cedido a la institución, con un sistema de explotación prácticamente feudal, derivó en unos primeros años de verdadera escasez de liquidez para afrontar los ingentes gastos que una capilla bien dotada –con buenos sueldos y condiciones para los integrantes– exigía. Desde la década de 1640, a medida que nuevos sistemas de explotación aplicados a nuevas tierras iban produciendo mejores rentas, la situación económica del Colegio mejoró notablemente. Esta situación coincidió con la recuperación económica del Reino de Valencia y de la ciudad, lo que, sin duda, permitió a clases privilegiadas disfrutar de mayores y mejores rentas, y por ende, encargar un mayor número de sufragios, misas y eventos religiosos, lo que pudo traer consigo una mayor y mejor actividad en el templo del Corpus Christi. Aun así, los superiores del Colegio prefirieron no arriesgar, asegurándose unos cuantos años de estabilidad antes de emprender nuevas acciones (consolidando la pervivencia de la institución en lugar de emprender iniciativas más arriesgadas), entre otras, y de forma significativa, la contratación de un maestro titular.

### ***Marcos Pérez (1632-1662)***

Tras la repentina marcha de Juan Bautista Comes a la catedral, el Colegio convocó oposiciones a la plaza de maestro de capilla. No presentándose nadie, el Colegio prefirió conformarse con un nuevo maestro interino, siguiendo la política de

---

*Madrid y Roma*, fol. 6v) [lo destacado en negrita es mío].

ahorro de gastos de años atrás.

Las noticias de Marcos Pérez hasta 1630 son bastante confusas<sup>426</sup>: algunas fuentes lo sitúan en la capilla del Corpus Christi desde 1622<sup>427</sup>, mientras que otras lo hacen en la catedral de Teruel entre 1623 y 1624<sup>428</sup> y en la de Segorbe, como maestro de capilla, en 1626. Sea como fuere, el 23 de noviembre de 1630 se publicaron en el Patriarca oposiciones a una capellanía primera de Contralto, que fue adjudicada el día 28, tras examen, a Marcos Pérez. Comenzó cobrando 60 libras valencianas, frente a las 100 que tenía estipuladas su cargo y tipo de voz. Las razones de este sueldo bajo podrían ser: 1/ *que, en un principio, Marcos Pérez no reuniera la habilidad suficiente*<sup>429</sup>, aunque la capilla –bajo la dirección de Comes– lo admitiese como una apuesta de futuro, dadas las escasas voces de Contralto existentes por entonces; 2/ *que, en plena crisis del Colegio, los superiores le impusieran la condición de admitirlo aun cobrando una cantidad menor*, para ahorrarse parte del sueldo y economizar gastos. En cualquier caso, y si los datos son ciertos, probablemente Marcos Pérez aspiraba a un puesto de mayor importancia que el de maestro de capilla de Segorbe, cuya oposición había ganado cuatro años antes, por tanto, con una mayor proyección profesional, al menos *a priori*.

En noviembre de 1632, cuando se le nombró maestro interino, no recibió aumento ni favor ninguno, a pesar de tener un cargo de mayor responsabilidad, y este, en cambio, aceptó el cargo. En realidad, su sueldo completo de capellán primero –100 libras– no lo cobró hasta enero del año siguiente –1632–, y hasta marzo de 1635 no se le concedió una casa –cuyo disfrute ya estaba estipulado en su sueldo de Alto–. El Colegio no tuvo más remedio que hacerlo, dado el trabajo que a Pérez se le estaba exigiendo día a día: es más, tal y como lo reflejaron por escrito los superiores en el *Libro de las Determinaciones*, parecía que lo hacían para retenerlo

---

<sup>426</sup> Marcos Pérez (\*Castellnou –Castellón–, 1600?; †Valencia, 1662): existe confusión en torno a la biografía de este compositor. Fue infante en la catedral de Segorbe (Castellón). En 1622 aparecen recibos con la firma de “Pérez” en el Patriarca, pero en 1623, Marcos Pérez era Contralto de la catedral turolense, ordenándose sacerdote en 1624. Puede que en ese año fuera de nuevo a la catedral de Segorbe (así lo manifiestan Climent y Peris, indicando que allí se ordenó en 1625), y en 1626 opusó y obtuvo la plaza de maestro de capilla en la citada catedral. En noviembre de 1630 accedió a una plaza de Contralto en el Patriarca, permaneciendo como maestro interino en el período 1632-1662 (-CLIMENT, José; y PIEDRA, Joaquín: *op. cit.*, pp. 54, 111-115; -CLIMENT, José: “Pérez, Marcos”, en *Gran Enciclopedia...*, *op. cit.*, vol. 8, pp. 249-250; -PERIS, M<sup>a</sup> del Mar: “Pérez, Marcos”, en *Diccionario de la Música...*, *op. cit.*, vol. 8, 2001, pp. 621-622).

<sup>427</sup> A juzgar por la incierta fecha de su nacimiento, de ser ciertos los datos, es probable que Marcos Pérez ocupara por entonces un puesto de mozo de coro, no de infante (-CLIMENT, José; y PIEDRA, Joaquín: *op. cit.*, p. 112). Sin embargo, Mireya Royo afirma que el capellán primero que firma “Pérez” en las distribuciones entre 1620 y 1622, no es el mismo que accede en 1630 a la capellanía de Contralto (-ROYO CONESA, Mireya: *La capilla del Colegio del Patriarca...*, *op. cit.*, 266-268).

<sup>428</sup> Así lo afirma Martínez Gil (-MARTÍNEZ GIL, José: “Música y músicos en la ciudad de Teruel”, en *Nassarre*, 19 (2003), p. 373).

<sup>429</sup> El sueldo de un capellán primero con voz de Contralto debía ser de 100 libras y casa, distribuciones semanales aparte, aunque las *Constituciones* indicaban “[...] que **las ayudas que hemos señalado, assi de salarios, como de casas, se han de dar en caso que se hallaren en tales sujetos que lo merezcan respectivame[n]te, y se puedan tener por buenas piezas en cualquier Iglesia Catedral**, assi para la habilidad del ca[n]to, como por las manos y voces.” (*Constituciones de la Capilla...*, *op. cit.*, Cap. 76, pp. 137-138) [lo destacado en negrita es mío].

en el puesto, evitando una posible reclamación de una situación irregular<sup>430</sup>.

Desde 1633 enseñaba las danzas a los infantes, tarea no habitual entre los maestros de capilla, lo que alimenta la hipótesis de que, inicialmente, podría haber ocupado el cargo de mozo de coro. Sin embargo, por esta tarea adicional no recibió el sueldo estipulado (10 libras más) hasta 1640, siete años después. Así pues, Marcos Pérez recibía 110 libras y casa por las siguientes tareas: ejercer de maestro de capilla –rigiendo la misma cuando intervenía la polifonía y componiendo nueva música–, trabajando en el altar y en el coro como capellán primero –como cantor y director–, y encargándose de la formación musical de los infantes e instruyéndoles para danzar en la octava del Corpus. Es evidente que el Colegio se aprovechaba de esta situación, evitando con ello contratar a un maestro titular.

En junio de 1643, cuando Pérez llevaba once años al frente de la capilla, se le dio una paga de 20 libras para “premiar” sus servicios. Lejos de parecer un reconocimiento, esta cantidad era irrisoria conforme al trabajo que estaba ofreciendo a la capilla, siendo una solución económica para la misma y para el Colegio. En el *Libro de las Determinaciones*, los dirigentes del Colegio argumentaron que las diez libras que Marcos Pérez llevaba cobrando adicionalmente cada año no eran por enseñar las danzas, sino por ejercer de maestro de capilla<sup>431</sup>. Esas diez libras era lo estipulado anualmente a los mozos de coro que se encargaban de enseñar las danzas a los infantes. Hay que recordar que un maestro titular cobraba 150 libras, con lo que el ahorro del Colegio era de 40 libras anuales.

El 4 de agosto de 1661, tras las bajas de Camps, capellán primero, y los capellanes segundos Capilla, Daroqui y Peña, el Colegio fijó edictos para proveer tres capellanías segundas, situación que indicaba nuevamente los apuros económicos de la institución, cubriendo puestos con menor número y rangos inferiores a las bajas producidas. A su vez, quedaba vacante una plaza de capiscol. Con todo ello, hacia el final del magisterio de Marcos Pérez, la capilla no disponía de todos los efectivos, luego es posible que no pudiera atender convenientemente los servicios que el templo demandaba, tanto a nivel litúrgico como musical. La propia plaza de Alto solista de Pérez, al estar ejerciendo de maestro, no estaba cubierta. Fue nombrado examinador de los opositores a estas capellanías segundas, en calidad de maestro de capilla<sup>432</sup>, lo que suscitó polémica a propósito de si podía o no ser elector al no tener la plaza en propiedad. Según las *Constituciones*, el

---

<sup>430</sup> Obsérvese el escrito de los superiores: “El Colegio determino en 18 de marzo [1635] **a mossen Marcos Perez se le da la casa que dizen de sor Agullona desde el dia q[ue] entro en ella co[n] la qual tendra la plaça de Contralto por entera** y el lugar que le señala la Constitu[ci]on **yaze el Off[ici]o de M[ae]str[o] de Capilla y esto nemine discrepante**” (*Libro de las Determinaciones...*, *op. cit.*, fol. 8v) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>431</sup> Obsérvese lo que, a este respecto, reflejaron los superiores del Colegio en el *Libro de las Determinaciones*: “En la prima mensis de junio [1643] determinó el Colegio **se diesen 20 libras por una vez al Maestro Marcos Pérez por haver once años que hace officio de Maestro de Capilla con mucha puntualidad a satisfacción de todos los de la Capilla y sin havérsele dado ayuda de costa alguna sino de dos años a esta parte 10 libras de salario por dicho ministerio.**” (*Ibidem*, fol. 74) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>432</sup> *Ibidem*, fol. 211.



maestro debía presidir las oposiciones a nuevos capellanes: era la persona que mejor conocía la capilla musical, que podía determinar mejor la idoneidad de los candidatos y las necesidades musicales más inmediatas. El Colegio puso en duda su capacidad de decisión: voz, pero no voto, en las mencionadas oposiciones.

Esta situación puso en entredicho la capacidad y competencia del maestro Marcos Pérez, que, tras veintinueve años ejerciendo el cargo y sin ninguna intención del Colegio de consolidar su plaza de maestro, le produciría sin duda malestar e incomodidad. El Colegio no estaba teniendo ninguna atención ni cuidado con un miembro de la capilla que había servido a la misma toda su carrera. Supuso el culmen a una serie de despropósitos y falta de tacto que el Colegio había tenido para con este maestro.

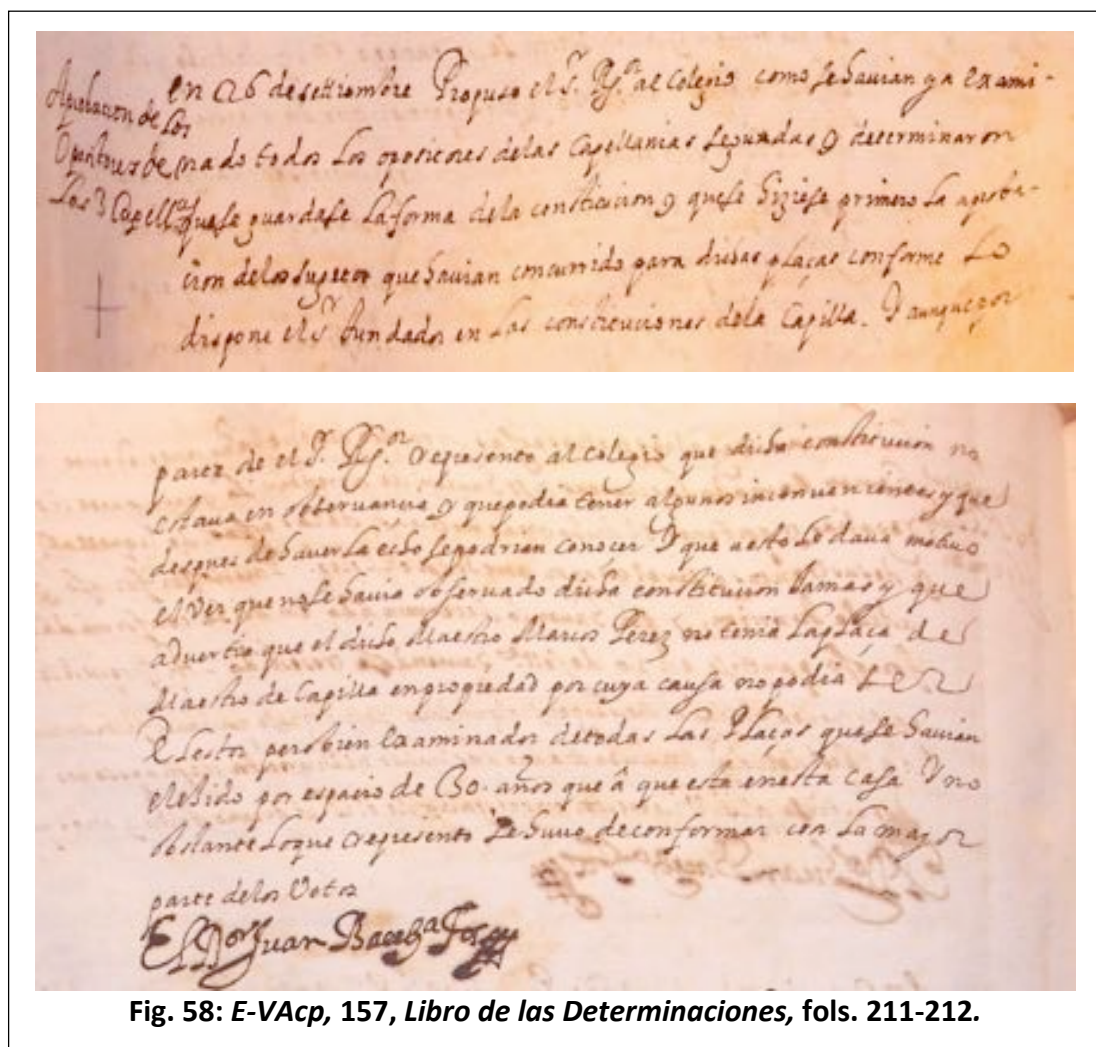


Fig. 58: E-VAc, 157, Libro de las Determinaciones, fols. 211-212.

Por contra, Pérez cumplió a rajatabla con el cometido propio de un maestro de capilla: regir, instruir a los infantes y componer. La mayor competencia exigida era en la faceta creativa: ante todo, un maestro debía ser capaz de componer nueva música, la propia de la capilla, mostrando su capacidad y oficio. En el inventario,



realizado hacia 1625, no figuraba ninguna obra suya<sup>433</sup>, aunque, por los datos que he ofrecido anteriormente, es posible que aún no formara parte de la capilla o que se acabara de incorporar a la misma. Sin embargo, en el inventario de 1656, fecha en la que Pérez llevaba 24 años como maestro, su producción era bastante fecunda. La relación era la que sigue:

**Tabla 14: obras de Marcos Pérez recogidas en el inventario de 1656<sup>434</sup>.**

Género	Nombre	Uso funcional	Voces/instr.
Introitos	<i>Esto mihi in Deum (1 verso)</i>	Domingo Quincuagésima	Con vihuelas
Ofertorios	<i>Domine Jesu Christe</i>	Misa difuntos	4 VV
Misas	<i>Misa</i>	Fiestas 1ª clase	12 VV
Cánticos	<i>Anima mea [Magnificat]</i> <i>Nunc dimittis</i>	Vísperas Completas	8 VV 11 VV
Salmos	<i>Quoniam fortitudo mea (1 verso)</i> <i>Quoniam fortitudo [mea] (1 verso)</i> <i>Dixit Dominus</i> <i>Beatus vir</i> <i>Laetatus sum</i> <i>Laudate pueri Dominum (versos)[?]</i> <i>Cum invocarem (3 versos)</i> <i>Cum invocarem (1 verso)</i> <i>Cum invocarem (1 verso)</i> <i>Filii hominum (1 verso)</i> <i>Qui habitat (1 verso)</i> <i>Qui habitat (1 verso) [alternatim]</i> <i>Qui habitat (1 verso)</i> <i>Non accedit ad te (1 verso)</i> <i>Non accedit [ad te] (1 verso)</i> <i>Quoniam ipse liberavit (1 verso)</i> <i>Super flumina Babylonis</i>	Versículo 4 de <i>In te Domine speravi</i> (Maitines del Jueves Santo) I de Vísperas III de Vísperas Vísperas, Feria II Vísperas dominicales I de Completas I de Completas I de Completas I de Completas I de Completas II de Completas II de Completas II de Completas II de Completas II de Completas II de Completas II de Completas II de Completas II de Completas II de Completas Vísperas, Feria V	4 VV [?] 10 VV 16 VV 8 VV 8 y 4 VV 11 VV 4 VV 16 VV Con vihuelas 4 VV 8 VV 8 VV 8 VV Con vihuelas 4 VV 8 VV
Himnos	<i>O Crux (Vexilla Regis)</i> <i>Te Deum laudamus (versos)</i>	Vísperas Domingo de Pasión Acción de gracias	4 VV 4 VV
Motetes	<i>Decantabat [populus Israel]</i>	Domingo III <i>post Pascha</i>	8 VV

En total, se registraron veinticinco composiciones de Marcos Pérez en este inventario. Por las características de estas composiciones, se puede deducir lo siguiente: 1/ *la mayor parte de obras de Pérez pertenecían al oficio de Completas, lo que puede indicar el interés especial que esta hora canónica fue adquiriendo en el Patriarca*, tal y como reflejaban las *Constituciones*, a propósito de celebrar las Completas de cada jueves “con toda pausa y solemnidad”; 2/ *muchas de estas composiciones eran versos sueltos, que se alternaban con el cantollano, con la intervención de los ministriles o a fabordón*. Al parecer, Pérez se “conformaba” con musicalizar solo algunos versos de algunos textos –generalmente, salmos–, o, quizá, recibió alguna orden de hacerlo así. Con todo ello, y a pesar de que algunos de estos versos estaban escritos a gran número de partes –hasta 11 y 16 voces–, parece que el objetivo era no alargar en demasía las celebraciones –del “día a día”, como el caso de las mencionadas Completas del jueves [?]; 3/ El *organico* elegido por Pérez

<sup>433</sup> *Elección de capellán...*, *op. cit.* [a lápiz, entre los fols. 713-715].

<sup>434</sup> *E-VAcP*, Mus/BM-717, r. 3362, *Inventario de la Musica*, fols. 7-8. En esta relación figuran algunas obras “sin autor”, que podrían ser, con toda probabilidad, de Marcos Pérez, así como de otros autores, todas ellas en su poder.

era el coro a 4 voces –con siete composiciones– y a 8 voces –con ocho composiciones–, lo que *sugeriría la existencia de una capilla más bien reducida* – para interpretar polifonía bicoral, aunque no queda claro, según el inventario, si, en el caso de las 8 voces, se trataba de música a dos coros–, *o se prefería encargar al maestro música para las festividades de segunda clase o de rango inferior*. El caso es que, si todas las plazas de capellán primero no estaban adjudicadas, la plantilla para la polifonía era más reducida, dado que no todos los capellanes segundos intervenían; 4/ En cuanto a la instrumentación, *aunque el uso de las vihuelas<sup>435</sup> era habitual en Valencia desde el siglo XVI<sup>436</sup>*, conviene recordar que la normativa impuesta en el Colegio retrasó la inclusión de instrumentos de cuerda (excepto el violón, que apareció hacia finales del siglo XVII) hasta prácticamente entrado el siglo XVIII.

En el inventario de 1675 ya no figuraba apenas música de Pérez. La razón estriba en que, entre 1656 y 1675, desapareció mucha música en la capilla, entre esta, la de Pérez. Esta es la que quedó del autor, comparada con la del anterior inventario:

**Tabla 15: obras de Marcos Pérez recogidas en el inventario de 1675<sup>437</sup>.**

Género	Nombre	Uso funcional	1656
Introitos	<i>Omnes gentes Mariam [¿plaudite?]</i>	Domingo VII post Pentecostem	No figuraba
Entonaciones	<i>Domine ad adjuvandum [me festina]</i>	Vísperas	No figuraba
Antífonas	<i>Salve, a 8 voces</i>	Completas	No figuraba
Cánticos	<i>Magnificat, a 10 voces, 7º tono</i> <i>Nunc dimittis, a 8 voces</i>	Vísperas Completas	No figuraba No figuraba

<sup>435</sup> Los tipos de vihuelas podían ser sin arco –pulsadas–, o con arco, como violines y violones. En este caso, pienso que la indicación “con vihuelas”, se referiría a las primeras: “Inmediatamente pulsa el Musico todos aquellos, que forman los sonidos sin valerse de instrumento alguno, mas que el de sus manos, como es en las Arpas y Vihuelas, que con los dedos hiere las cuerdas que forman los sonidos.” (-GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (ed.): *Andrés Lorente: El Por qué de la Música. (Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672)*. Barcelona, CSIC, “Textos Universitarios, 38”, 2002, vol. I, p. 463).

<sup>436</sup> Las vihuelas se utilizaban, junto a otros instrumentos, en las *migdiades* –siestas–, veladas sacromusicales que tenían lugar en la catedral de Valencia horas antes de la celebración de Vísperas de días solemnes, como ocurría en otras catedrales españolas (sobre esta cuestión, consúltese: -EZQUERRO, Antonio: “Siesta”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 9, 2002, pp. 1003-1007; -RAMÍREZ, Ramón: “Les migdiades musicals en València”, en *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 121-134). Mireya Royo apunta la posibilidad de que, con el concurso de músicos capaces de tocar varios instrumentos –como se comprobará en el Capítulo III–, se incorporaran a la capilla del Corpus Christi, en determinado momento, instrumentos de cuerda frotada, entre los que se incluirían las vihuelas. Sin embargo, dado que ni la documentación consultada ni los materiales musicales examinados en esta investigación hacen referencia en ningún momento a las vihuelas, no se puede afirmar este dato con rotundidad. A este respecto, véase: -ROYO CONESA, Mireya: *La capilla del Colegio del Patriarca...*, op. cit., pp. 193-194, 390 y 461.

<sup>437</sup> *Inventario de la Musica*, op. cit. [fols. 19-20, numerado hasta los fols. 11 y 12].

<b>Salmos</b>	<i>Dixit Dominus, a 12 voces</i> <i>Ecce nunc [benedicite Dominum] [?]</i> <i>In te Domine [speravi]</i> <i>Laetatus sum</i> <i>Laudate Dominum [omnes gentes], a 10 voces</i> <i>Laudate Dominum [omnes gentes], a 12 voces</i> <i>Cum invocarem, 11 VV [¿3 versos?]</i>	I de Vísperas III Completas, S. Santo. Maitines Jueves Santo Vísperas, Feria II Después de la bendición Después de la bendición I de Completas	No figuraba No figuraba No figuraba Sí figuraba No figuraba No figuraba Sí figuraba
<b>Motetes</b>	<i>O admirandam Mariam</i> , a 8 voces	[Virgen María]	No figuraba

Como se puede observar, de las trece obras que figuraban en 1675, únicamente dos figuraban en el inventario de 1656. De ello se deduce que: 1/ Pérez siguió componiendo música entre 1656 y 1662: en esos siete años aportó once nuevas composiciones al repertorio de la capilla; 2/ Marcos Pérez siguió componiendo música para los oficios de Vísperas y de Completas, en la línea de sus obras anteriores; 3/ La desaparición de las obras de Pérez se produciría tras su muerte –entre 1662 y 1675–, y probablemente se mantuvo mientras él regía la capilla. Podrían habérselas llevado los herederos, ya que el Colegio mantenía la costumbre de “comprar” la música compuesta expresamente para la capilla en estos casos, signo del interés por mantenerla “en atril”; 4/ En cualquier caso, en este período –1662-1675– apenas se interpretó música de Pérez, tanto por dicha desaparición, cuanto porque, con la incorporación de Hinojosa y, posteriormente, de Ortells, serían sus composiciones, más recientes, las interpretadas con preferencia por la capilla –lo que respondía a la obligación del maestro titular de componer música nueva para su capilla–.

Finalmente, en el último inventario del siglo XVII, realizado en 1687, el maestro titular de la capilla, Máximo Ríos, hizo constar las siguientes obras de Marcos Pérez:

**Tabla 16: obras de Marcos Pérez recogidas en el inventario de 1687<sup>438</sup>.**

Género	Nombre	Uso funcional	Origen
<b>Introito</b>	<i>Omnes gentes [¿Mariam plaudite?],</i> a 8 voces, 6º tono	Domingo VII post Pentecostem	Inventario 1675
<b>Entonación</b>	<i>Et averte iram tuam a nobis</i>	Completas feria V	Nueva
<b>Antífona</b>	<i>Salve, a 8 voces</i>	Completas	Inventario 1675
<b>Cántico</b>	<i>Magnificat, a 10 voces, 2º tono</i> <i>Nunc dimittis, a 8 voces, 8º tono</i>	Vísperas Completas	Inventario 1675 Inventario 1675
<b>Salmo</b>	<i>Dixit Dominus, a 12 voces, 8º tono</i> <i>Laudate Dominum [omnes gentes], a 10 voces</i> <i>Laudate Dominum [omnes gentes], a 12 voces</i>	I de Vísperas Después de la bendición Después de la bendición	Inventario 1675 Inventario 1675 Inventario 1675
<b>Motete</b>	<i>O admirandam Mariam</i> , a 8 voces	[Virgen María]	Inventario 1675

Ocho de las nueve composiciones de Marcos Pérez del inventario de 1687 ya figuraban en el anterior de 1675. La entonación *Et averte iram tuam a nobis* se añadió más tarde, quizá proveniente de la catedral de Segorbe, puesto que en el inventario de 1656 no figuraba. De todos modos, desaparecieron cinco obras de Pérez entre 1656 y 1675, lo que indica una cierta “dejadez”, por parte de la capilla y

<sup>438</sup> *Inventario de la Musica, op. cit. [fols. 25-34].*

del Colegio, a la hora de custodiar y conservar la obra de este maestro. Máximo Ríos indicó, al principio de su inventario, que el Colegio había denunciado que faltaba mucha música, llegando a pensar que parte de ella se sustraía<sup>439</sup>. Originariamente, el vicario de coro custodiaba la llave donde se albergaban las partituras, y la dejaba cada día a los mozos de coro. En ese ir y venir se había detectado la desaparición de material: de ahí la custodia de la llave y del armario por parte del maestro de capilla, que podía detectar con más facilidad cualquier desaparición.

Es probable que estas pocas obras de Pérez que se conservaron hacia finales del siglo XVII se siguiesen interpretando por esta época, al menos si se atiende a la existencia de los respectivos papeles. De toda la música que compuso este maestro, en la actualidad sólo han quedado cuatro obras, todas ellas en papeles:

**Tabla 17: obras de Marcos Pérez conservadas en el archivo musical del Patriarca<sup>440</sup>.**

Género	Nombre	Voces / acompañamientos	Funcionalidad	Origen
Antífona	<i>Salve, a 8 voces, 2 coros</i>	Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B.	Completas	Inventario 1675
Cántico	<i>Magnificat, a 10 voces, 3 coros</i>	Coro 1: S, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B.	Vísperas	Inventario 1675
Salmo	<i>Dixit Dominus, a 12 voces, 3 coros</i>	Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; bc: acomp <sup>to</sup> 1, 2.	1º de Vísperas	Inventario 1675
Motete	<i>O admirandam Mariam, a 8 voces, 2 coros</i>	Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; bc: acomp <sup>to</sup> .	[Virgen María]	Inventario 1675

Es muy probable que estas cuatro obras, compuestas entre 1656 y 1662, se interpretaran en alguna ocasión en el siglo XVII y posteriormente, dado que son las únicas que han sobrevivido a un legado inicial de cierta importancia que con el paso del tiempo se ha ido desmoronando.

La situación de mantener treinta años a un maestro en régimen de

<sup>439</sup> Era costumbre dejar la llave del armario donde se encontraba toda la música a los mozos de coro, que debían llevar y retirar los libros del facistol y los instrumentos. Pero el Colegio decidió que, desde 1687, el maestro de capilla custodiara la llave para evitar robos. Así lo indicaba Máximo Ríos en el encabezamiento de su inventario de 1687: **“INVENTARIO DE TODA LA MUSICA QUE AY EN EL ARMARIO DEL VISTUARIO DE LA CAPILLA DE ESTE REAL COLEGIO DE CORPUS CHRISTI, ECHO EN 20 DE MAYO 1687/ La qual esta a cargo del Maestro de Capilla Maximo Rios por haversele entregado la llave de orden del Colegio a ocasion de haver comprovado en dicho Mes el inventario antecedente y haver reconocido faltava mucha musica, aunque los Vicarios de Coro tenian la llave, pero la havian de fiar a los moços de Coro para sacar cada dia lo que se havia de cantar; y ha parecido ahora la tenga el Maestro de Capilla y este a su cargo la musica para evitar todo fr[a]ude.”** (*Inventario de la Musica, op. cit.*, [fol. 25]) [lo destacado en negrita es mío]. Esta decisión de conservar “bajo llave” los materiales musicales en el Corpus Christi, debidamente custodiados e inventariados, era común en otras catedrales de la península, que guardaban –en armarios, baúles o cajones a tal efecto– celosamente su música “a papeles” para evitar pérdidas, sustracciones y copias “pirata”. Sobre esta cuestión, consúltese: -EZQUERRO, Antonio: “Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España”, en *Boletín DM* (Asociación Española de Documentación Musical), 4/1 (1997), pp. 22-33.

<sup>440</sup> -CLIMENT, José: *Fondos musicales...*, *op. cit.*, pp. 613-614.

interinidad no parecía la más idónea, ni para él mismo ni para la propia capilla del Corpus Christi. Posiblemente, las condiciones económicas de la institución pasaron factura, y en ese *interim*, Marcos Pérez cumplió perfectamente con su cometido. Es más, le obligaron a asumir tareas que no le correspondían, todo ello con un sueldo de capellán primero Contralto que no cobró plenamente hasta pasados varios años. En la documentación del Colegio no aparecen signos de queja ni reclamaciones por parte de este maestro hacia sus superiores en términos de mejora de contrato. Parece que la abnegación y su obligación de hacer lo encomendado fueron sus máximas. Si bien las razones económicas pudieron pesar, tampoco se observa, a la luz de los datos, que el Colegio tuviera especial cuidado por mantener de buen grado a Marcos Pérez.

En cualquier caso, tras comprobar su interesante legado en los diferentes inventarios del siglo XVII, se puede constatar que fue un maestro con oficio que cumplió con creces con los cometidos que se le asignaron, como cualquier buen músico profesional de la época.

### ***Recepción musical hasta 1662***

Conviene examinar el material musical que fue conformando el repertorio de la capilla del Corpus Christi desde su fundación hasta la época objeto de estudio, en forma de libros, cuadernos y papeles de polifonía clásica o policoral. La importancia estriba, por un lado, en determinar qué música interpretaba la capilla – fuera de los cantorales gregorianos– en los diferentes servicios litúrgicos, pero también qué obras pudieron ser de estudio para los nuevos compositores, tanto de los maestros clásicos –del siglo anterior– como de los coetáneos. En este sentido, teóricos de la época como Cerone se referían a ellas como método de aprendizaje tanto de compositores como de instrumentistas<sup>441</sup>.

Esta forma “didáctica” de aprender de otros maestros también hacía referencia al modo de copiar y conservar los materiales: frente a dos tipologías esencialmente prácticas y con una finalidad interpretativa inmediata –la llamada copia “a papeles” y en disposición de atril–, hubo otros modos, como cuadernillos –libretes y cartapacios–, libros de partituras –formato que incluía los libros de borradores–, chapas –habitualmente para ejercicios, oposiciones, etc.–, tabulaturas cifradas y otros muy diversos<sup>442</sup>.

---

<sup>441</sup> Sobre este asunto, Cerone apunta lo siguiente: “[...] **sepan también que grandísimo provecho se saca de ver partidas las composiciones ajenas (que es un hazer anatomía dellas y ver lo que tienen à dentro en sus entrañas...) sin las cuales parece impossible llegar à ser perfecto Compositor.** Assi como à un letrado para ser acabado en su facultad, le conviene y es necessario leer muchos doctores para cada dia medrar mas, y saber cosas nuevas: assi **al co[m]positor le es importante y necessario, para ser perfe[c]to en la facultad que professa, poner en partidura obras de escogidos autores, para cada dia yrse enriqueciendo, sabiendo cosas nuevas y primas.** De donde se sigue que **el poner en división y partidura las obras de câ[n]to de órgano, es como fuente y manantial, de donde nacen y proceden todas las perfecciones, que en un consumado Musico assi Tañedor como Compositor, puede aver.**” (-EZQUERRO, Antonio (ed.): *Pedro Cerone: El Mellopeo y Maestro, op. cit.*, p. 89) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>442</sup> Además de estas modalidades frecuentes de anotar la música del siglo XVII, existían otras

A continuación, examinaré cada uno de los libros y cuadernos de polifonía que fueron conformando el archivo musical de la capilla del Corpus Christi hasta la llegada de Hinojosa en 1662<sup>443</sup>.

[1]<sup>444</sup> – E-VAcp, Mus/CM-LP-2, r. 3659. “LIBR[O] DE [A]TRI[L]” [en el lomo].

Se trata de un libro manuscrito, con cubiertas de madera forradas en cuero tinto en rojo y en amarillo en el lomo<sup>445</sup>.

---

variantes, muy peculiares, como copias “de archivo” (con clara intención conservar lo copiado durante largo tiempo), fragmentos de música escritos en cartas (correspondencia entre los maestros de capilla, hecho frecuente en la época), y papeles de coros completos (anotados en una o varias hojas), todo ello en función de quién encargaba dicha música y la finalidad para la que era compuesta. Todos estos factores determinaban y aseguraban la mayor o menor perdurabilidad de las composiciones. A propósito de esta cuestión, consúltese: -EZQUERRO, Antonio: “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*, 56, (2001), pp. 97-113; -ID.: “Tabula compositoria, partitura, chapa y borrador. Formas de anotar la polifonía y música instrumental en el ámbito hispánico durante el período barroco”, en *Im Dienst der Quellen zur Musik: Festschrift Gertraud Haberkamp zum 65. Geburtstag / hrsg. von der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg durch Paul Mai*. Tutzing, Hans Schneider Verlag (2002), pp. 259-274; -EZQUERRO, Antonio; y ROSA MONTAGUT, Marian: “«Del archivo al concierto»: un itinerario para la recuperación teórica y práctica del barroco musical hispánico”, en *Anuario Musical*, 68 (2013), pp. 169-202.

<sup>443</sup> Solo hago constar los que puedo constatar que pudieron ser adquiridos o copiados antes de esta fecha.

<sup>444</sup> Dado que parte del material analizado es manuscrito, y en algunos casos no se determina la fecha en que fue copiado, he decidido mantener, en la medida de lo posible, un criterio cronológico a la hora de exponerlo, tanto de fecha de edición del material –en el caso de música impresa– como de recepción del mismo, en caso de estar anotado. Por otra parte, los volúmenes analizados fueron restaurados a partir del año 2005, pero el proceso –de restauración y de catalogación en línea– aún no ha sido completado en su totalidad. El proyecto está encabezado por Greta Olson y coordinado por Rosa Isusi Fagoaga, bajo la Unidad de Conservación, Restauración e Investigación de la Subdirección General de Música de “Culturarts” y la Biblioteca Valenciana, ambas dependientes de la Generalitat Valenciana.

<sup>445</sup> Reforzado con cantoneras en hierro. En las portadas delantera y trasera contiene cinco clavos en disposición de aspa, para su protección ante el facistol. Presenta unas medidas exteriores de 513 x 370 x 26 mm, y de los folios de 502 x 361 mm. Su signatura antigua era LP II. Contiene una hoja de guarda y un folio en blanco. Los folios restantes están numerados en recto y en vuelto.



**Fig. 59: E-VAcp, Mus/CM-LP-2:  
cubierta delantera.**

Presenta seis composiciones, cinco de ellas anónimas y una de Tomás Luis de Victoria<sup>446</sup>, todas ellas a 4 voces –S, A, T, B–, relacionadas a continuación:

**Tabla 18: obras recogidas en E-VAcp, Mus/CM-LP-2.**

Folios	Título	Autor	Incipit textual	Uso funcional
1-6	<i>Antifona per annum</i>	Anónimo	[ <i>Asperges me</i> ] <i>Domine hisopo</i>	Tiempo Pascual, incluido Pentecostés/ordinario Misa,

<sup>446</sup> Tomás Luis de Victoria (\*Ávila, 1548c; †Madrid, 1611): como es bien conocido, inició su formación en la catedral abulense, bajo los magisterios de Bernardino de Ribera (1559-1563), Juan Navarro (1564-1566) y Hernando de Isassi (1567-1587). En 1565 fue alumno pensionado del *Collegio Germanico*, fundado en 1552 por el papa Julio III. En el *Collegio Romano*, donde estudió la carrera eclesiástica, Palestrina era el maestro de capilla y el profesor de música. En 1569, finalizados sus estudios, fue organista en *Santa Maria de Monserrato*, la iglesia de catalanes, valencianos y aragoneses en Roma. En 1573 sucedió a Palestrina como maestro de capilla y música del Seminario Romano, y en 1575 se ordenó sacerdote. Entre 1575 y 1577 fue *musicae moderator* en *San Apolinar*, junto al Collegio Germanico, cargo que ocupó posteriormente Francesco Soriano. En 1578 trabajó en *San Girolamo della Carità*, teniendo como compañero y cantor al español Francisco Soto de Langa, y publicó cinco grandes colecciones. En 1583, el rey Felipe II, a quien había dedicado su segundo volumen de misas, le ofreció una capellanía en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, cargo que aceptó gustosamente, pues le había manifestado sus deseos de volver a España. Se mantuvo en esa sede, llegando a ser maestro de capilla en 1596 y organista desde 1603, con esporádicos viajes a Roma para sus publicaciones. Sus composiciones fueron demandadas por gran cantidad de capillas de música españolas y personalidades. Francisco Guerrero fue uno de sus más activos divulgadores. En su producción se muestra claramente la influencia de Palestrina, especialmente en las líneas vocales, bien declamadas, y en la aplicación del texto en la música. Sus obras muestran un estilo adherido a la *prima prattica*, si bien en sus últimas misas, *Laetatus sum* (a 12 voces en tres coros y acompañamiento de órgano) y *Pro Victoria* (a 9 voces en dos coros y acompañamiento de órgano), ambas de 1600, explotó los recursos de la incipiente *seconda prattica*, contribuyendo al cambio de estilo que pronto se consolidaría en el barroco musical. Toda su producción fue religiosa, destacando entre esta, sus *Officium Hebdomadae Sanctae* (1585) y su *Officium defunctorum* (1605) (-STEVENSON, Robert: "Victoria, Tomás Luis de ", en *The New Grove ...*, op. cit., vol. 26, 2001, pp. 531-537; -LLORENS, José María: "Victoria, Tomás Luis de", en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 10, 2002, pp. 852-859).

				aspersión del altar.
7-14	A[ntifona] Vidi aquam	Anónimo	[Vidi aquam] egredientem de templo	Tiempo Pascual, incluido Pentecostés/ordinario Misa, aspersión del altar.
15-80	Missa Quarti Toni	Tomás Luis de Victoria	Kyrie	Ordinarium/ fiestas de menor rango.
81-82	In Ascensione D[omi]ni ad Nonam	Anónimo	Ascendo ad Patrem meum	Responsorio breve a Nona, fiesta de la Ascensión del Señor.
83-84	Dominica Pentecostes ad Tertiam	Anónimo	Spiritus Domini replevit orbem terrarum	Responsorio breve a Tercia, fiesta de Pentecostés.
85-86	In Assumptione BMV ad Nonam	Anónimo	Maria Virgo assumpta	Responsorio breve a Nona, fiesta Asunción de la Virgen (15 de agosto).



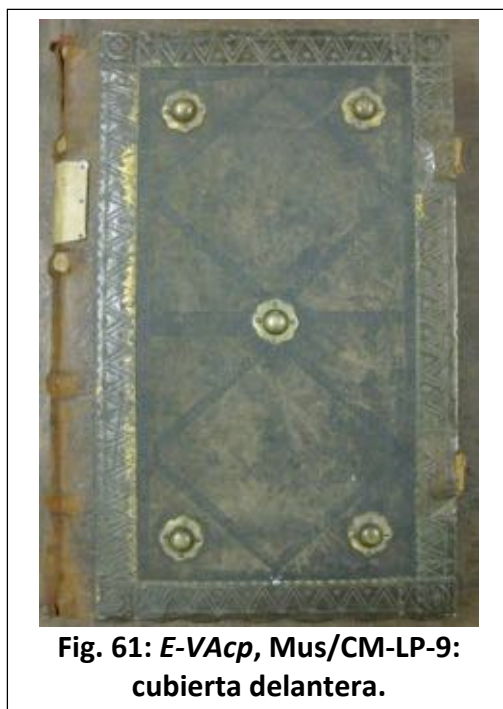
**Fig. 60: E-VAcP, Mus/CM-LP-2, fols. 15-16:  
Tomás Luis de Victoria, *Missa Quarti Toni* –“Kyrie”–.**

Este libro de atril contiene una misa en polifonía con el *organico* más sencillo –4 voces–, que era interpretada en festividades de menor rango. Contiene, asimismo, antifonas y responsorios breves de fiestas mayores –Tiempo Pascual, Pentecostés, Ascensión y Asunción–, contempladas en las *Constituciones* como de primera clase. Los oficios que cubren son horas menores –Tercia y Nona– y antifonas con una finalidad litúrgica determinada –aspersorio, en la misa del Tiempo Pascual y Pentecostés–. Por tanto, se trata de un libro con un reducido número de composiciones para momentos muy concretos, muy del “día a día”, combinadas con una misa con una utilidad muy versátil. Probablemente, aunque no se indica fecha, fue copiada en los primeros años de vida de la capilla, dado que el material que contiene era muy específico y práctico.

[2] – E-VAcP, Mus/CM-LP-9, r. 3770. “LIBRO / de / ATRIL” [en el lomo].



Se trata de un libro manuscrito, con cubiertas de madera forradas en cuero tintado en gris verdoso, con cantoneras en hierro burilado<sup>447</sup>.



**Fig. 61: E-VAcP, Mus/CM-LP-9: cubierta delantera.**

Presenta veintiuna composiciones, relacionadas en el siguiente cuadro:

**Tabla 19: obras recogidas en E-VAcP, Mus/CM-LP-9.**

Folios	Título	Autor	Organico	Uso funcional
[0 <sub>1</sub> v-0 <sub>5</sub> r]	<i>Magnificat</i>	Anónimo	S, A, T, B	Vísperas de fiestas de segunda clase o menor rango.
1r-39r	<i>Missa a 5</i>	Melchor Robledo <sup>448</sup>	S 1, 2, A, T, B <i>Benedictus</i> a 4' 2 <i>Agnus Dei</i> : uno a 4 y otro a 7 (S 1, 2, A, 1, 2, T, B 1, 2)	<i>Ordinarium</i> / fiestas de segunda clase o menor rango.
40v-51r	<i>Missa a 5</i> (no lleva <i>Gloria</i> ni <i>Credo</i> )	Anónimo	S 1, 2, A, T, B <i>Benedictus</i> a 4	<i>Ordinarium</i> / fiestas de menor rango.
51v-57r	<i>Credo</i> [de la <i>Missa Dominicalis</i> ]	Tomás Luis de Victoria [?]	S, A, T, B <i>Et incarnatus</i> a 6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	<i>Ordinarium</i> / fiestas de segunda clase o menor rango.

<sup>447</sup> En las cubiertas delantera y trasera contiene cinco clavos en disposición de aspa. Dos abrazaderas de cuero, desgastadas por el uso, unen ambas tapas, de las que el remache de la superior ha desaparecido, probablemente por su uso continuo. Presenta unas medidas exteriores de 557 x 371 x 71 mm, y de los folios de 510 x 345 mm. Su signatura antigua era LP IX. Contiene hoja de guarda, y en el verso del primer folio comienza la música. Los primeros cinco folios están sin numerar, y desde ahí, los folios restantes están numerados en recto y en vuelto.

<sup>448</sup> Melchor Robledo (\*Segovia?, 1510c; †Zaragoza, 1586): hubo varios músicos con este apellido en el siglo XVI. Fue maestro de la catedral de Tarragona en 1549, dato que se corrobora muy posteriormente, en 1576. En ese año se ordenó diácono, pero nunca llegó a ser sacerdote. Previamente, en 1569, fue nombrado maestro de capilla de La Seo de Zaragoza, permaneciendo como tal hasta su fallecimiento, aunque en 1580 fue invitado por el cabildo de la catedral de Palencia para opositar a su magisterio. En su biografía se cita una *Misa* suya conservada en un libro manuscrito, inventariado en 1618 en la catedral de Valencia, así como las copias del Patriarca, junto a otras en Daroca, Borja, Calatayud y Tudela (-GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; y MARTÍNEZ GARCÍA, M<sup>ra</sup> Carmen: "Robledo, Melchor", en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 9, 2002, pp. 234-237).

58v-59r	<i>Veni ad liberandum</i>	Anónimo	S 1, 2, T	Antífona de Laudes.
60v-63r	<i>Manus tuae fecerunt me</i>	Ginés Pérez <sup>449</sup>	S, A, T, B	Lección III del I nocturno del Oficio de Difuntos.
63v-64r	<i>Domine, quando veneris</i>	Ginés Pérez	S, A, T, B	Responsorio de Difuntos.
64v-67r	<i>Quis mihi hoc tribuat</i>	Ginés Pérez	S, A, T, B	Lección III del II nocturno del Oficio de Difuntos.
67v-69r	<i>Ne recorderis</i>	Ginés Pérez	S, A, T, B	Responsorio de Difuntos.
69v-72r	<i>Quare de vulva eduxisti me</i>	Ginés Pérez	S, A, T, B	Lección III del III nocturno del Oficio de Difuntos.
72v-74r	<i>Libera me, Domine / clamantes et dicentes</i>	Ginés Pérez	S, A, T, B	Responsorio de Difuntos.
74v-75r	<i>Requiescat in pace</i>	Ginés Pérez	S 1, 2, A, T 1, 2, B	Verso de Difuntos (absoluciones).
75v-80r	<i>Gloria laus et honor tibi</i>	Ginés Pérez	S 1, 2, A, T, B	Versos para la procesión del Domingo de Ramos.
80v-81r	<i>O crux</i>	Ginés Pérez	S, A, T, B	Verso 6 del himno <i>Vexilla Regis</i> , Vísperas del Domingo de Pasión.
82v-83r	<i>Ne recorderis dirige Domine Deus meus</i>	Ginés Pérez	S, A, T, B	Respuesta al <i>In die obitus</i> .
83v-84r	<i>Kyrie, Christe, Kyrie</i>	Ginés Pérez	Semitonado	Invocaciones iniciales de la letanía de Difuntos.
84v-102r	<i>Pater misericordiae</i>	Ginés Pérez	S, A, T, B	Letanía de Difuntos.
102v-103r	<i>Ne recorderis</i>	Ginés Pérez	S, A, T, B	Respuesta al <i>In die obitus</i> (igual al fol. 82v).
103v-104r	<i>Requiem aeternam</i>	Ginés Pérez	S, A, T, B	Introito misa de Difuntos.
104v-105r	<i>Kyrie, Christe, Kyrie</i>	Ginés Pérez	Semitonado	Igual al fol. 83v.
105v-106r	<i>De profundis / Requiem aeternam</i>			Solo texto.
106v-107r	<i>Requiescat in pace</i>	Ginés Pérez	S 1, 2, A, T 1, 2, B	Igual al fol. 74v. (absoluciones).
107v-109r	<i>A facie Domini mota est terra / manus habent</i>	Ginés Pérez	S, A, T, B	Versos 7 y 15 del salmo <i>In exitu Israel</i> (5ª de las Vísperas dominicales).
109v-110r	<i>Benedicti vos a Domino</i>	Ginés Pérez	S, A, T, B	Domingo de Adviento y Cuadragésima. Fiestas menores.
110v-111r	<i>Gloria Patri</i>	Ginés Pérez	S, A, T, B	Doxología final.
106v-107r	<i>Requiescat in pace</i>	Ginés Pérez	S 1, 2, A, T 1, 2, B	Igual al fol. 74v

<sup>449</sup> Sobre Ginés Pérez, consúltese el Capítulo I de la presente tesis, p. 57.



**Fig. 62: E-VAcp, Mus/CM-LP-9, fols. 36v-37r: Melchor Robledo, *Missa*, a 5.**

Este libro de atril contiene composiciones que, probablemente, fueron interpretadas con frecuencia en la capilla –caso de los versos del salmo *In exitu Israel*, de las vísperas dominicales–. En otros casos, se trataba de cubrir actos litúrgicos de festividades de segunda clase o menor rango, como las Vísperas –con el *Magnificat* anónimo a cuatro voces– o las misas, algunas de las cuales revestirían más solemnidad con la incorporación de una polifonía a mayor número de voces –5, 6 y 7 voces–, en el caso del *Agnus Dei* de la *Missa a 5* de Robledo, siendo esta una composición versátil que podía engalanar con mayor o menor pompa –voces– la celebración, en función de su importancia. Pero parece que el objetivo más inmediato del libro fue copiar y conservar *composiciones del Oficio de Difuntos a 4 de Ginés Pérez*. En este caso, la música encajaba perfectamente en la estructura de un *aniversario* determinada por las *Constituciones*: el propio Oficio de Difuntos –únicamente con los nocturnos, aunque solo se incluyen la tercera lección y el responsorio posterior de cada uno–, la correspondiente misa de *requiem* –aunque solo incluye el introito– el responso y las absoluciones. Dado que todo este *corpus* musical contiene un *organico* a cuatro voces, hace suponer que sería utilizado para encargos menores –sufragios con menor aportación económica–, pero con cierta frecuencia. El resto de composiciones de Pérez que completaban el libro se aprovechaban para otro tipo de ocasiones, como el Adviento, o las procesiones del domingo de Pasión o el de Ramos. En definitiva, se trata de un libro que cubre esencialmente un acto litúrgico concreto –un aniversario–, al que rodean composiciones para otro tipo de actos, y que, en general, sería utilizado en fiestas menores, en las que ya aparecía –siquiera de forma comedida, sin excesiva solemnidad– la polifonía de facistol, aunque sería utilizado probablemente con mayor frecuencia que otros materiales reservados a fiestas mayores, de ahí su uso práctico y funcional.

[3] – E-VAcP, Mus/CM-LP-10, r. 3770.

Se trata de un libro manuscrito, con cubiertas de cartón forradas en cuero tintado en negro, muy desgastadas, signo de su constante uso<sup>450</sup>.



Fig. 63: E-VAcP, Mus/CM-LP-10: cubierta delantera y tabla (fol. 1r).

Todas las composiciones del libro son de Ginés Pérez, relacionadas en el siguiente cuadro:

Tabla 20: obras recogidas en E-VAcP, Mus/CM-LP-10.

Folios	Título	Incipit textual	Organico	Uso funcional
1v-5r	<i>Gloria laus a 5</i>	<i>Gloria laus / Hossana pium prompsit / Israel es tu Rex Davidis</i>	S 1, 2, A, T, B	Himno para la procesión del Domingo de Ramos (estrofas 1 y 2).
5v-11r	<i>Benedictus Dominus Deus Israel</i> (Canticum Zachariae)	Tiple a solo: tutti, <i>quia visitavit</i> (versos impares en polifonía)	S, A, T, B	Laudes de Jueves Santo (bendición).
[11v-12r] <sup>451</sup>	En blanco			
18v-28r <sup>452</sup>	<i>In nativitate Domini ad matutinum</i>		Cantollano	Oficio de Maitines del día de Navidad.

<sup>450</sup> En las portadas delantera y trasera contiene cinco pequeños clavos en disposición de aspa, para su protección en el facistol. Sus medidas exteriores son de 397 x 298 x 22 mm, y la de los folios, de 387 x 285 mm. Su signatura antigua era LP X. Contiene dos hojas de guarda –llenas de garabatos y dibujos a carboncillo–, tras las cuales comienza la copia de música. Los folios están numerados en recto y en vuelto.

<sup>451</sup> Faltan los folios 13 al 17.

<sup>452</sup> En el fol. 28r se indica: “FINIS: Año [18]52 fue el primero que / entraron los de la Capilla con / estos maytines siendo 5 oct. / M[aestr]o Joseph Agramunt.”

	<i>invitatorium</i>			
[29r <sup>453</sup> -34r]	<i>Benedictus Dominus Deus Israel</i>		S, A, T, B	Misma composición de los fols. 5v-11r, pero sin texto.
[34v-35r]	Pentagramas sin música			
[35v-36v]	Dibujos en carboncillo			

Según la tabla –fol. 1r–, los folios 13 al 17 –desaparecidos– contenían las siguientes composiciones:

**Tabla 21: fols. 13-17 –desaparecidos– de E-VAcP, Mus/CM-LP-10.**

Folios	Título	Organico	Uso funcional
12	<i>Jesu tibi sit Gloria</i>	?	Himno de Completas. Fiesta del Corpus y festividades de la Virgen.
13	<i>Presta Pater piissime</i>	?	Himno de Completas. Festividades de santos.
14	<i>In manus tuas, Domine</i>	?	Responsorio breve de Completas. Tiempo Pascual.
15	<i>Benedicamus Domino</i>	?	Bendición. Para el año.
16	<i>Benedicamus Domino</i>	?	Bendición. Para el Tiempo Pascual.

Este libro de atril contiene composiciones destinadas a festividades de primera clase, de gran relevancia para la capilla del Corpus Christi, como las de Semana Santa (la procesión del Domingo de Ramos, que se celebraba dentro de la iglesia y los Laudes del Jueves Santo) y Navidad, cuyos Maitines se celebraban a puerta cerrada con la sola presencia del personal del Colegio y de la capilla (como así ordenaban las *Constituciones*). Desgraciadamente, los folios desaparecidos no permiten descubrir datos sobre algunas de las composiciones que contenía el libro, aunque, a juzgar por la información contenida en el índice, se trataba mayoritariamente de obras –versos de himnos y responsorios breves– para el oficio de Completas, algunas de ellas muy específicas, para festividades del Corpus, de la Virgen, de los santos –cuyo calendario estaba determinado a lo largo del año–, y otras a utilizar en la mayor parte del calendario litúrgico.

Las anotaciones de los folios 28r y 29r indican que parte del material musical incluido en el libro fue copiado en el siglo XIX, por lo que fue conformándose a partir de dos períodos de copia diferentes. En este sentido, es muy llamativo que el mismo cántico de Zacarías aparece copiado dos veces, la segunda de ellas sin letra, lo que podría ser indicativo de una versión posterior con ministriles en los versos musicalizados.

Se trata, pues, de un libro de facistol muy útil para la capilla –de uso cotidiano, similar al de los cantorales de cantollano, que cubrían la práctica diaria–, una de cuyas partes sería copiada con probabilidad a partir de unos materiales existentes en la catedral de Valencia décadas antes. Las cubiertas de cartón revelan una encuadernación posterior a los primeros folios, posiblemente del segundo período de copia, y un uso constante a partir de este momento, con una finalidad

<sup>453</sup> Tras el título de la obra indica: “Para los Maitines / año 1854”.

muy práctica, dado el reducido *organico* de la mayoría de obras que lo conforman.

[4] – *E-VAcP*, Mus/CM-LP-11, r. 3776.

Libro de atril manuscrito, con cubiertas de cartón forradas en cuero tintado en negro, muy desgastado por el uso<sup>454</sup>.



**Fig. 64: *E-VAcP*, Mus/CM-LP-11: cubierta delantera.**

Contiene composiciones de las Vísperas y Laudes del Oficio de Difuntos de Ginés Pérez, relacionadas en el siguiente cuadro:

**Tabla 22: obras recogidas en *E-VAcP*, Mus/CM-LP-11.**

Folios	Título/incipit textual	Organico	Uso funcional
[1]	[ <i>Placebo Domino in regione vivorum</i> ] <i>Dilexi quoniam exaudiet Dominus.</i>	Semitonado	Arranque del salmo 114 (1º versículo), 1º de Vísperas del Oficio de Difuntos. Falta la antífona previa [ <i>Placebo Domino in regione vivorum</i> ], semitonada.
2-7	<i>Qui inclinavit aurem suam / tribulatione et dolorem / Custodiens parvulos Dominus / Quia eripuit animam meam de morte / Requiem aeternam: dona eis, Domine.</i>	S, A, T, B	Salmo 114, versos pares (impares semitonados).
6-9	<i>Domine libera animam meam a labiis iniquis / Sagitae potentis acutae / Cum his qui oderunt pacem / et lux perpetua luceat eis.</i>	S, A, T, B	Salmo 119, 2º de Vísperas, versos pares (impares semitonados).
10-13	<i>Auxilium meum a Domino / Per diem sol non uret te / Dominus custodiat introitum tuum</i> [indica "sensillo" en	S, A, T, B	Salmo 120, 3º de Vísperas (en polifonía los versos 2, 6 y 8).

<sup>454</sup> En las portadas delantera y trasera contiene nueve clavos en disposición de cruz, y dos cierres laterales que las unen. Presenta unas medidas exteriores de 637 x 436 x 35 mm, y de los folios de 628 x 426 mm. Su signatura antigua era LP XI. Contiene dos hojas de guarda, y en el verso del primer folio –sin numerar– indica: "IN VESPERIS / DEFUNCTORUM / Psalmi 4. Vocib[us] Psalm." A partir de aquí, los folios están numerados en recto y verso del número 2 al 30. Los restantes folios no están numerados.



	cada voz].		
14-17	<i>Fiant aures tuae intendentes / A custodia matutina usque ad noctem.</i>	S, A, T, B	Salmo 129, 4º de Vísperas (en polifonía los versos 2 y 6).
18-23	[en gregoriano:] <i>Confitebor tibi Domine in toto corde meo / In conspectu angelorum psalam tibi / In quacumque die invocavero te exaudi me / Si ambulavero in medio tribulationis vivificabis me / Requiem aeternam: dona eis, Domine</i>	S, A, T, B	Salmo 137, 5º de Vísperas (en polifonía los versos 2, 4, 8 y 10).
24-28	<i>Audivi vocem de caelo</i> [versículo] / [en gregoriano:] <i>Magnificat anima mea Dominum</i> / <i>Et exultavit spiritus meus. / Fecit potentiam</i> [versos <i>Deposuit y Suscepit</i> en cantollano] / <i>Sicut locutus est</i> / [sin doxología: <i>Requiem aeternam</i> en cantollano, no anotado] <i>Et lux perpetua luceat eis.</i>	S, A, T, B	Respuesta al versículo no escrita [semitonada: <i>Beati mortui qui in Domino moriuntur</i> ]. Cántico del <i>Magnificat</i> , en polifonía los versos pares.
29	<i>Requiescat in pace. Amen.</i>	S, A, T, B	Bendición.
30			Numerado, en blanco.
[31]			No numerado, en blanco.
[32-43]	<i>Benedictus Dominus Deus Israel (Canticum Zachariae)</i>	S, A, T, B	Laudes del Oficio de Difuntos.
[44-72]			No numerado, en blanco.

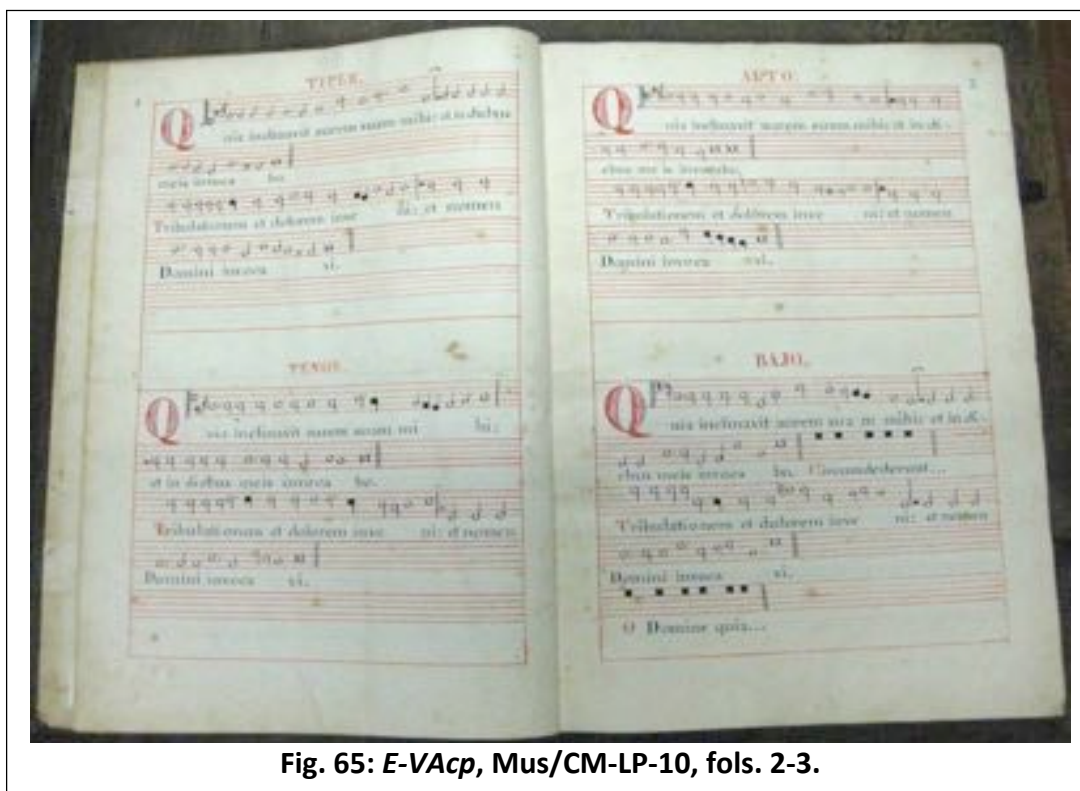


Fig. 65: E-VAcP, Mus/CM-LP-10, fols. 2-3.

La finalidad de este libro de facistol era cubrir las Vísperas y Laudes del día de Difuntos, o, incluso, caso de celebrarse la defunción de alguna personalidad importante –muerte de un rey, un papa, un arzobispo, etc.–, preparar con mayor solemnidad la celebración de dichos funerales desde la tarde anterior. Estas Vísperas también podían celebrarse por encargo de algún devoto de la capilla, para oficiar la defunción o el aniversario de algún familiar. El cántico de Zacarías, anotado a continuación en los folios sin numerar –aprovechando el sobrante del papel, en lo que parecen dos períodos de copia diferentes–, precede a la antífona *Ego sum*

*resurrexione et vita*, con que concluían los Laudes, junto al salmo *De profundis* – 129–. Este cántico completaba, junto con el oficio de Vísperas, los Maitines del Oficio de Difuntos, contenidos dentro de *E-VAcp*, Mus/CM-LP-9, analizado con anterioridad, del mismo autor, Ginés Pérez. Ambos libros fueron copiados de los materiales existentes en la catedral de Valencia, donde Pérez ejerció como maestro de capilla en las últimas décadas del siglo XVI. Por tanto, se trataba de una música relativamente reciente, que se escuchaba con asiduidad en la seo levantina, y provista de un *organico* sencillo, que permitía su puesta en marcha con unos mínimos medios –probablemente con el solo concurso de los capellanes primeros–.

[5] – *E-VAcp*, Mus/CM-LP-12, r. 3988. “LIBRO / DE / ATRIL” [en el lomo].

Libro de atril impreso, con cubiertas de madera forradas en cuero tintado en negro, con cantoneras en hierro burilado<sup>455</sup>. Se trata del segundo libro de misas de Francisco Guerrero<sup>456</sup>, publicado en Roma en 1582<sup>457</sup>.

---

<sup>455</sup> La cubierta anterior presenta dos remiendos de cuero de color ocre, signo del desgaste por su constante uso. En las portadas delantera y trasera contiene cinco clavos en disposición de cruz, y dos cierres laterales, de los que solo se conserva el superior. Presenta unas medidas exteriores de 562 x 415 x 75 mm. Su signatura antigua era LP XII. No contiene hojas de guarda, y la portada interior –con el título del libro– ha desaparecido. En la siguiente hoja –sin numerar– indica: “AVGVSTISSIMAE VIRGINI MARIAE / AETERNI VERBI PARENTI INCORRVPTAE / ET HVMANI GENERIS ASERTRICI / INCOMPARABILI.” Tras ello, figura el nombre del autor, “Franciscus Guerrerius” –Francisco Guerrero– y la dedicatoria a la Virgen María en latín, al final de la cual figura el año de impresión, 1582. Las páginas 1 y 2 están numeradas en recto y en vuelto; a partir de la siguiente, solo se numeran las páginas en recto.

<sup>456</sup> Francisco Guerrero (\*Sevilla, 1528; †*Ibid.*, 1599): como es conocido, recibió su formación inicial de la mano de su hermano Pedro. Fue infantil en la catedral de Sevilla, bajo el magisterio de Pedro Fernández de Castilleja. Entre 1545 y 1546 recibió docencia de Cristóbal de Morales en la catedral de Toledo. A los 18 años de edad fue maestro de capilla en la catedral de Jaén (por recomendación de Morales), y posteriormente, segundo maestro en la catedral hispalense. Tras la muerte de Morales en 1553, a la sazón maestro de la catedral de Málaga, y tras oposición, obtuvo la plaza, pero no llegó a ocuparla, ya que el cabildo sevillano le ofreció mejores emolumentos. En este período hizo varios viajes: a Madrid (1561) para publicar su *Canticum Mariae Virginis*, dedicado al rey Felipe II; a Segovia, con motivo de la boda del citado rey con la princesa Ana, hija del emperador Maximiliano de Austria; y a Roma (1581/1582), para negociar la publicación de sus *Liber secundus missarum* y *Liber vesperarum*. En 1588 visitó Tierra Santa, uno de sus anhelos de juventud, pasando antes por Venecia para publicar, entre otras obras, su colección de *Canciones y villanescas espirituales*, que encargó a Gioseffo Zarlino, por entonces maestro de capilla en San Marcos. En su periplo fue apresado por piratas. Todas las vicisitudes las reflejó en su libro *Viage a Hierusalem*, publicado en Valencia en 1593. Regresó a Sevilla al año siguiente. En sus años al frente de la capilla hispalense, tuvo a su cargo a los mozos de coro, a los infantes (seises), los racioneros (solistas) y capellanes de coro, además de ministriles que tocaban instrumentos como sacabuches, chirimías, flautas, trompetas, cornetas, etc. Guerrero aprendió a tocar la vihuela de siete órdenes, el arpa, la corneta y el órgano. Fue arrestado en Sevilla en 1589, por sus deudas en Venecia a raíz de la publicación de un libro de motetes, pero merced a las gestiones del cabildo catedralicio quedó absuelto y libre de cargos. Su último libro impreso fue una colección de motetes publicado en Venecia en 1597. Fue muy admirado por los maestros de su época, como Juan Vázquez, que en 1560 elogió a Morales y Guerrero como los músicos más insignes del momento, en su *Recopilación de sonetos y villancicos*. Los tratadistas más importantes del siglo XVI, como Zarlino y Galilei, y otros de los siglos XVII y XVIII, como Cerone, Lorente, Rabassa, Valls y Soler, entre otros, lo citan como modelo a imitar. Fue un compositor prolífico que, a diferencia de Morales y Victoria, cultivó, además de composiciones litúrgicas en latín, el género profano. Destaca su gran número de motetes impresos en vida (106). Muchas composiciones suyas fueron copiadas manuscritas en las grandes catedrales españolas, y utilizadas





**Fig. 66: E-VAcP, Mus/CM-LP-12: cubierta delantera.**

El volumen contiene ocho misas del compositor hispalense, relacionadas en el siguiente cuadro:

**Tabla 23: obras recogidas en E-VAcP, Mus/CM-LP-12.**

Páginas	Título	Organico	Observaciones
1-21	<i>Missa Surge propera</i> [,] <i>amica mea</i> , a 6 voces.	S 1, 2, A 1, 2, T, B	<i>Credo</i> : "Crucifixus" a 3 (S 2, A, T) <i>Benedictus</i> a 4: S 1, 2, A 1, 2 Al final de la Misa, dedicatoria: "Beatissimi Patri Gregorio XIII".
21[v]-40	<i>Missa Ecce sacerdos magnus</i> , a 5 voces.	S, A 1, 2, T, B	<i>Credo</i> : "Crucifixus" a 4 (S 1, 2, A, T) <i>Benedictus</i> a 3: S, A, B <i>Agnus Dei</i> a 8: S 1, 2, A 1, 2, T 1, 2, B 1, 2
40-62	<i>Missa "de la batalla Escoutez"</i> , a 5 voces.	S 1, 2, A, T, B	<i>Credo</i> : "Crucifixus" a 3 (S, A, T) <i>Benedictus</i> a 3: A 1, 2, B <i>Agnus Dei</i> a 6: S 1, 2, A, T, B 1, 2
62[v]-79	<i>Missa Puer qui natus est nobis</i> , a 4 voces.	S, A, T, B	<i>Benedictus</i> a 3: S, A, B <i>Agnus Dei</i> a 5: S, A 1, 2, T, B
79[v]-91	<i>Missa Iste Sanctus</i> , a 4 voces.	S, A, T, B	<i>Benedictus</i> a 4: S 1, 2, A, T
91[v]-107	<i>Missa Simile est regnum caelorum</i> , a 4 voces.	S, A, T, B	<i>Sanctus</i> : "Pleni sunt" a 2 (S, A) <i>Benedictus</i> a 3: S, A, B <i>Agnus Dei</i> a 6: S 1, 2, A, T, B 1, 2
107[v]-119	<i>Missa De beata Virgine</i> , a 4 voces.	S, A, T, B	<i>Benedictus</i> a 3: S, A, B Reconstruida la p. 119.
119[v]-140	<i>Missa de Requiem</i> , a 4 voces.	S, A, T, B	Introito, Kyrie, Gradual ( <i>in memoria aeterna</i> ), Ofertorio ( <i>Domine, Jesu Christe</i> ), <i>Sanctus</i> , <i>Benedictus</i> , <i>Agnus Dei</i> , Comunion ( <i>Lux aeterna</i> ), Secuencia ( <i>Dies illa</i> ).
	<i>Absolve, Domine</i>	Cantollano	Tracto de la misa de difuntos [añadidos en pergamino].

en el Nuevo Mundo (-LLORENS, José María: "Guerrero", en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 6, 2000, pp. 25-36; -STEVENSON, Robert: "Guerrero, Francisco", en *The New Grove...*, op. cit., vol. 10, 2001, pp. 500-503).

<sup>457</sup> RISM A/I, G 4872: *Missarum liber secundus*. Roma, Francesco Zanetti, 1582. De este volumen, se conservan ejemplares en los siguientes archivos de la península: catedral de Córdoba (E-C), catedral de Granada (E-Grc), Capilla Real de Granada (E-GRcr), y catedrales de Plasencia (E-P), Salamanca (E-SA), Toledo (E-Tc) y Tarazona (E-TZ).



Este libro impreso, que contiene misas de Francisco Guerrero, fue uno de los volúmenes adquiridos con mayor celeridad por la capilla, recogido en el primer inventario, realizado hacia 1625<sup>458</sup>. Muy probablemente ya figuraba años antes, desde los primeros años de funcionamiento del templo, que, con esta adquisición, ponía “en atril” obras novedosas, recientemente editadas –no más de treinta años atrás–, colocándose en la vanguardia en cuanto a materiales musicales en boga se refiere. Se trataba de un volumen que, al estar impreso en Roma, como epicentro de la cristiandad, se difundió rápidamente por toda Europa, siendo ampliamente divulgado e interpretado en las grandes capillas del continente, no únicamente a nivel peninsular. La finalidad principal era cubrir el conjunto de misas conventuales contempladas en las *Constituciones* durante todo el año litúrgico, especialmente aquellas de menor rango o de segunda clase, en las que se exigían menos medios, como era el caso de las cinco misas a 4 voces de Guerrero. Aun así, las tres primeras misas del volumen, escritas a 5 y 6 voces (interpretadas con la misma plantilla, pero con *divisi* en alguna de las partes), permitían un mayor esplendor, y eran, probablemente, aprovechadas por la capilla –especialmente en los primeros años, en que no se disponía de suficiente repertorio propio– para ocasiones especiales, como las fiestas de primera clase. A este respecto, los propios títulos de las composiciones podían ser de aplicación para días señalados del calendario litúrgico, como el día de Navidad –*Missa Puer qui natus est*–, la fiesta de los Confesores Pontífices –*Missa Ecce sacerdos magnos*–, fiestas de santos –*Missa Iste Sanctus*– o en cualquiera de las grandes festividades marianas –*Missa Beata Maria Virgine*–. A pesar de contar, básicamente, con un *organico* sencillo en la mayoría de ocasiones, estas misas contienen un incipiente *concertato* vocal –especialmente en los *Benedictus*, a menor número de voces, y en los *Agnus Dei*, a un mayor número– que ofrecían, en las celebraciones, unos interesantes contrastes tímbricos y de volumen –solistas frente al coro general o “de la capilla”– que, dentro de unos márgenes más reducidos, entraban en consonancia con la nueva polifonía bicoral (posteriormente, policoral) y su característico enfrentamiento de masas sonoras, más aún con la posibilidad de repartir las voces solistas por los diferentes espacios que la iglesia del Corpus Christi ofrecía.

En último lugar figura la misa de *requiem*, que cubría, junto a los oficios de difuntos de Ginés Pérez, examinados con anterioridad, la misa correspondiente. El tracto *Absolve Domine* fue añadido a continuación, en copia manuscrita, para ser incluido en la propia misa de forma práctica, de modo que en el mismo volumen figuraban todos los cantos propios de la misa de difuntos. En definitiva, y a raíz del desgaste por su uso constante, se trataba de un libro muy necesario, que fue utilizado con mucha frecuencia por la capilla, con unos materiales “de moda”, que requerían de unos medios musicales sencillos para la práctica interpretativa.

[6] – E-VAcp, Mus/CM-LP-13, r. 3986. “MISSAS / DE / LOVO” [en el lomo].

Libro de atril impreso<sup>459</sup>, con cubiertas de madera forradas en cuero

<sup>458</sup> Este volumen figura en el inventario citado en primer lugar de la lista de libros (*Elección de capellán...*, *op. cit.* [fol. 713, sin foliar]).

<sup>459</sup> RISM A/I, L-2588: *Liber Primus missarum*, Madrid, Joannem Flandrum, 1602. Se conservan

reforzado con cantoneras de latón<sup>460</sup>. Se trata del primer volumen de misas publicadas por Alfonso Lobo<sup>461</sup> en Madrid en 1602, que figuraba en el primer inventario, realizado alrededor de 1625<sup>462</sup>.



**Fig. 69: E-VAcp, Mus/CM-LP-13:  
cubierta delantera.**

El volumen contiene seis misas y siete motetes del compositor sevillano, relacionados en el siguiente cuadro:

**Tabla 24: obras recogidas en E-VAcp, Mus/CM-LP-13.**

Páginas	Título	Orgánico	Observaciones
2[v]-22	<i>Missa Beata Dei Genitrix</i> , a 6 voces.	S 1, 2, A 1, 2, T, B	
22-44	<i>Missa Maria Magdaleneae</i> , a 5 voces.	S 1, 2, A, T, B 1, 2	<i>Credo</i> : “Crucifixus” a 4 (S 1, 2, A, T) <i>Benedictus</i> a 4: S 1, 2, A, T
44[v]-68	<i>Missa Prudentes Virgines</i> , a 5 voces.	S, A 1, 2, T, B	<i>Credo</i> : “Crucifixus” a 4 (S, A, T, B) <i>Benedictus</i> a 3: S, T, B
68[v]-85	<i>Missa Petre, ego pro te rogavi</i> , a 4 voces.	S, A, T, B	
85-102	<i>Missa Simile est regnum caelorum</i> , a 4 voces.	S, A, T, B	<i>Benedictus</i> a 3: S, A, B
102[v]-117	<i>Missa O Rex gloriae</i> , a 4 voces.	S, A, T, B	<i>Benedictus</i> a 3: S, A, T

ejemplares de este volumen en los siguientes archivos de la península: catedral de Badajoz (**E-BA**), catedral de Córdoba (**E-C**), Capilla Real de Granada (**E-GRcr**), catedral de Jaén (**E-JA**), monasterio de Montserrat (**E-MO**), catedral de Plasencia (**E-P**), y en el archivo de música de las catedrales de Zaragoza (**E-Zac**).

<sup>460</sup> En las portadas delantera y trasera contiene cinco clavos de hierro en disposición de cruz, y dos cierres laterales forrados en cuero reforzado con hierro. Las medidas exteriores son 555 x 442 x 68 mm, y las de las páginas, de 533 x 381 mm. Su signatura antigua era LP XIII. Contiene dos hojas de guarda –incorporadas tras su restauración–, y las páginas están numeradas en el lado recto.

<sup>461</sup> Alonso [Alfonso] Lobo [Lobo de Borja] (\*Osuna –Sevilla–, 1555c; †Sevilla, 1617) se formó en la catedral hispalense bajo la dirección de Francisco Guerrero, ocupándose desde 1591 de la formación de los seises y de suplir a su maestro titular hasta 1593. En ese año pasó a formar parte de la capilla de la catedral de Toledo, hasta que en 1601 fue nombrado maestro de capilla de la misma. En 1604 se encargó de la dirección en la catedral de Sevilla, permaneciendo en el cargo hasta su muerte en 1617 (-LLORENS, José M<sup>a</sup>: “Lobo de Borja, Alonso [Alfonso]” en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 6, 2000, pp. 974-976).

<sup>462</sup> *Elección de capellán...*, op. cit. [fol. 713, sin foliar].



118[v]-121	<i>O quam suavis est</i> , a 6 voces.	S 1, 2, A 1, 2, T, B	Antífona al <i>Magnificat</i> , primeras vísperas del Corpus Christi.
121[v]-124	<i>Quam pulchri sunt</i> , a 6 voces.	S 1, 2, A, T 1, 2, B	Festividad de la Inmaculada –8 de diciembre–.
124[v]-126	<i>Ave regina caelorum</i> , a 5 voces.	S 1, 2, A, T, B	Antífona fiesta de la Purificación de la Virgen –2 de febrero–.
126[v]-129	<i>Versa est in luctum</i> , a 6 voces.	S 1, 2, A, T 1, 2, B	Para las exequias del rey Felipe II. Motete del Oficio de Difuntos.
129[v]-131	<i>Credo quod Redemptor meus</i> , a 4 voces.	S, A, T, B	Responsorio del I nocturno de Maitines del Oficio de Difuntos.
131[v]-133	<i>Vivo ego dicit Dominus</i> , a 4 voces.	S, A, T, B	Motete para el Jueves Santo.
133[v]-136	<i>Ave Maria</i> , a 8 voces.	S 1, 2, 3, A 1, 2, T 1, 2, B	Ofertorio de la festividad de la Inmaculada –8 de diciembre–.



**Fig. 70: E-VAcP, Mus/CM-LP-13, pp. 1-2.  
Alfonso Lobo: *Missa Beata Dei Genitrix*, a 6 voces –“Kyrie”–.**

Las misas de Lobo contenidas en el volumen descrito anteriormente presentan un *organico* similar a las de Guerrero, analizadas con anterioridad: entre 4 y 6 voces, con fragmentos a un menor número de voces cubiertos por solistas, lo que complementaba el material musical del *ordinarium* de la misa y proporcionaba variedad y versatilidad en función de la celebración a la que iba destinada: así, la *Missa Beata Dei Genitrix* podía utilizarse en la fiesta de la Presentación de la Virgen –21 de noviembre–, de segunda clase; la *Missa Maria Magdalенаe* podía aplicarse a la festividad de María Magdalena –una festividad de menor rango–, a celebrar el 22 de julio en la capilla; la *Missa Prudentes Virgines*, para los domingos de adviento<sup>463</sup>; para la fiesta de San Pedro y San Pablo –29 de junio–, la *Missa Petre, ego pro te rogavi*; y la *Missa O Rex gloriae*, para la fiesta de la Ascensión del Señor, de primera clase. En definitiva, se trataba de un conjunto de misas con un despliegue de medios un tanto contenido, comedido, que se podían aprovechar para momentos

<sup>463</sup> El texto hace referencia a la parábola de las diez vírgenes, del Evangelio de Mateo (Mt 25, 1-13). En este texto se basó, por ejemplo, tiempo después y en otro contexto, Johann Sebastian Bach para componer su famosa cantata *Wachet auf, ruft un die Stimme*, BWV 140 –“Despertad, la voz nos llama”–.

litúrgicos de mayor o menor relevancia.

Por otra parte, los motetes incluidos en el volumen tenían una aplicación muy concreta en los actos de la capilla: la festividad del Corpus Christi –antífona *O Quam suavis est*, de vísperas–, la fiesta de la Inmaculada –con el motete *Quam pulchri sunt* y el *Ave Maria*, a 8 voces–, la Purificación de la Virgen –*Ave regina caelorum*– y los pertenecientes al Oficio de Difuntos, destacable entre ellos el compuesto para las exequias del rey Felipe II, que podía incluirse en defunciones de alguna personalidad importante, o en la fiesta de Todos los Santos. Todos ellos (compuestos con un *organico* que abarcaba desde las 4 a las 8 voces) permitían un cierto esplendor en las fiestas de primera clase de la capilla.

Este libro de atril de Alfonso Lobo –un maestro todavía vivo y en activo en los albores del siglo XVII– era una adquisición cuya impresión acababa de salir a la luz, contemporánea de la fundación de la capilla –tan solo seis años antes–, con lo que su puesta “en atril” demostraba, por un lado, las pretensiones de capilla de estar “a la última” en lo que a repertorio de facistol se refiere, y por otro, mostraba una especial sensibilidad e inclinación hacia nuevas creaciones, más propias de una incipiente estética y modo de componer, el del nuevo siglo recién comenzado, lo que, junto a las composiciones de sus propios maestros, la colocaba a la vanguardia de las grandes capillas religiosas.

[7]<sup>464</sup> – *E-VAcp*, Mus/BM-FAV-15, r. 3985. “LIBRO / DELAS / SALVES”.

Libro de atril impreso, con cubiertas de madera forradas en cuero de color marrón, cantoneras en hierro burilado y cinco clavos para su protección ante el facistol, en forma de aspa<sup>465</sup>.

---

<sup>464</sup> El libro del atril catalogado antiguamente como LP XIV –*E-VAcp*, Mus/CM-LP-14, r. 3780– no ha sido incluido en la presente relación, ya que, aunque Climent indica que “fue escrito en 1635” (-CLIMENT, José: *Fondos musicales...*, *op. cit.*, p. 24), en el título diplomático que figura en el folio 1 [numerado a lápiz] se indica: “MISSA PRO DEFUNCTIS QUATOR / VOCUM / THOMAE LUDOVICI D[E] VICTORIA. / VALENCIAE / ANNO MDCCCV”. Por tanto, se trata de una copia de 1805.

<sup>465</sup> En el lomo indica el título –“LIBRO / DELAS / SALVES”–. Las medidas exteriores son 570 x 435 x 72 mm, y las de las páginas de 550 x 390 mm. Su signatura antigua era LP XV. Contiene añadida una hoja de guarda doble –tras su restauración–, que forra la tapa en su interior. En la parte superior de una hoja de guarda antigua, se indica, a tinta: “Este libro es del Collegio y Capilla de Corpus christi año. 1608”, y en medio de la misma, “Este libro es del Colegio y Capilla de corpus Ch / r / ti de mil [no finaliza el año]”.



**Fig. 71: E-VAcp, Mus/BM-FAV-15:  
cubierta delantera.**

El libro consta de una parte impresa<sup>466</sup>, tras la cual va añadido –cosido– un pliego en pergamino, con trece folios numerados en recto, cuyas composiciones se interpretarían junto a las obras impresas que les preceden; de ahí su añadidura al final. Estos folios se encuentran muy manoseados y desgastados, signo de su constante uso e interpretación continua por parte de la capilla.

---

<sup>466</sup> En la página primera impresa, sin numerar, se encuentra la dedicatoria y el epigrama: “SERENISIMO SABAVIDIAE DVCI / CAROLO EMANVELI SVBALPINORUM / PRINCIPI OPTIMO OIISIMO / Thomas Ludovicus Victoria Abulensis Seruorum Dei Sacerdotum / minimus Diuturnam felicitatem.” “Ad Serenissimum Allobrogium Ducem CAROLUM EMANVELEM / Pedemontanorum Principem Religiosissimum”. La parte impresa consta de 100 hojas, numeradas en el lado recto. En el índice de obras, situado en el reverso de la última página impresa [100v], se ha añadido a mano, junto al título diplomático de cada obra, su íncipit textual. Posteriormente va añadido un folio, escrito a mano, con la relación de obras por orden alfabético, para hallar más rápidamente la obra en cuestión.



Fig. 72: E-VAcP, Mus/BM-FAV-15: página 100[v] y folio añadido.

El libro, impreso en Roma por Alessandro Gardano en 1585<sup>467</sup>, figuraba en el primer inventario de la capilla, realizado hacia 1625<sup>468</sup>. La parte impresa consta de un amplio conjunto de obras –treinta y ocho en total–, la mayoría de ellas de Tomás Luis de Victoria, junto a algunas de Francisco Guerrero y una de Francesco Soriano<sup>469</sup>, relacionadas en el siguiente cuadro:

Tabla 25: obras recogidas en E-VAcP, Mus/BM-FAV-15.

Páginas	Título e incipit textual	Autor	Orgánico	Uso funcional
1[v]-7	<i>In die natalis Domini: Quem vidistis pastores</i> , a 6 voces.	Victoria	S 1, 2, A, T 1, 2, B	Responsorio III del primer nocturno de Maitines de Navidad.
7[v]-10	<i>In eodem Festo Natalis Domini: Pastores loquebantur</i> , a 6 voces.	Guerrero	S 1, 2, A, T, B 1, 2	Lección VIII del tercer nocturno de Maitines de Navidad.
10[v]-13	<i>In Purificatione Beatae Mariae Virginis: Nigra sum, sed formosa</i> , a 6 voces.	Victoria	S 1, 2, A, T 1, 2, B	Antífona de Vísperas de la fiesta de la Purificación de la Virgen (2 de febrero).

<sup>467</sup> RISM A/I, V-1433: *Motecta festorum totius anni cum Communi sanctorum, quae partim senis, partim quinis, partim quaternis, alia octonis vocibus concinuntur*. Roma, Alessandro Gardano, 1585. Se conservan ejemplares en los archivos de las catedrales de Badajoz (E-BA), Córdoba (E-C), Toledo (E-Tc), Tarazona (E-TZ) y Valencia (E-VAc).

<sup>468</sup> “Itt[em] otro libro para las Salves de diferentes autores” (*Elección de capellán...*, *op. cit.* [fol. 713, sin foliar]).

<sup>469</sup> Soriano, Francesco (\*Viterbo, 1548/49; †Roma, 1621), fue uno de los maestros que dirigió las tres grandes capillas musicales en Roma: Santa María Mayor (1587-1599 y 1601-1603), San Juan de Letrán (1599-1601) y la Capilla Julia (1603-1620). Posiblemente por ello recibía el apodo, tras su apellido, de “Romano” –aunque este apodo se solía atribuir a otros maestros que ejercieron en Roma, como Giovanelli o Palestrina–. Junto al propio Palestrina y Zoilo, formó parte de la comisión papal encargada de revisar el canto gregoriano litúrgico a partir de 1577. En 1616 publicó en Venecia *Psalmi et motecta*, con obras a 8, 12 y 16 voces (-KNISELEY, Philip: “Soriano [Suriano, Suriani, Surianus], Francesco”, en *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 23, 2001, pp. 745-746).



13[v]-16	<i>In Resurrectione Domini: Ardens est cor meum, a 6 voces.</i>	Victoria	S 1, 2, A, T 1, 2, B	Antífona del domingo de Resurrección.
16[v]-19	<i>In eodem Festo Resurrectionis: Surrexit pastor bonus, a 6 voces.</i>	Victoria	S 1, 2, A, T 1, 2, B	Antífona del domingo de Resurrección.
19[v]-22	<i>In visitatione Beatae Mariae: Congratulamini mihi omnes, a 6 voces.</i>	Victoria	S 1, 2, A, T 1, 2, B	Fiesta de la Visitación de la Virgen (2 de julio).
22[v]-25	<i>In festo Sanctissimae Trinitatis: Benedicta sit Sancta Trinitas, a 6 voces.</i>	Victoria	S 1, 2, A, T 1, 2, B	Introito de la misa del día de la Santísima Trinidad.
25[v]-28	<i>In festo Corporis Christi: O sacrum convivium, a 6 voces.</i>	Victoria	S 1, 2, A, T 1, 2, B	Antífona al <i>Magnificat</i> de las II Vísperas de la Fiesta del Corpus.
28[v]-30	<i>In Festo Sancti Petri et Pauli: Tu es Petrus, a 6 voces.</i>	Victoria	S 1, 2, A, T 1, 2, B	Antífona de Vísperas de la Fiesta de San Pedro y San Pablo –29 de junio–.
30[v]-36	<i>In Assumptione Beatae Mariae: Vidi speciosam, a 6 voces.</i>	Victoria	S 1, 2, A, T 1, 2, B	Himno de Maitines de la Fiesta de la Asunción de la Virgen –15 de agosto–.
36[v]-40	<i>In nativitate Beatae Mariae: Beata Dei Genitrix Maria, a 6 voces.</i>	Guerrero	S 1, 2, A 1, 2, T, B	Antífona de Vísperas de la Fiesta de la Natividad de la Virgen –8 de septiembre–.
40[v]-42	<i>In eodem Festo, sive in conceptione, Beatae Mariae: Trahe me post te, a 6 voces.</i>	Victoria	S 1, 2, A, T 1, 2, B	Antífona para las fiestas de la Natividad y Concepción de la Virgen –8 de diciembre–.
42[v]-44	<i>In exaltatione et inventione crucis: O Domine Jesu Christe, a 6 voces.</i>	Victoria	S 1, 2, A, T 1, 2, B	Himno para las Fiestas de la Exaltación e Inención de la Santa Cruz –14 de septiembre y 3 de mayo, respectivamente–.
44[v]-48	<i>In Ascensione Domini: Ascendens Christus in altum, a 5 voces.</i>	Victoria	S 1, 2, A, T, B	Responsorio breve a Sexta de la Fiesta de la Ascensión del Señor.
48[v]-54	<i>In Festo Pentecostes: Dum complerentur dies Pentecostes, a 5 voces.</i>	Victoria	S 1, 2, A, T, B	Responsorio de Maitines de la Fiesta de Pentecostés.
54[v]-55	<i>In Festo Corporis Christi: Tantum ergo sacramentum, a 5 voces.</i>	Victoria	S 1, 2, A, T, B	Estrofa 5 del himno [ <i>Pange lingua</i> ] para la procesión del Corpus.
55[v]-59	<i>In nativitate sancti Joannis Baptistae: Descendit angelus Domini, a 5 voces.</i>	Victoria	S 1, 2, A, T, B	Fiesta de san Juan Bautista –24 de junio–.
59[v]-61	<i>In Festo Sancti Jacobi Apostoli: O lux et decus Hispaniae, a 5 voces.</i>	Victoria	S 1, 2, A, T, B	Himno para la Fiesta de Santiago Apóstol –25 de julio–.
61[v]-63	<i>In Festo Sanctae Mariae ad Nives: Gaude Maria Virgo, a 5 voces.</i>	Victoria	S 1, 2, A, T, B	Fiesta de Nuestra Señora de las Nieves –5 de agosto–.
63[v]-64	<i>In Transfiguratione Domini: Resplenduit facies eius sicut sol, a 5 voces.</i>	Victoria	S 1, 2, A, T, B	Antífona de las segundas Vísperas de la Fiesta de la Transfiguración del Señor –6 de agosto–.
64[v]-68	<i>In adventu Domini: Ecce Dominus veniet, a 5 voces.</i>	Victoria	S, A, T 1, 2, B	Antífona de Vísperas del I domingo de Adviento.
68[V]-70	<i>In Festo Omnium Sanctorum: O quam gloriosum est regnum, a 4 voces.</i>	Victoria	S, A, T, B	Antífona al <i>Magnificat</i> de las segundas Vísperas de la Fiesta de Todos los Santos –1 de noviembre–.
70[v]-72	<i>In Festo Sancti Andreae: Doctor bonus, amicus Dei, a 4 voces.</i>	Victoria	S, A, T, B	Fiesta de san Andrés –30 de noviembre–.
72[v]-74	<i>In Epiphania Domini: Magi viderunt stellam, a 4 voces.</i>	Victoria	S, A, T, B	Fiesta de la Epifanía –6 de enero–.
74[v]-76	<i>In Festo Corporis Christi: O Sacrum convivium, a 4 voces.</i>	Victoria	S 1, 2, 3, A	Antífona al <i>Magnificat</i> de las segundas Vísperas de la Fiesta del Corpus.
76[v]-78	<i>In Festo Sancti Michaelis, et Angelorum: Duo Seraphim, a 4 voces.</i>	Victoria	S 1, 2, A 1, 2	Fiesta de san Miguel Arcángel –29 septiembre–.
78[v]-79	<i>In Festo Apostolorum, et Evangelistarum: Estote fortes in bello, a 4 voces.</i>	Victoria	S, A, T, B	Antífona al <i>Magnificat</i> de las segundas Vísperas de la Fiesta de los Apóstoles y Evangelistas (Tiempo

				Pascual).
79[v]-80	<i>In Festo unius Martiris: Iste Sanctus</i> , a 4 voces.	Victoria	S, A, T, B	Antífona al <i>Magnificat</i> de las primeras Vísperas de la Fiesta de los mártires singulares.
80[v]-81	<i>In Festo plurimorum Martirum: Gaudent in caelis</i> , a 4 voces.	Victoria	S, A, T, B	Antífona al <i>Magnificat</i> de las segundas Vísperas de la Fiesta de los innumerables mártires.
81[v]-82	<i>In Festo Confessorum Pontificum: Ecce Sacerdos magnus</i> , a 4 voces.	Victoria	S, A, T, B	Antífona de las segundas Vísperas de la Fiesta de los Confesores Pontífices.
82[v]-83	<i>In Festo Confessorum no Pontificum: Hic vir despiciens mundum</i> , a 4 voces.	Victoria	S, A, T, B	Antífona al <i>Magnificat</i> de las segundas Vísperas de la Fiesta de los Confesores no Pontífices.
83[v]-84	<i>In Festo virginum: Veni sponsa Christi</i> , a 4 voces.	Victoria	S, A, T, B	Antífona al <i>Magnificat</i> de las segundas Vísperas de la Fiesta de las vírgenes.
84[v]-85	<i>In Dedicatione Templi: O quam metuendus est</i> , a 4 voces.	Victoria	S, A, T, B	Antífona al <i>Magnificat</i> de las segundas Vísperas de la Fiesta de la Dedicación del Templo [en el Corpus Christi, el 8 de febrero].
85[v]-88	<i>In Annuntiatione Beatae Mariae: Ave Maria</i> , a 8 voces.	Victoria	S 1, 2, A 1, 2, T 1, 2, B 1, 2	Ofertorio de la misa de la Fiesta de la Anunciación de la Virgen –25 de marzo–.
88[v]-91	<i>In Festo Corporis Christi: Lauda Sion salvatorem</i> , a 8 voces.	Victoria	S 1, 2, A 1, 2, T 1, 2, B 1, 2	Secuencia de la misa de la Fiesta del Corpus.
91[v]-96	<i>In Transfiguratione Domini: In illo tempore assumpsit Jesus</i> , a 8 voces.	Soriano	S 1, 2, A 1, 2, T 1, 2, B 1, 2	Antífona de las segundas Vísperas de la Fiesta de la Transfiguración del Señor –6 de agosto–.
96[v]-100	<i>In Quadragesima: Super flumina Babylonis</i> , a 8 voces.	Victoria	S 1, 2, 3, A 1, 2, T 1, 2, B	Salmo 136, de Cuaresma.

Las obras añadidas en el pergamino –cosido a continuación de las páginas impresas–, de autor desconocido, son las relacionadas en el siguiente cuadro:

**Tabla 26: folios añadidos a E-VAcp, Mus/BM-FAV-15.**

Folios	Incipit textual	Organico	Uso funcional
1[v]-3r	<i>Ad honorem summi Patris et virginis.</i>	S, A, T, B	Antífona a la <i>Salve</i> .
3[v]-5r	<i>Salve Regina. Vita dulcedo et spes nostra Salve</i> [resto de la antífona, semitonada].	S, A, T, B	Antífona mariana (sábados).
5[v]-7r	<i>Gaude quia Deo plena.</i>	S, A, T, B	Estrofas pares de los <i>Gaudia</i> <sup>470</sup> (las impares, semitonadas en cantollano).
7[v]-9r	<i>Gaude quia tui nati.</i>	S, A, T, B	
9[v]-11r	<i>Gaude quod paraclitus.</i>	S, A, T, B	
11[v]-13r	<i>Ubi fructus ventris tui.</i>	S, A, T, B	

<sup>470</sup> Los gozos marianos o *Gaudia*, se cantaban –a instancias del papa Calixto III, con motivo del Sínodo de 1432– en la catedral de Valencia los sábados, después de la *Salve*. Sobre esta cuestión, consúltese: -BALLÚS CASÓLIVA, Glòria; y EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *Els Goigs, de Catalunya al món. (Una forma musical culta i popular)*. Barcelona, Ediciones Experiencia, 2015.



**Fig 73: E-VAcp, Mus/BM-FAV-15: pliego añadido [fols. 1v-2r].**

El título del volumen que figura en el lomo (“Libro de las Salves”) se refería a este pequeño *corpus* polifónico que “rodeaba” al canto de la *Salve* que se interpretaba los sábados, a pesar de que su dimensión era pequeña respecto del volumen total. En el inventario de 1656, este libro de facistol se nombraba como “Un libro de *Missas* y los *Gaudes* que se cantan antes de la *Salve* y otras cosas de diferentes autores”<sup>471</sup>, a raíz de las estrofas que comienzan con este texto, aunque llama la atención que entre las obras impresas no aparece ninguna misa ni parte del ordinario de la misma. De un modo pragmático, la capilla decidió añadir este pergamino al final de un libro utilizado de forma muy habitual, un volumen que se sacaba del archivo todas las semanas, como una forma de conservación práctica y segura. El pergamino recoge exactamente lo indicado en las *Constituciones* de la capilla, a propósito del ceremonial y cantos de los sábados: la antífona *Ad honorem*, a canto de órgano, la *salve*, los *gozos* –*Gaude virgo*–, con canto de órgano alternado con ministriles, finalizando con un *motete para la festividad de la Virgen*, también a canto de órgano<sup>472</sup>.

En cuanto al resto de composiciones impresas, cubren todos los meses del calendario litúrgico, con variedad de géneros/formas aplicables a diferentes oficios, en especial en los Maitines –lecciones y responsorios– y Vísperas –antífonas– de fiestas importantes, tanto de primera como de segunda clase. Gran parte de las obras están escritas a cinco y seis voces, lo que podía conferir un tono solemne, con cierto esplendor, a las celebraciones, destacando, en especial, las últimas cuatro de ellas –de Victoria y Soriano–, escritas a ocho voces en un solo coro –preludio de la nueva escritura emergente–, cargadas de más pompa. Estas composiciones,

<sup>471</sup> E-VAcp, Mus/BM-717, r. 3362: *Inventario de la Musica* [en el lomo: “Inventario de la Musica. Desde el año. 1656”], fol. 2.

<sup>472</sup> *Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 40, p. 70.

cercanas en fecha a la época de fundación de la capilla, eran más acordes con el “nuevo estilo” imperante. El hecho de que siete de las obras contenidas en el volumen formaran parte del *corpus* de obras pertenecientes a las festividades marianas contempladas en las *Constituciones*, justificaba la “adhesión” del pergamino citado –con el conjunto de obras de los sábados–, ya que, al final de este evento se incluía, como he mencionado, un motete a la Virgen, que bien podía extraerse de entre los contenidos en el volumen.

Se trata de uno de los primeros libros que se incorporó al archivo de la capilla, adquirido el mismo año de fundación de la misma –por tanto, con cierta urgencia–, y que, por el hecho de cubrir prácticamente todo el año litúrgico, era de uso continuo. Con la adición de los *Gaudia* al final del volumen, se trataba de un libro imprescindible, ya que se utilizaba todos los sábados del año, con la incorporación de la polifonía en el canto de la *salve*, tras la misa conventual de la mañana.

[8] – E-VAcp, Mus/CM-LP-16, r. 3777.

Colección de ocho libretes impresos, forrados en pergamino, cubiertos de plástico transparente (mylar) tras su restauración<sup>473</sup>.

Se trata del libro segundo de los *Laudi Spirituali* del compositor italiano Giovanni Maria Animuccia<sup>474</sup>, impreso en Roma en 1570<sup>475</sup>. En cada uno de los libros figura, en la portada interior, junto al título impreso, una indicación al margen en tinta: “Don Diego Vique / siruio con estos libros / al Colegio de Corpus / Xpi= a 27 de Setie[m]bre / =1641=”. Se trata de una donación –junto a otros volúmenes que detallaré a continuación– hecha al Colegio por el mencionado Diego Vich<sup>476</sup>,

---

<sup>473</sup> Las medidas exteriores son comunes en altura y anchura, 230 x 174 mm. Las de los lomos, que varían en cada librete, abarcan desde los 10 mm –2º y 3º– hasta los 6 mm –el 7º librete–. Su signatura antigua era LP XVI. Todos los libretes llevan un marco en tinta negra, hecho a mano, en portada y contraportada, aunque, adicionalmente, algunos llevan una “decoración” diferente: el 2º, en la portada, lleva una cruz en medio, y arriba, escrito a mano, indica “Animuccia”; el 3 y el 4º, una cruz en medio de la portada y contraportada; el 5º, una cruz en la portada y una letra “D”, y en la contraportada, otra cruz con una “T” y una “S” en ambos lados de la misma; el 6º, las cruces mencionadas delante y detrás, y en el lomo indica “Animuccia”; el 7º y el 8º, las mencionadas cruces anteriores y posteriores. El interior de todos los libretes presenta una hoja de guarda, con la indicación, a tinta, “V-3” –probablemente una signatura antigua–. Tras ella, figura la portada interior, con el título de la colección impresa: “DI GIO: ANIMVCCIA / IL SECONDO LIBRO DELLE LAVDI. / DOVE SI CONTENGONO MOTTETTI, PSALMI, / ET ALTRE DIVERSE COSE SPIRITVALI / VULGARI, ET LATINE.”

<sup>474</sup> Giovanni Maria Animuccia (\*?, 1514c; †Roma, 1571c), *magister cantorum* de la Capilla Julia desde 1555 hasta 1570 (le sucedió en el cargo Palestrina), y, en su último año de vida, del oratorio de San Girolamo. Amigo de Felipe Neri –su confesor–, recibió de este el encargo de componer sus *Laudi Spirituali*, considerados como precursores del oratorio. Es un referente entre los compositores del período postridentino (-LOCKWOOD, Lewis; y O’REGAN, Noel: “Animuccia, Giovanni”, en *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 1, 2001, pp. 686-688).

<sup>475</sup> RISM A/I, A-1238: *Il secondo libro delle laudi, dove si contengono motteti, salmi et altre diverse cose spirituali vulgare, et latine*. Roma, herederos de Antonio Blado, 1570. Según los datos conocidos hasta la fecha, se trata del único ejemplar de esta colección conservado en España.

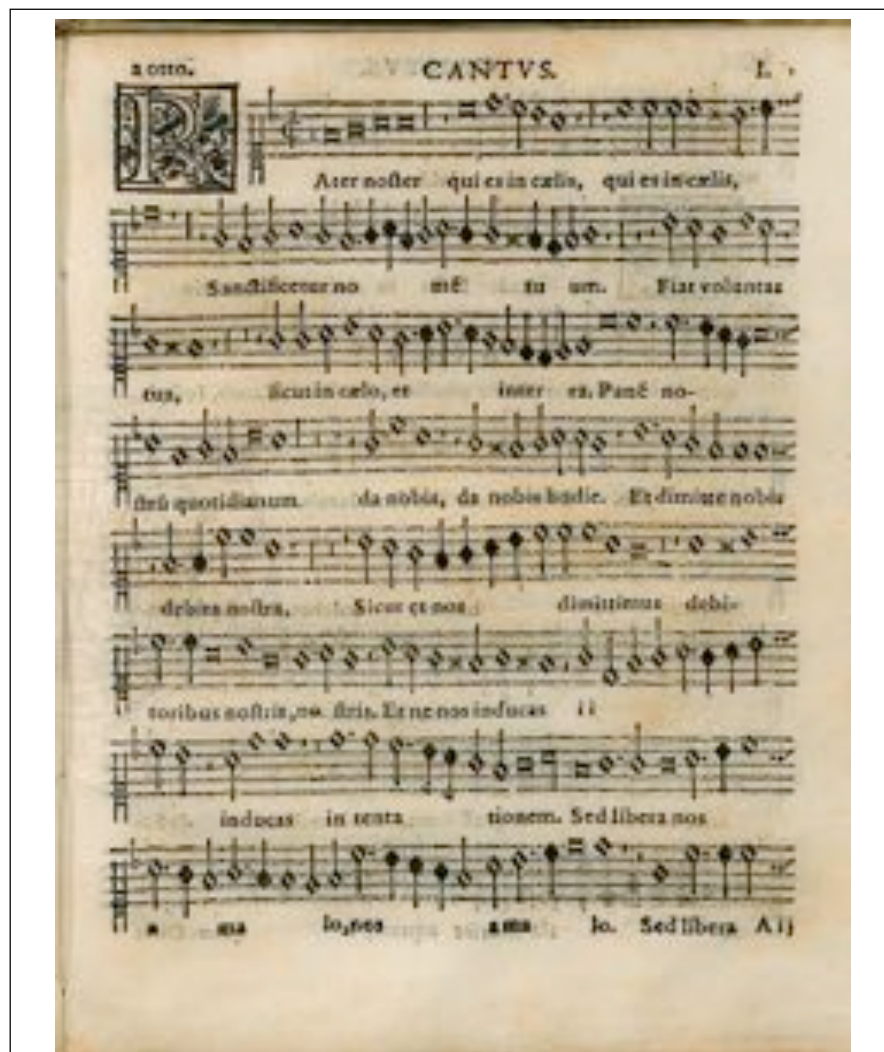
<sup>476</sup> Diego Vich [Vique] [y Mascó] (\*Valencia, fl. 1641-†Alzira –Valencia–, 1657), el último noble del linaje de los Vich en Valencia –ya que falleció soltero y sin descendencia–, era señor de la baronía de

realizada en décadas posteriores a la fecha de creación de la capilla –33 años después–, que contribuyó de forma notable a acrecentar el material musical de la capilla del Corpus Christi.



**Fig. 74: E-VAcp, Mus/CM-LP-16: portada.**

Llaurí, caballero de la orden de Alcántara y antiguo paje del rey Felipe II. Considerado un erudito, amante de la Historia y de las Matemáticas, participó en la controversia suscitada a propósito de las representaciones de comedias en Valencia, manteniendo un enconado enfrentamiento con Luis Crespí de Borja (\*Valencia, 1607c; †?), teólogo y fundador del Oratorio de san Felipe Neri de Valencia en 1648. A raíz de un discurso de Crespí en la catedral levantina en 1646, en contra de las representaciones teatrales, Vich argumentó en el *Breve discurso a favor de las comedias y su representación* (1650) su defensa de las comedias y la necesidad que había de mantenerlas, entre otras razones, para servir de apoyo económico al Hospital General de Valencia. Murió recluido en el monasterio jerónimo de Santa María de la Murta en 1657 (-XIMENO, Vicente: *Escritores del reyno de Valencia, chronologicamente ordenados desde el año M. CC. XXXVIII de la Christiana Conquista de la misma Ciudad, hasta el de M. DCC. XLVII*. Valencia, José Esteban Dolz, 1747, vol. I, pp. 360-361; -ALMARCHE, Francisco: "Historiografía Valenciana. Catálogo bibliográfico de dietarios, libros de memoria, diarios, relaciones, autobiografías, etc., inéditas, y referentes a la historia del antiguo reino de Valencia", en *Anales del Instituto General y Técnico de Valencia*. Valencia, La Voz Valenciana, 1919, pp. 187 y 250; -CALLADO, Emilio: "El oratorio de San Felipe Neri y la controversia sobre las comedias en la Valencia del siglo XVII", en *Hispania Sacra*, 63/127 (2011), pp. 134-144).



**Fig. 75: E-VAcP, Mus/CM-LP-16: Cantus, del Pater noster a 8 –Giovanni Maria Animuccia–, p. 1.**

Cada librete corresponde a una voz: *Cantus primus*, *Cantus secundus*, *Altus primus*, *Altus secundus*, *Tenor primus*, *Tenor secundus*, *Bassus primus* y *Bassus secundus* –S 1, 2, A 1, 2, T 1, 2, B 1, 2–. Se trata de un amplio conjunto de obras del mencionado Animuccia –treinta y ocho–, que alternan textos en latín e italiano<sup>477</sup>, escritas con diferentes plantillas vocales –*organico*–, desde dos voces hasta doble coro. En el siguiente cuadro muestro el contenido del primer cuaderno, correspondiente al Tiple 1:

<sup>477</sup> Llama la atención que este libro, impreso en Roma en 1570, incorporaba una mezcla de obras en latín y lengua vernácula, cuando la normativa de Trento, años antes, obligaba al uso exclusivo del latín en la liturgia romana. Sin embargo, Animuccia recibió este encargo de san Felipe Neri, con la aquiescencia del papa Pío V, al final de su estancia al frente de la Capilla Julia (consúltese: -LLORENS, José María (ed.): *Le opere musicali della Cappella Giulia, manuscritti e edizioni fino el 1700*, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1971).



**Tabla 27: obras recogidas en E-VAcP, Mus/CM-LP-16.**

Páginas <sup>478</sup>	Título e incipit textual	Nº de voces	Idioma	Uso funcional <sup>479</sup>
I-II	<i>Pater Noster "a Otto"</i>	8 (S 1, 2, A 1, 2, T 1, 2, B 1, 2)	Latín	A Vísperas.
II-IV	<i>Venit Jesus in civitatem</i>	8 (S 1, 2, 3, A, T 1, 2, B 1, 2)	Latín	Evangelio del tercer viernes de Cuaresma.
IV-VI	<i>Ascendens Jesus Hierosolymam</i>		Latín	Ascensión del Señor [?].
VI-VII	<i>Regina caeli</i>	8 (S 1, 2, A 1, 2, T 1, 2, B 1, 2)	Latín	Antífona de Completas (tiempo pascual).
VII-VIII	<i>Salve Regina</i>	8, en dos coros (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	Latín	Antífona de Completas (Domingo de Trinidad, hasta la semana anterior al Adviento).
VIII-X	<i>Salve Regina</i>	8, en dos coros (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	Latín	
X-XI	<i>Salve Regina</i>	a 4, a 6 y a 8 en dos coros (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	Latín	
XII-XIII	<i>Beatus vir</i>	8, en dos coros (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	Latín	Salmo 111, 3ª de Vísperas.
XIII-XIV	<i>Beati omnes</i>	8, en dos coros (Coro 1: S, A 1, 2, 3; Coro 2: S, A, T, B)	Latín	Salmo 127, Vísperas de feria IV.
XIV-XVI	<i>Jubilate Deo</i>	8 (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	Latín	Salmo 99, domingos (a Prima y Laudes) del día de Navidad.
XVI-XVIII	<i>Quemadmodum desiderat cervus ad fontes</i>	8, en dos coros (Coro 1: S, A 1, 2, B; Coro 2: S, A, T, B)	Latín	Salmo 41, Maitines de la festividad del Corpus y del Oficio de Difuntos.
XVIII-XIX	<i>Deus misereatur nostri</i>	8, en dos coros (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	Latín	Salmo 66, <i>Processio ad postulandam serenitatem</i> .
XX-XXII	<i>Signor dolce mia vita</i>	8, en dos coros (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	Italiano	
XXII-XXIII	<i>Alma dilecta e cara</i>	8, en dos coros (Coro 1: S, A 1, 2, B; Coro 2: S, A, T, B)	Italiano	
XXIII-XXIV	<i>Damm' un bel cor, signore</i>	8, en dos coros (Coro 1: S, A 1, 2, T; Coro 2: S, A, T, B)	Italiano	
XXIV-XXVI	<i>Non guardar mai più in terra</i>	8, en dos coros (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	Italiano	
XXVI-XXVII	<i>Signor, io t'ho confitto</i>	8, en dos coros (Coro 1: S, A 1, 2, B; Coro 2: S, A, T, B)	Italiano	
XXVII-XXVIII	<i>Jesu sposo mio</i>	8, en dos coros (Coro 1: S, A 1, 2, T; Coro 2: S, A, T, B)	Italiano	
XXIX-XXXI	<i>Al bel fonte sacro</i>	8, en dos coros (Coro 1: S, A 1, 2, B; Coro 2: S, A, T, B)	Italiano	
XXXI-XXXII	<i>Ave Regina caelorum</i>	6, en dos coros (Coro 1: S 1, 2, A; Coro 2: A, T, B)	Latín	Antífona de Completas (desde el 3 de febrero al Viernes Santo).
XXXII-XXXIII	<i>Ego sum panis vivus</i>	6, en dos coros (Coro 1: S 1, 2, A; Coro 2: T 1, 2 B)	Latín	Antífona al <i>magnificat</i> de Vísperas del IV día de Pentecostés; antífona de Laudes de la fiesta del Corpus.
XXXIII-XL	<i>Dialogo della Natività del Nostro Signore</i>	6, en dos coros (Coro 1: S 1, 2, A; Coro 2: A, T, B)	Italiano	
XLI-XLII	<i>Non più guerra ch'io m'arrendo</i>	a 4 y a 5 (S 1, 2, A,	Italiano	

<sup>478</sup> Numeradas en romanos.

<sup>479</sup> Incluyo el uso funcional que, en la liturgia, pudo utilizar la capilla con las obras en latín de esta colección.

		T, B)		
XLIII-XLIV	<i>Peccator, che fai</i>	a 4 y a 6 (S 1, 2, A 1, 2, T, B)	Italiano	
XLIV-LXVI	<i>Memento salutis auctor</i>	5 (S 1, 2, A 1, 2, B)	Latín	Himno de Laudes.
XLVI-XLVII	<i>Verba mea auribus</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Latín	Salmo 5, Maitines del Oficio de Difuntos.
XLVII-XLVIII	<i>Gaudete in Domino</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Latín	Introito del tercer domingo de Adviento.
XLVIII-XLIX	<i>Christus resurgens</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Latín	Comunión de la feria IV, después de Pascua de Resurrección.
XLIX-L	<i>Peccantem me quotidie</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Latín	Responsorio de Maitines del Oficio de Difuntos.
L-LI	<i>Domine Deus, pater omnipotens</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Latín	Fragmento del <i>Gloria</i> [?].
LI-LII	<i>Puer natus est nobis</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Latín	Introito de la misa del día de Navidad.
LIII-LIV	<i>Cantate Domino</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Latín	Salmo 95, Maitines del día de Navidad.
LIV	<i>Memento nostri Domine</i>	5 (S, A 1, 2, 3, T)	Latín	Tracto de la misa del 2º domingo de Cuaresma (verso).
LV	<i>O Crux, ave spes unica</i>	5 (S, A 1, 2, 3, T)	Latín	Estrofa 6 del himno <i>Vexilla Regis</i> , (domingo de Pasión, a Vísperas).
LV-LVII	<i>Recorelle pie d'errore</i>	a 2 y a 4 (S 1, 2, A B)	Italiano	
LVII-LVIII	<i>Poi che'l cuor mi stringe et terra</i>	3 (S 1, 2, A)	Italiano	
LVIII-LIX	<i>Se tu donassi il cuore</i>	3 (S 1, 2, A)	Italiano	
LX-[LXII]	<i>Te Dominum confitemur</i>	4 (S, A, T, B)	Latín	Fragmento del <i>Te Deum</i> (acción de gracias).

En atención a la normativa imperante en la capilla del Corpus Christi, a propósito de no incorporar obras en lengua vernácula –en este caso, en italiano–, parte del repertorio de este volumen –doce de las treinta y ocho composiciones– no se escuchaba en los muros de la iglesia, si bien el resto, aunque en origen no “encajaba” en los actos de la liturgia propia de la capilla, sí pudo ser de aplicación, según el texto que incorporaba, para determinados actos y festividades. Así, las antífonas *Regina caeli*, *Salve Regina* y *Ave Regina caelorum*, podían finalizar las Completas de gran parte del año litúrgico; determinados salmos servían para los Maitines del Oficio de Difuntos, Navidad o el Corpus, mientras que otros, lo eran para vísperas comunes. Finalmente, algunos introitos podían solemnizar los domingos de Adviento o Navidad.

Gran parte de las obras están compuestas según la nueva escritura bicoral, repartiendo 8 voces en dos coros –en consonancia con la nueva “moda” de finales del siglo XVI, preludiando la escritura policoral del siglo posterior–, lo que aportaba un tono de majestuosidad y solemnidad a ciertas celebraciones. Junto a ellas, las obras –en latín– escritas a menor número de voces –6, 5 y 4 voces– podían adaptarse a celebraciones más íntimas y comedidas.

En este *corpus* de obras se encuentra un repertorio cuya aplicación se “diseminaba” a lo largo del año litúrgico, en especial en las fiestas a las que la capilla dedicaba especial atención –Difuntos, Adviento, Navidad y Corpus–. Aunque posiblemente la capilla no pretendiera, en primera instancia, su uso inmediato, pudo “aprovechar” parte del repertorio contenido para solemnizar, con cierta relevancia, determinados actos en la iglesia del Corpus Christi. Se trata del único ejemplar conservado en la península, lo que acrecienta su valor musicológico.



[9] – E-VAcp, Mus/CM-LP-20, r. 3944.

Colección manuscrita de ocho libretes, con música de varios autores, forrados en pergamino con cubierta de plástico transparente tras su restauración, y pasador de cuero blanco<sup>480</sup>.

Este conjunto de cuadernos, donado al Colegio por Diego Vich –junto al volumen citado con anterioridad–, probablemente fue copiado por orden del mismo, y, dado que contiene un material musical muy específico, es posible que fuera un encargo de la propia capilla [?].

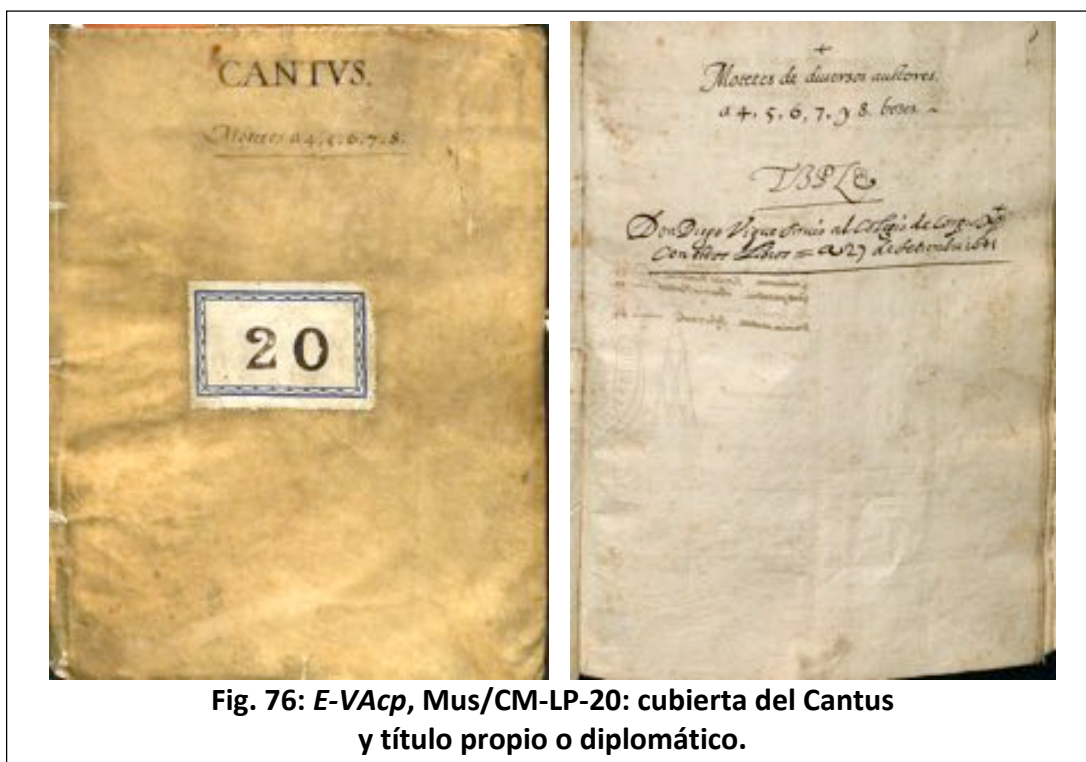


Fig. 76: E-VAcp, Mus/CM-LP-20: cubierta del Cantus y título propio o diplomático.

<sup>480</sup> Las medidas exteriores son comunes en altura y anchura, 248 x 178 mm. Las de los lomos varían en cada librete: el 1º, 18 mm, con el siguiente título diplomático: "CANTUS. / Motetes a 4, 5, 6, 7, 8. [sello en tinta negra con el nº 20, ribeteado en azul]; el resto, que abarca desde los 18 a los 4 mm, corresponde a las voces de ALTUS, TENOR, BASSVS, QUINTA VOX, SEXTA VOX, SEPTIMA VOX y OCTAVA VOX, respectivamente. Por tanto, los cuatro primeros libretes contienen todos los motetes, incluyendo los que presentan un *organico* a 4 voces –S, A, T, B–, mientras que los ocho restantes incorporan una voz más para completar 5, 6, 7, y 8 voces, respectivamente. Su signatura antigua era LP XX. En todos los libretes aparecen los folios numerados en recto y en verso tras una hoja de guarda, y seguidamente, figura repetido el título diplomático y una indicación al margen en tinta negra más oscura: "Don Diego Vique siruio al Colegio de Corpus Xpi / con estos Libros = a 27 de Setiembre 1641".



**Fig. 77: E-VAcp, Mus/CM-LP-20, *Laudate Dominum, a 8*, de Felipe Rogier –Cantus, fols. 123-124–.**

Las ochenta<sup>481</sup> obras que presenta esta colección, abarcan desde una plantilla vocal básica –4 voces, S, A, T, B– hasta 8 voces en dos coros; la mayoría, son obras sacras, con inclusión de alguna obra en castellano. En todos los libretes coincide cada obra en el mismo folio –de ahí que, como se comprobará, existan saltos en la numeración, así como folios en blanco sin numerar–, probablemente para encontrar las composiciones de un modo más rápido en cada uno de ellos, lo que corrobora el hecho de que estos materiales servían directamente para su ejecución.

En el siguiente cuadro nuestro el contenido del conjunto de libretes<sup>482</sup>:

**Tabla 28: obras recogidas en E-VAcp, Mus/CM-LP-20.**

Folio	Título	Nº voces/organico	Autor	Uso funcional
1	<i>Gaude quod Paraclitus</i>	4 (S, A, T, B)	José Gay <sup>483</sup>	Estrofa 6ª de los <i>Gaudia</i> (sábados, tras la <i>Salve</i> ).
3	<i>Ave Regina caelorum</i>	4 (S, A, T, B)	Francisco Guerrero	Antífona de Completas (desde el 3 de febrero al Viernes Santo).
17	<i>Tulerunt Dominum</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Melchor Robledo	Antífona al <i>Magnificat</i> de Vísperas de la feria V después de Pascua de Resurrección.
18	<i>Sancti Dei omnes</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	José Gay	Antífona de la festividad de Todos los Santos (1 de noviembre).

<sup>481</sup> Las obras que contienen dos o más partes han sido contabilizadas como una sola. Por otra parte, la penúltima composición de cada librete –*Benedicam*, de Géry de Ghersem– está incompleta en todos los casos; y de la última composición de la tabla, *Decantabat*, de autor desconocido, solo se conserva una voz en uno de los libretes –en algunos de ellos la hoja está arrancada, como se comprobará más adelante–.

<sup>482</sup> En la tabla figura el repertorio ordenado y foliado según aparece en el primer librete –*Cantus*–, de menor a mayor número de voces.

19	<i>Ululate pastores</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Ginés Pérez	III responsorio del II nocturno de Maitines del Sábado Santo.
20	<i>Videns Dominus</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Dominique Phinot <sup>484</sup>	Comunión del Domingo V de Cuaresma.
21	<i>Veni in hortum meum</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Orlando di Lasso <sup>485</sup>	Cantar de los Cantares, 5, 1.
23	<i>Gustate et videte</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Orlando di Lasso	Comunión de la octava de Pentecostés.
24	<i>Divites egerunt</i>	5 (S, A, T 1, T 2, B)	Orlando di Lasso	Salmo 33, 10. Completas de la feria IV.
25	<i>Regali ex progenie</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Francisco Company <sup>486</sup>	Antífona de las II Vísperas de la fiesta de la Natividad de la Virgen (8 de septiembre).
26	<i>Corde et animo</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Francisco Company	
27	<i>Luget Judea</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Ginés Pérez	Oficio de Difuntos.
29	<i>Fuit homo</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	José Gay	Responsorio breve de Tercia de la festividad de san Juan Bautista (24 de junio).
30	<i>Emendemus in melius</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	José Gay	Responsorio de Nona del miércoles de ceniza.
31	<i>Dominus qui eripuit</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	José Gay	1 Samuel, 17, 37.
33	<i>Misereris omnium</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	José Gay	Introito de la misa del miércoles de ceniza.
34	<i>Beata es Maria</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	José Gay	Antífona al <i>Magnificat</i> , Vísperas del III domingo de Adviento y festividad de la Preciosísima Sangre de Cristo, 1 de julio.
35	<i>Regina caeli</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	José Gay	Antífona de Completas (tiempo pascual).
36	<i>Reminiscere Domine</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	José Gay	Introito del II domingo de Cuaresma.
37	<i>Mi ofensa es grande</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Francisco Guerrero	Canciones y villanescas espirituales (Venecia, 1589).
39	<i>Ave Virgo Sanctissima</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Francisco Guerrero	Antífona de B. M. V.
40	<i>Angelus ad pastores</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Orlando di Lasso	Antífona de Laudes del día de Navidad.
41	<i>Hoc signum crucis</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Dominique Phinot	Responsorio breve de Tercia del día de la Exaltación de la Cruz (3 de mayo).
43	<i>Virgo prudentissima</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Bernardino Ribera <sup>487</sup>	Antífona al <i>Magnificat</i> de las I Vísperas de la festividad de la Asunción de la Virgen (15 de agosto).
45	<i>Rex autem David</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Bernardino Ribera	2 Samuel, 19, 12.
47	<i>Salve Regina</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Nicasio Zorita <sup>488</sup>	Antífona de Completas (Domingo de Trinidad, hasta la semana anterior al Adviento).
49	<i>Salve Regina</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Ginés Pérez	
52	<i>Siendo de amor, Susana requerida</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Anónimo [Lasso?] <sup>489</sup>	Texto de Lope de Vega.
53	<i>Pater Abraham</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Orlando di Lasso	Lc 16, 24-25.
54	<i>Fili, recordare</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Orlando di Lasso	

<sup>483</sup> José [Jusepe] Gay (\*?; †Zaragoza, 1587): fue maestro de capilla de la colegiata de Gandía. En 1587 concurre a las oposiciones a maestro de capilla de La Seo de Zaragoza, tras la muerte de Melchor Robledo, a las que concurren Martín Pérez, maestro en Badajoz, y Cristóbal Téllez, que se retiró antes del examen. El tribunal, presidido por Juan Arnal, otorgó la plaza a Gay, al que le sobrevino la muerte al poco tiempo de ocupar la plaza –dos meses y medio– (-GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Gay, José (I)”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 4, 1999, p. 547).

<sup>484</sup> Dominique Phinot (1510c; †1556c), compositor flamenco, posiblemente de origen francés. Su principal contribución musical reside en su desarrollo de la técnica del doble coro a 8 voces. En 1548 publicó cinco motetes a dos coros de 4 voces, de clara influencia veneciana, composiciones muy apreciadas en Centroeuropa, especialmente en Alemania, entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. Sus *chansons* contienen temas muy diversos, desde algunos de corte anticlerical hasta otras con poemas de los poetas romanos Publio Ovidio y Gayo Valerio Catulo. Pedro Cerone, en su tratado *El Melopeo y Maestro* (Nápoles, 1613), señala la influencia de este compositor sobre Palestrina (-JACOB, Roger: “Phinot [Finot, Finotto], Dominique [Domingo]”, en *The New Grove...*, op. cit., vol. 19, 2001, pp. 631-632).

<sup>485</sup> Orlando di Lasso (Roland de Lassus) (\*Mons, 1532; †Múnich, 1594): es posible que comenzara como niño cantor en la iglesia de san Nicolás en su ciudad natal (la leyenda dice que fue secuestrado tres veces por su prodigiosa voz). En 1553 se encargó de la dirección de la capilla de san Juan de Letrán en Roma (sucediendo a Animuccia y precediendo a Palestrina). En 1555 viajó a Amberes, publicando en 1556 su primer libro de motetes, y en ese año se desplazó a Múnich, invitado como Tenor de capilla de la corte del duque de Baviera Alberto V. En 1563 fue nombrado maestro de la

55	<i>Surge prospera, amica mea</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Giovanni P. da Palestrina <sup>490</sup>	Oficio común mariano. Fiesta de la Aparición de la Virgen (11 de febrero).
55	<i>Veni dilecte mi</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Giovanni P. da Palestrina	Cantar de los Cantares, 7, 12.
57	<i>Gaudeamus omnes in Domino</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Orazio Nantermi <sup>491</sup>	Introito de la misa de Todos los Santos (1 de noviembre).
58	<i>Omnes gentes</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Orfeo Vecchi <sup>492</sup>	Introito de la misa del Domingo VII después de Pentecostés.
59	<i>Genti peccatrici</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Antonio Mortaro <sup>493</sup>	Is 1, 4.
60	<i>Vulnerasti cor meum</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Orazio Nantermi	Cantar de los Cantares, 4, 9.
61	<i>Veni, amica mea</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Orazio Nantermi	A la Virgen María.
63	<i>Cantate Domino</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Orfeo Vecchi	Salmo del III nocturno de Maitines del día de Navidad.
65	<i>Dum complerentur</i>	6 (S 1, 2, A 1, 2, T, B)	José Gay	Antífona de las II Vísperas de Pentecostés.

citada capilla, cargo que conservó hasta su muerte, en la que, según los datos conocidos, llegó a tener a su cargo hasta sesenta cantores y treinta instrumentistas, algunos de ellos reclutados de Italia y Flandes. Famoso por sus *chansons* (alrededor de ciento cincuenta), también posee un catálogo considerable de madrigales, villanescas, motetes y misas (-HAAR, James: "Orlande [Roland] de Lassus [Orlando di Lasso]", en *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 14, 2001, pp. 295-322).

<sup>486</sup> Francisco Company (17.in?): apenas se conocen noticias de este compositor. Junto a las dos obras existentes en esta colección del Patriarca, en el Ms. 13231 de la Biblioteca de Medinaceli de Madrid se encuentra un volumen titulado *Tonos castellanos*, con seis tonos a tres voces de este maestro (-AGUIRRE, Soterraña: "Company, Francisco", en *Diccionario de la Música...*, *op. cit.*, vol. 3, 1999, pp. 850-851).

<sup>487</sup> Bernardino Ribera (\*Játiva? -Valencia-; †Toledo?, 1570): se formó como infante en la catedral de Orihuela, a las órdenes de su padre, Pedro Ribera, a la sazón maestro de capilla. Siguió los pasos de este, que posteriormente regentó la capilla de la catedral de Murcia. En 1558, Bernardino Ribera sucedió a Jerónimo de Espinar como maestro de capilla en la catedral de Ávila, teniendo como infante, entre otros, a Tomás Luis de Victoria. Ocupó el mismo cargo en la catedral de Toledo en 1563. No debe confundirse con Juan Ribera (1600c; †1655), maestro de capilla en la catedral de Oaxaca (México) (-NOONE, Michael: "Ribera, Bernardino de", en *Diccionario de la Música...*, *op. cit.*, vol. 9, 2002, pp. 171-172).

<sup>488</sup> Nicasio Zorita (\*Zurita? -Huesca-, 1545c; †Tarragona, 1593c): se ignoran los datos de los primeros años de este músico. En 1578 fue nombrado maestro de capilla en la catedral de Tarragona (procedía de Valencia), figurando hasta 1589. Cerone nombra a este maestro en su tratado *El Melopeo y Maestro*, alabando sus excelentes composiciones. En sendos inventarios de la catedral de Valencia, de 1632 y 1657, figuraba una colección impresa de ocho magnificats suyos, que, en el siguiente inventario, de 1669, desaparecieron (-LLORENS, José M<sup>a</sup>: "Zorita, Nicasio", en *Diccionario de la Música...*, *op. cit.*, vol. 10, 2002, pp. 1192-1193).

<sup>489</sup> Atribuida a Orlando di Lasso [?]. Existen dos copias manuscritas más de esta obra en archivos de la península, concretamente en la Biblioteca de la fundación Bartolomé March, de Palma de Mallorca (*E-PABm*, M. 13230 [1569c], fols. 201v-202r), y en el archivo musical de la catedral de Valladolid (*E-V*, Ms. 17 [fol. 76v]). Sobre las obras de Orlando di Lasso conservadas en España, véase: -EZQUERRO, Antonio: "Sources for works by Orlando di Lasso in Spain" (BOUCKAERT, Bruno, ed.), en *Yearbook of Alamire Foundation*. Lovaina (Bélgica), Alamire Foundation, 2008, pp. 143-144 y 146-149).

<sup>490</sup> Giovanni Pierluigi da Palestrina (\*Palestrina?, 1525/1526; †Roma, 1594), posiblemente el compositor más importante del Renacimiento tardío. Inició su formación en Santa María la Mayor, y en 1544 fue nombrado organista de la catedral de Palestrina. En 1551 fue nombrado maestro de la Capilla Julia (capilla papal), y en 1555 sucedió a Orlando di Lasso como maestro de capilla en San Juan de Letrán. En 1561 volvió a Santa María la Mayor, donde se había formado de niño, a ocupar el magisterio de dicha capilla. Tras la muerte de Giovanni Maria Animuccia, en 1571, dirigió de nuevo la Capilla Julia hasta su muerte. Su producción comprende 104 misas, más de 375 motetes, 68 ofertorios, al menos 65 himnos, 35 magnificats y varias series de lamentaciones. Su música ha sido considerada, junto a otros maestros de su tiempo, como modelo de producción artística de la Contrarreforma, toda vez que fue uno de los compositores que revisó, a instancias del papa Gregorio

67	<i>Recuerde el alma dormida</i>	6 (S 1, 2, A, T, B1, B 2)	[Francisco] Navarro <sup>494</sup>	<i>Coplas por la muerte de su padre</i> –Jorge Manrique–.
68	<i>Dimitte me ergo</i>	6 (S 1, 2, A 1, 2, T, B)	Bernardino Ribera	[?]
69	<i>O Doctor optime</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Francisco Guerrero	Vísperas de la fiesta de los Doctores de la Iglesia.
70	<i>O sacrum convivium</i>	6 (S, A 1, 2, T, B 1, B 2)	Francisco Guerrero	Antífona al <i>Magnificat</i> , II Vísperas de la festividad del Corpus Christi.
71	<i>Maria Magdalena</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Francisco Guerrero	Fragmento del Evangelio del Domingo de Resurrección (Mc 16, 1, 5) [Fiesta de María Magdalena, 22 de julio].
73	<i>Et introeuntes</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Francisco Guerrero	
74	<i>Assumpsit Jesus</i>	6 (S 1, 2, A 1, 2, T, B)	Bernardino Ribera	Antífona de las II Vísperas de la fiesta de la Transfiguración del Señor, 6 de agosto.
76	<i>Super flumina Babylonis</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	José Gay	Salmo 136, Vísperas de feria V.
77	<i>Media vita</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	José Gay	Responsorio de Cuaresma.
79	<i>Dum complerentur</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	José Gay	Antífona de las II Vísperas de la fiesta de Pentecostés.
80	<i>Descendens Jesus</i>	6 (S 1, 2, A 1, 2, T, B)	José Gay	Antífona de las II Vísperas de la fiesta de la Sagrada Familia.
81	<i>Factum est praelium</i>	6 (S 1, 2, A 1, 2, T, B)	José Gay	Capítulo a Nona, festividad de san Miguel Arcángel, 29 de septiembre.
84	<i>Tulerunt Dominum meum</i> <sup>495</sup>	6 (S 1, 2, A 1, 2, T, B)	Ginés Pérez	Antífona al <i>Magnificat</i> de Vísperas de la feria V después de Pascua de Resurrección.
85	<i>Cum ergo flerent</i>	6 (S 1, 2, A 1, 2, T, B)	Ginés Pérez	

XIII, el Gradual Romano y el Antifonario gregoriano (-LOCKWOOD, Lewis; O´REGAN, Noel; y OWENS, Jessie Ann: “Palestrina [Prenestino, etc.], Giovanni Pierluigi da”, en *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 18, 2001, pp. 937-957).

<sup>491</sup> Orazio Nantermi (\*Milán –Italia–, 1550c; †*ibid?*, 1607a): compositor, cantor y organista, hijo de Filiberto Nantermi. Se conocen noticias de este compositor hacia 1570, cuando comenzó a trabajar en *Santa Maria presso San Celso* –Milán–, compartiendo trabajo con su padre hasta finales de 1607, en labores de cantor y de organista en obras a doble coro. Paolo Morigi lo describió como un “sensible e inteligente músico”, cuyas obras fueron admiradas por sus contemporáneos (-WHENHAM, John: “Nantermi [Nanterni]”, en *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 17, 2001, pp. 611-612).

<sup>492</sup> Orfeo Vecchi (\*Milán o Vercelli –Italia–, 1551c; †Milán, 1603): compositor italiano, del que se desconoce su lugar exacto de nacimiento. En 1561 recibió la tonsura en Vercelli, y en 1570 era cantor del *Collegio degli Innocenti* de la citada población. En 1581 recibió órdenes menores bajo el cardenal Carlos Borromeo en Milán, que en 1580 había recomendado a Vecchi como maestro de capilla de *Santa Maria della Scala* (Milán). Vecchi fue maestro de la catedral de Vercelli desde 1582 hasta 1586, volviendo a Milán para ocuparse nuevamente del magisterio de *Santa Maria della Scala* hasta su muerte. Salvo algunas composiciones instrumentales y madrigales, únicamente escribió música sacra. Sus *Misas*, de 1588, reflejan las directrices de Trento, a propósito de la simplicidad y comprensión del texto. Al igual que con Vincenzo Ruffo, el estilo predominante de Vecchi era silábico (-DONÀ, Mariangela: “Vecchi, Orfeo”, en *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 26, 2001, pp. 368-369).

<sup>493</sup> Antonio Mortaro (*fl.* 1587-1610): en 1598 era organista del monasterio franciscano en Milán, y en 1602 fue nombrado organista de la catedral de Novara. Entre sus obras destaca un buen número de canzonetas y madrigales, para teclado y tablatura de laúd. La mayoría de sus obras sacras son para doble y triple coro, en el estilo veneciano. Destacan, asimismo, sus motetes a tres voces, publicados en 1598 y reeditados en 1603 y 1610 (-ROCHE, Jerome; y CARTER, Jim: “Mortaro, Antonio”, en *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 17, 2001, pp. 151-152).

<sup>494</sup> Sobre Francisco Navarro, véase el Capítulo I de la presente tesis, p. 60.

<sup>495</sup> Esta obra aparece parcialmente copiada y tachada en el fol. 66 –tras la antífona *Dum complerentur* de Gay–, y nuevamente en el fol. 84, en el que se indica “Joannes genesius perez.a 6.” Probablemente el copista se equivocó inicialmente en el final –*Alleluia*–, ya que aparece de nuevo en

86	<i>Cum invocarem</i>	6 (S, A 1, 2, T, B 1, 2)	Orlando di Lasso	Salmo 4, I de Completas.
90	<i>Dum completerentur</i>	6 (S 1, 2, A, T, B 1, 2)	Ginés Pérez	Antífona de las II Vísperas de Pentecostés.
91	<i>O Lux et decus Hispaniae</i>	6 (S 1, 2, A 1, 2, T, B)	Ambrosio de Cotes	Himno para la Fiesta de Santiago Apóstol – 25 de julio–.
93	<i>Fremuit Spiritu Jesus</i>	6 (S 1, 2, A, T, B 1, 2)	Clemens non Papa <sup>496</sup>	Jn 11, 33-35 (Resurrección de Lázaro). Domingo V de Cuaresma.
95	<i>Timor et tremor</i>	6 (S, A 1, 2, T, B 1, 2)	Orlando di Lasso	Salmo 54, 6. Jueves Santo.
96	<i>Exaudi Deus</i>	6 (S, A 1, 2, T, B 1, 2)	Orlando di Lasso	Salmo 63. Laudes del Sábado Santo.
97	<i>Pater, peccavi</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Vincenzo Ruffo <sup>497</sup>	Lc 15, 17-21 (Parábola del hijo pródigo), responsorio del segundo sábado de Cuaresma.
99	<i>Quanti mercenarii</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Vincenzo Ruffo	
100	<i>Surgam et ibo</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Vincenzo Ruffo	
101	<i>Videns Dominus</i>	6 (S 1, 2, A, T, B 1, 2)	Clemens non Papa	Jn 11, 33, 43 (Resurrección de Lázaro). Domingo V de Cuaresma.
103	<i>Assumpta est Maria</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Juan Bautista Comes	Antífona de las II Vísperas de la fiesta de la Asunción de la Virgen, 15 de agosto.
104	<i>Laboravi in gemitu meo</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Anónimo <sup>498</sup> [¿?]	Salmo 6, 6. Nocturno I de Maitines del Oficio de Difuntos.
107	<i>Dum praeliaretur Michael</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Juan Bautista Comes	Antífona al <i>Magnificat</i> , II Vísperas de la festividad de san Miguel Arcángel (29 de septiembre).
109	<i>Exurgat Deus</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Juan Bautista Comes	Salmo 67, Maitines de la festividad de Pentecostés.
116	<i>Vidi Angelum</i>	7 (S 1, 2, A 1, 2, T 1, 2, B)	Ambrosio de Cotes	Ap 14, 6. Motete para la festividad de san Vicente Ferrer.
117	<i>Angelus Domini</i>	7 (S 1, 2, A 1, 2, T 1, 2, B)	José Gay	Responsorio de Maitines del día de Resurrección.
118	<i>Nolite timere</i>	7 (S 1, 2, A 1, 2, T 1, 2, B)	José Gay	Aparición de Cristo resucitado a los discípulos (Ls 25, 38) [?]
119	<i>Vox in Rama audita est</i>	7 (S 1, 2, A 1, 2, T 1, 2, B)	Bernardino Ribera	Comunión de la misa de la festividad de los Santos Inocentes (28 de diciembre).
120	[ <i>Benedicta sit</i> ] <i>Sancta Trinitas</i>	7 (S 1, 2, A, T 1, 2, B 1, 2)	Dominique Phinot	Introito de la misa de la festividad de la Santísima Trinidad.

el folio mencionado con notas diferentes en su final.

<sup>496</sup> Clemens [non Papa], Jacobus [Clement, Jacob] (\*?, 1512c; †?, 1555c), compositor franco-flamenco. Fue conocido con el añadido de “non Papa” para distinguirlo del poeta coetáneo Jacobus Papa (y no, como se afirma generalmente, para distinguirlo del papa Clemente VII). Su producción abarca quince misas y un considerable número de motetes (alrededor de 233) entre 3 y 8 voces. También se hizo popular a raíz de la publicación, entre 1556-1557, de sus *Souterliedekens* a 3 voces (primera adaptación polifónica de los 150 salmos en lengua holandesa) (-ELDERS, Willem, FORNEY, Kristine; y PLANCHART, Alejandro Enrique: “Clemens (non papa) [Clement, Jacob]”, en *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 6, 2001, pp. 28-33).

<sup>497</sup> Ruffo, Vincenzo (\*Verona –Italia–, 1508c, †Sacile –Italia–, 1587), músico de la corte de Alfonso de Ávalos, gobernador de Milán bajo Carlos V, entre 1547 y 1563. En esa fecha, y hasta 1572, fue maestro de capilla de la catedral de Milán. Influenciado por el arzobispo de la ciudad, el cardenal Carlos Borromeo, su música refleja los ideales de la Contrarreforma, especialmente en la búsqueda de la inteligibilidad de los textos (-LOCKWOOD, Lewis, y AMATI-CAMPERI, Alexandra: “Ruffo, Vincenzo”, en *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 21, 2001, pp. 874-875).

<sup>498</sup> Climent indica que esta obra puede pertenecer a Juan Bautista Comes [?] (-CLIMENT, José: *Fondos musicales...*, *op. cit.*, p. 41), quizá porque está copiada a continuación de la antífona *Assumpta es Maria*, pero el hecho es que en ninguno de los libretos se indica autor, ni en la tabla ni en el folio correspondiente a la obra.

123	<i>Laudate Dominum in sanctis eius</i>	8 (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	Philippe Rogier <sup>499</sup>	Salmo 150. Laudes del Sábado Santo y del Oficio de Difuntos.
125	<i>Jam non dicam vos servos</i>	8 (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	Dominique Phinot	Para la ordenación de nuevos presbíteros.
127	<i>O sacrum convivium</i>	8 (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	Dominique Phinot	Antífona al <i>Magnificat</i> , II Vísperas de la festividad del Corpus Christi.
129	<i>Tanto tempore</i>	8 (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	Dominique Phinot	Antífona –y Comunión de la misa– de las II Vísperas de la fiesta de san Felipe y Santiago apóstoles (1 de mayo).
131	<i>Signor, signor</i> <sup>500</sup>	8 (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	Dominique Phinot	[?]
[133]	[ <i>Cantate Domino canticum novum</i> ] <sup>501</sup>	[8]	[Miguel Tarín]	Salmo del III nocturno de Maitines del día de Navidad.
[134]	[ <i>O bone Jesu</i> ] <sup>502</sup>	[8]	[Dominique Phinot]	Motete eucarístico.
135	<i>Regina caeli laetare</i>	8 (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	Philippe Rogier	Antífona de Vomentas (Tiempo Pascual).
136	<i>Tristis est anima mea</i>	8 (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B)	Joan Pau Pujol <sup>503</sup>	Responsorio 2º del primer nocturno del Oficio de Tinieblas.
137	<i>Tenebrae factae sunt</i> <sup>504</sup>	8 (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B)	Joan Pau Pujol	Responsorio 5º del segundo nocturno del Oficio de Tinieblas.
139	<i>Benedicam semper</i> <sup>505</sup>	8 (Coro 1: S, A, T 1, 2; Coro 2: S, A, T, B)	Géry de Ghersem <sup>506</sup>	Feria IV, a Completas.
[141]	[ <i>Decantabat</i> ] <sup>507</sup>	8 [?]	Anónimo	Responsorio del III domingo después de Pascua de Resurrección.

<sup>499</sup> Felipe [Philippe] Rogier (\*Arras? –Francia–, 1562c; †Madrid, 1596): llegó a España en 1572, junto a un grupo de niños cantores de los Países Bajos, como infante de coro de la Capilla Real de Felipe II, bajo las órdenes de Gérard de Turnhout. En 1582 se ordenó sacerdote, y fue nombrado vicemaestro de la misma capilla, accediendo al cargo titular a la muerte de George de la Hèle en 1586. Su discípulo Géry de Ghersem publicó cinco de sus misas, bajo el auspicio de Felipe II. Se trata de uno de los compositores más influyentes y decisivos en el emergente estilo policoral de finales del siglo XVI (-WAGNER, Lavern J.; y KIRK, Douglas: “Rogier, Philippe”, *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 21, 2001, p. 521; -BECQUART, Paul: “Rogier, Philippe”, en *Diccionario de la Música...*, *op. cit.*, vol. 9, 2002, pp. 327-328).

<sup>500</sup> El texto está escrito en italiano.

<sup>501</sup> Esta obra figura en la tabla en el fol. 133, pero no aparece entre los folios de ningún librete. De hecho, del fol. 131 –*Signor, signor*, de Phinot– salta al 136 –*Tristis est anima mea*, de Pujol–.

<sup>502</sup> Esta obra también figura en la tabla, con el fol. 134, pero, al igual que ocurre con la composición anterior, no existe ese folio en ninguno de los libretes.

<sup>503</sup> Joan Pau Pujol (\*Mataró –Barcelona–, 1570; †Barcelona, 1626), maestro de capilla de la catedral de Tarragona en 1593, de El Pilar de Zaragoza en 1595 (en este período tuvo a su cargo, como infante, a Diego Pontac) y de la catedral de Barcelona desde 1612 hasta su muerte (-PAVIA, Josep: “Pujol, Joan Pau [Joan, Juan], en *Diccionario de la Música...*, *op. cit.*, vol. 8, 2001, pp. 1004-1008).

<sup>504</sup> En todos los libretes figura esta composición como “2ª pars”, es decir, como continuación del responsorio *Tristis est anima mea* del propio Pujol. Dado que en el oficio de Semana Santa figuran en diferentes nocturnos, las he considerado como dos obras independientes.

<sup>505</sup> En los libretes del CANTUS, ALTUS, TENOR, QUINTA VOX y OCTAVA VOX figura este responsorio – fol. 139–, pero está incompleto. Falta el folio siguiente en algunos casos –está arrancado, como en el CANTUS, ALTUS, QUINTA VOX y OCTAVA VOX–, y en otros, el folio siguiente contiene pentagramas en recto y en verso, pero está en blanco y sin numerar –TENOR, BASSUS, SEXTA VOX y SEPTIMA VOX–. Como ocurre con la composición posterior –*Decantabat*–, es probable que la obra fuera copiada en su totalidad en algunos libretes, en los que parecen haber sido arrancados los últimos

Las ochenta obras que contienen estos cuadernos cubren prácticamente todo el calendario litúrgico –excepto el mes de enero–, especialmente la Cuaresma y Semana Santa –con nueve composiciones–, Pentecostés, Santísima Trinidad y el Corpus –alrededor del mes de junio, con diez obras– y Navidad –con seis–. Las antífonas componen el género/forma más numeroso (veintitrés), seguido de salmos (nueve), responsorios (seis, incluyendo responsorios breves), introitos (cuatro) y comuniones (tres). En cuanto a las horas canónicas, predominan las obras destinadas a Vísperas (diecisiete), los Maitines (siete) y las Completas (seis). Finalmente, se encuentran ocho obras pertenecientes al oficio de la misa.

Por otra parte, predominan las obras de autores del ámbito hispánico –cuarenta y nueve en total–, frente a las de compositores foráneos –treinta–. Entre ambos, predomina más la copia de música del siglo anterior –de doce maestros– que la propia del siglo XVII –siete autores, algunos de ellos a caballo entre los dos siglos–. Con ello, el “suministro” de materiales que proporcionaba esta colección era de polifonía más consolidada, más escuchada, menos “novedosa”. A pesar de ello, entre las composiciones últimas destacan doce a 8 voces en dos coros, que servían para “engalanar” festividades de relevancia, como los Maitines de Difuntos o de Tinieblas, la Navidad o el Corpus.

Sin duda, la aportación de este numeroso conjunto de obras fue de gran interés para la capilla, al tratarse de un material muy “en boga” desde mediados del siglo XVI, de grandes maestros como Phinot –uno de los precursores en la escritura bicoral–, Rogier y Ghersem, continuadores de esta nueva “moda” y vinculados a la Capilla Real de Felipe II. Es muy probable que parte del material de estos libretes fuera extraído/copiado de la catedral levantina, ya que contiene obras que por esas fechas –alrededor de 1640– ya estaban muy difundidas por las capillas religiosas de la península –como las de Rogier, Phinot, Ribera, etc.–, de Europa –las de Lasso,

---

folios.

<sup>506</sup> Ghersem [Gersem], Géry de [Géri] (\*Tournai –Bélgica–, 1573/1575; †*idem*, 1630): durante cinco años de su infancia fue infante en la catedral de Tournai, en el período en el que su maestro, George de la Hèle, fue nombrado director musical de la capilla real de Felipe II (1582). Ghersem llegó a Madrid en 1586 (con 11 ó 13 años), junto a trece niños más procedentes de Flandes. Siguió formándose junto al maestro Philippe Rogier, sucesor de George de la Hèle en 1588. En 1593 promocionó de infante a cantor, accediendo en 1598 a teniente de maestro de la capilla real de Felipe III, junto a su titular y compatriota Mateo Romero, maestro “Capitán”. En 1604 volvió a su tierra natal, ocupándose de la capilla del archiduque Alberto y la archiduquesa Isabel en Bruselas, junto a Pedro Rimonte, que la regía desde 1601. Entre 1609 y 1630 figuraba entre los cantores de la capilla real flamenca en Valladolid. Este salmo –*Benedicam semper*, a ocho voces– es la única obra suya conservada actualmente en el Patriarca (–CLIMENT, José: *Fondos musicales...*, *op. cit.*, p. 266; –CLIMENT, José; y PIEDRA, Joaquín: *op. cit.*, p. 81; –FERRARD, Mary Armstrong; y LAVERN, Wagner: “Ghersem [Gersem], Géry (de)”, en *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 9, 2001, p. 810.

<sup>507</sup> Esta obra aparece mencionada en la tabla de todos los libretes con el folio 141, pero en algunos de ellos este folio no existe o está arrancado: en el CANTUS no figura –solo se llega al fol. 139–; en el ALTUS, el fol. 141 –posiblemente correspondiente al *Decantabat*– está arrancado; en los libretes de TENOR y QUINTA VOX no figura este folio; en el librete del BASSUS no figura ni siquiera en la tabla; sí lo hace, sin embargo, en el librete de SEXTA VOX –fols. 141-[142, sin foliar] –, indicando “Tenor 2º chori a 8.”, pero no se indica el autor; y finalmente, en los libretes de SEPTIMA VOX y OCTAVA VOX tampoco figura, aunque sí lo hace en la tabla. Posiblemente llegaron a copiarse y arrancarse los últimos folios de cada librete.



Guerrero, Ruffo, Clemens–, y, probablemente, en Latinoamérica –México, Lima, Bogotá, Guatemala, etc.– junto a otras muy “locales”, como las de Cotes –maestro de capilla de la citada catedral en los últimos años del siglo XVI–, especialmente el motete para las exequias de Felipe II, y Tarín –que, desde finales del siglo XVI, era beneficiado en la mencionada catedral de Valencia<sup>508</sup>, músico apreciado por la capilla a raíz de componer para la misma las primeras “Danzas del Corpus”.

Como he comentado con anterioridad, estos libretes servían directamente para su interpretación por la capilla, y es probable que se utilizaran con frecuencia, dada la importancia musical que contienen. A este respecto, conviene señalar el gran valor musicológico que poseen algunas de ellas, como las dos obras de Francisco Company, compositor prácticamente desconocido del que apenas se conservan obras –no se conocen noticias de ningún otro archivo en el que se encuentre copia de las dos conservadas en esta colección–. Lamentablemente, la rotura de los últimos folios de algunos libretes nos impide conocer en su totalidad las dos últimas composiciones, una de ellas de Ghersem<sup>509</sup> y la otra de autor desconocido.

En definitiva, se trata de una interesantísima donación que, en su día –y a día de hoy– enriqueció enormemente el fondo musical de la capilla del Corpus Christi, proporcionando música para cubrir una gran parte del año litúrgico.

[10] – E-VAcp, Mus/CM-LC-21, r. 3975.

Libro manuscrito, con cubiertas de pergamino, restaurado y forrado posteriormente –en el siglo XX– con plástico transparente (mylar) y dos pasadores de cuero blanco<sup>510</sup>.

---

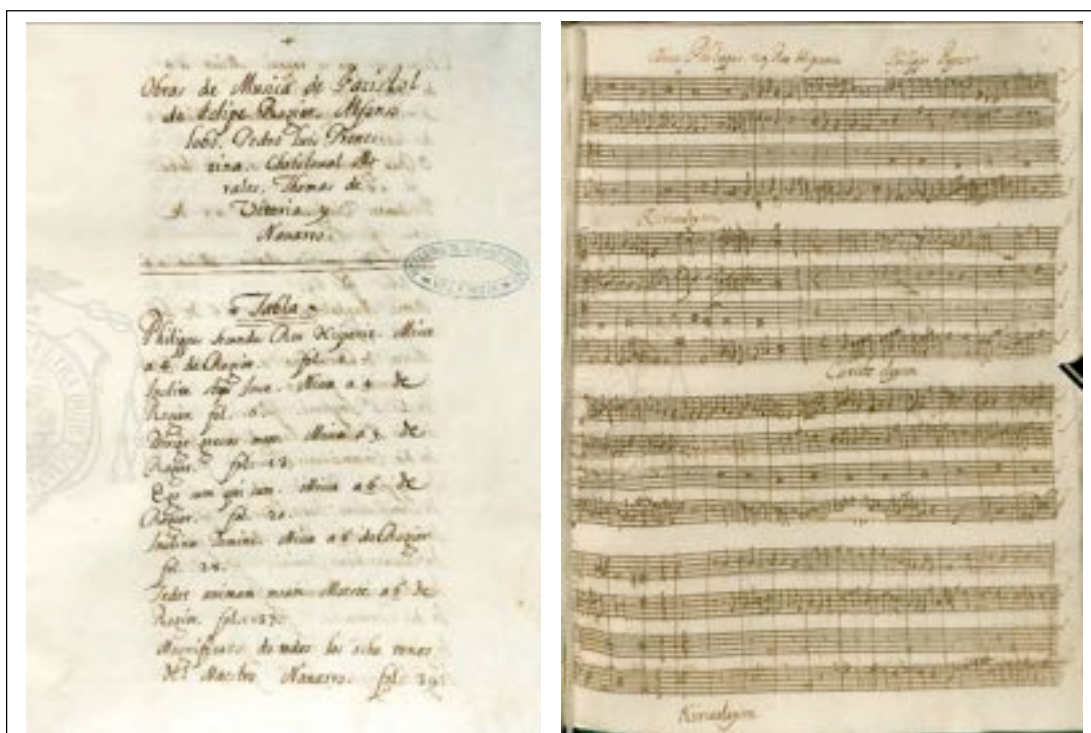
<sup>508</sup> En el primer inventario del siglo XVII de la catedral de Valencia –realizado en 1618– figuran “[...] huyt tomos ab cubertes de pergamí, de Mosen Tarin, puntat de ma.” (-CLIMENT, José: “La música en Valencia durante el siglo XVII”, en *Anuario Musical*, 21 (1968), p. 212).

<sup>509</sup> En la Biblioteca de Lisboa –desaparecida tras el terremoto de la ciudad en 1755– figuraban muchas obras de Ghersem, la mayoría, sacras (vid.: -JOÃO IV [de Portugal]: *Primeira parte do index da Livraria do muyto alto, e poderoso Rey Dom João o IV. Nosso Senhor*. Lisboa, Paulo Craesbeck, 1649).

<sup>510</sup> Las medidas exteriores son 299 x 220 x 44 mm. En la cubierta anterior figura el título diplomático: “Obras de Musica de facistol. / de diferentes.”, y en lomo indica, con letra gótica: “.Musica de facistol.” Su signatura antigua era LP XXI. Tras hoja de guarda, en el siguiente folio figura un nuevo título diplomático, más explícito: “[rúbrica del copista] / Obras de Musica de Facistol / de Felipe Rogier. Alfonso / Lobo, Pedro Luis Prenes / tina, Christoual de Mo / rales, Thomas de / Vitoria, y / Navarro”. Los folios están numerados en su lado recto, aunque en el verso se indica “1B”, “2B”, etc., añadido con probabilidad en el siglo XX. Los tres folios siguientes –en recto y en verso– contienen la tabla de composiciones del volumen. Un folio en blanco antecede al material musical, copiado en recto y vuelto.



**Fig. 78: E-VAcp, Mus/CM-LC-21: cubierta.**



**Fig. 79: E-VAcp, Mus/CM-LC-21: portada interior con tabla y Missa Philippus Rex Hispaniae, de Felipe Rogier –fol. 1–.**

El volumen contiene noventa y ocho composiciones de varios autores, la mayoría de ellas de Palestrina, que figuran, por orden, en la siguiente tabla:

**Tabla 29: obras recogidas en E-VAcp, Mus/CM-LP-21.**

Folio	Título e incipit textual	Autor	Organico	Uso funcional
1	Missa Philippus Rex Hispaniae	Rogier	S, A, T, B Agnus Dei a 6: S 1, 2, A	Ordinarium: fiestas de menor rango o de segunda clase.

			1, 2, T, B	
6[v]	<i>Missa Inclita stirps Jesse</i>	Rogier	S, A, T, B <i>Agnus Dei</i> a 5: S 1, 2, A, T, B	
13	<i>Missa Dirige gressus meos</i>	Rogier	S, A 1, 2, T, B <i>Agnus Dei</i> a 6: S 1, 2, A 1, 2, T, B	
20	<i>Missa Ego sum qui sum</i>	Rogier	S 1, 2, A 1, 2, T, B	<i>Ordinarium</i> : fiestas de segunda clase.
28	<i>Missa Inclina Domine</i>	Rogier	S 1, 2, A 1, 2, T, B	
37[v]	<i>Taedet animam meam</i>	Rogier	A 1, 2, T 1, 2, B 1, 2	Lección II de Maitines del Oficio de Difuntos –2 de noviembre–.
39	<i>Magnificats</i> (en los ocho tonos)	Navarro <sup>511</sup>	S, A, T, B	Vísperas de festividades menores.
48	<i>Misa de Difuntos</i>	Anónimo	S, A, T, B	Funerales, sufragios, etc., y festividad de los fieles Difuntos –2 de noviembre–.
51	<i>Missa Petre ego pro te rogavi</i>	Lobo	S, A, T, B	<i>Ordinarium</i> : fiestas de menor rango.
54[v]	<i>Missa Simile est regnum caelorum</i>	Lobo	S, A, T, B	
58[v]	<i>Missa O Rex gloriae</i>	Lobo	S, A, T, B	
63	<i>Missa Prudentes virgines</i>	Lobo	S, A 1, 2, T, B	<i>Ordinarium</i> : fiestas de menor rango o de segunda clase.
69	<i>Missa Beata Dei genitrix Maria</i>	Lobo	S 1, 2, A 1, 2, T, B	<i>Ordinarium</i> : fiestas de menor rango.
73	<i>Missa Mariae Magdalene</i>	Lobo	S 1, 2, A, T, B 1, 2	
79	<i>Dies sanctificatus</i>	Palestrina <sup>512</sup>	S, A, T, B	<i>In die Natalis Domini</i> –25 de diciembre–.
79	<i>Lapidabant te</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In die Sancti Stepham</i> –26 de diciembre–.
81	<i>Valde honorandus</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Sancti Joannis Evangeliste</i> –27 de diciembre–.
81[v]	<i>Magnum heredita</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In die Circuncisionis Domini</i> –1 de enero–.
82[v]	<i>Tribus miraculis</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Epiphania Domini</i> –6 enero–.
83[v]	<i>Hodie Beata Virgo Maria</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Purificatione Beatae Mariae</i> –2 de febrero–.
84[v]	<i>Ave Maria</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Anuntiatione Beate Mariae</i> –25 de marzo–.
85[v]	<i>Jesus iunxit se discipulis</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Resurrectione Domini</i>
86[v]	<i>O Rex gloriae</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Ascensione Domini</i>
87[v]	<i>Loquebantur variis linguis</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In die Pentecostes</i>
88[v]	<i>Benedicta sit Sancta Trinitas</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Festo Sanctissime Trinitatis</i>
89[v]	<i>Lauda Sion</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Festo Corporis Christi</i>
90[v]	<i>Huit homo missus a Deo</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In nativitate Sancti Joannis Baptistae</i> –24 de junio–.
91[v]	<i>Tu es pastor ovium</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Sancti Petri Apostoli</i> –29 de junio–.
92[v]	<i>Magnus Sanctus Paulus</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Sancti Pauli Apostoli</i> –29 de junio–.
93[v]	<i>Surge prospera amica mea</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In visitatione Beati Mariae</i> –2 de julio–.
94[v]	<i>In diebus illis</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Sancte Mariae Magdalene</i> –22 de julio–.
95[v]	<i>Beatus Laurentius</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Sancti Laurentii</i> –10 de agosto–.
96[v]	<i>Quae est ista qui procesit</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Assumptione Beate Mariae</i> –15 de agosto–.
97[v]	<i>Misso Herodes spiculatore</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In decollatione Sancti Joannis Baptistae</i> –29 de agosto–.
98[v]	<i>Nativitas tua Dei genitrix</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In nativitate Beate Mariae</i> –8 de septiembre–.
99[v]	<i>Nos autem gloriamur</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Festo Sancte Crucis</i> –14 de septiembre–.
100[v]	<i>Salvator mundi</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Festo omnium sanctorum</i> –1 de

<sup>511</sup> Francisco Navarro.

<sup>512</sup> Se trata de una copia completa del volumen publicado en Venecia en 1564: *Motecta festorum totius anni cum Communi sanctorum, Liber Primus*. Venecia, Antonio Gardano, 1564 [RISM A/I, P 689]. Estos motetes de Palestrina, copiados entre los fols. 79-113[v] del manuscrito, están ordenados –como en el libro impreso citado– según el calendario litúrgico.

				noviembre–.
101[v]	<i>O quantos luctus</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Sancti Martini Episcopi</i> –11 de noviembre–.
102[v]	<i>Cangratulamini mihi</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>Presentatio Beate Mariae</i>
103[v]	<i>Dum aurora finem</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Sanctae Cecillie</i> –22 de noviembre–.
104[v]	<i>Doctor bonus</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Sancti Andree</i> –30 de noviembre–.
105[v]	<i>Quam pulchri sunt</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Festo conceptionis</i> –8 de diciembre–.
106[v]	<i>Tollite iugum meum</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Festo Apostolorum</i>
107[v]	<i>Isti sunt viri Sancti</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Festo Evangelistarum</i>
108[v]	<i>Hic este vere martir</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Festo omnium Martiris</i>
109[v]	<i>Gaudet in caelis</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Festo plurimorum Martirum</i>
110[v]	<i>Iste est qui ante Deum</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Festo Confessorum Pontificum</i>
111[v]	<i>Beatus vir qui suffert tentationem</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Festo Confessorum non Pontificum</i>
112[v]	<i>Veni sponsa Christi</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In Festo Virginum</i>
113[v]	<i>Exaudi Domine preces</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>In dedicatione templi</i>
114[v]	<i>Discurso sobre los saeculorum</i>	Aguilera de Heredia <sup>513</sup>	S, A, T, B	
115[v]	<i>Missa Ecce sacerdos magnus</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>Ordinarium</i> : fiestas de menor rango.
123[v]	<i>Missa O Regem caeli</i>	Palestrina	S, A, T, B	
130[v]	<i>Missa virtute magna</i>	Palestrina	S, A, T, B	
137[v]	<i>Missa Gabriel Archangelus</i>	Palestrina	S, A, T, B	
145[v]	<i>Missa Veni sponsa Christi</i>	Palestrina	S, A, T, B 2º <i>Agnus Dei</i> a 6: S, A 1, A 2, T 1, 2, B	<i>Ordinarium</i> : fiestas de menor rango o de segunda clase.
150[v]	<i>Missa Ave Regina caelorum</i>	Palestrina	S, A, T, B	<i>Ordinarium</i> : fiestas de menor rango.
156[v]	<i>Missa sine nomine</i>	Palestrina	S, A, T, B	
159[v]	<i>Missa ad fugam</i>	Palestrina	S, A, T, B	
164[v]	<i>Missa Ad cenam agni providi</i>	Palestrina	S, A 1, 2, T, B	<i>Ordinarium</i> : fiestas de menor rango o de segunda clase.
176[v]	<i>Missa de Beata Virgine</i>	Palestrina	S, A, T, B No lleva Gloria ni Credo	<i>Ordinarium</i> : fiestas de menor rango.
178[v]	<i>Missa Inviolata</i>	Palestrina	S, A, T, B No lleva Gloria ni Credo	
181[v]	<i>Missa Brevis</i>	Palestrina	S, A, T, B No lleva Gloria ni Credo	
183[v]	<i>Missa Ut, re, mi fa, sol, la</i>	Palestrina	S 1, 2, A 1, 2, T, B No lleva Gloria ni Credo	
188[v]	<i>Virgo prudentissima</i>	Palestrina	S, A 1, 2, T 1, 2, B	Antífona al <i>Magnificat</i> de las Vísperas de la festividad de la Asunción de la Virgen (15 de agosto).
190[v]	<i>Osculetur me</i>	Palestrina <sup>514</sup>	S, A, T, B	Festividad de la Asunción de la Virgen –15 de agosto–.
191	<i>Trahe me post de</i>	Palestrina	S, A 1, 2, T, B	<i>Beata Maria Virgine.</i>
191[v]	<i>Nigra sum sed formosa</i>	Palestrina	S, A 1, 2, T, B	<i>In Purificatione Beatæ Mariae virginis.</i>
192[v]	<i>Vineam meam non custodivi</i>	Palestrina	S, A, T 1, 2, B	Cantar de los Cantares 1, 6.
193[v]	<i>Magnificats</i> (en los ocho tonos)	Palestrina	S, A, T, B ( <i>alternatim</i> ) <sup>515</sup>	Vísperas de festividades menores.

<sup>513</sup> Sebastián Aguilera de Heredia (\*Zaragoza, 1561; †*ibid.*, 1627), organista en las catedrales de Huesca (1585-1603) y Zaragoza (1603-1627). Pudo ser discípulo de Juan Oriz, su antecesor en La Seo de Zaragoza. En 1618 publicó su *Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae*, colección de magnificats a cuatro, cinco, seis y ocho voces, obra que rápidamente alcanzó gran difusión entre las catedrales de ámbito panhispánico. Aguilera es considerado el primer representante de la llamada “escuela aragonesa” de órgano, y una de las grandes figuras en la materia, tras Antonio de Cabezón (-SIEMENS, Lothar: “Aguilera de Heredia, Sebastián”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 1, 1999, pp. 118-120).

<sup>514</sup> Los cuatro motetes de Palestrina de los fols. 190[v]-192[v] pertenecen a la colección impresa *Motetorum quinque vocibus liber quartus*, Roma, Alessandro Gardano, 1583 (RISM A/I, P 716). Se trata de la misma colección incluida en *E-VACp*, Mus/CM-LP-26, conservada en el Corpus Christi –que analizaré a continuación–, aunque en este caso, de la reedición de 1587.

<sup>515</sup> El 1º (1º Tono) tiene musicalizados en polifonía tres versos –*Anima mea, quia respexit* y *Deposuit*–; el 2º, 3º, 5º y 8º, dos versos –*Anima mea* y *Quia respexit*–; y el 4º, 6º y 7º, cuatro versos –*Anima*

197	<i>Missa a 4</i>	Morales <sup>516</sup>	S, A, T, B No lleva Gloria ni Credo	<i>Ordinarium</i> : fiestas de menor rango.
198	<i>Missa Aspice Domine</i>	Morales	S, A, T, B No lleva Gloria ni Credo	
201	<i>Missa Vulnerasti cor meum</i>	Morales	S, A, T, B No lleva Gloria ni Credo	
203[v]	<i>Missa Benedicta es caelorum regina</i>	Morales	S, A, T, B No lleva Gloria ni Credo	
205	<i>Missa Gaude Barbara</i>	Morales	S, A, T, B No lleva Gloria ni Credo	
206	<i>Domine quando veneris</i>	Morales	S, A, T, B	Responsorio de Maitines del Oficio de Difuntos.
207	<i>Magnificats</i> <sup>517</sup> (en los ocho tonos)	Victoria	S, A, T, B Musicalizados los versos impares	Vísperas de festividades menores.

Este volumen manuscrito, copiado probablemente en varias fases –poco a poco, a medida que a la capilla llegaban nuevas composiciones–, contiene música litúrgica muy diversa, esencialmente una importante cantidad de misas –veintinueve, de cuatro compositores diferentes– y de motetes –cuarenta y uno en total, todos ellos de Palestrina–. Entre el conjunto de misas, la mayoría de ellas están escritas a cuatro partes –S, A, T, B– lo que proporcionaba un buen material para las celebraciones eucarísticas del “día a día”. Muchas de ellas pudieron ser de provecho para festividades concretas –basadas en el *cantus firmus* de algún motete de la festividad correspondiente–, y un pequeño conjunto de las mismas, escritas a 5 y 6 voces, serían aprovechadas para un mayor esplendor. Junto a ellas, la copia de una Misa de Difuntos a 4 voces respondía a las necesidades de la capilla ante determinados encargos –aniversarios y otro tipo de sufragios estipulados en el ceremonial de la capilla–.

El gran abanico de motetes de Palestrina que incluye el volumen –un buen

---

*mea, Quia respexit, Et misericordia y Suscepit Israel*–.

<sup>516</sup> Cristóbal de Morales (\*Sevilla, 1500c; †Marchena –Sevilla–, 1553): junto a Guerrero y Victoria, forma la terna de polifonistas de más renombre del Siglo de Oro musical español. Los datos biográficos de su niñez son confusos. Pudo formarse en la catedral de Sevilla (por entonces rigieron la capilla Francisco de Peñalosa, Pedro Escobar, encargado de los mozos, y Pedro Fernández de Castilleja) aunque no hay constancia explícita de ello. En 1526 se le nombró maestro de capilla de la catedral de Ávila, aunque fue una estancia breve, ya que entre 1527 y 1528 ya figuraba con el mismo cargo en Plasencia (Cáceres). En 1535 ya formaba parte de los cantores de la capilla papal. Su *Missarum liber secundus* fue publicado merced al favor e interés del propio papa Pablo III. Su música fue difundida con rapidez por toda Europa. En 1545 tomó posesión de la plaza de maestro de capilla en la catedral de Toledo, ante la dimisión del titular hasta la fecha, Andrés de Torrentes. Ocupó el cargo hasta 1547, y en este período coincidió en Toledo con Francisco Guerrero, sobre quien influiría notablemente. Pasado este período, pasó al servicio del duque de Arcos (1547-1551, período en el que coincidió con Juan Bermudo), y a fines de 1551 obtuvo, por oposición, la maestría de la catedral de Málaga, cargo que ocupó en los dos últimos años de su vida. Teóricos italianos importantes del siglo XVI lo nombraron en sus tratados, como Giovanni Maria Artusi (*L'arte del contrapunto*, 1586) y Ludovico Zacconi (*Prattica di musica*, 1596). Uno de los rasgos originales de algunos de sus motetes, escritos a cinco voces, es la inclusión de una quinta voz a modo de *cantus firmus ostinato*, sobre la que se desarrolla el contrapunto del resto de las voces. Ejemplo de ello son los motetes *Tu es Petrus*, *Emendemus in melius* y *Hoc est praeceptum meum*. Prácticamente toda su producción es religiosa (-LLORENS, José María: “Morales, Cristóbal de”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 7, 2000, pp. 761-769; -STEVENSON, Robert; y PLANCHART, Alejandro Enrique: “Morales, Cristóbal de”, en *The New Grove...*, op. cit., vol. 17, 2001, pp. 85-91).

<sup>517</sup> El último folio del volumen –226– se ha añadido posteriormente –contiene el final del *Gloria Patri* del *Magnificat* de 8º tono–, posiblemente por pérdida o deterioro.

ramillete, con cuarenta y un ejemplares–, contiene, en primer lugar, un conjunto de ellos –treinta y seis– que fueron copiados en el mismo orden que la publicación original del autor italiano, según el calendario litúrgico, para ser incluidos en las celebraciones festividad tras festividad, lo que suponía una solución cómoda y práctica para el día a día. Era importante que esta música estuviera disponible en el archivo musical de la capilla –podría haberse copiado de la catedral de Valencia–. La música de Palestrina llegó pronto a la capilla del Corpus Christi –en el primer inventario, realizado hacia 1625, ya se constata la existencia de dos colecciones completas de este autor–<sup>518</sup>, pero así todo, había orden de copiar toda música de gran valor musical –entre esta, la del maestro italiano, uno de los referentes desde hacía décadas–, para tenerla lista en la capilla y poder utilizarla. Los últimos motetes de Palestrina copiados en esta parte del libro “comulgaban” con los ideales de Trento –y de la propia institución del Corpus Christi–, a propósito de celebrar con solemnidad las fiestas de santos, mártires, apóstoles, evangelistas y vírgenes, figuras de referencia para el pueblo. El último de ellos, para la fiesta de la Dedicación del Templo, servía de aplicación para la fecha del aniversario de la creación de la capilla, el 8 de febrero. Finalmente, se incluyeron motetes compuestos en los últimos años de vida del compositor italiano –publicados en 1583, once años antes de su fallecimiento–, para las festividades de la Virgen –musicalizando fragmentos del Cantar de los Cantares–.

El manuscrito incluye tres colecciones de *magnificats* (del propio Palestrina, Victoria y Francisco Navarro) para las celebraciones de vísperas en festividades menores. Escritos en todos los tonos, eran mitad semitonados, mitad en polifonía, y su uso era apropiado –sin perjuicio de otras ocasiones– para los jueves del año en la capilla –como he explicado con anterioridad, en el ceremonial de los jueves se exigía el cántico del *magnificat* a vísperas en técnica *alternatim*–. Los compuestos por Navarro habían sido escuchados previamente en las celebraciones de la catedral de Valencia, y pudiera ser que fueran extraídos/copiados de allí.

En definitiva, se trata de un libro que era de uso muy común en la capilla del Corpus Christi, ya que “surtía” de música las misas del año y gran parte de las festividades de relevancia. Un libro de facistol que, especialmente en los primeros albores de la capilla, en los que todavía sus maestros no habían podido “suministrar” un número suficiente de composiciones, era indispensable para la marcha de la misma, toda vez que, a lo largo del año, este repertorio siempre suponía una buena solución para acompañar los oficios del templo, dado el variado y numeroso conjunto de obras litúrgicas que alberga.

[11] – E-VAcp, Mus/CM-LC-23, r. 3946.

Colección de cinco cuadernos impresos, forrados en pergamino, restaurados con funda de plástico mylar y pasadores de cuero blanco<sup>519</sup>.

<sup>518</sup> En el citado inventario se indica: “[...] Itt[em], otros seys libros de Palest[r]ina / Itt[em], cinco libros de orl[an]do en quarto de Palest[r]ina [...]” (*Elección de capellán...*, op. cit. [fol. 713, sin foliar]).

<sup>519</sup> Las medidas exteriores son comunes en todos ellos en altura y anchura, 220 x 177 mm. Las de los lomos varían en cada librete: el 1º, 20 mm, con el siguiente título diplomático: “=Cantus= / Francisco Guerrero [en tinta negra más débil, desteñida:] TENOR [?] / CANTUS”; el resto de ellos oscila entre



**Fig. 80: E-VAcp, Mus/CM-LC-23:  
cubierta del Cantus.**

Cada librete contiene tres colecciones impresas diferentes: 1/ *Motetes* de Guerrero, a 4, 5, 6, 8 y 12 voces, publicados en Venecia en 1589<sup>520</sup>; 2/ *Canciones y Villanescas* de Guerrero, a 3, 4 y 5 voces, publicadas en Venecia en 1589<sup>521</sup>; *Oficio de Vísperas* de Viadana<sup>522</sup>, a 5 voces, publicado en Venecia en 1597<sup>523</sup>. El hecho de que se encuadernaran conjuntamente pudo deberse a que: 1/ *se adquirieron a la vez*, hecho probable, ya que las tres publicaciones surgieron del mismo impresor, y

---

los 20 mm –Bassus– y los 17 mm –Quintus–. Su signatura antigua era LP XXIII.

<sup>520</sup> Se trata del segundo libro de motetes de Guerrero: *Motecta quae partim quaternis partim quinis, alia senis, alia octonis concinuntur vocibus, liber secundus*. Venecia, Giacomo Vincenti, 1589 (RISM A/I, G 4875). Se conservan ejemplares de este volumen en los archivos siguientes: catedral de Granada (E-GRc), capilla real de Granada (E-GRcr), y en la Biblioteca Nacional (E-Mn).

<sup>521</sup> *Canciones y villanescas espirituales: a tres y a quatro y a cinco voces*. Venecia, Giacomo Vincenti, 1589 (RISM A/I, G 4876). En España, que se conozca hasta la fecha, solo se conserva este ejemplar.

<sup>522</sup> Lodovico Grossi da Viadana (\*Viadana –Italia–, 1560c; †Gualtieri –Italia–, 1627): es posible que se formara bajo el magisterio de Constanzo Porta. Fue maestro de capilla de la catedral de Mantua en 1594, probablemente hasta 1597. En 1602 fue nombrado maestro de capilla en el convento de San Luca, en Cremona; de 1608 a 1609, de la catedral de Concordia, cerca de Venecia; y de 1610 a 1612, de la catedral de Fano. En 1602 publicó su primer volumen de sus *Cento concerti ecclesiastici*, con el uso (aunque no la invención) del *basso continuo* (con más independencia de las voces graves), en lugar del *basso seguente* (que duplicaba el bajo vocal u otra parte grave). En 1607 publicó un segundo volumen de estos *concerti*. Fue uno de los representantes del nuevo *stilo concertato*, que utilizó en su *Salmi a 4 cori*, escrito para coro de solistas a 5 voces y tres coros de voces e instrumentos –tres órganos y guitarrón acompañantes, y cuerdas, cornetas, fagotes y trombones doblando las partes vocales– (-WALDBAUER, Ivan F.: “Viadana [Grossi da Viadana], Lodovico”, en *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 26, 2001, pp. 516-518.)

<sup>523</sup> *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia, iuxta ritum Sacro Sanctae, atque Orthodoxae Ecclesiae Romanae, cum quinque vocibus*. Venecia, Giacomo Vincenti, 1597 (RISM A/I, V 1336). Se trata de la tercera reedición de estas Vísperas –único ejemplar conservado en la península, si atendemos a unos datos posiblemente sujetos a revisión–, anteriormente publicadas en 1588 (RISM A/I, V 1334) y 1595 (RISM A/I, V 1335), respectivamente, por el mismo impresor.

posiblemente llegaran a Valencia en un mismo pedido; 2/ *para evitar su pérdida*, al tratarse de colecciones con pocas páginas en cada librete; 3/ *no parece probable que este “agrupamiento” tuviera una razón de tipo funcional*, ya que los tres libros tienen un uso litúrgico –o paralitúrgico, en el caso de las *Canciones y Villanescas* de Guerrero– muy diferente entre sí.





**Fig. 81: E-VAcp, Mus/CM-LC-23: portada del segundo libro de motetes de Guerrero –Cantus– (1589), de sus *Canciones y Villanescas* (1589), y del libro de vísperas de Viadana (1597).**

Tras dos hojas de guarda, en la portada del libro de motetes de Guerrero –la primera de las tres colecciones–, en cada librete figura, escrito a mano en tinta negra: “Don Diego Vique / a seruido / con estos / libros al / Colegio / de Corpus Xpi / a 27 de / Setiembre / 1641”. Se desconoce si el pedido de estos libros fue realizado por el propio Diego Vich, pero sí forma parte de la donación que este realizó en el citado año a la capilla.

La primera colección –segundo libro de motetes de Guerrero– consta de

cuarenta obras, enumeradas en la siguiente tabla:

**Tabla 30: obras recogidas en E-VAcp, Mus/CM-LC-23 –segundo libro de motetes, de Guerrero, 1589–.**

Páginas	Título e incipit textual	Nº de voces/organico	Uso funcional
1	<i>De cruce: Per signum crucis</i>	4 (S, A, T, B)	Antífona de las II Vísperas de la fiesta de la Santa Cruz –3 de mayo–.
2	<i>Dominica Prima Adventus: Erunt signa in sole</i>	4 (S, A, T, B)	Primer domingo de Adviento: evangelio (Lc 21, 25).
3	<i>Dominica Secunda Adventus: Cum audisset Joannes</i>	4 (S, A, T, B)	Segundo domingo de Adviento: evangelio (Mt 11, 2).
4	<i>Dominica tertia adventus: Beatus Joannes locutus est</i>	4 (S, A, T, B)	Tercer domingo de Adviento: evangelio (Jn 1, 26).
5	<i>Dominica quarta Adventus: Ego vox clamantis</i>	4 (S, A, T, B)	Cuarto domingo de Adviento: evangelio (Lc 3, 4).
6	<i>In festis Apostolorum: Ibant Apostoli gaudentes</i>	4 (S, A, T, B)	Festividad de los Apóstoles. Capítulo a Nona.
7	<i>In festis plurimorum martyrum: Istorum est enim regnum</i>	4 (S, A, T, B)	Festividad de los innumerables mártires. Antífona al <i>Magnificat</i> de Vísperas.
8	<i>In festis Confessorum: Similabo eum</i>	4 (S, A, T, B)	Fiesta de los Confesores no pontífices. Antífona al <i>Magnificat</i> de Vísperas.
9	<i>In festis Virginum: Virgines prudentes</i>	4 (S, A, T, B)	Fiesta de las Vírgenes. Antífona al <i>Magnificat</i> de Vísperas.
10	<i>Sancta e immaculata Virginitas</i>	4 (S, A, T, B)	Responsorio del II nocturno de Maitines del día de Navidad.
11	<i>Dum Aurora finem daret</i>	4 (S, A, T, B)	Responsorio de Maitines de la festividad de santa Cecilia –22 de noviembre–.
12	<i>O Domine Jesu Christe, adoro te</i>	4 (S, A, T, B)	Himno para las Fiestas de la Exaltación e Invenición de la Santa Cruz –14 de septiembre y 3 de mayo, respectivamente–.
13	<i>Exaltata est Sancta Dei Genitrix</i>	4 (S, A, T, B)	Verso de Vísperas de la festividad de la Asunción de la Virgen –15 de agosto–.
14	<i>Petre ego pro te rogavi</i>	4 (S, A, T, B)	Festividad de san Pedro y san Pablo –29 junio–.
15	<i>Alma Redemptoris Mater</i>	4 (S, A, T, B)	Antífona de Completas –domingo primero de Adviento hasta la fiesta de la Purificación de María, 2 de febrero–.
16	<i>Ave Regina caelorum</i>	4 (S, A, T, B)	Antífona de Completas –desde el 3 de febrero al Viernes Santo–.
17	<i>Caro mea</i>	4 (S, A, T, B)	Verso aleluyático, festividad del Corpus Christi.
18	<i>In conspectu angelorum</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Verso aleluyático, festividad de san Rafael –24 de octubre–.
19	<i>Hic est discipulus</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Verso aleluyático, festividad de san Juan apóstol –27 de diciembre–.
20	<i>O virgo benedicta</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	<i>De Beatae Mariae.</i>
21	<i>Dum esset Rex</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Festividad de María Magdalena –22 de julio–.
22	<i>Quomodo cantabimus</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Verso 5º del salmo 136 – <i>Super flumina Babylonis</i> –. Vísperas de feria V.
23	<i>Trahe me post te</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	<i>Beata Maria Virgine.</i>
24	<i>Gloria et honore</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Responsorio breve a Sexta. Festividad de la Transfiguración del Señor –6 de agosto–.
25	<i>Dum complerentur</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Antífona de las II Vísperas de la fiesta de Pentecostés.
26	<i>In festo Sancti Francisci: Signasti Domine servuum tuum Franciscum</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Versículo de Vísperas. Festividad de san Francisco –17 de septiembre–.
27	<i>In festo Sancti Augustini: Magnae pater Augustine</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Festividad de san Agustín –28 de agosto–.
28	<i>Beata Dei Genitrix</i>	6 (S 1, 2, A 1, 2, T, B)	Natividad de la Virgen –8 de septiembre–.
29	<i>Hei mihi, Domine</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Responsorio del II nocturno del Oficio de Difuntos.
30	<i>Pastores loquebantur</i>	6 (S 1, 2, A 1, 2, T, B)	<i>In natale Domini.</i>
31	<i>Pie Pater Hieronymus</i>	6 (S 1, 2, A 1, 2, T, B)	Festividad de san Jerónimo –30 de septiembre–.
32	<i>Gaude Barbara</i>	6 (S 1, 2, A 1, 2, T, B)	Festividad de santa Bárbara –4 de diciembre–.
33	<i>Dominica in Septuagesima: Simile est regnum caelorum</i>	6 (S 1, 2, A 1, 2, T, B)	Evangelio del domingo de Septuagésima –tercero, anterior a Cuaresma–.
34	<i>Regina caeli, laetare</i>	8 (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	Antífona de Completas –Tiempo Pascual–.
35	<i>Ego flos campi</i>	8 (Coro 1, S, A, T, B;)	<i>Canticum canticorum Salomonis</i> –Cantar de los

		Coro 2: S, A, T, B)	Cantares, 2, 1–.
36	<i>Te Deum laudamus</i>	4 (S, A, T, B)	Himno de acción de gracias.
37	<i>Hymnus Pange lingua: Nobis datus</i>	4 (S, A, T, B)	2ª estrofa del himno <i>Pange Lingua</i> . Procesión de la festividad del Corpus.
38	<i>Salve Regina</i>	4 (S, A, T, B)	Antífona de Completas (Domingo de Trinidad hasta semana anterior al Adviento).
39	<i>Duo seraphim</i>	12 (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S 1, 2, A, T)	Festividad de la Santísima Trinidad.
40	<i>Beatus es</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Festividad de san Sebastián –20 de enero–.

Esta colección de motetes de Guerrero contiene muy variados géneros/formas. Entre ellos, los más numerosos son las antífonas (ocho), seguido de evangelios (cinco), responsorios (cuatro), himnos (tres) y versos aleluyáticos (tres). Por tanto, servían para solemnizar muy diferentes actos litúrgicos, especialmente Vísperas (ocho), Completas (tres) y Maitines (tres). Cubrían prácticamente todo el calendario litúrgico, aunque los períodos más “intensos” –por el número de obras destinadas a sus festividades respectivas– eran diciembre –con los cuatro domingos de Adviento, santa Bárbara, Navidad y la festividad de san Juan Apóstol–, septiembre –Natividad, Exaltación de la Santa Cruz, san Francisco y san Jerónimo– y el Tiempo Pascual y posterior. También se encuentran musicalizadas las cuatro antífonas marianas mayores –*Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina caelorum*, *Regina caeli laetare* y *Salve Regina*–, que cubrían todas las Completas del año. Al igual que sucedía con *E-VAcP*, Mus/CM-LC-21, un significativo número de composiciones iban destinadas a festividades de apóstoles, mártires, confesores, vírgenes, que, tras Trento, se habían convertido en referencias católicas en cuanto a su ejemplo y veneración, hecho que las *Constituciones de la capilla* contemplaban en su ceremonial. Finalmente, el *Te Deum* a 4 voces podía utilizarse para acción de gracias en diversos acontecimientos, como aniversarios de reyes, nacimientos de infantes o príncipes, visitas de personalidades importantes a la ciudad, agradecimientos por lluvias, etc.

La mitad de las obras –veinte– contienen un *organico* “básico” a 4 voces, seguido de a once a 6 voces, dos a 8 voces repartidas en dos coros y una a 12 voces en tres coros, lo que permitía una cierta “versatilidad” en su aplicación, ya que podía utilizarse tanto en el “día a día” como en festividades de mayor renombre e importancia, como en el Tiempo Pascual o en la Santísima Trinidad. La obra a doce voces, *Duo Seraphim*, preludiaba un estilo –el policoral– que iba a desarrollarse enormemente a lo largo del siglo XVII, y que en el templo del Corpus Christi adquirió una enorme importancia, con el aprovechamiento de los diferentes espacios que ofrecía el templo para ubicar los coros. Obras como esta se alternaban con las nuevas composiciones policorales que los maestros titulares de la capilla iban creando *ad hoc*.

Tras una hoja de guarda figura el segundo volumen, que contiene las *Canciones y villanescas espirituales* del mismo autor. Después de la página con el título propio o diplomático, en la siguiente figura la dedicatoria<sup>524</sup>. Una nueva página contiene un escrito alabando las composiciones de Guerrero del volumen –sin firma–. A continuación figuran las sesenta y una obras, todas ellas en castellano,

<sup>524</sup> La colección está dedicada a Rodrigo de Castro, cardenal de Roma y arzobispo de Sevilla.

organizadas de mayor a menor número de voces y descritas en la siguiente tabla<sup>525</sup>:

**Tabla 31: obras recogidas en E-VAcP, Mus/CM-LC-23 –Canciones y villanescas espirituales, de Guerrero, 1589–.**

Páginas	Título e incipit textual	Nº de voces/organico
1[v]	<i>Quando's miro, mi Dios</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
2[v]	<i>Claros y hermosos ojos</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
3[v]	<i>Baxo me mi descuydo</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
4[v]	<i>En tanto que de rosa y azucena</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
5[v]	<i>Dezidme fuente clara</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
6[v]	<i>La gracia y los ojos bellos</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
7r	<i>La luz de vuestos ojos</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
8r	<i>Dulçe y gran contento</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)
9r-9[v]	<i>Sabes lo que haziste / Llorad, vosotras ninphas (2ª parte)</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
10r-10[v]	<i>Pluguiera Dios si aqueste / Ay no lo quiera Dios (2ª parte)</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
11[v]	<i>Mi ofensa's grande</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
12[v]	<i>Si del jardín del çielo</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
13[v]	<i>Qué nueva</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
14r	<i>Q que plazer, divino</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
15r	<i>Vamos al portal</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
16r	<i>O grandes pazes</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
17r	<i>Apuestan zagales dos</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
18[v]	<i>Virgen sancta</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
19[v]	<i>Oyd, oyd una cosa</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
20[v]	<i>La tierra se'sta gozando</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
21[v]	<i>Pastores si nos quereis</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)
22[v]	<i>Hombres victoria</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
24r	<i>Zagales, sin sesgo vengo</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
25r	<i>De donde vienes, Pascual</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)
23[v]	<i>Al resplandor d'una estrella</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
26[v]	<i>A un niño llorando</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
27[v]	<i>Pues la guia d'un estrella</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
28[v]	<i>Juyzios sobre'un estrella</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
29[v]	<i>Alma si sabes d'amor</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
30r	<i>Alma mirad vuestro Dios</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
31[v]	<i>Dios, los estremos condenan</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
32r	<i>Estraña muestra d'amor</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
33r	<i>Quiere Dios que le' ofrezcamos</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)
34r	<i>Ojos claros, serenos</i>	4 (S 1, 2, A 1, 2)
35[v]	<i>De'amores del Señor</i>	4 (S 1, 2, A, T)
36r	<i>Dexo del mundo</i>	4 (S 1, 2, A, T)
37[v]	<i>Adios verde ribera</i>	4 (S 1, 2, A, T)
38r	<i>Eslareçida madre' y virgen pura</i>	4 (S 1, 2, A, T)
39[v]	<i>Que te dare Señor / Un grande abismo (2ª parte)</i>	4 (S 1, 2, A, T)
40[v]	<i>Prado'ameno gracioso</i>	4 (S 1, 2, A 1, 2)
41r	<i>Acaba de matarme</i>	4 (S 1, 2, A, T)
42[v]	<i>Sanctissima Maria</i>	4 (S 1, 2, A, T)
43r	<i>Pan divino, gracioso / El pan questas mirando (2ª parte)</i>	4 (S 1, 2, A, T)
44r	<i>Vana sperança</i>	4 (S 1, 2, A, T)
45r	<i>Huyd, huyd</i>	4 (S, A, T, B)
46r	<i>Dios inmortal</i>	4 (S, A, T, B)
47r	<i>O qué mesa y que manjar</i>	4 (S 1, 2, A, T)
48[v]	<i>O celestial medicina</i>	4 (S, A, T, B)
49r	<i>Todo quanto pudo dar</i>	4 (S, A, T, B)
50r	<i>Antes que comais a Dios</i>	4 (S, A, T, B)
51[v]	<i>Oy Jeseph se'os da'nel suelo</i>	4 (S, A, T, B)
52r	<i>Los Reyes siguen la'strela</i>	4 (S, A, T, B)
53[v]	<i>Niño Dios d'amor herido</i>	4 (S, A, T, B)
54r	<i>Si tus penas</i>	3 (S 1, 2, A)
55[v]	<i>Pastor quien madre virgen</i>	3 (S 1, 2, A)
56r	<i>O virgen, quando's miro</i>	3 (S 1, 2, A)

<sup>525</sup> En estos libros las páginas van numeradas por obra, con lo que algunas páginas están numeradas en su lado recto y en el verso, y otras únicamente en el recto o en el verso. La numeración corresponde al Cantus.

57[v]	<i>O venturoso día</i>	3 (S 1, 2, A)
58r	<i>Que buen año'es el del cielo</i>	3 (S 1, 2, A)
59[v]	<i>Tan largo'a sido'n gastar</i>	3 (S 1, 2, A)
60r	<i>Que se puede desear</i>	3 (S 1, 2, A)
61r	<i>Es menester que se' asierte</i>	3 (S 1, 2, A)
[61v]	[Tabla con todas las obras]	

No parece que la capilla hubiera mostrado un interés especial en adquirir esta colección –escrita toda ella en castellano–, dada la prohibición expresa del fundador de incluir cantos en lengua vernácula. No obstante, al adquirirse/donarse conjuntamente con las otras dos colecciones, es posible que, puntualmente, pudiera ser aprovechada, tal vez, con los ministriles. Los únicos Maitines que permitía Juan de Ribera en sus *Constituciones* eran en Navidad, pero celebrados únicamente por el conjunto de la capilla, a puerta cerrada, sin permitir el acceso a los fieles. Es difícil adivinar si, tal vez, se incluirían algunos de los villancicos contenidos en este volumen de temática navideña –*Qué nueva, O que plazer divino, Apuestan zagales dos, Virgen Sancta, Oyd, oyd una cosa*, etc.–, sustituyendo a los propios responsorios, aunque más bien sería semitonando/abreviando estos e incluyéndolos en el oficio. Junto a estos, se incluyen otros para Epifanía y, especialmente, un buen número de ellos dedicados al Santísimo Sacramento. Dada la advocación de la capilla al Corpus Christi, en otro tipo de templo –una catedral, por ejemplo–, podrían ser de mucha utilidad, pero es dudoso que se escucharan en los muros de la iglesia del Patriarca –salvo que, como he comentado, se interpretase con instrumentos, sin letra–, por la razón antes comentada. Más aún, el único momento en que se escuchaban composiciones en lengua vernácula era en la procesión del Corpus, pero en ella la capilla se “nutría” de sus propias composiciones –las *Danzas al Santísimo* de Tarín, de Comes, etc., cuya estructura se adaptaba perfectamente a la demanda y el “protocolo” de la propia procesión–.

Tras dos páginas de guarda, figura el tercer libro impreso, con los oficios vespertinos de Viadana. Las páginas están numeradas en recto y en vuelto. Contiene diecinueve obras, descritas en la siguiente tabla:

**Tabla 32: obras recogidas en E-VAcP, Mus/CM-LC-23 –Oficio de Vísperas, de Viadana, 1597–.**

Páginas	Título e incipit textual	Nº de voces/organico	Uso funcional
2	<i>Domine ad adiuvandum</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Respuesta en polifonía a la invocación <i>Deus in adiutorium</i> <sup>526</sup> (inicio de Vísperas).
2	<i>Dixit Dominus, primi toni</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Salmo 109, 1º de Vísperas (dominicales y de <i>Beata Virgine</i> ).
3	<i>Confitebor, secundi toni</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Salmo 110, 2º de Vísperas dominicales.
4	<i>Beatus vir, tertii toni</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Salmo 111, 3º de Vísperas [comunes].
5	<i>Laudate pueri, quarti toni</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Salmo 112, 4º de Vísperas (festividad de Santiago Apóstol –25 de julio–).
6	<i>Laudate Dominum, quinti toni</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Salmo 148, 5º de Vísperas [comunes].
6	<i>In exitu Israel, propii toni</i> [tono peregrino]	5 (S, A, T 1, 2, B)	Salmo 113, 5º de Vísperas dominicales.
9	<i>Laetatus sum, septimi toni</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Salmo 121, 5º de Vísperas (feria II y de <i>Beata Virgine</i> ).
10	<i>Nisi Dominus, octavi toni</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Salmo 126, 5º de Vísperas (feria III).
10	<i>Lauda Hierusalem, primi toni</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Salmo 147, 5º de Vísperas de <i>Beata Virgine</i> .
11	<i>Credidi, sexti toni</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Salmo 115, 2º de Vísperas (feria II).
12	<i>In convertendo, secundi toni</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Salmo 125, 4º de Vísperas (feria III).
13	<i>Domine probasti me, sexti toni</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Salmo 138, 1º de Vísperas (feria VI).

<sup>526</sup> Del salmo 69: “Dios mío, ven en mi auxilio / Señor date prisa en socorrerme”. La primera es una mera entonación del celebrante, en cantollano –o a fabordón–; la segunda, a canto de órgano.

15	<i>Beati omnes, quarti toni</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Salmo 127, 1º de Vísperas (feria IV).
16	<i>De profundis, quarti toni</i>	5 (S, A, T 1, T 2, B)	Salmo 129, 3º de Vísperas (feria IV).
17	<i>Memento Domine, octavi toni</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Salmo 131, 5º de Vísperas (feria IV).
19	<i>Confitebor angelorum, sexti toni</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Salmo de Vísperas.
21	<i>Magnificat, primi toni</i>	5 (S, A 1, A 2, T, B)	Cántico de Vísperas.
22	<i>Falsibordoni, a 5</i>		En los ocho tonos + <i>mixti toni</i> .
[23v]	Tabla		

En los salmos de esta colección, únicamente están musicalizados los versos pares –los impares no están escritos, siquiera en cantollano–. La inclusión, al final del libro, de los fabordones en todos los tonos, hace pensar que su uso pudiera estar destinado a acompañar el “semitonado” de los versos impares, en técnica *alternatim*. Todo el volumen contiene música para los oficios de Vísperas: dieciséis de las diecinueve composiciones son salmos, que constituían el *corpus* básico de esta hora canónica. De acuerdo con el ceremonial de la capilla, estas composiciones podían escucharse en las Vísperas de los jueves, de Semana Santa y de otras festividades de relativa importancia. La incorporación de este libro al archivo musical de la capilla fue importante por varias razones: 1/ *enriquecía el propio archivo, incluyendo en él las obras de un compositor de referencia* a caballo entre los siglos XVI y XVII, un maestro que conjugaba la tradición con el nuevo estilo que iba consolidándose desde principios del nuevo siglo; 2/  *cubrían todo el calendario litúrgico*, ya que las Vísperas eran celebradas a lo largo del año en *múltiples festividades y acontecimientos*; 3/ la inclusión del *Domine ad adjuvandum* inicial y del *Magnificat* final, como conclusión de las Vísperas, hacía de ella *una colección muy práctica y necesaria*, ya que contenía toda la música para este oficio, inclusive los fabordones que complementaban el acompañamiento del resto de versos no musicalizados.

En definitiva, estas tres colecciones donadas en conjunto a la capilla contenían un gran número de obras “aprovechables” por la misma a lo largo del año, de gran utilidad para muchos de los actos litúrgicos que ofrecía la misma, si bien la colección central –los villancicos de Guerrero– probablemente fue menos utilizada por la capilla, dada la idiosincrasia y características especiales de la misma.

[12] – E-VAcp, Mus/CM-LP-25, r. 3948.

Colección de nueve cuadernos impresos, forrados en pergamino, restaurados con funda de plástico mylar y pasadores de tela rosas y verdes<sup>527</sup>.

<sup>527</sup> Las medidas exteriores son comunes en todos ellos en altura y anchura, 280 x 212 mm, sin figurar título alguno en el exterior. Las de los lomos varían en cada librete, entre los 9 y los 6 mm. Cada cuaderno corresponde a una parte determinada: el 1º, para el Tiple primero del Coro 1; el 2º, Alto del Coro 1; el 3º, correspondiente al Tenor del Coro 1; el 4º, para el acompañamiento de órgano; el 5º, para el Tiple segundo y el Bajo del Coro 1; el 6º, Tiple del Coro 2; el 7º, Alto del Coro 2; el 8º, Tenor del Coro 2; y el 9º, Bajo del Coro 2. Su signature antigua era LP XXV. Tras una hoja de guarda inicial, en cada librete figura el título diplomático de la colección. En el caso del primer libro –Tiple del Coro 1–, indica: “TIPLE / CORO PRIMERO / LIBRO DE MISSAS, / MOTETES, SALMOS, MAGNIFICAS, / Y OTRAS COSAS TOCANTES AL CULTO DIVINO. / COMPUESTO POR SEBASTIAN LOPEZ DE VELASCO, / natural de Segovia, Capellan y Mestro de Capilla de la Serenissima Princessa D. Iuana / en su Real Convento de las Descalzas Franciscanas de Madrid. / Anno 1628 / MATRITI / Ex Typographia Regia / .MDCXXVIII.” En la página siguiente se encuentra la licencia de la impresión de la obra –con el visto





Fig. 82: E-VAcp, Mus/CM-LP-25: portadilla del Tiple.

Se trata la colección de polifonía de Sebastián López de Velasco<sup>528</sup>, impresa en Madrid en 1628<sup>529</sup>, que, en el inventario de 1656, ya figuraba entre el material musical de la capilla<sup>530</sup>, siendo, por tanto, adquirida por el propio Colegio a los pocos años de su publicación.

bueno de Carlos Patiño, a la sazón maestro de capilla del Real Convento de la Encarnación de Madrid—. En la siguiente, la dedicatoria de López de Velasco a Don Álvaro Pérez Osorio, canónigo de la catedral de León, y a su vuelta, la aprobación del rey Felipe III. Tras el prólogo, que figura en la página siguiente, en las dos siguientes se encuentran sonetos y décimas de Manuela de Robles (monja del convento de los Ángeles), Juan Navarro de Espinosa (amigo personal del compositor), Juan de la Bermeja (racionero de la catedral de Toledo), y Sebastiana de Villaseñor (monja del convento de las Vallecas).

<sup>528</sup> Sebastián López de Velasco (\*Segovia, 1584; †Granada, 1659) se formó como infante en la catedral de su ciudad natal. Fue maestro de capilla en la catedral de Burgo de Osma (Soria) entre 1607 y 1614, en la de Segovia (1614-1618) y en el convento de las Descalzas Reales de Madrid (1618-1636). En 1628 publicó en Madrid su *Libro de misas, motetes, salmos, magníficas y otras cosas tocantes al culto divino*, que incluye obras a 8 y más voces (-AGUIRRE, Soterraña: "López de Velasco, Sebastián", en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 6, 2000, pp. 1015-1016).

<sup>529</sup> RISM A/1, L 2822. Se conservan ejemplares de este volumen en los archivos siguientes: catedral de Barcelona (E-Bc), en la Biblioteca Nacional (E-Mn), en el museo parroquial de Pastrana (E-PAS), en la catedral de Teruel (E-TE) y en la catedral de Valencia (E-VAc).

<sup>530</sup> E-VAcp, Mus/BM-717, r. 3362, *Inventario de la Musica desde el año 1656*, fol. 2.

Las páginas están numeradas en el lado recto y en el verso, y el contenido del conjunto de libretos consta de un total de veintiocho obras<sup>531</sup>, mostradas en la siguiente tabla:

**Tabla 33: obras recogidas en E-VAcP, Mus/CM-LP-25.**

Páginas	Título e <i>incipit</i> textual	Nº de voces	Uso funcional
2	<i>In Festo Beatae Mariae: Tota pulchra es</i>	8 (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B)	Antífona de las II Vísperas de la festividad de la Inmaculada Concepción –8 de diciembre–.
3	<i>Missa super hoc Motectum, Tota pulchra es</i>	8 (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B) No lleva <i>Benedictus</i> .	Misa de la festividad de la Inmaculada y otras fiestas de primera clase.
8	<i>Motectum Rugeri Iuaneli</i> [Ruggiero Giovannelli <sup>532</sup> ]: <i>Super flumina Babylonis</i>	8 (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	Salmo 136, en Cuaresma.
10	<i>Missa super hoc Motectum, Super flumina</i>	8 (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B) No lleva <i>Benedictus</i> .	Fiestas de primera clase.
15	<i>Feria Quinta in Coena Domini: Christus factus est</i>	8 (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B)	Gradual de la misa del Jueves Santo.
16	<i>Missa super hoc Motectum, Christus factus</i>	8 (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B) No lleva <i>Benedictus</i> .	Misa del Jueves Santo y otras fiestas de primera clase.
22	<i>Missa sobre los contrabajos de la de Felipe Rugier</i>	8 ((Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B) No lleva <i>Benedictus</i> .	Fiestas de primera clase.
27	<i>Motectum In festo Conceptionis Beatae Mariae Virgine: Conceptio tua</i>	8 (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B)	Festividad de María Inmaculada –8 de diciembre–.
28	<i>Motectum rogationum: Voce mea</i>	8 (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B)	Misas de rogativas [?].
30	<i>Officium defunctorum. Lectio prima cuncta motecto: Parce mihi Domine</i>	8 (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B)	Oficio de Difuntos.
31	<i>Responsorium Defunctorum una cum motecto: Credo quod Redemptor meus vivit</i>	8 (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B)	
32	<i>Lectio secunda cuncta motecto: Taedet animam meam</i>	8 (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B)	
33-38	<i>Missa de Requiem del Maestro Francisco</i>	8 (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	Misa del día de Difuntos –2 de

<sup>531</sup> Considerando las misas, incluida la de Difuntos, como obras completas.

<sup>532</sup> Ruggiero Giovannelli (\*Velletri –Roma–, 1560c; †Roma, 1625) pudo ser discípulo de Palestrina. Fue maestro de capilla de San Luis de los Franceses (1583-1591), y del Colegio Germánico en 1594, en Roma. En ese mismo año sucedió a Palestrina como maestro de la Capilla Julia en San Pedro. En 1599 entró a formar parte de la Capilla Sixtina, primero como cantor, en 1607 como secretario, entre 1610 y 1613 como tesorero, hasta que en 1614 fue elegido maestro de capilla, cargo que ocupó hasta 1624. Su colección de motetes a 5 voces están escritos en el más puro estilo palestriniano. Contribuyó, como Palestrina, a la reforma del *Gradual Romano* a instancias del Papa Pablo V (-DEFORD, Ruth I.: “Giovannelli [Giovannelli], Ruggiero”, en *The New Grove...*, op. cit., vol. 9, 2001, pp. 892-893). El motete *Super flumina Babylonis*, que López de Velasco incluye en esta colección, era de su autoría, utilizando el material del mismo para la misa posterior.

<sup>533</sup> Francisco Dávila [de Ávila] Páez [Páez Dávila] (\*?, 1577c; †Madrid, 1618): algunos de los datos conocidos de este compositor pueden traer confusión, ya que hubo un “Gil de Ávila”, maestro de capilla en Antequera –Málaga–, aunque, según las noticias conocidas, este último ocupó el cargo en 1574, mientras que Francisco Dávila ocupó el mismo cargo en 1595. Fue el primer compositor que ejerció como maestro de capilla titular en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, nombrado en 1607. Años atrás había ocupado el mismo cargo de forma tácita –no regulada– Tomás Luis de Victoria. Dávila, antes de acceder a esta maestría, había dirigido, desde 1595, la colegiata de Antequera –Málaga–, procedente de Jaén. Tras un breve paréntesis en Guadix –Granada–, volvió a opositar a la plaza de Antequera, permaneciendo hasta 1605. Años después ingresó como capellán en las Descalzas Reales, ejerciendo de epistolero. Entretanto opositó al magisterio de la catedral de



	<i>Dauila / y Paez</i> <sup>533</sup> . <i>Reduzida y vista por el Autor: Requiem aeternam</i> [introito], <i>Kyrie, In memoria aeterna</i> [gradual], <i>Dies irae</i> [secuencia], <i>Rex tremendae, Domine Jesu Christe</i> [ofertorio], <i>Sanctus, Dies me intransierunt</i> [consagración], <i>Agnus Dei, Luceat eis, Domine</i> [comunión].	B) <i>Dies me</i> a 8 (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B) <i>In memoria y Rex tremendae</i> a 4 (S, A, T, B)	noviembre–.
38-39	[De Francisco Dávila:] <i>Responso: Peccantem me quotidie / Deus, in nonime tuo, salvum me fac, Kyrie, Requiescat in pace</i>	8 (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B) <i>Quia in inferno</i> a 4 (S, A, T, B)	Enterramiento.
40	[Oficio de vísperas] <i>Dixit Dominus, primi toni</i>	8 (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B)	Salmo 109, 1º de Vísperas.
41	<i>Dixit Dominus, octavi toni</i>	10 (Coro 1: S 1, 2, A, T 1, 2, B; Coro 2: S, A, T, B)	
43	<i>Beatus vir, septimi toni</i>	8 (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	Salmo 110, 2º de Vísperas.
45	<i>Credidi, secundi toni</i>	8 (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	Salmo 115, 1º de Vísperas, Jueves Santo <i>in Coena Domini</i> .
46	<i>Laudate Dominum omnes gentes, sexti toni</i>	8 (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	Salmo 116, 5º de Vísperas, festividad de los Confesores no pontífices.
48	<i>Lauda Jerusalem, octavi toni</i>	8 (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	Salmo 147, 5º de Vísperas, festividad de la Inmaculada Concepción –8 de diciembre–.
49	<i>Magnificat, quinti toni</i>	8 (Coro 1: S, T; Coro 2: S 1, 2, A, T 1, 2, B) <i>Deposuit y Esurientes</i> a 4 (S, A, T, B)	Cántico de Vísperas. Fiestas de primera clase.
51	<i>Magnificat, primi toni</i>	10 (Coro 1: S, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B) <i>Et misericordia</i> a 4 (S, A, T, B)	
54	[Oficio de Completas] <i>Cum invocarem, octavi toni</i>	12 (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B)	Salmo 4, 1º de Completas. Fiestas de primera clase.
57	<i>Cum invocarem, octavi toni</i>	8 (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	
59	<i>In te Domine speravi, primi toni</i>	8 (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	Salmo 70, 2º de Completas. Festividad del Corpus Christi.
61	<i>Nunc dimittis, tertii toni</i>	8 (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B)	Cántico de Completas. Fiestas de primera clase.
62	<i>Ecce nunc benedicite, secundi toni</i>	11 (Coro 1: S 1, 2, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B)	Salmo 133, 3º de Completas. Fiestas de primera clase.
64	<i>Salve Regina</i>	8 (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B)	Antífona de Completas (Domingo de Trinidad, hasta la semana anterior al Adviento).

Esta colección de López de Velasco, adquirida por la capilla al poco de su impresión –tan solo unas décadas después– proporcionaba un material nuevo,

---

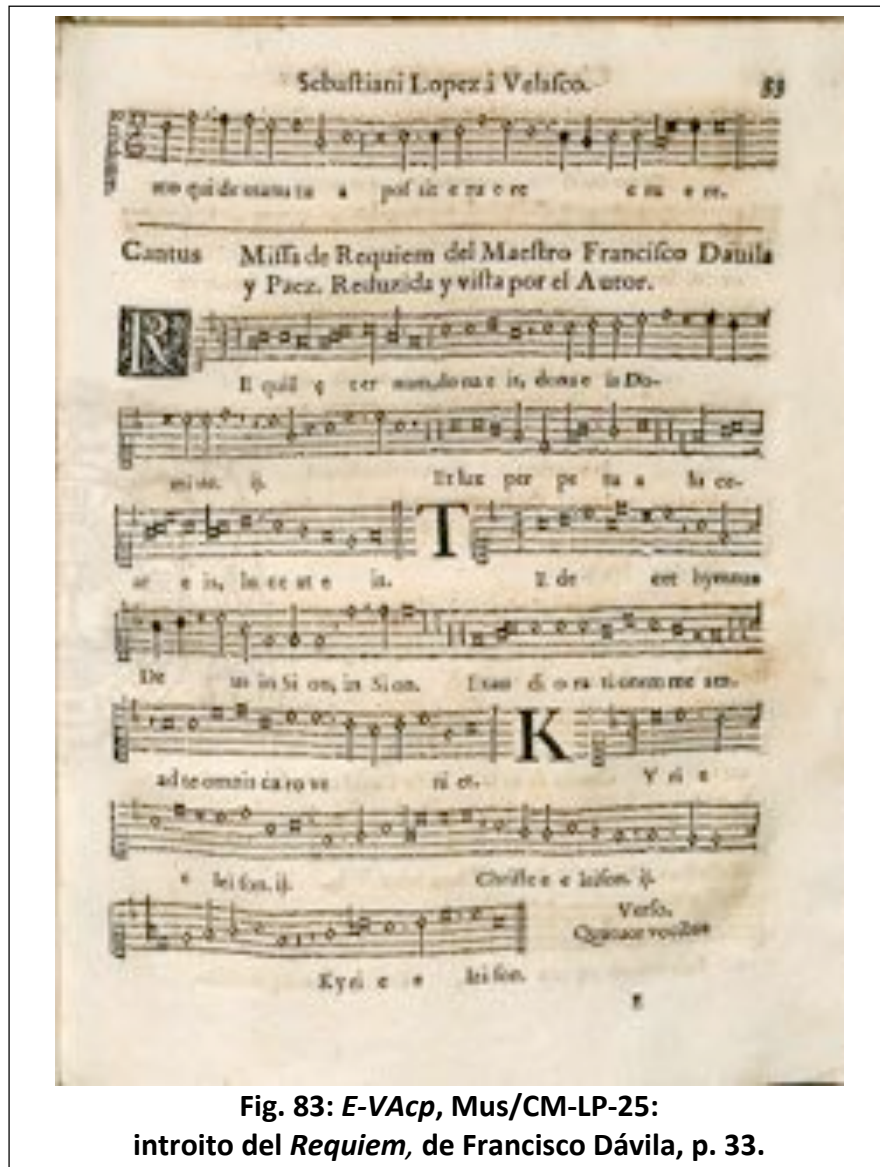
Málaga, sin éxito, permaneciendo en el monasterio madrileño hasta su muerte. Mota Murillo cree que este *Requiem* fue compuesto en 1615, con motivo del fallecimiento de la emperatriz María de Austria. La obra ya figuraba en el inventario de la Biblioteca de Lisboa, de 1649. El libro de coro 19 de la catedral de Puebla (Puebla de los Ángeles, México) contiene obras de este compositor, junto a otras de Juan Gutiérrez de Padilla, Francisco Guerrero, Hernando Franco, Felipe Rogier, Rodrigo de Ceballos, Orlando di Lasso y otras anónimas (-JOÃO IV [de Portugal]: *Primeira parte do index da Livraria do muyto alto, e poderoso Rey Dom João o IV. Nosso Senhor*. Lisboa, Paulo Craesbeck, 1649, p. 135; -MESSA Poullet, Carlos: “Ávila, Gil de”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 1, 1999, pp. 890-891; -DE VICENTE, Alfonso: “Dávila Páez [Ávila Páez, Páez Dávila], Francisco”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 4, 1999, p. 413; -MOTA MURILLO, Rafael (ed.): *Sebastián López de Velasco (1584-1659). Libro de missas, motetes, salmos, magnificats y otras cosas tocantes al culto divino*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1980).

prácticamente inédito, apenas escuchado. El conjunto de obras contiene un *organico* en su mayoría bicoral –veinticuatro composiciones a ocho voces repartidas en dos coros de cuatro voces–, con la inclusión de cuatro obras a más de diez voces, tres de ellas repartidas en tres coros, que se adentran en un estadio compositivo más avanzado, policoral, plenamente barroco. Toda esta música se adaptaba muy bien a la nueva estética de las catedrales de la península, y era idónea para las grandes festividades. En el caso de la iglesia del Corpus Christi, cubría a la perfección el conjunto de fiestas de primera clase.

Entre el conjunto de obras de esta colección se pueden distinguir tres bloques: 1/ *un conjunto de motetes, acompañados de sus respectivas misas*, creadas en base a los materiales de estos –bien propios de Velasco o de otros autores de referencia, como el caso de Giovanelli–<sup>534</sup>. 2/ *un Oficio de Difuntos completo*, compuesto por algunas partes de Maitines, una *Misa de Requiem* completa y parte de la música propia del enterramiento posterior a esta. López de Velasco incluyó esta obra de Dávila entre el conjunto de sus composiciones, un modelo de otro autor, su antecesor en las Descalzas Reales, como reconocimiento a su obra; 3/ *un conjunto de obras para solemnizar Vísperas y Completas*, compuesto por salmos y cánticos. Todo ello encajaba a la perfección en los oficios de la capilla del Patriarca, si bien quedaba reservado para las festividades importantes –tanto en las misas como en los oficios vespertinos respectivos, caso de los jueves del año, en los que el fundador solicitaba “gran pausa y solemnidad”, u otros días que requirieran cierto esplendor– y para Difuntos, tanto la festividad específica –2 de noviembre–, cuanto para funerales y entierros de personalidades importantes fallecidas en la península o bien de ámbito local –arzobispos, rectores del Colegio o encargos de sufragios por parte de los fieles–.

---

<sup>534</sup> La técnica de composición conocida como “parodia”, consistía en aprovechar el material temático de una obra –i.e., un motete o un madrigal, propio o ajeno– para otra composición. En el caso de las *misas parodia*, Cerone (1613) explicaba con claridad en su tratado qué criterios había que seguir a la hora de elegir el “passo” o motivo principal, su carácter, las imitaciones –o invenciones, o “diferencias”– a aplicar (tanto las contraídas por la obra original como las nuevas, propias del compositor) y los modelos compositivos válidos para este tipo de género/forma. Cerone incluía, en su explicación, modelos de misas parodia de Josquin Desprez, Giovanni Pierluigi da Palestrina y Johannes Ockeghem. Sobre esta cuestión, consúltese el estudio de la *Misa*, a 12 voces y acompañamiento –E-VAcP, Mus/CM-H-71, r. 4597–, de José Hinojosa, incluido en el Capítulo IV del presente trabajo, pp. 389-390. Véase también: –REESE, Gustav: *Music in the Renaissance*. Nueva York, Norton, 1954 [Ejemplar consultado: *La música en el Renacimiento*. 2 vols. Madrid, Alianza Editorial, 1995, vol. 1, pp. 550-564]; –CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo: *Miguel Gómez Camargo (1618-1690): biografía, legado testamentario y estudio de los procedimientos paródicos en sus villancicos*. Tesis doctoral. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993.



**Fig. 83: E-VAcp, Mus/CM-LP-25: introito del *Requiem*, de Francisco Dávila, p. 33.**

En definitiva: al poco de su impresión, esta “nueva” música comenzó a escucharse asiduamente entre los muros de la iglesia del Corpus Christi, solemnizando con esplendor los actos litúrgicos con las obras de este importante maestro de capilla del siglo XVII.

[13] – E-VAcp, Mus/CM-LP-26, r. 3941.

Se trata de una colección impresa de seis libros en tamaño octavo<sup>535</sup>, forrados en pergamino, restaurados con funda de plástico transparente –mylar– y cordeles de cuero en el lomo –restaurados, en algún caso–.

<sup>535</sup> Las medidas generales de los seis cuadernos son 227 x 174 mm. Las de los lomos varían en cada libro, abarcando desde los 20 mm en el primero hasta los 8 mm del 6º. En cada librete se indica, de forma abreviada, la voz a la que va destinado: el 1º indica “SV” [*Superius*], el 2º, “AL” [*Altus*], el 3º, “TE” [*Tenor*], el 4º, “Palestrina, BA” [*Bassus*], el 5º, “QUINT” [*Quinta vox*], y el 6º, “SEX”, [*Sexta vox*]. Su signatura antigua era LP XXVI.



**Fig. 84: E-VAcP, Mus/CM-LP-26:  
cubierta –Superius–.**

Cada libro contiene cinco colecciones impresas de motetes de Palestrina, impresos en Venecia entre 1587 y 1590, aunque no están ordenados cronológicamente. El primero de ellos es el *Liber secundus* de motetes a cuatro voces, impreso en Venecia en 1588 por los herederos de Jerónimo Scoto<sup>536</sup>. El segundo, el *Liber primus* de motetes a cinco, seis y siete voces, publicado en Venecia por Angelo Gardano en 1590<sup>537</sup>. El tercero, el *Liber secundus* de motetes a cinco, seis y ocho voces, Venecia, herederos de Jerónimo Scoto, 1588<sup>538</sup>. El cuarto, *Liber tertius*, con motetes a cinco, seis y ocho voces, impreso en Venecia en 1589<sup>539</sup> por el mismo Scoto. Finalmente, el último, *Liber quartus*, contiene únicamente motetes a cinco voces, impreso en Venecia por Angelo Gardano en 1587<sup>540</sup>. En la

<sup>536</sup> En la portada indica: “CANTUS / IOAN. PETRALOYSII / PRAENESTINI, / Motetorum Quator Vocibus. / LIBER SECUNDUS. / NUNC DENVO IN LUCEM AEDITUS. / VENETIISS. / Apud Haeredem HIERONYMI SCOTI. MDLXXXVIII. A” (RISM A/I, PP 733a). Según los datos conocidos, este ejemplar solo se conserva en *E-VAcP*.

<sup>537</sup> “CANTUS / LIBER PRIMUS / IOAN. PETRALOYSII / PRAENESTINI / MOTECTORUM QUAE / PARTIM QUINIS / Partim Senis / Partim Septe- / nis vocibus concinantur / Venetijs Apud Angelum Gardanum. / M. D. LXXXX” (RISM A/I, P 703). En el ámbito peninsular, únicamente se conserva otro ejemplar de esta edición en la catedral de Cuenca (*E-CU*).

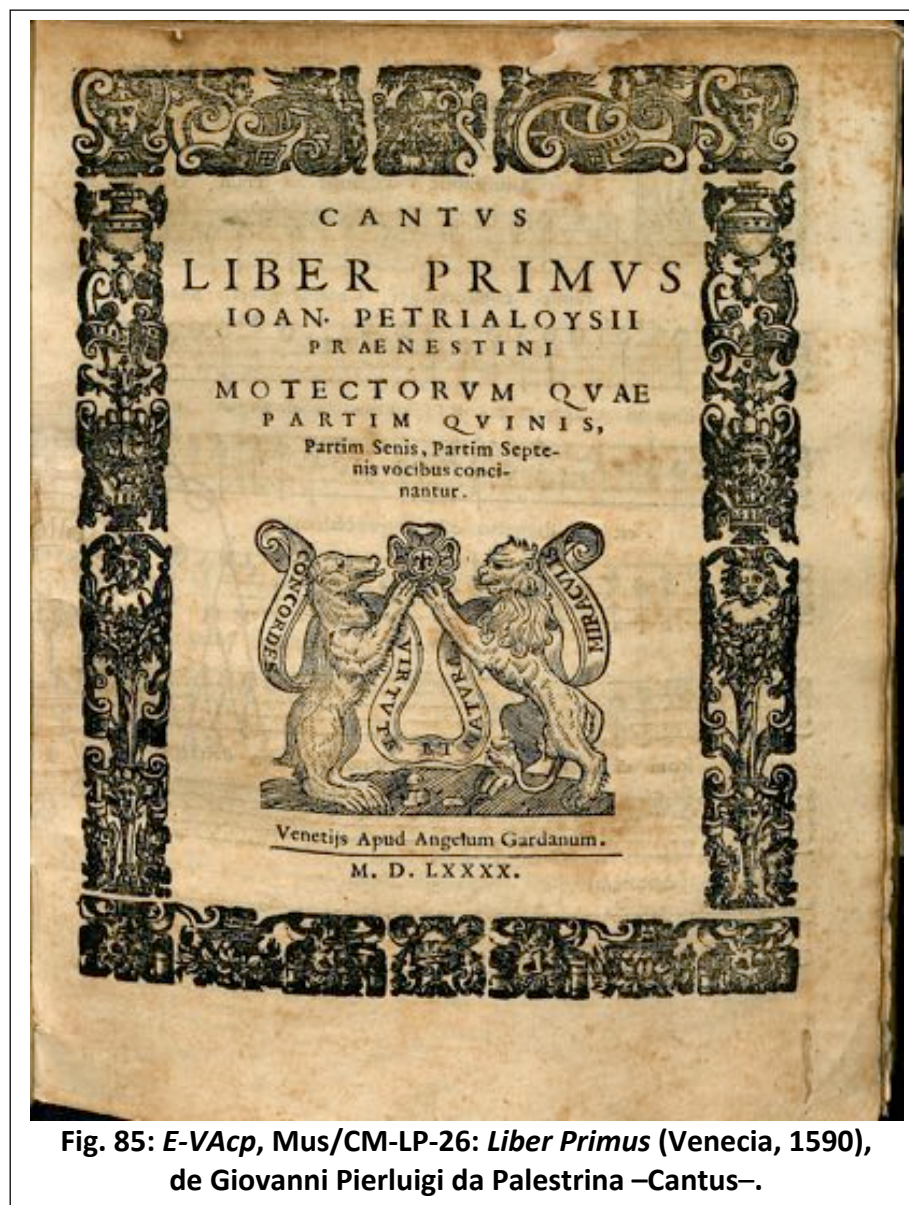
<sup>538</sup> “CANTUS / IOANNIS PETRALOYSII / PRAENESTINI, / Motetorum, quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur. / LIBER SECUNDUS. / Nunc denuò in lucem editus. / CUM PRIVILEGIO. / VENETIIS. Apud Heredem Hieronymi Scoti. MDLXXXVIII. / A.” (RISM A/I, P 709). En España, solo se conserva otro ejemplar de esta edición en el archivo de música de las catedrales de Zaragoza (*E-Zac*).

<sup>539</sup> “CANTUS / IOANNIS PETRALOYSII / PRAENESTINI / Motetorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur. / LIBER TERTIUS. / Nunc denuo in lucem editus. / CUM PRIVILEGIO / VENETIIS, Apud Heredem Hieronymi Scoti. MDLXXXIX. / A.” (RISM A/I, P 714). En la península, solo se conserva otro ejemplar en la catedral de Jaca (*E-J*).

<sup>540</sup> “CANTUS / IOAN PETRALOYSII / PRAENESTINI / MOTETTORUM / Quinq; Vocibus / LIBER QUARTUS, EX CANTICIS / Salomonis, Nunc denuo in lucem aeditus / Venetijs Apud Angelum Gardanum. / M. D.



primera colección de todos los libretes figura, al margen izquierdo de la primera portada, en tinta negra, la siguiente leyenda: “Don Diego Vique / siruio con estos / libros al Colegio / de Corpus Christi / a 27 de Setie[m]bre /=1641=”. Por tanto, estas colecciones se suman a la donación que en ese año realizó el noble Diego Vich al Colegio. Posiblemente, las cinco colecciones se adquirieron la vez, dado que todas ellas provenían de Venecia. Es probable, como ocurrió con *E-VAcp*, Mus/CM-LC-23 – volumen estudiado con anterioridad–, que, dado que se trata de colecciones de poco volumen, y en este caso, perteneciendo todas al mismo compositor, se decidiera de inmediato agruparlas en libretes para, por un lado, evitar su pérdida, y por otro, disponer funcional y conjuntamente de un gran abanico de motetes de los que “echar mano” a diario en la capilla del Corpus Christi.



En todas las colecciones, las páginas están numeradas en recto y en verso. A

LXXXVII.” (RISM A/I, P 717). Hasta donde se conoce, se trata del único ejemplar de esta edición conservado en la península.

continuación describo en tablas el contenido de cada colección. La primera de ellas –*Liber secundus*, Venecia, 1588– contiene diecinueve motetes<sup>541</sup> a 4 voces:

**Tabla 34: obras recogidas en E-VAcP, Mus/CM-LP-26 –*Liber secundus*, de Palestrina, 1588–.**

Páginas	Título	Nº de voces	Uso funcional
4-5	<i>Domine quando veneris / Commissa mea</i>	4 (S, A, T, B)	Responsorio de Maitines del Oficio de Difuntos.
6-7	<i>Heu mihi Domine / Anima mea turbata</i>	4 (S, A, T, B)	Responsorio del II nocturno del Oficio de Difuntos.
8	<i>Super flumina Babylonis</i>	4 (S, A, T, B)	Salmo 136, en Cuaresma / Vísperas de feria V.
9-10	<i>Ad te levavi oculos meos / Miserere nostri, Domine</i>	4 (S, A, T, B)	Versos 1 y 4 del salmo 122. Completas de la festividad de Todos los Santos –2 de noviembre–.
11-12	<i>Ad Dominum cum tribularer / Sagitta potentis</i>	4 (S, A, T, B)	Versos 1 y 4 del salmo 119. Vísperas del Oficio de Difuntos.
13-14	<i>Fundamenta eius / Nunquid Sion dicet homo</i>	4 (S, A, T, B)	Versos 1 y 5 del salmo 86. Festividad de la Dedicación de la Iglesia.
15	<i>Quia vidisti me Thoma</i>	4 (S, A, T, B)	Antífona al <i>Magnificat</i> de Vísperas de la festividad de santo Tomás apóstol –21 de diciembre–.
16	<i>Ego sum Panis vivus</i>	4 (S, A, T, B)	Responsorio de Maitines de la festividad del Corpus Christi.
17-18	<i>Sicut cervus desiderat / Sitivit anima mea</i>	4 (S, A, T, B)	Versos 1 y 2 del salmo 41. 2º nocturno de Maitines de la festividad del Corpus Christi.
19-20	<i>Ave regina caelorum / Gaude gloriosa</i>	4 (S, A, T, B)	Antífona de Completas (desde el 3 de febrero al Viernes Santo).
21-22	<i>Alma redemptoris Mater / Tu qua genuisti natura mirante</i>	4 (S, A, T, B)	Antífona de Completas (desde Adviento hasta la Purificación de María, 2 de febrero).
23-24	<i>Salve Regina / Eia ergo advocata nostra</i>	4 (S, A, T, B)	Antífona de Completas (Domingo de Trinidad hasta la semana anterior al Adviento).
25	<i>Ave Maria gratia plena</i>	4 (S 1, 2, 3, A)	Ofertorio de la misa de la Fiesta de la Anunciación de la Virgen –25 de marzo–.
26	<i>Haec dies quam fecit Dominus</i>	4 (S 1, 2, 3, A)	Verso 23 del salmo 117, domingos a Prima.
27	<i>Confitemini Domino</i>	4 (S 1, 2, 3, A)	Verso 1 del salmo 117.
28	<i>Pueri hebraeorum</i>	4 (S 1, 2, A, T)	Antífona para la procesión del Domingo de Ramos.
29	<i>Sub tuum praesidium</i>	4 (S 1, 2, S 3, A)	Antífona en honor de la Virgen María.
30	<i>Adoramus te, Christe</i>	4 (S 1, 2, A, T)	Adoración de la Cruz, Viernes Santo.
31	<i>Ecce nunc benedicite Dominum</i>	4 (A 1, 2, T, B)	Salmo 133, 3º de Completas. Fiestas de primera clase.

La segunda –*Liber primus*, Venecia, 1590– contiene treinta y dos motetes a 5, 6 y 7 voces, mostrados en la siguiente tabla:

**Tabla 35: obras recogidas en E-VAcP, Mus/CM-LP-26 –*Liber Primus*, de Palestrina, 1590–.**

Páginas	Título	Nº de voces	Uso funcional
2	<i>O admirabile commercium</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Antífona de las segundas Vísperas de la fiesta de la Circuncisión del Señor –1 de enero–.
3	<i>Stella quam viderant Magi</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Fiesta de la Epifanía –6 de enero–.
4	<i>O Antoni eremita</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Fiesta de san Antonio abad –17 de enero–.
5-6	<i>Senex puerum portabat / Hodie Beata Virgo Maria</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Antífonas de Vísperas I y II de la festividad de la Purificación de la Virgen –2 de febrero–.
7-8	<i>Suscipe verbum, Virgo Maria / Paries quidem filium</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Responsorio y verso de la festividad de la Anunciación de la Virgen María –25 de marzo–.
9	<i>Alleluia. Tulerunt Dominum</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Antífona al <i>Magnificat</i> de Vísperas de la feria V

<sup>541</sup> Las composiciones que contienen dos partes han sido contabilizadas como una sola en las cinco colecciones.

		T, B)	después de Pascua de Resurrección.
10	<i>Crucem sanctam subiit</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Antífona al <i>magnificat</i> de las II Vísperas de la festividad de la Invención de la Santa Cruz –3 de mayo–.
11-12	<i>O beata et benedicta / O vera summa Deitas</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Festividad de la Santísima Trinidad.
13-14	<i>Ego sum panis vivus / Panis quem ego dabo</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Antífona al <i>magnificat</i> de Vísperas del IV día de Pentecostés; antífona de Laudes de la fiesta del Corpus.
15	<i>Puer qui natus est nobis</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Introito de la misa del día de Navidad.
16	<i>Sancte Paule apostole</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Verso aleluyático, festividad de san Pablo apóstol –30 junio–.
17	<i>Beatae Mariae Magdalenae</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Festividad de santa María Magdalena –22 julio–.
18	<i>Beatus Laurentius</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Antífona de las II Vísperas de la festividad de san Lorenzo –10 agosto–.
19	<i>Hodie nata est beata virgo</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Festividad de la Natividad de la Virgen –8 septiembre–.
20	<i>Venit Michael</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Festividad de san Miguel Arcángel –29 septiembre–.
21	<i>O beatum virum</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Antífona al <i>magnificat</i> de las I Vísperas de la festividad de san Martín –11 de noviembre–.
22	<i>O beatum pontificem</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Antífona al <i>magnificat</i> de las II vísperas de la festividad de san Martín –11 de noviembre–.
23	<i>Deus qui dedisti legem</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Oración de la festividad de santa Catalina Mártir –25 de noviembre–.
24-25	<i>Unus ex duobus / Cum pervenisset beatus Andreas</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Antífona al <i>magnificat</i> de las I Vísperas de la festividad de san Andrés –30 de noviembre–.
26	<i>Sicut liliun inter spinas</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Cantar de los Cantares 2, 2-3. Antífona de Maitines de la festividad de la Asunción de la Virgen –15 de agosto–.
27	<i>Quam pulchri sunt gressus</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Fiesta de la Inmaculada –8 de diciembre–.
28	<i>Lapidabant Stephanum</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Antífona, a Prima, festividad de san Esteban protomártir –26 de diciembre–.
29	<i>Hic est discipulis ille</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Verso aleluyático, festividad de san Juan Apóstol –27 de diciembre–.
30-31	<i>Viri Galilei quid statis / Ascendit Deus in jubilatione</i>	6 (S 1, 2, A 1, 2, T, B)	Introito y verso aleluyático –u ofertorio– de la misa de la festividad de la Ascensión del Señor.
32-33	<i>Dum completerentur dies pentecostes / Dum ergo essent in unum discipuli</i>	6 (S, A 1, 2, 3, T, B)	Antífona de las II Vísperas de Pentecostés.
34	<i>Pulchra es, o Maria virgo</i>	6 (S, A 1, 2, T 1, 2, B)	Festividad de la Inmaculada –8 de diciembre–.
35-36	<i>Solve jubente Deo / Quodcumque ligaveris</i>	6 (S, A 1, 2, 3, T, B)	Antífona de las II Vísperas de la festividad de san Pedro <i>ad vincula</i> –1 agosto– / antífona de Laudes de la festividad de san Pedro –29 de junio–.
37-38	<i>Vidi turbam magnam / Et omnes angeli stabant</i>	6 (S, A 1, A, T 1, 2, B)	Antífonas 1ª y 2ª de las II Vísperas de la fiesta de Todos los Santos –1 de noviembre–.
39-40	<i>O magnum mysterium / Quem vidistis pastores</i>	6 (S 1, 2, A 1, 2, T, B)	Responsorios del II y I nocturno – respectivamente– de Maitines de Navidad –25 de diciembre–.
40	<i>O Domine Jesu Christe</i>	6 (S 1, 2, A 1, 2, T, B)	Domingo de Ramos.
41	<i>Tu es Petrus</i>	7 (S, A 1, 2, T 1, 2, B 1, 2)	Antífona de Vísperas de la fiesta de san Pedro y san Pablo –29 de junio–.
42-43	<i>Virgo prudentissima / Maria Virgo</i>	7 (S 1, 2, A 1, 2, T 1, 2, B)	Antífona al <i>Magnificat</i> de las I Vísperas de la festividad de la Asunción de la Virgen –15 de agosto–.

La tercera colección –*Liber secundus*, Venecia, 1588–, contiene veintinueve motetes a 5, 6 y 8 voces, descritos en la siguiente tabla:

**Tabla 36: obras recogidas en E-VAcP, Mus/CM-LP-26 –Liber secundus, de Palestrina, 1588–.**

Páginas	Título	Nº de voces	Uso funcional
2	<i>O Virgo simul et mater</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	[Motete a la Virgen María].
4	<i>Memor esto</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Salmo 18, domingos a Tercia.
5-6	<i>Corona aurea / Domine praevenisti nos</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Gradual de la misa <i>pro abbatibus</i> .
7	<i>In illo tempore</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Antífona de las segundas Vísperas de la Fiesta de la Transfiguración del Señor –6 de agosto–.
8	<i>O sacrum convivium</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Antífona al <i>Magnificat</i> de las segundas Vísperas de la Fiesta del Corpus.
9	<i>Coenantibus illis</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Responsorio del II nocturno de Maitines de la fiesta del Corpus.
10	<i>Derelinquat impius viam suam</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Is 55, 7. Festividad de las cinco llagas de Cristo.
11-12	<i>Ascendo ad Patrem meum / Ego rogabo</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Responsorio breve, a Nona, fiesta de la Ascensión del Señor.
13	<i>Homo quidam</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Antífona de Laudes de <i>Dominica infra octavam Corporis Christi</i> .
14-15	<i>Canite tuba / Rorate coeli desuper</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Antífona de Vísperas e introito del IV domingo de Adviento.
16	<i>Exi cito in plateas</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Antífona de las II Vísperas de <i>Dominica infra octavam Corporis Christi</i> .
17-18	<i>Circuire possum, Domine / In hac cruce</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	[?]
19-20	<i>Gaude Barbara / Gaude quia meruisti</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Festividad de santa Bárbara –4 de diciembre–.
21	<i>Domine, Pater et Deus</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	[?]
22	<i>Confitebor tibi</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Salmo 137, 5º de vísperas del Oficio de Difuntos.
23	<i>Peccantem me quotidie</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Responsorio 1º del Oficio de Difuntos.
24	<i>Dominus Jesus</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Antífona de Jueves Santo.
25-26	<i>Tribularer si nescirem / Secundum multitudinem</i>	6 (S 1, S2, A 1, 2, T, B)	[?]
27-28	<i>Veni Domine / Excita Domine</i>	6 (S 1, 2, A 1, 2, T, B)	Verso aleuyático del 4º domingo de Adviento / Verso aleuyático del 3º domingo de Adviento y Gradual del 4º sábado de Adviento.
29-30	<i>Hierusalem cito veniet / Ego enim sum Dominus</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Estrofas del <i>Rorate caeli desuper</i> (introito del IV 4º domingo de Adviento).
31-32	<i>Beata Barbara / Gloriosam mortem</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Festividad de santa Bárbara –4 de diciembre–.
33-34	<i>Sancta et Immaculata / Benedicta tu</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	6º responsorio de Maitines del día de Navidad.
35-36	<i>Cantabo Domino in vita mea / Deficiant peccatores</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Salmo 103, 33-36. Maitines de Pentecostés.
37-38	<i>Tu es Petrus / Quodcumque ligaveris</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Antífona al <i>Magnificat</i> de las segundas Vísperas de la Fiesta del Corpus.
39	<i>Nunc dimittis</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Cántico de Completas.
40-41	<i>Confitebor tibi Domine / Notas facite in populis</i>	8 (S 1, 2, A 1, 2, 3, T 1, 2, B)	Salmo 110, 2º de Vísperas / Libro I de las Crónicas, 16, 8.
42-44	<i>Laudate pueri Dominum / Quis sicut Dominus Deus</i>	8 (S 1, 2, 3, A 1, 2, T 1, 2, B)	Salmo 112, 4º de Vísperas.
46-47	<i>Domine in virtute tua / Magna est gloria ejus</i>	8 (S 1, 2, A 1, 2, T 1, 2, B 1, 2)	Salmo 20, 1, 5.
48	<i>Laudate Dominum omnes gentes</i>	8 (S 1, 2, A 1, 2, T 1, 2, B 1, 2)	Salmo 148, 5º de Vísperas.

La cuarta colección –Liber tertius, Venecia, 1589–, contiene treinta y cuatro



motetes a 5, 6 y 8 voces, descritos en la siguiente tabla:

**Tabla 37: obras recogidas en E-VAcP, Mus/CM-LP-26 –Liber tertius, de Palestrina, 1589–.**

Páginas	Título	Nº de voces	Uso funcional
3	<i>Pater noster</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	A Vísperas.
4	<i>Ave Maria</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Ofertorio de la misa de la fiesta de la Anunciación de la Virgen –25 de marzo–.
5-6	<i>Cantantibus organis / Biduanis ac triduanis</i>	5 (S, A, T 1, 2, B); (S, A 1, 2, T, B)	Antífona a las II vísperas de la fiesta de santa Cecilia –22 de noviembre–.
7	<i>Caro mea vere est cibus</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Verso aleluyático, festividad del Corpus Christi.
8-11	<i>Angelus Domini / Et introeuntes</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Responsorio I de Maitines del Domingo de Resurrección.
12-15	<i>Congrega, Domine / Aflige opprimentes</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	[?]
16	<i>Inclytæ sanctæ virgines</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Motete para la festividad de santa Catalina –25 de noviembre–.
17-18	<i>Fuit homo missus a Deo / Erat Joannes in deserto</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Responsorio breve a Tercia, festividad de san Juan Bautista –24 de junio–.
19-20	<i>O lux et decus Hispaniæ / O singulare praesidium</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Himno para la Fiesta de Santiago Apóstol –25 de julio–.
21	<i>Quid habes, Ester</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Libro de Esther, 5, 12.
22	<i>Vidi te, Domine</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Libro de Esther, 5, 2.
23	<i>Tradent enim vos</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Antífona al <i>Magnificat</i> de las primeras Vísperas de la fiesta de los Apóstoles y Evangelistas.
24	<i>Sanctificavit Dominus</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Antífona al <i>Magnificat</i> de las primeras Vísperas de la fiesta de la Dedicación del Templo [en el Corpus Christi, el 8 de febrero].
25	<i>O quam metuendus est</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Antífona al <i>Magnificat</i> de las segundas vísperas de la Fiesta de la Dedicación del Templo.
26-27	<i>Jubilare Deo / Lauda nomen eius</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Salmo 99, domingos a Prima y Laudes del día de Navidad.
28	<i>Omnipotens sempiterna Deus</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Oración para la misa de la festividad de san Bartolomé –24 de agosto–.
29-30	<i>O sancte praesul Nicola / Gaude praesul optime</i>	5 (S, A, T 1, 2, B) / 5 (S, A 1, 2, T, B)	Motete a san Nicolás –6 de diciembre–.
31-32	<i>Domine Deus qui conteris bella / Tu Domine qui humilium semper</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Festividad de santa Judit –5 de mayo– [?].
33-34	<i>Manifesto vobis veritatem / Pax vobis nolite timere</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Tobías 12, 11 / 12, 17.
35-36	<i>Susanna ab improbis senibus / Postquam autem</i>	5 (S, A, T 1, 2, B); 6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	[?]
37	<i>Cum ortus fuerit sol</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Antífona al <i>Magnificat</i> de las I Vísperas del día de Navidad –25 de diciembre–.
38	<i>Rex pacificus</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Antífona de las I Vísperas del día de Navidad –25 de diciembre–.
39	<i>Haec dies quam fecit Dominus</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Gradual de la misa del domingo de Resurrección.
40	<i>Columna est immobilis</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares [?].
41	<i>Judica me, Deus</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Salmo 43. Introito de la misa del domingo de Pasión.
42	<i>Accepit Jesus calicem</i>	6 (S, A 1, 2, T 1, 2, B)	Octava de la fiesta del Corpus.
43	<i>O bone Jesu</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Motete eucarístico.
44	<i>Deus qui Ecclesiam tuam</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Festividad de san Francisco –4 de octubre– [?].
46	<i>Surge, illumina Jerusalem</i>	8 (S 1, 2, A 1, 2, T 1, 2, 3, B)	Isaías, 60, 1.

47	<i>Lauda Sion</i>	8 (S 1, 2, A 1, 2, T 1, 2, B 1, 2)	Secuencia de la misa de la Fiesta del Corpus.
48	<i>Veni Sancte Spiritus</i>	8 (S 1, 2, A 1, 2, 3, T 1, 2, B)	Secuencia de la misa de Pentecostés.
49	<i>Ave regina coelorum</i>	8 (S 1, 2, A 1, 2, T 1, 2, 3, B)	Antífona de Completas (desde el 3 de febrero al Viernes Santo).
50	<i>Hodie Christus natus est</i>	8 (S 1, 2, 3, 4, A, T 1, 2, B)	Antífona al <i>Magnificat</i> de las II Vísperas del día de Navidad.
51	<i>Jubilare Deo</i>	8 (S 1, 2, 3, A 1, 2, T, B 1, 2)	Salmo 99, domingos a Prima y Laudes del día de Navidad.

Por último, la quinta colección –*Liber quartus*, Venecia, 1587–, contiene veintinueve motetes a 5 voces, descritos en la siguiente tabla:

**Tabla 38: obras recogidas en E-VAcP, Mus/CM-LP-26 –*Liber quartus*, de Palestrina, 1587–.**

Páginas	Título	Nº de voces	Uso funcional
1	<i>Osculetur me, osculetur oris tui</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares, 1, 2. Festividad de la Asunción de la Virgen –15 de agosto–.
2	<i>Trahe me post te</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares, 1, 4. <i>Beata Maria Virgine</i> .
3	<i>Nigra sum sed formosa</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares, 1, 5. Antífona de Vísperas de la fiesta de la Purificación de la Virgen –2 de febrero–.
4	<i>Vineam meam non custodivi</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares, 1, 6.
5	<i>Si ignoras te, o pulchra</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares, 1, 8.
6	<i>Pulchrae sunt genae tuae</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares, 1, 10.
7	<i>Fasciculus myrrhae</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares, 1, 13. Antífona de las II Vísperas de la festividad de los Siete Dolores de la Virgen.
8	<i>Ecce tu pulcher es</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares, 1, 15.
9	<i>Tota pulchra es</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares, 4, 1. Antífona de las II Vísperas de la festividad de la Inmaculada Concepción –8 de diciembre–.
10	<i>Vulnerasti cor meum</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares, 4, 9.
11	<i>Sicut liliom inter spinas</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares 2, 2. Antífona de Maitines de la festividad de la Asunción de la Virgen –15 de agosto–.
12	<i>Introduxit me</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares, 2, 4.
13	<i>Leva eius sub capite meo</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares 2, 6.
14	<i>Vox dilecti mei</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares, 2, 8.
15	<i>Surge, propera</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares, 2, 10. Festividad de la Visitación de la Virgen –2 de julio–.
16	<i>Surge, amica mea, spetiosa mea</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares, 2, 13. Gradual de la misa de la festividad de la Aparición de la Virgen –11 de febrero–.
17	<i>Dilectus meus mihi et ego illi</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares, 2, 16.
18	<i>Surgam et circuibo</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares, 3, 2.
19	<i>Adjuro vos, filia Jerusalem</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares, 3, 5.
20	<i>Caput eius</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Cantar de los Cantares, 5, 11.

21	<i>Dilectus meus</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares, 5, 9. Antífona de las II Vísperas de la festividad de los Siete Dolores de la Virgen.
22	<i>Pulchra es amica mea</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares, 6, 4. Festividad de la Inmaculada Concepción –8 de diciembre–.
23	<i>Quae est ista</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Cantar de los Cantares, 6, 10. Antífona de Laudes de la festividad de la Asunción de la Virgen –15 de agosto–.
24	<i>Descendit in hortum</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Cantar de los Cantares, 6, 11.
25	<i>Quam pulchri sunt</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Cantar de los Cantares, 7, 2. Festividad de la Inmaculada –8 de diciembre–.
26	<i>Collum tuum</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Cantar de los Cantares 4, 4.
27	<i>Quam pulchra es</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Cantar de los Cantares, 7, 7.
28	<i>Guttur tuus</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Cantar de los Cantares, 7, 9.
29	<i>Veni dilecte mi</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Cantar de los Cantares, 7, 12.

Las cinco colecciones recopiladas en estos volúmenes contienen un total de ciento cuarenta y cuatro obras. El primer volumen –Venecia, 1588– contiene un *organico* sencillo (4 voces), destinado a festividades de menor rango. Destacan en él varios versos de salmos para ser interpretados en *alternatim*, tres de las antífonas marianas mayores –*Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina caelorum* y *Salve Regina*– y algunos responsorios, tanto para Difuntos como para el Corpus. El segundo volumen –Venecia, 1590– contiene obras a un mayor número de voces (5, 6 y 7 voces), por lo que tendría una aplicación práctica para fiestas de primera –o segunda– clase, con un mayor despliegue y esplendor, destacando un gran cantidad de composiciones para festividades de santos –muy en sintonía con las directrices conciliares, que exhortaban a venerar figuras importantes de la Iglesia–, numerosas antífonas de Vísperas, preparatorias de festividades importantes, que cubrían gran parte de las fiestas marianas contempladas en las *Constituciones*. El tercer volumen –Venecia, 1588– contiene composiciones a 5, 6 y 8 voces (en este caso, en un solo coro), aportando con ello una mayor solemnidad. Destacan en él los salmos y responsorios como formas más numerosas, cubriendo muchas fiestas del calendario litúrgico –Adviento, Navidad, Difuntos, Jueves Santo, Pentecostés, Corpus, Ascensión y Transfiguración–. El mismo *organico* presenta el cuarto volumen –Venecia, 1589–, con muy variados géneros/formas (diez en total), predominando nuevamente los cantos en honor a los santos y las antífonas. Finalmente, el quinto volumen –Venecia, 1587– contiene composiciones cuyos textos están extraídos exclusivamente del *Cantar de los Cantares*, incluyendo obras destinadas a fiestas marianas –Inmaculada, Purificación (2 de febrero, fiesta de la Virgen de la Antigua), Visitación, y Asunción–, que la capilla debía solemnizar de forma obligatoria. Algunas obras de este último volumen ya se habían copiado con anterioridad. En concreto, como ya se ha visto, figuraban, en *E-VAcP*, Mus/CM-LC-21, las cuatro iniciales –*Osculetur me*, *Trahe me post te*, *Nigra sum sed formosa* y *Vineam meam non custodivi*–, lo que demuestra el interés de la capilla por incluir obras de uno de los compositores más insignes (Palestrina), arquetipo de la música sacra contrarreformista.

Sorprende, no obstante, el hecho de que estas colecciones llegaran tan tarde a la capilla del Corpus Christi –algunos de los volúmenes ya llevaban editados más

de cuarenta años–, y aunque, como se ha observado, se copiaron algunas obras previamente, se trataba de unas obras muy en boga, que se habían difundido hacía décadas desde el propio epicentro de la cristiandad. A ello hay que sumar el hecho de que, dentro de las colecciones manuscritas que la capilla había ido adquiriendo o recibiendo a través de donaciones, hasta la fecha de recepción de estos materiales –1641–, la capilla no disponía de ninguna otra obra impresa de Palestrina, situación, cuanto menos, llamativa. No obstante esto, al disponerse ya de una segunda copia de algunas de las obras mencionadas en facistol, podría ser que estos libretes fueran usados, en ocasiones, por los ministriles.

El ejemplar del *Liber secundus* de motetes a cuatro voces, impreso en Venecia en 1588 (RISM A/I, PP 733a), es –que se conozca hasta la fecha– el único de esta colección conservado en todo el mundo, lo que acrecienta su importancia y valor musicológico.

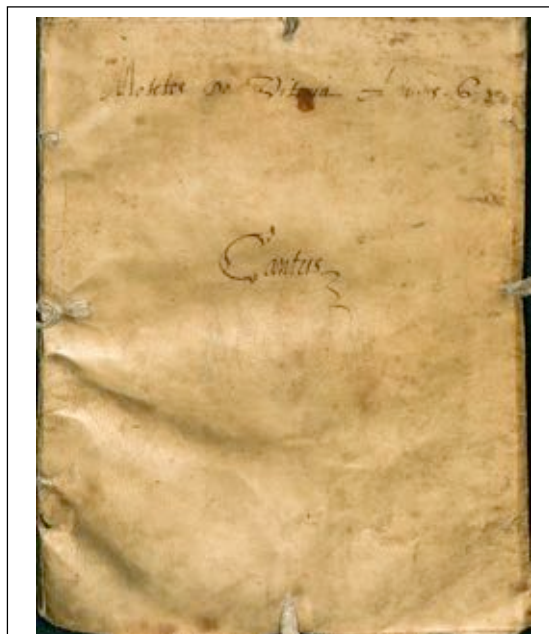


Fig. 86: E-VAcP, Mus/CM-LP-26: *Liber secundus* (Venecia, 1588), de Giovanni Pierluigi da Palestrina –Cantus–.

En conjunto, los cinco volúmenes suministraron un gran número de composiciones de todo tipo, que hizo aumentar considerablemente la variedad del repertorio a ejecutar por la capilla, haciéndolo más nutrido y completo, convirtiéndose en una de las colecciones más necesarias en el “día a día”.

[14] – E-VAcp, Mus/CM-LP-28, r. 4946.

Se trata de una colección impresa de seis libretes en tamaño octavo<sup>542</sup>, forrados en pergamino, restaurados con funda de plástico transparente y cordeles de cuero en el lomo –únicamente en el *Cantus* y en el *Bassus*-.



**Fig. 87: E-VAcp, Mus/CM-LP-28:  
cubierta del Cantus.**

La colección contiene un conjunto de motetes de Tomás Luis de Victoria, impresos en Venecia por los hijos de Antonio Gardano en 1572<sup>543</sup>. En la portada de todos los libretes figura, al margen izquierdo y en tinta negra, la siguiente leyenda: “Don Diego Vique / siruio con estos libros / al Colegio de Corpus / Xpi = a 27 de / Setiembre / =1641=”. Estos libros, por tanto, forman parte de la donación que realizó Diego Vich en ese año al Colegio.

<sup>542</sup> Las medidas generales de todos ellos son 232 x 184 mm. Las de los lomos varían en cada libro, abarcando desde los 9 mm en el primero hasta los 5 mm del 6º. En cada librete figura, en el exterior, el título diplomático y la voz a la que va destinado: así, en el 1º indica “Mottetes De Vitoria A 4. 5. 6. 8 / Cantus”. El resto de cuadernos corresponden a las voces de *Altus*, *Tenor*, *Bassus*, *Quintus* y *Sextus*, respectivamente. Su signature antigua era LP XXVIII.

<sup>543</sup> La portada interior del *Cantus* reza así: “THOMAE LVDOVICI De / VICTORIA. ABVLENSIS. / MOTECTA / QVE PARTIM, QUATERNIS, PARTIM QVINIS, ALIA, SENIS, ALIA / Octonis Vocibus Concinantur. / CAN [grabado]TVS / Venetijis, Apud Filios Antonij Gardani. / 1572” (RISM A/I, V 1421). Se conservan dos ejemplares más de esta colección en la península, en los archivos de las catedrales de Valladolid (E-V) y Valencia (E-VAc).



Fig. 88: E-VAcp, Mus/CM-LP-28: *Motecta*, de Victoria (1572) –Cantus–.

Las páginas de cada librete están numeradas en recto y en verso. En la siguiente tabla describo en tablas el contenido de la colección, que consta de treinta y tres motetes<sup>544</sup> a 4, 5, 6 y 8 voces:

Tabla 39: obras recogidas en E-VAcp, Mus/CM-LP-28.

Páginas	Título	Nº de voces	Uso funcional
1	<i>O quam gloriosum est regnum</i>	4 (S, A, T, B)	Antífona al <i>Magnificat</i> de las segundas Vísperas de la fiesta de Todos los Santos –1 de noviembre–.
2	<i>Doctor bonus</i>	4 (S, A, T, B)	Festividad de san Andrés –30 de noviembre–.
3	<i>Quam pulchri sunt</i>	4 (S, A, T, B)	Festividad de la Inmaculada Concepción –8 de diciembre–.
4	<i>O decus Apostolorum</i>	4 (S, A, T, B)	Festividad de santo Tomás –21 de diciembre–.
5	<i>O magnum mysterium</i>	4 (S, A, T, B)	Responsorio del II nocturno de Maitines de Navidad –25 de diciembre–.

<sup>544</sup> Las composiciones que contienen dos partes han sido contabilizadas como una sola.



6	<i>Magi viderunt stellam</i>	4 (S, A, T, B)	Festividad de la Epifanía del Señor –6 de enero–.
7	<i>Senex puerum portabat</i>	4 (S, A, T, B)	Antífona al Magnificat de las I Vísperas de la festividad de la Purificación de la Virgen –2 de febrero–.
8	<i>Sancta Maria</i>	4 (S, A, T, B)	Festividad de Nuestra Señora de las Nieves –5 de agosto–.
9	<i>Ne timeas Maria</i>	4 (S, A, T, B)	Antífona de las II Vísperas de la fiesta de la Anunciación de la Virgen –25 de marzo–.
10	<i>Pueri hebraeorum</i>	4 (S, A, T, B)	Antífona de la procesión del Domingo de Ramos.
11	<i>Vere languores nostros</i>	4 (S, A, T, B)	Verso del 3º responsorio del Jueves Santo del Oficio de Tinieblas.
12	<i>O vos omnes</i>	4 (S, A, T, B)	Responsorio 5º del Sábado Santo del Oficio de Tinieblas.
13-14	<i>O Regem coeli / Natus est nobis</i>	4 (S 1, 2 A 1, 2)	Natividad del Señor.
15	<i>O sacrum convivium</i>	4 (S 1, 2 A 1, 2)	Antífona al Magnificat de las II Vísperas de la Fiesta del Corpus.
17-18	<i>Ascendens Christus in altum / Ascendit Deus</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Responsorio breve, a Sexta / Verso para la festividad de la Ascensión del Señor.
19-20	<i>Dum complerentur / Dum ergo essent</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Antífona de las II Vísperas de la festividad de Pentecostés.
21	<i>Ave Regina coelorum</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	<i>Sabbato in Septuagesima</i> [antífona de Completas (desde el 3 de febrero al Viernes Santo)].
23	<i>Regina coeli</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	<i>Sábado Santo</i> [antífona de Completas –Tiempo Pascual–].
25	<i>Alma Redemptoris Mater</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Antífona de Completas –domingo 1º de Adviento, hasta la fiesta de la Purificación de María, 2 de febrero–.
27-28	<i>Ecce Dominus veniet / Ecce apparebit Dominus</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Antífona de vísperas del I y II domingos de Adviento.
29-30	<i>Cum Beatus Ignatius / Ignis, Crux</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Fiesta de san Ignacio –31 de julio–.
31-32	<i>Descendit Angelus Domini / Ne timeas</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Fiesta de san Juan Bautista –24 de junio–.
33	<i>Gaude Maria Virgo</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	<i>De Beata Maria Virgo</i> .
35-36	<i>Quem vidistis, pastores / Dicite, quidnam vidistis?</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, T 2, B)	Responsorio 3º de Maitines de Navidad.
37-38	<i>Vadam et circuibo civitatem / Qualis est dilectus</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	<i>In planctu Beata Virgine Mariae</i> .
39-40	<i>Tu es Petrus / Quodcumque ligaveris</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Comunión y antífona de Laudes de la fiesta de san Pedro y san Pablo –29 de junio–.
41-42	<i>Vidi spetiosam / Quae est ista</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Fiesta de la Asunción de la Virgen –15 de agosto–.
43	<i>Benedicta sit Sancta Trinitas</i>	6 (S, A 1, 2, T 1, 2, B)	Introito de la misa de la festividad de la Santísima Trinidad.
44	<i>O sacrum convivium</i>	6 (S, A 1, 2, T 1, 2, B)	Antífona al Magnificat de las II Vísperas de la Fiesta del Corpus.
45	<i>Surrexit pastor bonus</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Antífona del domingo de Resurrección.
46	<i>Congratulamini mihi</i>	6 (S 1, 2, A, T 1, 2, B)	Fiesta de la Natividad de la Virgen –8 de septiembre–.
47	<i>Salve Regina</i>	6 (S 1, 2, A 1, 2, T, B)	<i>Sabbato in Pentecoste</i> [antífona de Completas (domingo de Trinidad, hasta la semana anterior al Adviento)].
51	<i>Ave Maria</i>	8 (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B)	<i>In Anuntiatione Beata Mariae</i> . Ofertorio de la festividad de la Inmaculada –8 de diciembre–.



**Fig. 89: E-VAcP, Mus/CM-LP-28, pp. 51-52: Ave Maria, a 8, de Tomás Luis de Victoria –Cantus primus y Cantus secundus–.**

Estos libretes impresos fueron los primeros con música exclusivamente del compositor abulense que llegaron a la capilla –en 1641–, si bien antes se había copiado música de Victoria –la contenida en *E-VAcP*, Mus/CM-LP-2, CM-LP-9 y CM-LC-21– y adquirido BM-FAV-15, “de las Salves”, donde figuraban abundantes composiciones suyas –algunas de ellas figuran nuevamente en esta colección, como el *O quam gloriosum est regnum* a 4, o su famosa *Ave Maria* a 8 en dos coros–.

La colección alberga numerosas antífonas de Vísperas –nueve en total– y las cuatro antífonas marianas mayores que cierran las Completas –*Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina caelorum*, *Regina caeli* y *Salve Regina*–, que cubrían todo el año litúrgico. Asimismo, incluye composiciones para seis de las nueve fiestas marianas prescritas por el fundador. Finalmente, junto a algunos responsorios de Maitines de Navidad, este *corpus* de obras incluye tres composiciones que posteriormente formarán el fantástico *Officium Hebdomadae Sanctae* (Oficio de Semana Santa), publicado en Roma trece años después –en 1585<sup>545</sup>: la antífona para la procesión del Domingo de Ramos, *Pueri hebraeorum*, y los responsorios del Viernes Santo *Vere languores* y *O vos omnes*, para el Oficio de Tinieblas, que se enmarcaba en los actos de la Semana Santa, celebrada con un gran despliegue de medios.

Se trata, en definitiva, de un libro muy completo y, con seguridad, muy empleado desde que se incorporó al archivo musical de la capilla, no solo por la variedad y utilidad de su repertorio, sino también por la gran calidad de las obras del gran maestro abulense. Por ello, resulta especialmente llamativo que la capilla

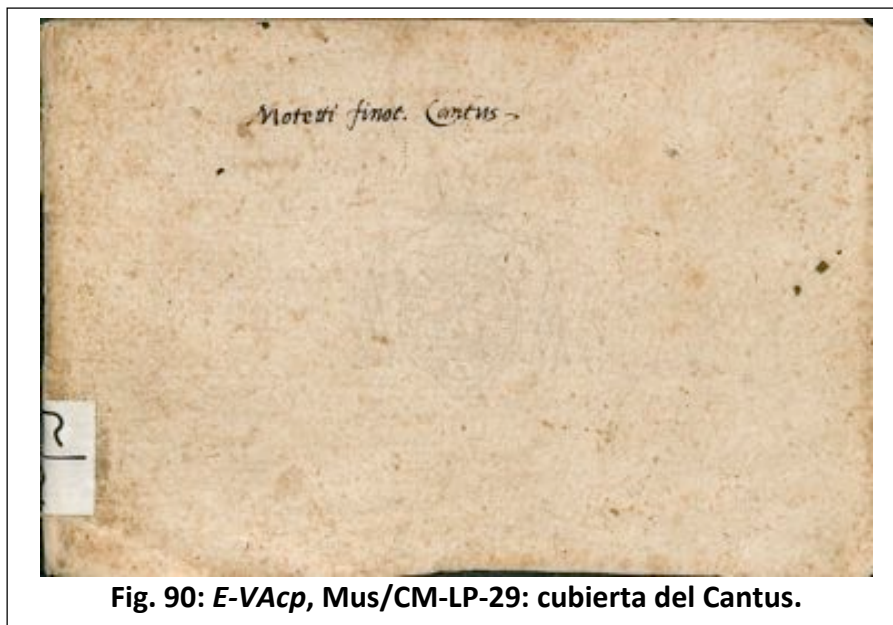
<sup>545</sup> RISM A/I, V 1432.



no adquiriera –al menos en la época objeto de estudio– un mayor número de colecciones impresas de Victoria que las descritas con anterioridad, ya que era un magnífico modelo del que poder “echar mano” –de polifonía clásica, de facistol–, aunque es claro que el Patriarca se autoabastecía de esta música por sus propios medios.

[15] – E-VAcp, Mus/CM-LP-29, r. 4947.

Colección impresa de cinco cuadernos en formato italiano –apaisado–, forrados *a posteriori* con tapas de cartón –probablemente en el siglo XVIII o XIX– y restaurados con funda de plástico mylar<sup>546</sup>.



Se trata de una colección de motetes de Dominique Phinot, impresos en Venecia en 1552<sup>547</sup>. Al margen izquierdo de la portada interior de todos los libretes figura, en tinta negra, la siguiente leyenda: “Don Diego Vique a seruido / con estos libros al Colegio / de Corpus Xpi a 27 de Se / tiembre 1641”. Esta colección completa la donación de Diego Vich a la capilla.

<sup>546</sup> Las medidas comunes de todos ellos son 212 x 150 mm. Las de los lomos oscilan entre los 5 y 6 mm. Su signatura antigua era LP XXIX, si bien, en la cubierta exterior de cada cuaderno figura, además del título diplomático, otra signatura –signo de una catalogación diferente a la general–, pegada en el lomo con papel engomado blanco y rotulada en negro. El primer cuaderno indica “Motetti finot. Cantus”, y su signatura es “SJR / 8V) 72”.

<sup>547</sup> La portada interior del *Cantus* indica: “CANTVS / LIBER PRIMVS / MVTETARVM QVINQVE VOCVM / DOMINICO PHINOT AVTORE. / QVINQVE [grabado] VOCVM / Venetiis Apud Antonium Gardane. / 1552” (RISM A/I, P 2016). La primera impresión se realizó en Lyon, por Godefroy & Marcellin Beringen, en 1547 (RISM A/I, P 2015). Atendiendo a los datos disponibles en el RISM, de la edición veneciana, solo se conserva este ejemplar en España.

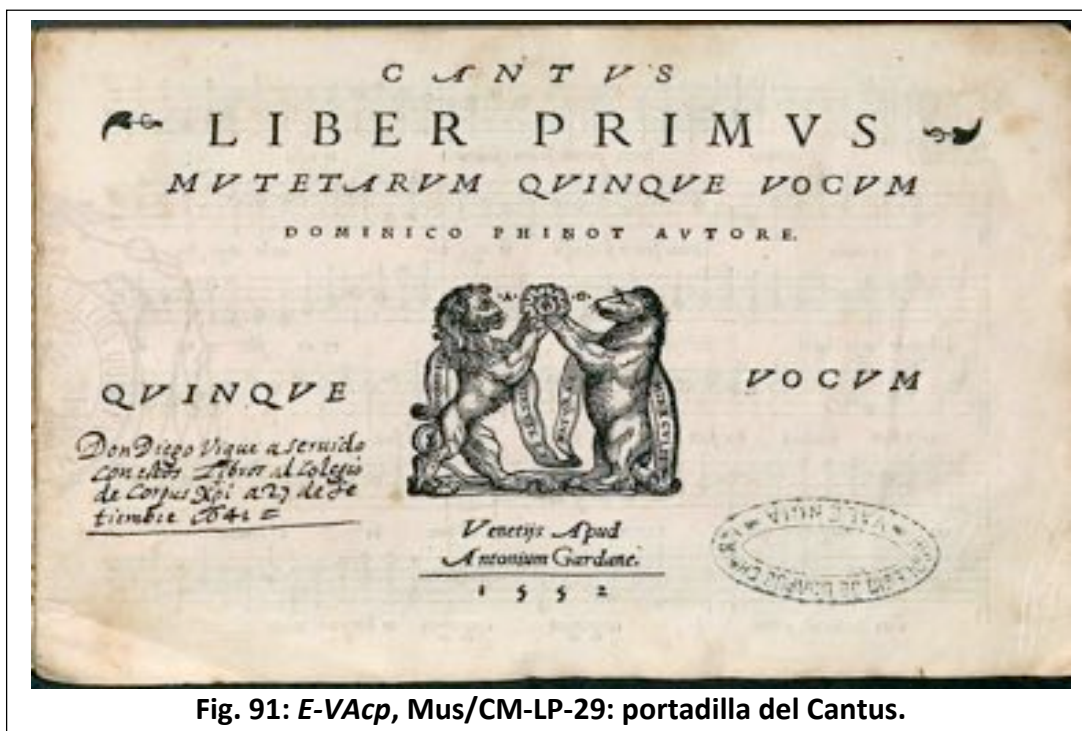


Fig. 91: E-VAcP, Mus/CM-LP-29: portadilla del Cantus.

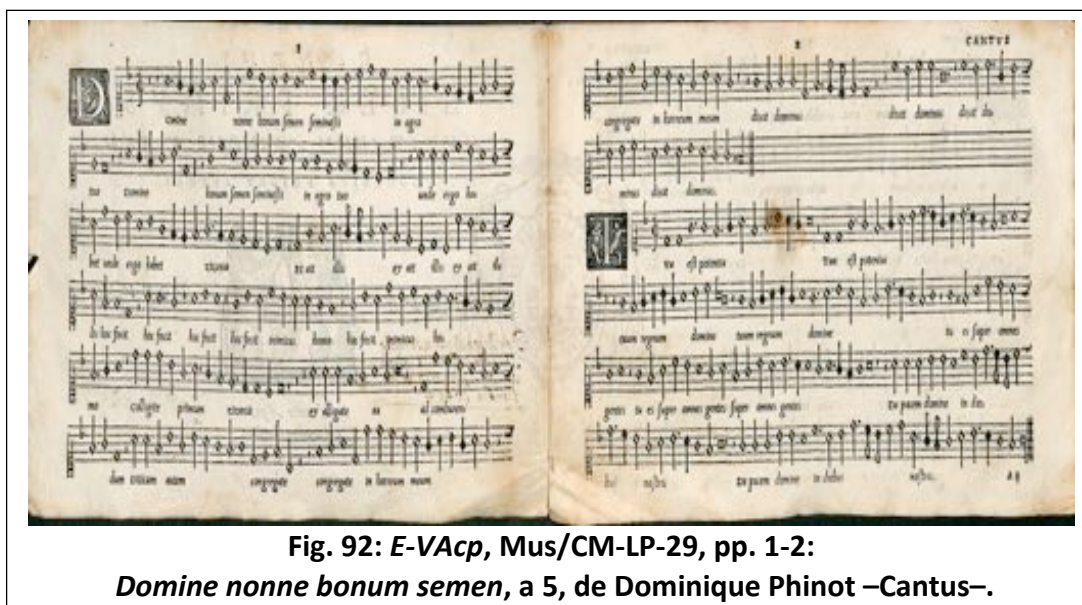


Fig. 92: E-VAcP, Mus/CM-LP-29, pp. 1-2: *Domine nonne bonum semen*, a 5, de Dominique Phinot –Cantus–.

Las páginas de cada librete están numeradas en recto y en verso, sin hoja de guarda inicial. En la siguiente tabla describo el contenido de la colección, que consta de veintisiete motetes<sup>548</sup>, todos ellos a 5 voces:

Tabla 40: obras recogidas en E-VAcP, Mus/CM-LP-29.

Páginas	Título	Nº de voces	Uso funcional
1-2	<i>Domine nonne bonum semen</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Antífona de Laudes del domingo V después de Epifanía.
2	<i>Tua est potentia / Creator omnium</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Responsorio para la festividad de Cristo Rey / Antífona al <i>Magnificat</i> para el sábado anterior al domingo V de octubre.
3-4	<i>Prolongati sunt dies mei</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	[?]

<sup>548</sup> De los cuales, cinco contienen dos partes y han sido contabilizadas como una sola obra.

5-6	<i>Si bona suscepimus</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Job 2, 10; 1,21. Responsorio del Oficio de Difuntos.
7	<i>Tanto tempore</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Antífona –y Comunión de la misa– de las II Vísperas de la fiesta de san Felipe y <i>Santiago</i> apóstoles (1 de mayo).
8	<i>Repleti sunt omnes</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Antífona de las II Vísperas de la fiesta de Pentecostés.
9-10	<i>Beata es Virgo Maria</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Antífona de las II vísperas de la festividad de la Maternidad de la Virgen María –11 de octubre–.
11	<i>Hoc est praeceptum meum</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Antífona de las I Vísperas de la festividad de los Apóstoles y Evangelistas.
12-13	<i>Fundamenta est domum Domini / Benedic Domine</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	[?]
13-16	<i>Ad Dominum cum tribularer / Heu mihi, quia incolatus meus</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Versos 1 y 5 del salmo 119. Vísperas del Oficio de Difuntos.
17	<i>Emitte, Domine, sapientiam</i>	5 (S, A, T 1, 2, B)	Sb, 9, 10 [domingos del mes de agosto].
18	<i>Apparens Christus [post passionem suam]</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Después de Resurrección.
19-20	<i>Non turbetur cor vestrum / Ego rogabo Patrem</i>	5 (S 1, 2, A, T, B)	Jn 14, 1, 16.
21	<i>Gabriel Angelus</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Antífona al <i>Magnificat</i> de las II Vísperas de la festividad de la Anunciación de la Virgen María –25 de marzo–.
22	<i>Ascendo ad Patrem meum</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Responsorio breve, a Nona (fiesta de la Ascensión del Señor).
23	<i>Pacem meam do vobis</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Jn 14, 27. Comunión de la feria IV después de Pentecostés.
24	<i>Pater manifestavi nomen tuum</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Antífona al <i>Magnificat</i> de las I Vísperas de la festividad de la Ascensión del Señor.
25	<i>Osculetur me</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Festividad de la Asunción de la Virgen –15 de agosto–.
26	<i>O quam gloriosum est regnum</i>	5 (S, A 1, 2, T, B)	Antífona al <i>Magnificat</i> de las segundas Vísperas de la Fiesta de Todos los Santos –1 de noviembre–.
27	<i>Te gloriosus</i>	5 (S 1, S 2, A, T, B)	Antífona <i>ad benedictionem</i> de Laudes de la festividad de Todos los Santos –1 de noviembre–.
28	<i>O martyr egregie</i>	5 (S, A, T 1, T 2, B)	[?]
29	<i>Regina caeli</i>	5 (S, A, T 1, T 2, B)	Antífona de Completas (Tiempo Pascual).
30	<i>Ego sum qui sum</i>	5 (S 1, S 2, A, T, B)	Antífona de Maitines del Domingo de Resurrección.
31	<i>Usque modo non pesistis</i>	5 (S, A 1, A 2, T, B)	Antífona al <i>Magnificat</i> del sábado anterior al Domingo V después de Pascua de Resurrección.
32	<i>Istorum est enim</i>	5 (S 1, S 2, A, T, B)	Festividad de los innumerables mártires. Antífona al <i>Magnificat</i> de Vísperas.
33-35	<i>Usquequo, Domine / Illumina oculos</i>	5 (S, A 1, A 2, T, B)	Salmo 12, versos 1 y 4. Completas de feria III.
37-38	<i>Auribus percipe Domine / Complaceat tibi</i>	5 (S, A 1, A 2, T, B)	Antífona de Maitines del Oficio de Difuntos.

Este libro, que llegó a la capilla en 1641 junto al resto de la donación de Diego Vich, contiene principalmente antífonas, la mayoría de vísperas –nueve de ellas–, solemnizando con ello determinadas festividades del calendario litúrgico. Entre las composiciones que alberga, destacan algunas cuyo uso funcional es muy concreto y singular –difícil de hallar en otras colecciones–, como la antífona *Beata es Virgo Maria*, para la fiesta de la Maternidad de la Virgen –11 de octubre–, y otras más comunes para la Ascensión, Difuntos o Todos los Santos. Una colección con un *organico* uniforme en todas las obras –5 voces–, de aplicación para fiestas menores o días “de feria”, comunes, en los que la polifonía de facistol era la base con que acompañar los oficios de la capilla.

\* \*

\*

Tras el análisis y estudio pormenorizado de los libros, tanto impresos como manuscritos, que fueron conformando el material musical para el uso de la capilla hasta la época objeto de estudio –1662-1673–, se puede deducir que:

- *Entre el año de fundación de la capilla (1608) y 1641 –treinta y tres años– se fueron reuniendo un total de quince libros de atril: de ellos, seis eran manuscritos – encargados de copiar por la propia institución o entregados como donación– y nueve eran impresos. Prácticamente toda la música copiada a mano en libros de polifonía tenía por objeto el aprovisionamiento de música para una tipología de actos a los que la capilla tenía que recurrir por necesidad –Oficios de Difuntos, aniversarios, misas, los *Gaudia* a la Virgen, etc.–, para, de ese modo, ir cubriendo lo determinado por el fundador a propósito de la solemnización musical de la actividad del templo. En cambio, con la música impresa quedaba suministrado todo acto de tipo *standard* emanado de las directrices de Roma.*

- *La mayoría de la música que fue copiándose/adquiriéndose era del siglo anterior –la llamada polifonía “de facistol”–, que muy bien servía para el día a día de la capilla y para acompañar actos de menor relevancia –actos semanales, fiestas de segunda clase, etc.–, escrita, por lo general, a 4 ó 5 voces. En cambio, un menor número de volúmenes contenía tanto composiciones de este tipo como “nueva música”, escrita en el siglo XVII, generalmente a un mayor número de voces, dentro del *stilo nuovo*, más acorde con los nuevos tiempos y con las obras que los maestros de capilla propios iban a ir aportando *ex professo*.*

- *Lógicamente, en las primeras décadas posteriores a la creación de la capilla no se disponía de un variado y numeroso material. Se podría calcular que, a juzgar por los primeros inventarios –el primero, realizado hacia 1625 y el segundo, de 1656–, la capilla contaría con unos ocho o nueve libros de atril (un corpus “básico”, que cubría lo necesario y garantizaba el acompañamiento musical del culto), aunque, dado que la mayoría de libros no tienen fecha de recepción, se trata de una hipótesis de difícil comprobación. Bien es cierto que a estas colecciones habría que añadir toda la música “a papeles” que fue copiándose, aunque, así todo, parece que no existía la posibilidad de renovar a menudo el repertorio más que con las composiciones que, lenta y paulatinamente, iban suministrando los nuevos maestros.*

- *Sin embargo, hubo un gran salto adelante a raíz de la donación que hizo Diego Vich a la capilla en 1641, con seis nuevas colecciones, muchas de ellas con multitud de nuevos títulos, lo que proporcionó un gran margen de maniobra y versatilidad a sus maestros, en cuanto a la inclusión de repertorio en las celebraciones. A partir de esta década, la capilla estuvo mejor dotada, disponible para recibir cualquier tipo de encargo o sufragio y de afrontar nuevos retos en la ejecución musical.*

Se ha comprobado que, nada más comenzar la actividad litúrgica en el templo del colegio, se había visto la necesidad y el apremio de dotar al centro con, al menos, las composiciones musicales necesarias para cubrir los numerosos eventos religiosos del año, con la idea de “dotar” a la capilla de un “repertorio” del que poder echar mano en un momento determinado, cuando pudiera haber necesidad de ello por las razones que fueren, aun a pesar de que el maestro, por los

propias atribuciones de su cargo, hubiera de componer obras nuevas para cada ocasión. Se constata que esta capilla musical valenciana, a las pocas décadas de su fundación y tras superar la etapa de “puesta en marcha”, quedaba ya suficientemente dotada de materiales, dejando a los sucesivos maestros con cierta, si no libertad, sí al menos “comodidad” para ir suministrando con nueva música las necesidades de la iglesia. Con este proceso inicial de “abastecimiento” y aprovisionamiento de materiales, se iniciaba lo que, con el paso de las décadas y los siglos, llegaría a ser la fantástica colección documental y de libros reunida en el actual archivo del Colegio del Corpus Christi.



## CAPÍTULO II, *El Real Colegio-Seminario del Corpus Christi*

### **Resumen**

El origen del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi está en su fundación por *Juan de Ribera* (\*Sevilla, 1532; †Valencia, 1611). Este había sido criado en un ambiente familiar religioso y culto. Su padre, el noble Per Afán Enríquez de Ribera, envió al joven a estudiar a la Universidad de Salamanca, donde conoció a los teólogos más importantes de la península y quedó imbuido de los postulados tridentinos. Tras su nombramiento en 1562 como obispo de Badajoz, en 1568 (con tan solo 36 años) fue designado *arzobispo de Valencia*, alcanzando una posición religiosa y política de relevancia que culminó con su nombramiento, por parte de Felipe III, como *virrey de Valencia* (1602-1604), para resolver, entre otros asuntos candentes, el tema morisco. Asimismo, desde su cargo de canciller de la Universidad –*Estudi General*– intentó reformar a fondo las enseñanzas universitarias, en especial los estudios de Teología.

Juan de Ribera secundaba fielmente las directrices de Trento, en especial en cuanto a la *reforma del clero y la formación de nuevos sacerdotes*. La situación religiosa que se encontró al acceder al cargo de arzobispo de Valencia le obligó a acometer varios intentos de reforma, aunque sin obtener resultados halagüeños. Por ello, planeó su propio y personal proyecto: un “semillero” de nuevos sacerdotes, controlado, organizado, que sería el germen de una verdadera reforma. Con ello comenzaba a gestarse su gran obra: el *Real Colegio-Seminario del Corpus Christi*.

Para su creación y puesta en marcha, Ribera controló todos los aspectos: el “aparato” jurídico, su ubicación estratégica –a pocos pasos de la catedral levantina–, el inicio de las obras comenzando por las de la iglesia (para que el funcionamiento de esta fuera el reflejo de su idea de reforma y el “espejo” donde mirarse los futuros seminaristas) y la redacción de dos *Constituciones*, una que regulaba el funcionamiento del Colegio y otra para la capilla. La doble advocación, cristológica – con el nombre de *Corpus Christi* = Eucaristía, símbolo católico, contrarreformista y diferenciador respecto a otras confesiones cristianas– y mariana, condicionó muchos factores, tanto litúrgicos como simbólicos, que incidirían en la vida de la institución. A su vez, contó con el “favor” real, plasmado en el apoyo económico y en el patronazgo del rey Felipe II.

Con el fin de poder gobernar libremente el Colegio, sin ataduras religiosas ni políticas, Ribera solicitó amparo al papa Clemente VII, que le concedió un *Breve* en 1598, pudiendo con ello regir la institución sin restricción alguna. Por ello, además de invertir gran parte de su patrimonio en la construcción del edificio, Ribera donó al Colegio unos *señoríos* con el fin de garantizar rentas suficientes para que la institución se pudiese mantener de forma autónoma.

*Ribera intervino directamente en todos los aspectos artísticos del edificio*: en sus trazas iniciales (con influencias del El Escorial y de las fachadas de iglesias romanas en boga), en sus modificaciones paso a paso (en la búsqueda de un mayor pragmatismo) y en toda la decoración del mismo. En 1595 concluyeron las obras de la

iglesia, y en 1604, el claustro del Colegio-Seminario. Destacable fue la contratación del pintor italiano *Bartolomé Matarana*, a quien encargó los frescos del cimborrio y de los muros de la iglesia, convirtiendo todo el conjunto pictórico en un programa iconográfico completo, una “catequesis visual” que reflejaba una a una las directrices tridentinas. Varios lienzos de pintores de renombre –Francisco Ribalta, Vasco Pereira y un largo etcétera– y la construcción de dos órganos en el coro, completaron artísticamente su gran proyecto, que se convirtió en la construcción valenciana de referencia. La *inauguración*, con presencia de Felipe III (aprovechando la celebración de Cortes en Valencia), tuvo lugar el 08.02.1604, con una procesión similar a la del Corpus valenciano, lo que derivó en la *celebración anual de las Danzas del Corpus*, el emblema por excelencia de la institución, acontecimiento que se vivía con gran esplendor cada año en el claustro del Colegio-Seminario.

Los primeros años de vida del Corpus Christi fueron complicados, en especial por la escasa o nula rentabilidad que producían los señoríos adscritos a la institución. La decisión, a partir de 1620, de cambiar el sistema de explotación de los terrenos propició una *recuperación económica notable para el Colegio*, con incrementos paulatinos de las rentas desde 1640 hasta finales del siglo XVII, lo que supuso mejores perspectivas a todos los niveles que las previstas en sus comienzos.

El Colegio lo gobernaban *seis colegiales primeros*, encabezados por el rector, que, junto a veinticuatro estudiantes, formaban un conjunto hermanado de *treinta patronos*. El ingreso de colegiales de beca (estudiantes) era muy exigente y controlado, debiendo superar una oposición previa. El organigrama se completaba con cinco *familiares*, cargos de menor rango. La *visita* controlaba externamente tanto el Colegio como la capilla: formada por tres miembros entre los máximos representantes religiosos y políticos de la ciudad, examinaban anualmente el funcionamiento de la institución a todos los niveles, siempre a la luz de la normativa contemplada en las *Constituciones*.

En cuanto a la *capilla musical*, Juan de Ribera quiso dotarla con las expectativas y ambición de, al menos, la existente en la catedral valenciana. En sus *Constituciones planeó una capilla numerosa y bien nutrida*, formada por setenta y ocho miembros, cuyos cargos y atribuciones debían estar bien delimitados, regidos por el *vicario de coro*. Las capellanías eran de naturaleza amovible, no colativas, al objeto de que los ministros no se “acomodaran” en los cargos que ocupaban. El régimen de prohibiciones y sanciones era muy estricto. Entre los cargos destacaban el *maestro de ceremonias* y el *maestro de capilla*: ambos encabezaban los quince *oficiales* que, junto a otros quince ministros, formaban los *treinta capellanes primeros*, a lo que había que sumar otros *quince capellanes segundos, mozos de coro, infantiles y seis ministriles*, junto a otros cargos menores. La prelación entre todos estos cargos estaba bien delimitada y especificada, lo que garantizaba un óptimo funcionamiento en cuanto a las atribuciones de cada uno y al protocolo.

Los *salarios de la capilla* estaban estipulados en función del cargo que ocupaban. Al sueldo podía añadirse –en algunos casos– la cesión de una casa y el reparto semanal de distribuciones, que completaban el salario anual. Ribera estipuló



cantidades suficientes para cada cargo, a fin de suscitar entre los ministros el interés por permanecer en la capilla.

El *ceremonial litúrgico* de la iglesia del Corpus Christi quedaba estructurado en torno a tres ejes fundamentales: *el Santísimo Sacramento, la Virgen y los santos y las reliquias* –trilogía típica contrarreformista–. A su vez, los actos litúrgicos se dividían en misas, oficio divino y sufragios. Este último aspecto reivindicaba la postura tridentina de un uso –eso sí, racional, no abusivo– de las indulgencias, para lo cual, *Ribera estipuló toda una tipología de sufragios* a los que la capilla debía atender, tanto los instituidos por el fundador como los instituibles en el futuro y los encargos puntuales de los fieles. Todo ello exigía el concurso de una capilla amplia, nutrida y perfectamente organizada.

*Durante la semana*, revestían especial importancia litúrgica *los jueves* (especialmente en vísperas y completas, que debían celebrarse, en palabras de Ribera, con “toda pausa y solemnidad”), *los viernes* (con la celebración del *miserere*) y *los sábados* (de dedicación mariana). Asimismo, los períodos litúrgicamente importantes a lo largo del año eran: el *octavario del Santísimo* (la fiesta del Corpus Christi, que se culminaba con la procesión del “cabo de la octava”), la *Semana Santa*, las *fiestas de primera clase* (entre ellas destacaban las presididas por el rector, llamadas “rectorales”), otras de segunda clase y unas últimas de menor rango, todo ello acompañado del correspondiente despliegue musical de la capilla solemnizando cada acto.

Para la puesta en marcha de la capilla, *Ribera designó a Narciso Leysa como maestro titular*, que venía ejerciendo como tal en la catedral levantina desde algunos años atrás. Leysa se encargó inicialmente de seleccionar al personal y de dotar a la capilla de un conjunto suficiente de materiales musicales con que poner en marcha el proyecto. En 1608, *Juan Bautista Comes fue designado teniente de maestro*, ejerciendo como compositor y ayudando en las tareas de dirección de la capilla. Comes marchó a regir la capilla de la catedral de la ciudad y trabajó posteriormente en la Capilla Real, pero volvió al Corpus Christi en 1628, hasta que, por desavenencias con el Colegio, abandonó la dirección musical de la capilla en 1632. Desde la inauguración de la misma (1608) hasta esa fecha, se habían sucedido *maestros titulares e interinos, con períodos breves e inestables*, probablemente fruto de la propia inestabilidad de la institución.

Durante las décadas siguientes, el Colegio se decantó por encargar la dirección de la capilla a un *nuevo maestro interino, Marcos Pérez*, que llevaba ejerciendo de contralto solista desde 1630. El Colegio le designó las tareas propias del cargo, como regir la capilla, componer nueva música y formar musicalmente a los infantiles, pero también le asignó otras, como la instrucción de estos niños para las danzas del Corpus, y todo ello por tan solo 110 libras valencianas y casa, en lugar de las, al menos, 150 libras estipuladas para el maestro de capilla. Según recogen los inventarios de la época, *en los treinta años que Marcos Pérez ejerció de maestro interino compuso treinta y seis obras nuevas para la capilla*, cantidad no numerosa, pero, al menos, representativa de un compositor en activo.

*Hasta la llegada de José Hinojosa como maestro titular en 1662 –tras su controvertida oposición, tema que queda ampliamente tratado en el siguiente capítulo–, el Colegio fue incrementando el archivo musical de la capilla. Tras un examen minucioso de cada uno de los volúmenes (tanto impresos como manuscritos) que fueron conformando el material musical hasta la defunción de Hinojosa en 1673, se puede deducir que: 1/ la capilla reunió un total de quince volúmenes nuevos, seis manuscritos y nueve impresos; 2/ la mayoría de esta música litúrgica era del siglo XVI, escrita en su mayoría a 4 ó 5 voces, muy aprovechable para el “día a día” de la capilla y para actos litúrgicos de relevancia menor; 3/ como es obvio, la capilla, en sus inicios (primeras décadas) no disponía de un variado y numeroso material; 4/ pero, a partir de 1641, con la donación de varias colecciones –la mayoría impresas, pero algunas manuscritas– del noble valenciano Diego Vich, la capilla quedó suficientemente dotada de materiales con qué surtir de repertorio cualquiera de los actos litúrgicos que debía cubrir a lo largo del año.*

## Capítulo III: JOSÉ HINOJOSA

### 1. *Hacia una biografía crítica*

Las primeras noticias sobre José [Jose, Joseph] Hinojosa [Hinojossa, Ynojosa, Ynojossa, Inojosa] (fl. 1662-†Valencia, 1673) vienen de Calatayud, donde el maestro turolense trabajó hasta 1658. Hinojosa pudo ejercer de maestro de capilla, bien en la colegiata del Santo Sepulcro<sup>549</sup> o bien en la de Santa María la Mayor<sup>550</sup>, ambas de Calatayud. Los maestros de capilla de la colegiata de Santa María en el XVII pudieron ser los siguientes<sup>551</sup>: Juan Francisco Balán<sup>552</sup> (1636c), Urbán de Vargas (1637-1638), Juan Gómez de Navas<sup>553</sup> (1649), Juan Muñoz (1666-1667)<sup>554</sup>, José

---

<sup>549</sup> Las investigaciones musicales en Calatayud vienen, en su mayoría, referidas a la colegiata de Santa María, y no tanto a la colegiata del Santo Sepulcro, aunque la catalogación del archivo musical de esta última a finales del siglo XX ha permitido conocer nuevas noticias y datos sobre la misma. Pese a que, desde mediados del siglo XVI, ya se desarrollaba en el antiguo templo una interesante actividad musical, actualmente en su archivo solo se conservan –aunque en considerable cantidad– composiciones de los siglos XVIII al XX, así como una interesante colección de chirimías y algún otro instrumento. Sobre la música en el Santo Sepulcro de Calatayud, véase: -EZQUERRO, Antonio; y GUERRERO, María Cinta: “La Música en la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud”, en *Revista de Musicología*, 22/2 (1999), pp. 11-52; -BORRÀS, Josep; y EZQUERRO, Antonio: “Chirimías en Calatayud. Principio y final de un proceso constructivo”, en *Revista de Musicología*, 22/2 (1999), pp. 53-86; -EZQUERRO, Antonio: “Noticias en torno a la música en la colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud”, en *Actas de las IV Jornadas de Estudio de la Orden del Santo Sepulcro*. Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2004, pp. 179-195.

<sup>550</sup> Sobre este asunto, Antonio Ezquerro apuntaba hace tiempo que en la colegiata de Santa María no había “[...] composiciones de los siglos XVII y XVIII, aunque contamos con indicios de que parte de esta documentación se puede hallar, sin catalogar, en los depósitos de la Biblioteca Nacional de Madrid”, en el Archivo Histórico Nacional, y en depósito en el archivo del obispado de Tarazona (-EZQUERRO, Antonio: “Calatayud, Archivos musicales de”, en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Apéndice III. Zaragoza, Aragonali, 1977, p. 70). No obstante, en la Biblioteca Nacional tampoco se encuentran datos ni música referente a esta colegiata, por lo que resulta imposible reconstruir retrospectivamente la biografía de Hinojosa desde 1658 hacia atrás [consúltese el apartado “Estado de la cuestión” en la presente tesis, pp. 15-29].

<sup>551</sup> -EZQUERRO, Antonio: *ibidem*. Sobre Santa María de Calatayud, consúltese: -EZQUERRO, Antonio; y PAVIA, Josep (eds.): *Música de atril en la colegiata de Santa María de Calatayud*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, col. “Polifonía Aragonesa, XIII”, 2002, pp. 9-15.

<sup>552</sup> Juan Francisco Balán (siglo XVII): tras su puesto de maestro de capilla en Santa María de Calatayud hacia 1636, en ese año opositó al magisterio de La Seo de Zaragoza, aunque fue elegido Sebastián Romeo (-GARBAYO, Javier: “Balán, Juan Francisco”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 2, 1999, p. 82).

<sup>553</sup> Juan Gómez de Navas [Nabas] (fl. 1649-1659), arpista y compositor, pertenecía a una familia de músicos españoles. Era maestro en Calatayud en 1649, desde donde enviaba letras de villancicos a Urbán de Vargas, a la sazón maestro de capilla de El Pilar de Zaragoza. Su biografía se confunde habitualmente con la de su hijo Juan Francisco, su hermano Francisco y su propio padre. Este Gómez de Navas puede coincidir con un cantor Tenor de la Capilla Real que hubo en 1656 y que continuaba en ese cargo en 1659 (-EZQUERRO, Antonio: “Gómez de Navas [Nabas]”, en *Diccionario de la Música ...*, op. cit., vol. 5, 1999, pp. 717-719; -ID. (ed.): *Música de la Catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya: compositors de la cort en els temps dels darrers Àustries i els primers Borbons*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2009, pp. 21-26).

<sup>554</sup> Se desconocen datos de este compositor. Ruiz de Lihory nombra a un Jaime Muñoz, que en 1692 puso música a un *Villancico al Nacimiento de Cristo*, encargo del convento de Santa María Magdalena de Madrid, que se encuentra en la Biblioteca Nacional –manuscrito de José Ortí Moles–

[Antonio de] Nebra<sup>555</sup> [y Mezquita] (1679 [?]), Manuel Casajús (1683)<sup>556</sup>, Francisco Piquer (1686)<sup>557</sup>, y Francisco Díez (1694-1711). Hinojosa podría haber ocupado la regencia de esta capilla entre los maestros Gómez de Navas y Juan Muñoz [1649-1658], aunque se trata simplemente de una hipótesis.



**Fig. 93: colegiatas de Santa María –con la torre de estilo mudéjar– y del Santo Sepulcro de Calatayud –construida entre 1605 y 1613–.**

Sea como fuere, el 05.07.1658 lo reclamó el cabildo de la catedral de Teruel<sup>558</sup>

---

(-RUIZ DE LIHORY, José: *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Doménech, 1903, p. 346).

<sup>555</sup> José [Antonio de] Nebra [y Mezquita] (\*La Hoz de la Vieja –Teruel–, 1672; †Cuenca, 1748) encabezó una saga de músicos aragoneses de los siglos XVII y XVIII, junto a sus hijos Francisco Javier, José Melchor y Joaquín Ignacio. Es dudoso que pudiera ocupar, según estas fechas, el cargo de maestro de capilla en Calatayud a los siete años. En 1697 ocupaba el cargo de organista en Calatayud, posiblemente en la colegiata de Santa María. Allí permaneció, al menos, hasta 1709, y posiblemente hasta 1711, probablemente como organista, año en que pasó a ocupar el mismo cargo, por oposición, en la catedral de Cuenca, supliendo a Bartolomé García de Olagüe. El puesto de Cuenca conllevaba la enseñanza del órgano a los niños del Colegio de San José. En 1729, tras la muerte del maestro titular, Julián Martínez, solicitó al cabildo el magisterio de la catedral, proponiendo para el puesto de organista a su hijo Francisco Javier, que ocupaba el puesto en La Seo de Zaragoza, plazas que fueron concedidas a ambos. No obstante, no se conservan obras suyas en la catedral de Cuenca, pero es relevante la formación musical que inculcó a sus tres hijos, que fueron músicos de renombre en el siglo XVIII (-ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> Salud: “Nebra”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 7, 2000, pp. 1002-1003; -EZQUERRO, Antonio: “Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón”, en *Anuario Musical*, 57 (2002), p. 116; -ID.: “José de Nebra entre España y la Nueva España: fuentes documentales de música –dimensión internacional– para su estudio”, en *Lope de Barrientos*, 3 (2010), pp. 59-104).

<sup>556</sup> No se conocen noticias de este compositor.

<sup>557</sup> Francisco Piquer (\*Valbona –Teruel–, 1666; †Madrid, 1739): se sabe que era Contralto, y que entró a formar parte de la Capilla Real en 1715, ocupando una plaza que le reportaba 500 ducados anuales, y que, a su vez, disfrutaba de una capellanía en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid desde 1694. Francisco Piquer es más conocido por ser el fundador, en 1702, del Monte de Piedad de Madrid, en el cuarto que ocupaba en el Hospital de la Misericordia (-MUÑOZ SERRULLA, M<sup>a</sup> Teresa: *Francisco Piquer y la Creación del Monte de Piedad de Madrid (1702-1739): moneda, espiritualidad y su proyección en Indias*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004, pp. 46, 53-63).

<sup>558</sup> En los últimos años han aparecido nuevas noticias sobre la creación y funcionamiento de la capilla musical de la catedral de Teruel a lo largo de su historia: fue erigida colegiata en 1423, hasta que en 1577, por medio de la bula *Super Universas* del papa Gregorio XII de 30 de julio, fue consagrada como catedral, fecha a partir de la cual la capilla musical ya estaba en funcionamiento. En 1587 ya

para acceder a la plaza de maestro de capilla. Así lo indican las actas capitulares del cabildo turolense de ese año:

Viernes a 5 de Julio [1658] en cabildo ordinario, y llamado con cedula como es costumbre en que concurrieron los mui Illustres S[eño]res don Th[om]as Martinez Rubio Dean, arced[ian]o Xulbe arcip[re]s[te] Fonda, sacristan, Assin, Benedito, Carnizer, Perez Barcelona, Sanchez y Athanasio. Y se volbio a proponer la prouision de m[ae]str[o] de capilla y se resolvio atento que esta el m[ae]str[o] Ynojosa en la collegial de Calatayud y ser opinion, que se le llame y aca se le examine como mejor pareziere, y si diese satisfacion como se espera quede admitido p[ar]a dicho magisterio con los gajes y honores que los antecesores m[ae]str[os] de capilla=<sup>559</sup>

De esta cita se deduce que: 1/ Hinojosa ya era maestro de capilla en Calatayud, con la indicación en el acta de “maestro”, aunque no se especificaba de qué colegiata provenía –“[...] la Collegial de Calatayud [...]”–, aunque probablemente se trataba de la colegiata de Santa María; 2/ la propuesta de proveer un nuevo maestro ya había sido formulada y comentada por el cabildo –“Y se volbio a proponer [...]”–, aunque en las páginas anteriores de estas actas no figura noticia alguna al respecto, por lo que la capilla llevaba tiempo sin maestro titular; 3/ la intención del cabildo era admitir a Hinojosa tras el correspondiente examen, no tratándose de una plaza reservada sin oposición, como en otros casos, aunque el cabildo había recibido alguna recomendación o noticia favorable –“[...] y diese satisfacion como se espera quede admitido [...]”–; 4/ sí se trataba, en cambio, de una oposición restringida para Hinojosa, sin admitir a ningún candidato más.

---

contaba, al menos, con maestro de capilla, organista, un epistolero, un evangelistero, dos sochantres para regir el cantollano y seis niños de coro. Entre 1604 y 1631 ocupó el magisterio Felipe Baltasar; Juan Brun le sucedió en 1631; un tal “Ramos” (procedente de la colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud) en 1632; José Rada rigió la capilla entre 1633 y 1635, año en que acudió a Zaragoza para opositar al magisterio de la capilla de La Seo. En 1637 ocupó el cargo Martín del Valle Castillo (procedente de Vitoria), y en 1640 ejercía como maestro Sebastián Alfonso, hasta el año siguiente, que marchó a ocupar la maestría de la catedral de Huesca y que, posteriormente, ocuparía varias plazas (La Encarnación, Granada, Santiago de Compostela y La Seo de Zaragoza). En 1645 fue nombrado como maestro Cristóbal Galán, que, posteriormente, ocuparía el magisterio de las tres grandes capillas madrileñas: la Real Capilla, la del convento de las Descalzas Reales y la del monasterio de la Encarnación. En 1652 fue admitido Miguel Tello, antecesor de Hinojosa en el cargo (-CALAHORRA, Pedro: *Historia de la Música en Aragón (Siglos I-XVII)*. Zaragoza, Librería General, 1977, pp. 88-89; -SPANU, Gian Nicola: “Cristóbal Galán maestro della Capella civica di Cagliari (1653-1656)”, en *Anuario Musical*, 50 (1995), pp. 47-60; -ID.: *Cristóbal Galán e la vita musicale a Cagliari nel Seicento*. Cerdeña, Associazione ricercare musica, 1996; -LOLO, Begoña: “Galán, Cristóbal”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 5, 1999, pp. 317-319; -MARTÍNEZ GIL, José: *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Teruel*. Teruel, 2000 (inédito); -ID.: “Música y músicos en la ciudad de Teruel”, en *Nassarre*, 19/1 (2003), pp. 359-383; -EZQUERRO, Antonio (ed.): *Música de la Catedral de Barcelona...*, op. cit., pp. 11 y 15; -MARTÍNEZ GIL, José: “Miscelánea musical de la Catedral turolense”, en *Memoria Académica 2008-2009*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 2009, pp. 41-55; -ID.: *La música en la catedral de Teruel 1577-1719*. Tesis doctoral. Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 36-61, 169-242.

<sup>559</sup> E-TE, *Lib[ro] de Gestis [Capituli] antiguo Tomo 28* (s.f.), [Actas capitulares entre] 1640[-]1667 [en medio del lomo, etiqueta pegada con la signatura], LEG-114. Dentro titula: “Libro de Gestis q[u]e comprende las resoluciones Capitulares desde el año 1640 en delante de esta S[an]ta Ygl[esi]a de Teruel”.





**Fig. 95: catedral de Teruel, de estilo mudéjar.**

La siguiente noticia aparece en las actas de 1660: Hinojosa, cuando ingresó en Teruel, todavía no era sacerdote. Esta situación era común en la península, especialmente en los maestros jóvenes, que, por cuestión de edad y evolución en su formación, se ordenaban, en muchos casos, al poco de acceder al cargo. Hinojosa presentó el 06.02.1660 un escrito, en el que solicitaba seguir cobrando las distribuciones hasta su ordenación, que debía ser inminente:

A 6 de Febrero 1660 cabildo ordinario viernes Assistieron los ill[ustr]es s[eñor]es dea[n] sacrista[n] Carnicer Perez Sangorrin Barcelona Arroyos Assin,= [...] Tambien dio un memorial Joseph Hinojosa maestro de cap[illa] desta ygl[esi]a para q[ue] hiciera el cabildo mer[ced] de perpetuarle las distribuciones para ordenarse y el cabildo lo hizo y Juan Aparicio giro acto de la perpetuacion<sup>563</sup>.

El cabildo admitió y mantuvo a Hinojosa en el cargo, a pesar de no estar ordenado *in sacris*, lo que denotaba su interés por hacerse con sus servicios. Es probable que se ordenara sacerdote ese mismo año. El 29.07.1661 sufrió una reprimenda del cabildo:

A 29 [07.1661] en cabildo ordin[ari]o en que concurrieron los mui Illustres s[eño]res [...] et assimismo propuso dicho s[eño]r dean que sobre el decir las liciones los sacioneros en las primeras clases, sucedió en los Maytines de S[a]ntiago se escuso el m[ae]str[o] de capilla, y bolbio las espaldas en el coro sin atencion al respeto que se debe al cabildo, y se resolvió que el S[eño]r dean le diese una mano, y le aduirtiese que en otra ocasión que dexare de decir lecion se le penara con mayor rigor<sup>564</sup>.

Según la cita, Hinojosa incurrió en dos faltas: la primera, por negarse a decir la primera lección de Maitines el día de Santiago Apóstol –25 de julio–. La segunda, al

<sup>563</sup> *Ibidem* [actas de 1660].

<sup>564</sup> *Ibidem* [actas de 1661].



dejar de saludar a sus superiores, lo que suponía una falta de respeto, sobre la cual había una normativa que cumplir. En ambos casos, se trató únicamente de un aviso –“una mano”–, pero con una advertencia: si volvía a incurrir en esas faltas posiblemente se le sancionaría con una multa económica. De la cita también se infieren comportamientos inherentes a cualquier capilla, como intervenir al completo en las horas importantes de festividades de renombre –Maitines– y mantener prelación y orden en los cargos de la catedral, así como un “protocolo” de actuación entre los mismos.

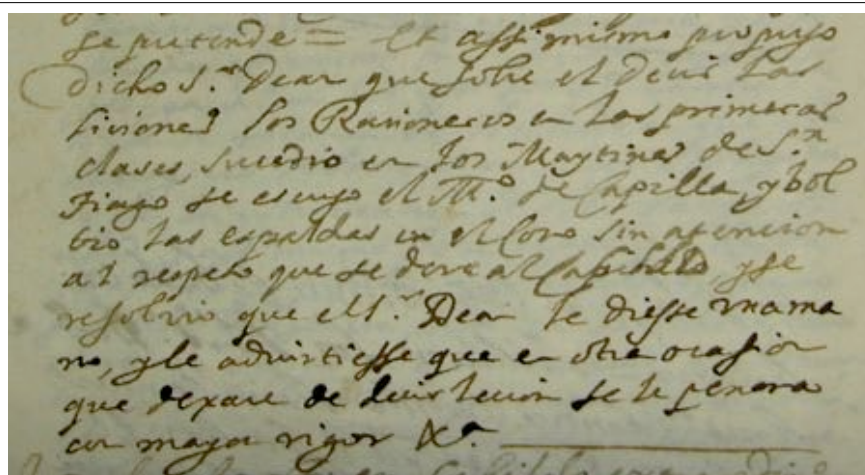


Fig. 96: E-TE, Libro de Gestis [Capituli] –29.07.1661–.

El último dato de Hinojosa en Teruel aparece el 22.12.1662, año en que dejó el cargo para ingresar como maestro de capilla en el Corpus Christi:

A 22 de di[cie]m[br]e 1662, en cabildo ordin[ari]o en que concurrieron los muy Ill[ustr]es s[eñor]es dean arcipreste chantre Carnicer Perez Puruel [?] Blasco Assin resoluieron que el organista diese lición a los niños de canto por estar proueydo en el Colegio del s[eñor] Patriarcha de Val[encia] el maestro de capilla desta S[an]ta Yglesia; [...]<sup>565</sup>

De la cita se infiere que: 1/ en esa fecha –22.12.1662–, Hinojosa ya era maestro de capilla en el Patriarca, pues tomó posesión el 14.12.1662, de ahí que en el acta se indicase “[...] por estar proueydo [...]”; 3/ aun así, no hay una fecha explícita en la que se indicara cuándo Hinojosa finalizaba su magisterio en Teruel, aunque, al menos, en el mes anterior, el cabildo le daba permiso para acudir a la oposición de Valencia, que tuvo lugar del 22/27.11.1662; 4/ los niños no podían estar desatendidos, ya que era una de las tareas inherentes al cargo de maestro de capilla, de ahí que, en el *interim*, se eligiera al organista de la catedral para este cometido, aunque se trataba de una situación puntual.

Por tanto, Hinojosa permaneció poco más de cuatro años al frente de la capilla de la catedral turolense, entre julio de 1658 y noviembre de 1662.

<sup>565</sup> *Ibidem* [actas de 1662].





Fig. 97: E-TE, Libro de Gestis [Capitulí] –22.12.1662–.

El cabildo turolense no cubrió la baja de Hinojosa hasta el 31.08.1663, fecha en que fue elegido como maestro de capilla José Alcalá<sup>566</sup> entre cuatro candidatos, con la orden de que estuviera al frente de la misma para la festividad de Todos los Santos<sup>567</sup>.

<sup>566</sup> José [Joseph] Alcalá [Alcolea] (fl. 1656; †Berlanga de Duero? –Soria–, 1677/1678?) se formó como infante en la catedral de Teruel (1645c). Regentó la capilla de la catedral de Orihuela en 1656, tras la marcha de su titular, Sebastián Alfonso, que fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Cuenca. En 1663, tras ser despedido, opositó y obtuvo la plaza de maestro de capilla de la catedral de Teruel. En 1669 fue despedido, y, tras enfrentarse a la decisión del cabildo, este volvió a admitirlo. Ocupó el cargo hasta 1675, para optar al magisterio en Berlanga de Duero, en donde permaneció hasta su muerte. En la documentación conservada en Berlanga figura como “Joseph Alcolea”. En el archivo de la catedral de Teruel no se conservan obras de este maestro, pero en la colegiata de Berlanga se conservan dos *Misereres* suyos a 4 voces, y en catedral de Albarracín se encuentra una obra suya, a 8 voces, *Dilexi quoniam*, datada en 1665, “para las exequias de Felipe IV” (-PALACIOS SANZ, José Ignacio: “Música y músicos en la colegiata de Berlanga de Duero (Soria)”, en *Nassarre*, 12/2 (1996), pp. 406-407; -CABAÑAS, Fernando: “Alcalá, José”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 1, 1999, p. 218; -MUNETETA, Jesús María: *Músicos turolenses*, op. cit., pp. 84-85; -MARTÍNEZ, José: *La música en la catedral de Teruel...*, op. cit., pp. 250-269).

<sup>567</sup> “A 31 de Agosto 1663 en cabildo ordinario y auer conuocado mediante cedula para nombrar maestro de capilla concurrieron en Cabildo los muy Ill[ustr]es [...] y entre quatro que propusieron que fueron Monserrate, Monchiu, Alcala, Barrachina, eligieron al Maestro Joseph Alcala y que se diese orden estuuiesse en Teruel para todos santos” (*Ibidem* [actas de 1663]). Posiblemente, los mencionados Montserrat y Monjiu eran los mismos –Roque Montserrat y Miguel Monjiu– que opositaron el año anterior –1662–, junto a Hinojosa, a la maestría del Corpus Christi. Clemente [Antonio] Barrachina (\*Teruel, 1650?; †Albarracín –Teruel–, 1727) ya era infante de la catedral de Teruel en 1664. En 1675, cuando Antonio Teodoro Ortells dejó la plaza de maestro de capilla de Albarracín para opositar a la vacante en el Corpus Christi de Valencia, Barrachina ocupó su puesto, regentando la capilla hasta su muerte (-MUNETETA, Jesús María (ed.): *Obras de la capilla de música de la catedral de Albarracín (Teruel) de los siglos XVII y XVIII*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, col. “Polifonía Aragonesa, III”, 1986, p. 10; -ID. (ed.): *Clemente Barrachina. Opera omnia*. 2 vols. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992 (vol. I), 1995 (vol. II); -ID.: “Barrachina, Clemente”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 2, 1999, p. 249; -ROYO CONESA, Mireya: *La capilla del Colegio del Patriarca: vida, música y pervivencia de las Danzas del Corpus de Juan Bautista Comes (1603-1706)*. Tesis doctoral. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2015, pp. 347-348).



**Fig. 98: catedral de Teruel, coro y órgano.**

En las actas capitulares de Teruel se encuentran muy pocos datos musicales sobre estos años, pero algunos pueden ayudar a conocer qué tipo de capilla existía por entonces y cuál era su funcionamiento: Hinojosa tuvo a su cargo entre seis y ocho infantes<sup>568</sup>, un número habitual/suficiente en las capillas religiosas de la península. El 24.10.1659 fue admitido como Tiple Mateo Burriel, que venía de ejercer como tal en la capilla del Patriarca de Valencia<sup>569</sup>. Este cantor volvió a la capilla del Corpus Christi en 1662, con lo que Hinojosa lo tuvo a su cargo en ambos lugares. Burriel pudo dar referencias a Hinojosa sobre la capilla del Corpus Christi, ya que la conocía muy bien desde hacía tiempo –desde 1648, cuando entró de infante<sup>570</sup>–.

Otras noticias de cantores y ministriles: el 13.04.1660 se admitió en la capilla al Contralto Juan Balaguer<sup>571</sup>. El 28.04.1662 se buscaba otro Contralto para las fiestas del Corpus<sup>572</sup>. El 16.06.1662 se contrató al Contralto Gaspar Soriguera<sup>573</sup>. Y el 27.10.1662 ingresó en la capilla un Tenor procedente de Valladolid<sup>574</sup>. Parece

<sup>568</sup> El 24.02.1659 se pagaron 8 libras anuales a cada uno de los ocho infantillos, y el 22.03.1660 se pagó la misma cantidad a seis infantes (*Ibidem* [actas de 1659 y 1660]).

<sup>569</sup> “A 24 de Octubre 1659 viernes Cabildo Ordinario [...] Tambien se propuso un tiple q[ue] venia del Collegio del Patriarca el qual es de Mezquita [Teruel] y se llama Matheo Burriel= admitiole el Cabildo con votacion= tambien se propuso tocan las chirimias Los musicos con toda resolucion o si no se les despidiera=” (*Ibidem* [actas de 1659]). Sobre este cantor y su trayectoria en el Corpus Christi, véanse las pp. 318-319 del presente capítulo.

<sup>570</sup> Burriel era capellán segundo desde 1655 en el Corpus Christi, pero únicamente cobraba 30 libras anuales, razón por la que pudo salir de allí e ingresar en la catedral turolense. Resulta llamativo que, a su vuelta, a finales de 1662, cobrara en la capilla del Corpus Christi únicamente 40 libras, cantidad insuficiente para el puesto de capellán segundo, estipulado en 140 libras.

<sup>571</sup> *Libro de Gestis...*, *op. cit* [actas de 1660].

<sup>572</sup> *Ibidem* [actas de 1662].

<sup>573</sup> *Ibidem*.

<sup>574</sup> *Ibidem*.

insuficiente la contratación de nuevos cantores –únicamente cinco en cuatro años–, pero al menos se puede detectar que la capilla funcionaba con cierta actividad. Respecto a los ministriles, únicamente figura la contratación de un cornetista, que además dominaba el bajoncillo y la chirimía, y que entró a suplir al ministril titular Garcés, que se encontraba enfermo<sup>575</sup>. De este dato se deduce que se mantenía un conjunto de ministriles a cargo del maestro, lo que, junto al organista, garantizaría un acompañamiento suficiente del coro.

Las cuatro obras de Hinojosa existentes en el actual archivo musical de la catedral de Teruel<sup>576</sup> –sin perjuicio de otras que pudo componer, pero que no se conservan– también son de ayuda para conocer el tipo de capilla que tendría a su cargo:

- *E-TE, 8/13, Incipit lamentatio*, lamentación 1ª del Miércoles Santo, a 8 voces en dos coros (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; acomp.<sup>to</sup>).
- *E-TE, 11/3, Mirabilia testimonia tua*, salmo de Nona, a 8 voces en dos coros (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; acomp.<sup>to</sup>).
- *E-TE, 12/41, Domine ad adjuvandum me festina* [respuesta al *Deus in adiutorium*], a 6 voces en dos coros (Coro 1: S 1, 2; Coro 2: S, A, T, B; acomp.<sup>to</sup>).
- *E-TE, 12/42, Laudate Dominum omnes gentes*, salmo a 8 voces en dos coros (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; org).

Estas obras indican que Hinojosa dispuso en Teruel de una capilla reducida, con cuatro solistas (dos Tiples, Alto y Tenor) y un coro “de la capilla”, con el que, junto al órgano y un pequeño conjunto de ministriles, pudo abordar sus propias obras bicorales –presumiblemente, el *organico* mayor al que pudo aspirar–, además de la polifonía clásica –la de “facistol”– y el cantollano diario.

### ***La polémica en la oposición de Hinojosa***<sup>577</sup>

En enero de 1661, el último año de interinidad del maestro Marcos Pérez<sup>578</sup> – de un total de treinta–, los visitantes del Colegio del Corpus Christi reflejaron, en su sesión del día 30, el malestar provocado por la falta de un maestro en propiedad. Marcos Pérez, que ya llevaba al frente de la capilla 29 años, no tenía facultades para

---

<sup>575</sup> “Assimismo pareció que un Corneta que tocaba bajoncillo y chirimía justamente por estar m[o]s[é]n Garcés enfermo y hazer muchas falsas y ser muy util para la Iglesia y accomodarse con poco salario se admitiesse se le señalaron de salario veynte y cinco fanecas de trigo y veynte y cinco escudos al año” (*Ibidem* [actas de 1661]).

<sup>576</sup> -MARTÍNEZ GIL, José: *La música en la catedral de Teruel...*, op. cit., pp. 248-249.

<sup>577</sup> Aunque el relato aparece en el artículo de Joaquín Piedra (-PIEDRA, Joaquín: “Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) (1662-1822)”, en *Anuario Musical*, 23 (1968), pp. 62-71), he consultado la fuente directa.

<sup>578</sup> Sobre Marcos Pérez –datos biográficos y magisterio en el Corpus Christi–, consúltense las pp. 190-197 del Capítulo II de la presente tesis.

regir la capilla convenientemente, ni componía la nueva música que el Colegio le demandaba. La visita entendió que la situación de interinidad era ya insostenible<sup>579</sup>.

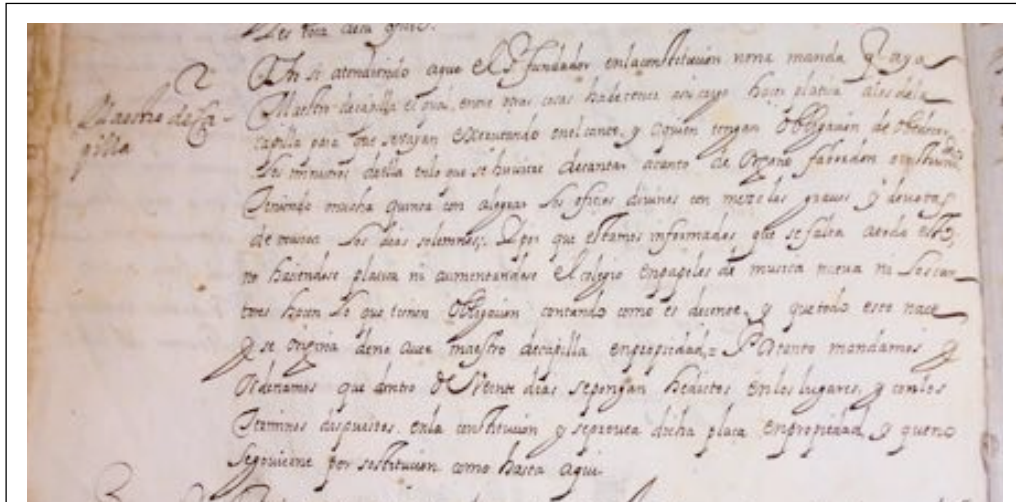


Fig. 99: E-VAcP, 158, Mandatos de visita [enero de 1661].

El Colegio, en cambio, no atendió a la exigencia de los visitadores<sup>580</sup>, alegando en el primer día del mes de febrero del mismo año que la situación era de ahogo económico y que el Colegio no recibía suficientes ingresos de la renta de sus tierras y señoríos, de modo que solicitó no proveer la plaza en propiedad, confiando en que los visitadores comprenderían la situación<sup>581</sup>.

<sup>579</sup> "Otro si atendiendo a que el S[eño]r Fundador en la constitucion nona manda q[ue] aya Maestro de capilla el qual entre otras cosas ha de tener a su cargo hacer platica a los de la capilla para que se vayan exercitando en el canto, y a quien tengan obligacion de obedecer Los ministros de ella en lo que se huuiere decantar a canto de Organo fabordon o instrum[en]tos. **Teniendo mucha quenta con alegrar Los officos diuinos con mezclas graues y deuotas de musica Los dias solemnes; Y porque estamos informados que se falta a todo esto; no haciendose platica ni aumentandose el Colegio en papeles de musica nueua ni Los cantores hacen Lo que tienen Obligacion cantando como es decente, y que todo esto nace y se origina de no auer maestro de capilla en propiedad,= por tanto mandamos y Ordenamos que dentro de Veinte dias se pongan hedictos en los lugares, y con los Terminos dispuestos en la constitucion y se prouea dicha plaça en propiedad, y que no se gouierne por sostitucion como hasta aqui"** (E-VAcP, 158, Mandatos de Visita, s.f. [Die XXX mensis Januarii anno a natiuit[at]e D[omi]ni MD.C.LXI.]) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>580</sup> A pesar de que la visita tenía autoridad sobre los superiores del Colegio, y de que las deliberaciones de aquella eran de obligado cumplimiento, en ocasiones, el Colegio hacía oídos sordos a estas órdenes y tomaba otras decisiones. Sobre la visita y sus atribuciones, consúltense las pp. 125-129 del Capítulo II de la presente tesis.

<sup>581</sup> "En dicho [01.02.1661] Los Sobredichos Hauiendo Comunicado Con los s[eño]res Visitadores y hecholes notorio La mucha nessesidad en que esta el Col[egi]o y pocas fuersas en que se halla por ocasión de no pagar La Ciudad ni poder Cobrar de las Villas y lugares con la puntualidad que pide el gasto deste Col[egi]o y Capilla De tal manera que se hauido de valer de Din[er]o de algunas Adm[inistracio]nes para poder acudir a su sustento el qual oy esta deuiendo y deue Cargar según mandatos de visita **Determinaron no se pongan por ahora edictos para La plaza de Maestro de Capilla no obstante el mandato hecho en la visita deste año 1661** por quanto por lo arriba dicho tasitamente vienen bien en ello dichos S[eño]res Visitadores=" (E-VAcP, 157b, Libro de las determinaciones del collegio y Cartas misivas del S[eño]r Marques [de Malpica] y de los Agentes de Madrid y Roma [determinaciones desde 1617 a 1676], fols. 204-205).

No existen más noticias hasta agosto de 1661, con lo que la orden de la visita quedó sobreseída. Entretanto, el Colegio se conformó con cubrir tres capellanías segundas, dos de Contralto y una de Bajo, ante las ausencias de los capellanes Camps, Capilla, Daroqui y Peña, dando prioridad a estas plazas sobre la de un maestro titular<sup>582</sup>.

Resulta llamativo que, entre 1661 y 1667, no hubiera visitas reflejadas en el libro a tal efecto. Sin embargo, en el *Libro de las Determinaciones*, sí se aludía a decisiones de los visitadores, como cuando, el 19.12.1661, exigieron sacar a oposición una plaza de maestro de capilla y otra de capiscol. La táctica del Colegio era alargar la situación una y otra vez, pues el ahogo económico pesaba mucho. El Colegio se escudó en que se le debía aclarar cuál de las dos plazas era más prioritaria, consiguiendo un nuevo aplazamiento y sacando a concurso la plaza de capiscol, de menor remuneración<sup>583</sup>.

No hay más datos sobre visitas en los siguientes meses, pero sorprendentemente, el 28.09.1662 –tras 21 meses de insistencia de los visitadores– el Colegio, finalmente, sacó a concurso la esperada plaza de maestro de capilla en propiedad, con 220 libras valencianas de distribuciones, 150 libras de salario, y casa:

Jueves a 28. de sett[iembr]e 1662 se fixaron edictos para la Plaça de Maestro de Capilla con salario de £150 y casa A la qual està annexa Una de las Capellanas primeras con Distribuciones de £220 sin misa. Y se fixaron en las puertas de este Col[egi]o en las de la Aseo S[an] Martin, S[an] Joan [del mercado] S[an] Nicolas y demas partes que manda la Constitucion

En Xatiua se fixaron en 30. de sett[iembr]e  
En Gandia se fixaron en 3. de Octub[r]e

---

<sup>582</sup> Esta decisión también trajo polémica, a propósito de si Marcos Pérez, interino, podía ser o no examinador. Toda esta situación queda ampliamente tratada en el Capítulo II de la presente tesis, pp. 191-192.

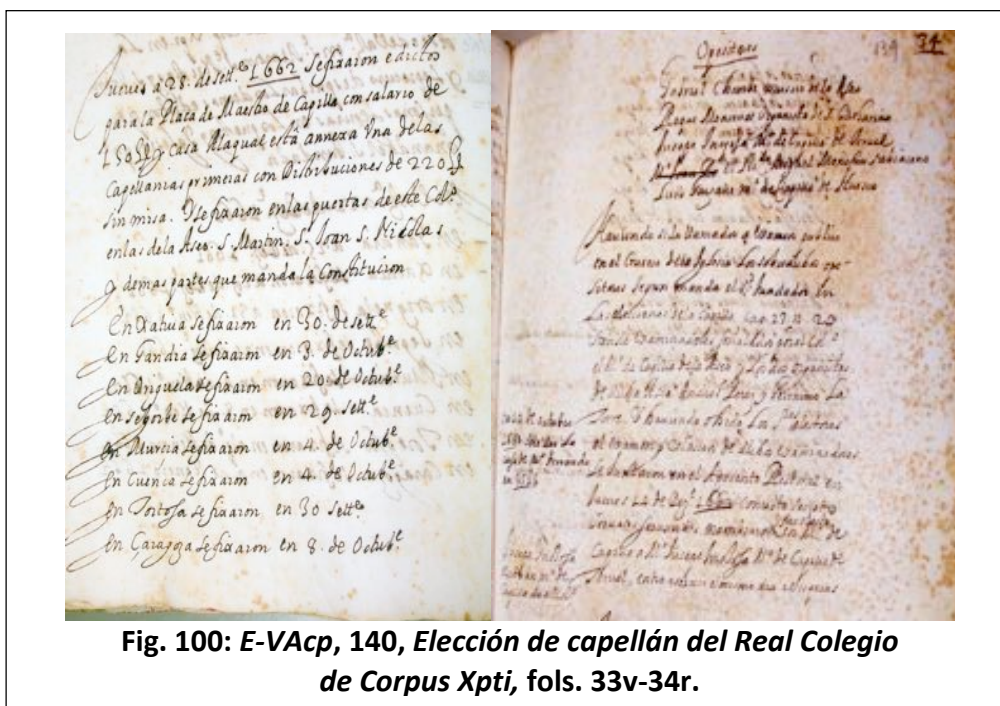
<sup>583</sup> “En 22 de Dez[iembr]e 1661. Determinaron Los S[eño]res D[octo]r Joan Bapt[ist]a Fos R[ect]or el D[octo]r Adriano Ariño Sacristan m[o]s[én] Miguel Ferrer Sindico **se fixasen Edictos para La plaça de Capiscol Attento que lo havian mandado Los S[eño]res visitadores en La visita que se publico en 19. de Diziembre 1661.** Y atento que se comunico en 22. De dicho con el P[adre] Prior de S[an] Miguel de los Reyes Uno de los Visitadores para que explicara y manifestara el intento de el **mandato en que mandan dichos S[eño]res Visitadores se prouea La plaça de Capiscol, o si obligaua en primer Lugar el mandato de la Visita antecedente que mandaua se proueyese La plaça de maestro de Capilla o, solam[en]te La de Capiscol.** Y respondió que los S[eño]res Visitadores in actu visitationis hauian ohido a los que instauan que se proueyese La plaça de maestro de Capilla, y tambien a los que instauan que se proueyese La plaça de Capiscol, por cuya causa se informaron Los S[eño]res Visitadores a si de los de la Capilla Colegio y otras personas peritas en la musica **que hauia mas necesidad de Capiscol que de maestro de Capilla Y asi Los S[eño]res Visitadores mandaron se proueyese dicha plaça de Capiscol y no la de maestro de capilla por entonçes,** Y que sentirian Los S[eño]res Visitadores no se obedeciese a los mandatos de Visita y el S[eño]r D[octo]r Joan Yuañes Vicario de Coro y Don Francisco Yuañes y Aznar  **fueron de sentir se dilatase el fixar dichos Edictos para dicha plaça** Y por lo referido se fixaron Los dichos edictos en Valencia en 22. de Deziembre y se despacharon a los demas Lugares que manda La constitucion en el cap[ítulo] 65. n[úmero] 1. con personas seguras. El D[octo]r Juan Baut[ist]a Fos” (*E-VAcp*, 157b, *Libro de las determinaciones...*, op. cit., fols. 215-216) [lo destacado en negrita es mío].



En Origuela se fixaron en 20 de Octub[r]e  
 En Segorbe se fixaron en 29. Sett[iembr]e  
 En Murçia se fixaron en 4. de Octub[r]e  
 En Cuenca se fixaron en 4. de Octub[r]e  
 En Tortosa se fixaron en 30 Sett[iembr]e  
 En Çaragoza se fixaron en 8. de Octub[r]e

Opositores

Gabriel Chambi Musico de la Aseo  
 Roque Monserrat Organista de S[anta] Catharina  
 Jusepe Ynojosa M[aestr]o de Capilla de Teruel  
 El Lic[encia]do Miguel Monchiu sub[d]iacono  
 Luis Gargallo m[aestr]o de Capilla de Huesca<sup>584</sup>



**Fig. 100: E-VAcP, 140, Elección de capellán del Real Colegio de Corpus Xpti, fols. 33v-34r.**

La situación económica del Colegio había ido mejorando, pero muy paulatinamente. Probablemente, el Colegio convocó la plaza cuando su situación económica se lo permitió<sup>585</sup>. La plaza de maestro de música del Patriarca era reputada y codiciada, más aún tras treinta años de interinidad. Se presentaron cinco opositores: Gabriel Chambi<sup>586</sup>, ministril de la catedral de Valencia; Roque Montserrat<sup>587</sup>, organista de la parroquia de Santa Catalina de Valencia; José

<sup>584</sup> E-VAcP, 140, Elección de capellán del Real Colegio de Corpus Xpti, fols. 33v-34r.

<sup>585</sup> Sobre la situación económica del Colegio a lo largo del siglo XVII y las rentas derivadas de sus propiedades, véanse las pp. 117-119 y 188-189 del Capítulo II de la presente tesis.

<sup>586</sup> En el informe de la oposición a Gabriel Chambi [Chambi] se le nombró como Gabriel Sostre y Sola (maestro de capilla navarro, de Tafalla, fallecido en 1693. Posiblemente la confusión se debiera a la coincidencia en el nombre). Olarte apunta, erróneamente, que podría no haberse presentado al examen (-OLARTE, Matilde: "Chambi, Gabriel", en *Diccionario de la Música...*, op. cit, vol. 3, 1999, p. 536).

<sup>587</sup> Roque Montserrat [Monserrate] (fl. 1691-†Murcia, 1730) aparece en los *Papeles Barbieri* como maestro de capilla jubilado en Cartagena. En 1673 opositó al magisterio de la catedral de Murcia, pero no obtuvo la plaza. En 1691 solicitó de nuevo el puesto en Murcia, esta vez acompañado de su

Hinojosa; Miguel Monjiu<sup>588</sup>, que había sido infante en la catedral valenciana, y Luis Vicente Gargallo<sup>589</sup>. De ellos, Chambi y Monjiu –subdiácono–, no eran sacerdotes, condición que debía exigirse al maestro de capilla, en calidad de capellán primero. Sin embargo, se admitió a los cinco candidatos al examen.

La oposición se alargó seis días, desde el miércoles 22 al lunes 27 de noviembre de 1662. El tribunal estaba formado por tres músicos cualificados: el maestro de capilla de la catedral de Valencia, Gracián Babán, y sus dos organistas, Andrés Pérez de Argansa y Jerónimo de la Torre. *El tribunal otorgó la plaza a Luis Vicente Gargallo*, a la sazón maestro de la catedral de Huesca, firmado por Babán y la Torre. Andrés Pérez era ciego, pero en representación suya firmó el estudiante José Company. El informe estaba redactado por el presidente del tribunal, Gracián Babán. Incluyo el informe íntegro, que dice así:

**“Ynforme del examen de Maestros de Capilla del Ill[ustr]e Colegio de Corpus Xpi. de Val[enci]a el qual se empeço Miercoles a 22 de Nou[iembr]e de 1662 al qual concurrieron, Miguel Monchiu, Roque Monçerrat presb[íter]o Grabiell Sostre, Y Sola Musico de la Metropoli[tana] y el M[ae]str[o] Joseph Ynojosa de la Catredal de Terguel, y Luys Gargallo M[ae]str[o] de la de Huesca. Sie[n]do examinadores nombrados el Licenciado Gracian Baban M[ae]str[o] de la Metropolitana de Val[enci]a, Andres Perez de Argansa y G[eroni]mo La Torre organista de dicha Metropolitana.**

**Tratose el primer dia de algunas preguntas de Teorica, y los rudimentos de Contrapunto sobre baxo a canto Llano, y algunos Conçiertos como es a tres, y a quatro.** En orden a las **preguntas de Theorica** a las que pregunto el dicho Mo[sén] Baban respondieron los sinco igualmente. A la pregunta de Andres Perez adecuadamente. A las dos de G[eroni]mo La Torre, Mo[sén] Roque respondió, aunque no con la individuacion que se pretendia. A la primera, que fue la de los bemoles, el M[ae]str[o] de Huesca a la de los bemoles no respondió, y a la del Complimiento la açerto; y Los demas a ninguna dellas dieron respuesta adecuada. **En los Contrapuntos de semibreues, de minimas, de Compasillo, de compas mayor**, lo hizieron todos bien; en el de **sexialtera [sesquiáltera]** obraron yguales; en el de **nuptupla** asi mismo.

---

hermano, el organista José Monserrat (organista del Patriarca décadas antes). El cabildo murciano eligió, inicialmente, a Juan Bonet de Paredes, que a la sazón regía la Real Capilla de La Encarnación de Madrid. Sin embargo, a los pocos meses, Bonet fue elegido maestro en las Descalzas Reales, y los hermanos Roque y José Montserrat fueron elegidos en Murcia maestro de capilla y organista, respectivamente. En 1714, por su avanzada edad, el cabildo le concedió la jubilación, y, a partir de entonces, ocupó su puesto Francisco Zacarías Juan. Por entonces –en 1716– participó en la controversia de Valls, dando la razón al maestro en la polémica de su *Missa Scala Aretina* (-GONZÁLEZ PEÑA, María Luz: “Montserrat, Roque”, en *Diccionario de la Música...*, *op. cit.*, vol. 7, 2000, p. 747; -PRATS, Consuelo: *La capilla musical...*, *op. cit.*, pp. 331, 346, 350-354 y 424-425).

<sup>588</sup> Miguel Monjiu [Monchiu] Panzano (\*Huesca?, 1640c; †Segorbe, 1684) ingresó como infantilillo en la catedral de Valencia en 1658 [?], bajo la maestría de Gracián Babán, y en 1664 fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Segorbe (-CLIMENT, José: “Monjiu [Monchiu] Panzano, Miguel”, en *Diccionario de la Música...*, *op. cit.*, vol. 7, p. 696).

<sup>589</sup> Luis Vicente Gargallo (\*?, 1636c; †Barcelona, 1682) era maestro de capilla en Huesca desde 1659. En 1667 abandonó la catedral oscense –quizá por los problemas económicos de esta– y obtuvo la plaza de maestro de capilla en la catedral de Barcelona, vacante por el fallecimiento de Miguel Selma. Desde 1677, y tras el fallecimiento del organista titular, Bernabé Iriberia, Gargallo ocupó los cargos de organista y maestro de capilla (-PAVIA, Josep: *La Música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*. Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986, pp. 214-222; -BONASTRE, Francesc (ed.): *Historia de Joseph. Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682)*. Barcelona, Diputació de Barcelona-Biblioteca de Catalunya, 1986, pp. 27-35; -ID.: “Gargallo, Lluís Vicenç”, en *Diccionario de la Música...*, *op. cit.*, vol. 5, 1999, pp. 514-516).

Aduirtiendo que el Licenciado Grabiél dio dos quintas, si bien el mismo se retra[c]to. En **el de doze al Compas** no notamos en ninguno de los dichos ningun yerro. En la **proposicion mayor**, Los tres opositores la echaron yualmente. **El M[ae]str[o] de Terguel no se ygualo a los dichos por no hauer usado ninguna carrera. Y el Maestro de Huesca auentajo a todos. En la de pange Lingua** fueron yguales Miguel Grabiél, y el de Huesca, Roque y el M[ae]str[o] de Terguel no la executaron. **En las minimas semicopadas**, no se conosio falta en ninguno. En el **Contrapunto de las mismas Solfas**, los quatro obraron Yualmente, y Roque no obro tan bien; En las **minimas en roglá [regla]**, Los tres lo hizieron bien, y el de Terguel, y Miguel se Equiuocaron en La deducción; **en las de espacio** todos executaron; **en el de sin Octaua** asimismo; **en el de sin quinta**, Tambien; fueron Yguales assimismo **en el de conçierto**. Con que dio fin el acto aquel día.

Viernes a 24. de dicho, se prosiguió el examen, y se pidieron los **contrapuntos de sobre Tiple**, que fueron las preguntas que se hizieron veinte.

El primer examinado, q[ue] fue Miguel Monchíu, m erro de las dichas dos; el segundo, que fue Mo[sén] Roque, erro seys preguntas, Y una dellas fue notable. El Licenciado Grabiél asimismo erro siete cossas, y dos dellas considerables. El quarto, que fue el M[ae]str[o] de Terguel, de las dichas veinte, herro Las diez, y dos dellas intolerables; con mucha admiracion de todos nosotros. Entro el M[ae]str[o] de Huesca, y de las mismas Veynte cossas que se le pidieron erro dos, si bien la una fue tan lebe que a no proçeder con ta[n]to rigor no hera yerro.

Tercer día de Examen que fue sabado a 25. del Corriente mes de Nouiembre, se prosiguieron Los Actos; Y se pidio **contrapu[n]to de canto de organo sobre tiple**, Y otras cossas nessesarias, asta Llegar a **dos terceras voces, una sobre contrabaxo**, Y La otra sobre Tiple; fueron por todas dies y siete de estas. Obro Miguel Monchíu las quinze, y erro dos; siguiósele Mo[sén] Roque, el qual, de las dichas ,erro las quatro. Entro Mo[sén] Grabiél, y de las dichas diez y siete, erro Las siete; siguiósele el de Terguel, y tuuo ocho erradas; Y las demas executo el Ultimo, que fue el M[ae]str[o] de Huesca, quatro.

Domingo a Veynte, y seis del p[resen]te mes se prosiguió el Examen y en el se pidieron **seis maneras de contrapunto sobre baxo de Canto de Organo**, en el qual el primer Opositor erro la quinta diferencia; en la primer tercera vos, La dio sin errar; en la segunda tercera voz, dio dos quintas; En la quarta vos, dio un puesto fuera de Lugar. Mo[sén] Roque, segund[o] Opositor, de las seys diferencias del Contrapunto, erro en la terçera y quarta. En La primera, tercera vos, tuuo dos quintas, y dos mouimientos malos; en La segunda, dos octauas, y quatro puntos por hazer; en La quarta vos, dos octauas, otras dos octauas, y un mal puesto. Mo[sén] Grabiél, de las seys diferencias de Contrapunto que se pidieron, Erro La sexta; en la primera tercera voz, mouio dos ueces [voces] sin mouer Las demas uoces; en La segunda, toco en octaua; Y erro un puesto; en la quarta vos, por arriba, dio un puesto malo. El Maestro de Terguel, de las seys diferencias de Contrapu[n]to, erro La terçera, y sexta diferencia; en La terçera vos primera, mouio tres uozes sin mouer las uozes; y otras que hizo en un mismo signo que es no mouer; y dos octauas en la tercera vos sin Octaua, dio dos uozes puesto de Octaua, Y no a ocupado puesto azertado en toda ella; En la quarta vos no ha hecho cosa de prouecho, ni se a podido conoçer que uiera las tres uoces. El M[ae]str[o] de Huesca, en las seys diferencias de contrapunto, La[s] hizo todas; La tercera vos mouiendo La hizo bien; La tercera vos sin octaua, erro un puesto, y dio dos quintas; en La quarta vos por Arriba, se le noto un puesto malo.

Lunes a 27 por La Mañana, Miguel Monchíu, en La quarta vos por abajo, dio dos quintas, Y un puesto malo; en el regir de Silençio echo ocho compases; en el regir auisando el Examinador Lo hizo bien; entro en sinco Compasses, todas las uoces, entrando La vos que mas pausas tenia; En el regimen entrando las uozes siempre que tuuieran pausa hizo solo quatro compases. Mo[sén] Roque, en la quarta vos por abajo, al entrar, dio en tres uozes un puesto de quarta vos, y erro quatro puestos; en el regir en silencio, echo ocho compases; entro en sinco compasses todas las uozes, entrando la vos que mas pausa tenia; en el regir entrando las uozes, quando tenian p[a]usas, hizo quarenta compases; en el errar los cantores no hizo nada. Mo[sén] Grabiél, en La



quarta vos por abaxo, hizo dos puestos malos, Y una detension de todas las voses paradas en forma; en el regir en silencio hizo seys compases; en el boluer Las uoses, errandose, no hizo nada; el entrar Las uozes quando el bajo que tenia mas pausas, no hizo nada; al entrar Las voces quando tenian pausas, no hizo nada. El Maestro de Terguel, en la quarta vos por abaxo, en dos uezes, dio una septima de golpe, y tres puestos malos en el discurso del quatro; en el regir en silencio, hizo Ocho compases; el regir quando se erraban Las uozes, hizo asta treynta Y tres Compasses; El entrar las uozes del contrabaxo que tenia mas pausas, La ha hecho en quatro compasses, en dos uezes; el aguardar pausas y que no entrara sin señalarle, hizo asta treynta y seis Compasses. El M[ae]str[o] de Huesca, en La quarta vos tuuo un puesto malo; en el regir en silencio, hizo nueue compasses; al errarse Las uozes, hizo treynta y ocho Compasses; el entrar Las uozes entrando la vos que mas pausas tenia, no Lo hizo; en el entrar Las uozes señalando siempre que huuiere pausa, hizo Sinquenta y siete Compasses.

Lunes a 27 por La tarde, Miguel Monchiu **hizo subir La Capilla un punto; Lo hizo, y al abajarla no lo hizo; señalo una vos, Y canto otra, Lo hizo; señalo una vos, y desentono otra**, lo hizo; señalo dos uoses, y canto una, Lo hizo; desentono dos uezes, Y canto otra, Y dio dos octauas; hizo una fuga en unisonus, açerto; hizo fuga en segunda, açerto; hizo fuga en quarta, azertola; de la fuga en quinta, hizo quatro Compasses. Mo[sén] Roque, **en el subir La Capilla**, no lo hizo; Cantar una vos y señalar otra, lo hizo; de dos uezes, desentono una, y canto otra; señalo dos, y canto una, Lo hizo; desentono dos y canto una, y no hizo nada; **fuga a medio Compas en Unisonus**, dio un mal puesto; fuga en segunda, dio dos quintas en dos partes; fuga en quarta, no hizo nada; fuga en quinta, no hizo nada. Mo[sén] Grabiél, **subio La Capilla bien, y al baxarla no acabo de poner Las uoses**; antes del final, señalo una vos, y canto otra, Lo hizo; canto una, y desentono otra, Lo hizo; señalo dos por La mano y canto una, haziendo dos Intermissiones, y sin embargo erro dos puestos; desentono dos uezes, y canto una, y dio dos Octauas; fuga en Unisonus, La hizo; fuga en segunda, La hizo Con un medio en cada punto; fuga en quarta, no La hizo; fuga en quinta, no La hizo. El M[ae]str[o] de Terguel, **al subir La Capilla señalo al Tiple y no le dio tono; y Lo mismo hizo al baxarla, con que el niño acabo un punto alto**; señalo una vos por la mano, Y canto otra, Lo hizo; desentono una vos, y canto otra, Lo hizo; señalo dos uozes por La mano, y canto otra, Y dio dos quintas; desentono dos uozes, y canto una con una Yntermission; Y, sin embargo, dio dos octauas; fuga en Unisonus La hizo, y dio una quarta de Golpe; fuga en segunda, La hizo, Y dio dos Octauas; fuga en quarta, La hizo bien; fuga en quinta, La erro en dos partes. El M[ae]str[o] de Huesca, **al subir La Capilla no lo hizo; señalo una vos**, Y canto otra, con dos puestos de quarta vos; dese[n]tono una, y canto otra, Lo hizo bien; señalo dos uozes por La mano y canto otra, Lo hizo bien; desentono dos uozes, y canto otra y Lo hizo bien; fuga en Unissonus, La hizo; fuga en segunda, La hizo, y tuuo un mal golpe; fuga en quarta, La hizo y tuuo un mal golpe; fuga en quinta, La hizo bien.

Esto es sumariamente Lo que en las funciones ha sucedido. Y para que este V[uestra] S[eñoría] con mas Yndiuiduacion enterado de los Yerrores, Y asiertos de los Opositores dezimos **que los Yerrores del Licenciado Miguel Monchiu son en todos Los Actos diez y seys. Los de Mo[sén] Roque Monserrat, Treynta y quatro, Y dos cossas senciales que no Las hizo. El Licenciado Mo[sén] Grabiél tiene assi mismo otras treynta y quatro, y dos fugas que no hizo. El M[ae]str[o] de Terguel tiene quareynta y seys, y en toda la tercera vos sin octaua, no acerto nada en ella. El M[ae]str[o] de Huesca tiene diez y seis Yerrores y no subio La Capilla.**

En orden a los motetes, en el de Miguel hemos allado una postura mala; en el de Mo[sén] Roque, hemos allado algunas cossas contra buena mussica, y contra el arte; en el de Mo[sén] Grabiél hemos allado muchas cossas contra el arte; en el del M[ae]str[o] de Terguel hemos allado cossas contra el arte, y puestos malos; en el del M[ae]str[o] de Huesca se ha [a]uentajado a T[odos] en el motete.

De todo Lo dicho sacamos en Consequencia todos tres examinadores unanimes, Y conformes, que de todo rigor de Justicia deue dar V[uestra] S[eñoría] La plaza al M[ae]str[o] de Huesca, y, como se ha hecho el examen para este santuario, se

hiziera para nuestra metropolitana, O cualquiera otra Yglessia de España, se la dieramos asimismo, por hauer en el dicho sujeto sciencia, habilidad, Y pericia para qualquiera de ellas. Este es nuestro sentir, Y por tanto Lo firmamos en Val[enci]a, a 29 de Nouie[mbr]e 1662

El Maestro Gracian Baban.

De Voluntad de Andrez Perez, y en su Precencia firmo yo Josep Compañ, Estudiante

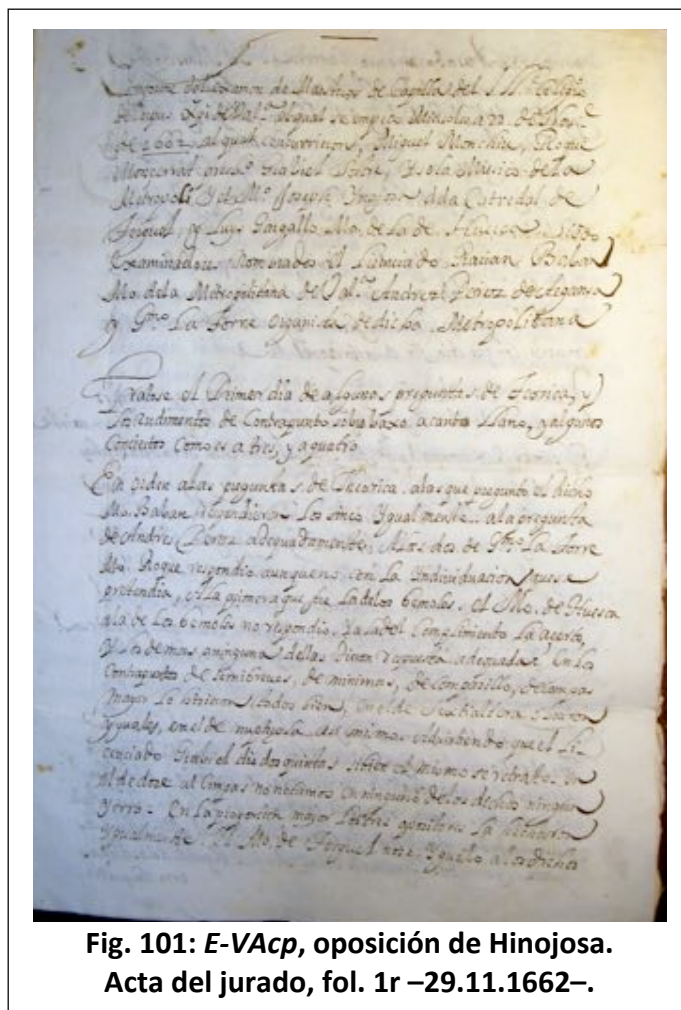
Geronimo LaTorre”<sup>590</sup>

Del informe de la oposición se puede deducir que: 1/ *se trataba de un examen exigente y completo*, en varias fases, que comprendía: a) preguntas de **teoría musical**; b) múltiples **ejercicios de contrapunto** –a varias voces–, con el *cantus firmus* situado en el Tiple y en el Bajo; c) **composición de motetes** –a tres y a cuatro voces, para comprobar el “artificio” en la escritura de los aspirantes–; y d) **prueba de dirección con la capilla** –comúnmente conocida como “prueba de cantores”, comprobando, de los maestros, su capacidad de afinación, entradas y transporte–. Para aprobar, el maestro tenía, por tanto, que dominar la teoría –conocer los principales tratados musicales publicados hasta la fecha– y la práctica, tanto de composición como de dirección; 2/ según el resultado final, *Gargallo obtenía la primera plaza*, la segunda Monjuí, y la tercera, bien Hinojosa o bien Montserrat –según diera importancia el tribunal a los errores de contrapunto como más importantes o a los errores cometidos en la composición de los motetes–. Chambi quedaba en último lugar; 3/ *la decisión del jurado era más bien consultiva*, ya que entraban en juego otros factores –en especial, el *requisito de estar ordenado sacerdote*–; 4/ *las pruebas preparadas respondían a la tipología habitual de las grandes capillas de la península*: el jurado se atrevía a decir que *el modelo de examen podría servir para cualquier capilla*, con ejercicios que se exigirían igualmente en la catedral valenciana o en cualquier iglesia de España, por importante que fuera, de lo que se deduce que los miembros del jurado se sentían competentes, tenían experiencia en este tipo de pruebas y no era la primera vez que las realizaban. Por tanto, *el fallo, por unanimidad y sin discusión, era imparcial y ecuánime, realizado por un jurado competente*; 5/ *en las pruebas de dirección no se escatimó en recursos, ya que se convocó a todos los miembros de la capilla, incluido el arpista*<sup>591</sup>.

---

<sup>590</sup> E-VAcp, Armario I, estante 6, legajo 8, nº 89 [caja U, sin catalogar] [lo destacado en negrita es mío].

<sup>591</sup> El arpista titular de la capilla, Eustaquio Sarrión, intervino en quince ocasiones en la fase de oposición: “En 30 de Nouiembre a E[u]staquío Sar[r]ion por tañer el arpa en cinco Jueues y quince actos que a tocado en Las oposiciones de M[aestr]o por orden del D[octo]r el Colegio y V[icari]o de Coro £4s Eustaquio Sarrio” (E-VAcp, Gasto de por menudo del mes de Nouiembre de 1662 [legajo suelto]).



**Fig. 101: E-VAcp, oposición de Hinojosa. Acta del jurado, fol. 1r –29.11.1662–.**

El Colegio debía haberse decantado sin lugar a dudas por Gargallo, ya que en el cómputo total de la oposición ofreció el mejor rendimiento. Incluso Hinojosa había sido superado, al menos, por Monjuí. Se desconocen las razones exactas de esta decisión final. La razón de no elegir a Monjuí pudo ser su condición de subdiácono, pero en el caso de Gargallo no se mencionaba cuál era su situación eclesiástica. En otros casos similares, como en la oposición de Máximo Ríos en 1686<sup>592</sup> –que era diácono en el momento de opositar–, los superiores admitieron al candidato electo con la condición de que se ordenara en breve, luego esa razón parece carecer de argumento.

Sea como fuere, el 14.12.1662, y a pesar de la claridad del informe del tribunal, los electores nombraron a Hinojosa como maestro de capilla, que tomó posesión esa misma tarde<sup>593</sup>. El escrito de los superiores del Colegio se firmó 18

<sup>592</sup> E-VAcp, 140, *Elección de capellán...*, op. cit., fols. 75r-78r.

<sup>593</sup> Así consta en el libro de elección de capellanes: “Hauiendo sido llamados a examen publico en el Crucero de la Iglesia Los sobredichos opositores según manda el S[eñ]or Fundador en Las elecciones de la Capilla Cap[ítulo] 23 n[úmero] 20 siendo examinadores señalados por el Col[egi]o el M[aestr]o de Capilla de la Aseo y Los dos organistas de dicha Aseo Andres Perez y Geronimo La Torre. Y **hauiendo ohido Los S[eñ]ores electores el examen y relacion de dichos examinadores** se Juntaron en el Aposento Rectoral en Jueues 14. de Dez[iembr]e 1662 **con uoto secreto Seruatis Seruandis**

días después del fallo del jurado. Aunque había urgencia en resolver el caso para habilitar cuanto antes al nuevo maestro, se deduce que hubo desavenencias entre los superiores y la decisión fue costosa. En ese escrito no se argumentaban las razones de la elección, a sabiendas de que traería polémica. Además, el Colegio manifestó en el escrito que el informe de los examinadores era consultivo, pero el Colegio mostraba su autoridad para tomar la decisión, la capacidad de tener la “última palabra”.

La polémica se alargó en el tiempo: Gargallo presentó una reclamación por escrito –alegando defecto de forma y fondo–, pero ese documento no se ha localizado entre la documentación del Colegio. Tampoco apareció por esas fechas referencia alguna en ninguno de los libros de registro –libro de elección de capellanes o libro de las determinaciones–, aunque es de suponer que Gargallo lo presentaría de inmediato. La cuestión volvió a surgir cinco años más tarde, y no por parte de los superiores, sino de los visitadores, lo que significa que el Colegio prefirió no “airear” el asunto. En efecto, la visita del 21.09.1667 ratificó la elección de Hinojosa hecha por el Colegio cinco años atrás<sup>594</sup>.

---

nombraron y fue electo en M[astr]o de Capilla a Mo[sén] Jusepe Ynojosa M[astr]o de Capilla de Teruel, entro a seruir el mismo dia a visperas. [Al margen indica:] “en 10. de Octubre 1663 sele dio La casa de M[osén] Ferrando en £35” (*Elección de capellán...*, *op. cit.*, fol. 34r.) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>594</sup> Los visitadores, a propósito de esta cuestión, resolvieron lo siguiente: “Ittem. **hauiendose pretendido** por parte de V[icen]te Gargallo en nombre de procurador **del Lic[encia]do Luis Gargallo presb[íter]o que se le hizo Agrauio en La eleccion de Maestro de Capilla echa en el Año 1662. en La persona de Joseph Ynojosa presb[íter]o por no hauerse guardado La forma deuida** en semejantes elecciones y em particular **por no auerse ajustado a la relacion de Los Examinadores en La qual dixeron ser el mas digno de los opositores el dicho Gargallo**, Y huiendo visto y considerado Lo Conferente a esta pretension **no allamos que sea Justificada prouehemos repeliendo según repelimos La dicha pretension dando según damos por buena Y Legitima La dicha eleccion de Maestro de Capilla.**” *Mandatos de visita, op. cit.* [visita de 21.09.1667, mandato 9] [lo destacado en negrita es mío].

2. Alon. Navarrete pretendido por parte de D.º Gargallo.  
 Eleccion de 1662. en nombre de gobernador del dicho Real Colegio de  
 la Capilla de San Juan de los Reyes de Madrid. fecha en el año 1662. por el Sr. D.º Joseph Dreyfus  
 pbro. por no haberse guardado la forma de ella en  
 mejor eleccion y comparacion por no darse ayuntamiento  
 ala relacion de los Examinadores en la qual dize  
 el Sr. D.º de los Aguirres el dicho pbro. Gargallo  
 Navarrete visto y considerado lo confunde con  
 pretension no allamos que sea de la dicha pbreria.

Replicando segun repetimos la dicha pretension dando  
 segundamos por buena y legitima la dicha eleccion  
 de Martin de Capilla.  
 lo. Alon. en su vida mudado conido siempre mudado.

**Fig. 102: E-VAcP, 158, Mandatos de Visita [21.09.1667].**

Desde diciembre de 1661 hasta septiembre de 1667 no hubo visitas; al menos, no hubo anotación alguna en el libro de registro, y la visita, según las *Constituciones*<sup>595</sup>, debía ser anual. Las razones debieron ser ajenas a todos estos hechos: entre los miembros de la propia visita, por su composición, podría haber divergencias, ya que se enfrentaban dos cargos eclesiásticos –el arzobispo o su representante y el prior del convento de san Miguel de los Reyes–, con un tercero político/judicial –el regente de la Cancillería–. Con todo y con eso, la cuestión del memorial de Gargallo no volvió a aparecer hasta entonces, y la visita ratificó la decisión adoptada cinco años antes por los superiores. Las razones pudieron ser varias: 1/ *que los visitantes no quisieran restar autoridad a una decisión que competía al órgano colegiado de la institución* –los seis colegiales primeros–; 2/ *que, transcurrido el tiempo, y dado que Gargallo no presentaba nuevas reclamaciones, la visita diera el caso por sobreseído*; 3/ *que, en el caso de haber dado la razón a Gargallo, se habría relevado a Hinojosa de su puesto*, lo que habría supuesto una decisión más drástica.

Como se observa en el escrito de la visita, Gargallo en 1667 ya era presbítero, condición que no figuraba en los documentos de 1662. Por entonces ya ocupaba el magisterio de la catedral de Barcelona, un cargo de importancia que ocupó hasta su muerte en 1682<sup>596</sup>. Resulta llamativo que en 1677, Gargallo acudiera al Corpus

<sup>595</sup> Sobre las atribuciones de la visita, consúltese: E-VAcP, 125, *Constituciones de la Capilla del Colegio, y Seminario de Corpus Christi*. En Valencia, por Bernardo Nogués, junto al molino de Rovella. Año 1661, Cap. 48, pp. 83-86.

<sup>596</sup> Gargallo, en los siguientes años, había rechazado ofertas de cuatro capillas importantes en favor del magisterio de la catedral de Barcelona que ocupaba: la de El Pilar de Zaragoza en 1673, la de la catedral de Valencia en 1677, y las de las Descalzas Reales y la Encarnación, ambas de Madrid. Así lo hizo constar en una demanda económica que presentó al cabildo de la catedral barcelonesa (-

Christi para presidir en solitario la oposición a maestro de capilla, plaza que se concedió a Aniceto Bailón<sup>597</sup>. En todo caso, si hubo polémica y roces con Gargallo, las relaciones se habían reestablecido.

Si bien la documentación conservada en el archivo histórico del Colegio-Seminario del Corpus Christi ofrece muchos datos acerca del funcionamiento de la capilla musical en los once años en que Hinojosa ocupó el cargo de maestro de capilla –1662-1763–<sup>598</sup>, es escasa la información que alude directamente a él. Tras una minuciosa expurgación de la documentación de la época, los datos encontrados que hacen referencia explícita a Hinojosa son los siguientes:

La primera noticia data de 1668, cuando Hinojosa llevaba en el cargo seis años. En el primero del mes de mayo, los superiores ordenaron a Hinojosa que diera lección a los infantes en el Colegio en lugar de hacerlo en su propia casa:

En Lap[rim]a mensis de Mayo [1668] Los S[eño]res R[ecto]r y Coleg[ia]les perp[etu]os Determinaron que Los Infantes no fuesen a casa del Maestro de Capilla, a dar Licion sino que dicho Maestro Les Venga a dar Licion al Colegio como antes era de costumbre, Attento a los inconuenientes que se an experimentado en que salgan Los Infantes de casa con esse pretexto...

El D[octo]r Juan Cendra R[ecto]r<sup>599</sup>

Los infantes adscritos a la capilla debían ser instruidos musicalmente por el maestro de capilla, según indica el capítulo 16 de las *Constituciones*<sup>600</sup>. Aunque en las mismas no queda explicitado, era costumbre que esas lecciones, así como las de gramática –por parte de un familiar del Colegio– las recibieran en el propio Colegio. En un momento determinado, Hinojosa decidió llevárselos a su casa y darles clase allí. Las razones podrían ser fundamentalmente dos: 1/ por comodidad, y la probable necesidad del maestro de capilla de disponer de tiempo para componer música, que era el cometido para el que debía reservar más tiempo; 2/ por su (presumible) edad avanzada, ya que falleció cinco años después.

---

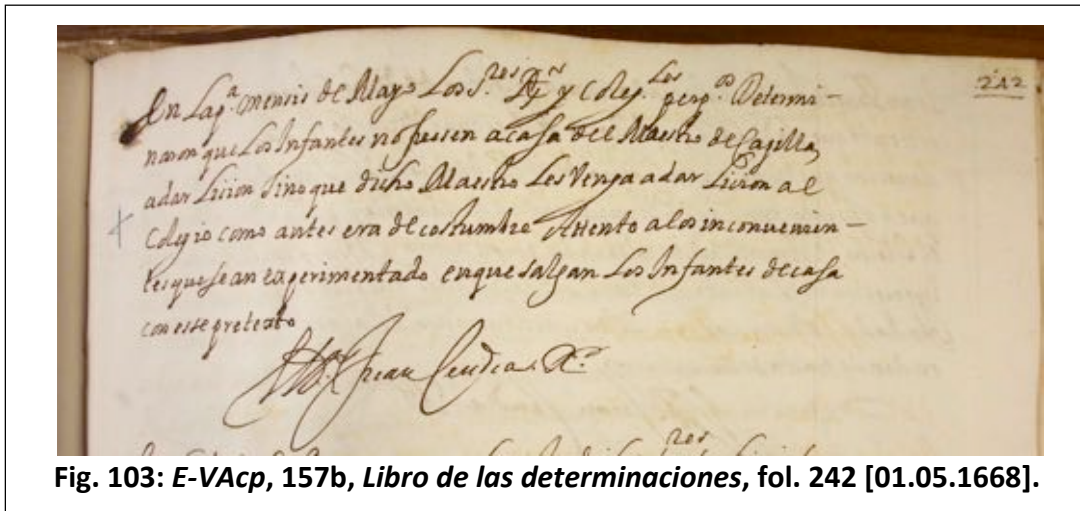
BONASTRE, Francesc: “Gargallo, Lluís Vicenç”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 5, 1999, p. 515).

<sup>597</sup> Aniceto Bailón (fl. 1675-†Valencia, 1684) era maestro de capilla en la Colegiata de Játiva en 1675, sucediendo en 1677 a Ortells como maestro de capilla del Patriarca hasta su muerte (-CLIMENT, José: “Bailón [Baylón], Aniceto”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 2, 1999, p. 59).

<sup>598</sup> Sobre este tema trataré ampliamente en este Capítulo, en el apartado “Su magisterio”.

<sup>599</sup> *Libro de las determinaciones...*, op. cit., fol. 242.

<sup>600</sup> *Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 16, p. 23.



**Fig. 103: E-VAcp, 157b, Libro de las determinaciones, fol. 242 [01.05.1668].**

Sea como fuere, esta decisión de Hinojosa supuso, por un lado, una transgresión de las reglas establecidas; por otro, un trastorno para el Colegio, que, en tanto responsable último, debía mantener el control y cuidado de los infantes. En este sentido, hay que tener en cuenta que Valencia era una ciudad insegura, más aún para los niños –cuya edad oscilaba entre los 8 y 14 años–, donde una considerable parte de la población vivía de la mendicidad, del robo y de la prostitución. A pesar de todo ello, lo más importante era que Hinojosa había roto la disciplina que el Colegio exigía a todo el personal que trabajaba para él, y con su actitud mantenía un pulso con la institución. No obstante, todo volvería a la normalidad al poco tiempo, ya que no aparece ninguna noticia más al respecto.

El siguiente dato puede ser indicativo de los problemas que pudo tener Hinojosa en sus relaciones con los superiores del Colegio. Un año antes de fallecer, en 1672, tuvo un altercado con el entonces ayudante de sacristán, José Arboleda, cuyo contenido queda reflejado en el libro de correcciones de los ministros:

En 4 de Agosto 1672 por la tarde estando el maestro Jusepe Hinojosa en el patio de la Sacristia acerto a pasar por allí Mo[sén] Joseph Arboreda Aiudante de Sacristan, al qual cogio de los hombros y le detuuu diziendole que que autoridad tenia el para añadir en las determinaciones que se hazen en los primeros Viernes del mes en el Aula del Colegio según Constitucion y le dixo: muchos dias ha que me tiene enfadado el y que si no estuuiera en el puesto que estaua que de otra suerte se lo dijera a el y que el tenia obligacion de leer las determinaciones en las primas mensis y otras palabras muy pesadas por lo qual dicho Maestro fue llamado al aposento Re[c]toral y se le aduirtio Lo mal que hauia procedido el qual ofrecio enmendarse...

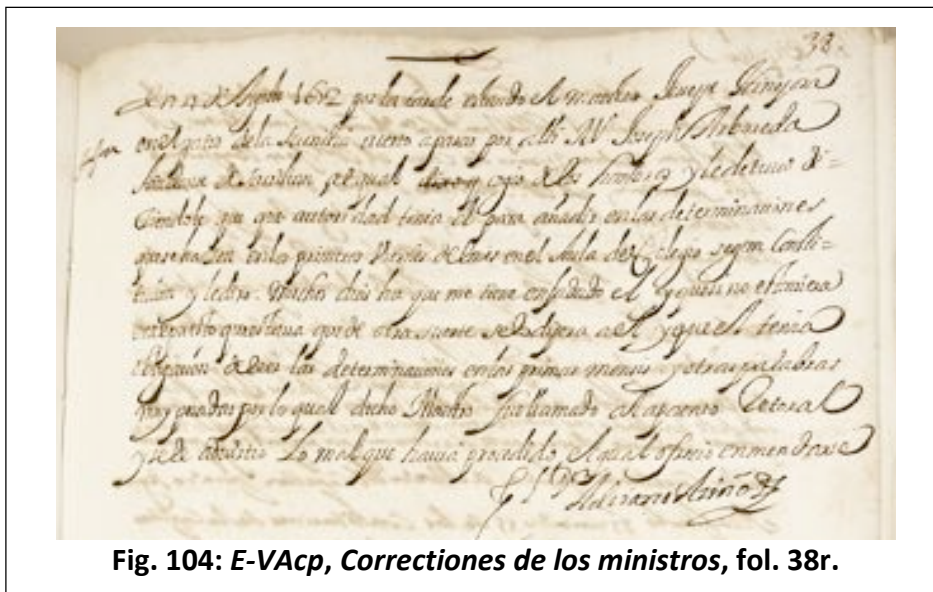
El D[octo]r Adriano Ariño<sup>601</sup>

En las determinaciones de 1672 no se encuentra ningún dato que revele a qué hacía referencia Hinojosa; por tanto, es imposible indagar la razón de esta desavenencia. A las reuniones de primero de mes estaban convocados el rector, el vicario de coro, el sacristán, el maestro de ceremonias, el maestro de capilla, un

<sup>601</sup> E-VAcp, *Correcciones de los ministros de la Capilla y Colegio de Corpus Christi*, fol. 38r [sin catalogar].



domero, un capiscol y el propio ayudante de sacristán<sup>602</sup>. Asimismo, los miembros debían corregirse unos a otros de los errores que podían cometer<sup>603</sup>.



**Fig. 104: E-VAcP, Correcciones de los ministros, fol. 38r.**

El ayudante de sacristán, Arboleda, acusó a Hinojosa de incurrir en determinada falta. El caso era que Arboleda, como no formaba parte de los seis colegiales perpetuos –tenía al sacristán por encima de él, pero no ocupaba un cargo superior al del maestro de capilla–, era el cargo menor en importancia entre los ocho presentes. El hecho que denunciaba Hinojosa era que Arboleda debía haber resuelto el problema directamente con él, en lugar de tener que ser “corregido” ante el conjunto de los superiores. Aparecer en el libro de correcciones de los ministros era una humillación –en él aparecían faltas de todo orden, algunas muy graves de acuerdo a la normativa de la institución–, máxime cuando el cargo que la sufría era el maestro de capilla, la máxima autoridad de la casa en materia musical.

Los últimos datos de Hinojosa hacen referencia a los meses anteriores a su fallecimiento. Repasando las libranzas de las distribuciones semanales, se observa que, entre 1672 y 1673, son muchas las semanas que no firmaba el propio Hinojosa como maestro de capilla, sino que lo hacían otros integrantes en su nombre<sup>604</sup>. Es más, entre el 11.06.1673 y el 02.09.1673 no cobró ninguna de las mencionadas distribuciones, lo que podría ser indicativo de una baja por enfermedad o de una

<sup>602</sup> *Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 84, p. 159.

<sup>603</sup> En este sentido, las *Constituciones* contemplaban la materia sobre la que había que supervisar y corregir a cada uno de los miembros asistentes a la reunión de primero de mes: “El Vicario de Coro en lo tocante a la celebraci[ón] de los Oficios diuinos; el Maestro de Ceremonias en lo concerniente a la celebracion de las Missas cantadas, y rezadas, y de los Oficios diuinos; el Maestro de Capilla en lo que ha respe[c]to a la musica, y cantoria; Y el Sacristan, y su Ayudante, en lo que pertenece al ornato, y limpieza, y buena compostura de la Iglesia.” (*Ibidem*, pp. 160-161).

<sup>604</sup> Desde el 31.07.1672, firmaron por Hinojosa los capellanes Pedro Oliver y Mateo Burriel. En 1673 firmaron en diferentes semanas por él Miguel Luenga, Burriel, Oliver, el mozo de coro Gabriel Irlés, el ayudante de sacristán José Arboleda y el capellán Bartolomé Blasco. La última distribución que firmó el propio Hinojosa de su puño y letra era la de la semana del 30.04.1673 al 06.05.1673.





en 30 de Dez[iembr]e 1673 a las 5 de la mañana...<sup>607</sup>

Según este dato, el número de capellanes –entre primeros y segundos– que tenía por entonces a su cargo era de 27<sup>608</sup>. El mismo día del fallecimiento, su albacea, el rector Pedro Traver, pagó al Colegio 5 libras por su mortaja:

En 30 de dez[iem]bre cobre del R[ecto]r Pedro trauer albacea del maestro Josep Inogosa sinco libras por el vestuario en que fue enterrado... £5<sup>609</sup>

La misa de cuerpo presente tuvo lugar el 02.01.1674, celebrada por los capellanes Juan Bautista Ruiz, Manuel Portillo Arce y Juan Fuster:

En 2 de henero se dixo Missa de Cuerpo presente por el alma del M[ae]str]o de Capilla deste Collegio Mo[sén] Jusepe Ynojosa, diose de lim[osn]a... £6s<sup>610</sup>

Unos días después, el 10.01.1674, el notario Francisco Ibáñez, en presencia de los testigos Pedro Oliver, capellán, y el estudiante Miguel Juan Mateu, hizo entrega al hermano de Hinojosa, el también sacerdote Gregorio Hinojosa y a Ana María Pérez, como herederos, de las 50 libras valencianas correspondientes a la tercera tercia del salario de Hinojosa que no llegó a cobrar:

Die X Januarii anno a natt[ivitat]e D[o]m[ini] MDCLXXIII

Sit omnibus notum q[uo]d Nos Maria Anna Periz damisella et Gregorius Ynojosa presbiter vale[ntiae] habitatores uti heredes Joseph Ynojosa presbiteri magistri capella[e] dicti Collegii constat de hereditate Illu[st]ris ultimo elogio apud Jacintum Cerda nott[arii] vigesima quintadie octobris proxime [p]r[a]eteriti condito scienter et gratis confitemur accepise realiter numerando a te Joanne Baptista Fos presbitero collegiale perpetuo et sacrista qui fuisti anno proxime transacto eiusdem Collegi quinquaginta libras moneta[e] uale[ntinae] nobis predicto hereditario nomine debitas pro solutione suie tertia qui Incepit curere prima die septembris et finiuit ultima die dezembris proxime preteritorum ratione Illarum centum et quinquaginta librarum quas annuatim dicto magistro Joseph Ynojosa soluere tenebatur dictum Collegium pro eius salario ideo renuntiamus [?] actum vale[ntia] [?]

Testes ad firmam dicte Maria Anna Perez Petrus Oliver presbiter et Michael Joannes Matheu studens vale[ntiae] habita[tor]es et quo adfirmam dieti Gregorii Ynojosa qui vale[ntia] dictodie firmavit fuerunt testes Dionisius Saluaterra presbiter et Cerillus Bertran scriptor vale[ntiae] habitatores=

In fidem i[e]go Franciscus Yuañes Beza not[arius] huic mecum pono signum...<sup>611</sup>

A pesar de que Hinojosa llevaba año y medio trabajando de forma intermitente, el Colegio pagó a sus herederos el salario de los últimos tres meses,

---

<sup>607</sup> *Ibidem*, fol. 238v.

<sup>608</sup> Este tema –la composición de la capilla en tiempos de Hinojosa–, será tratado a fondo al final de este Capítulo.

<sup>609</sup> *E-VAcp, Missas Conuentuales Doblas y Aniuersarios Salues d[e]l Año 1673*, fol. 86v [sin catalogar].

<sup>610</sup> *E-VAcp, Missas Combentuales Doblas y Aniuersarios Salues d[e]l Año 1674*, fol. 32r [sin catalogar].

<sup>611</sup> Este documento aparece dentro de la libranza de la tercera tercia de 1673.

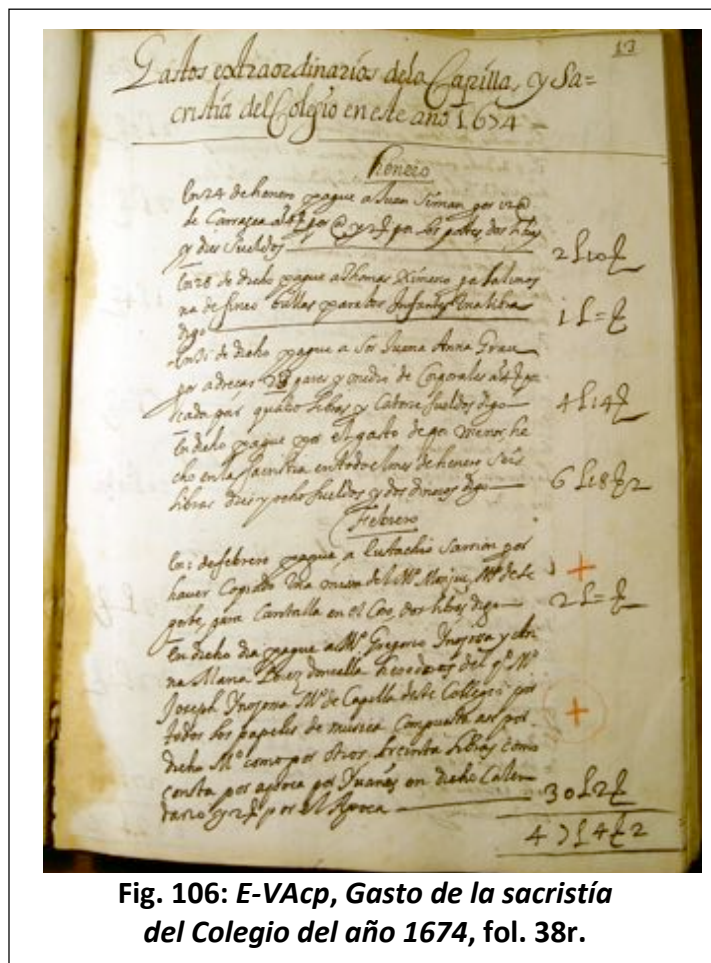
quizá para tenerlos de su parte en el siguiente paso: comprarles toda la música que había compuesto. Gregorio Hinojosa y Ana María Pérez entregaron al Colegio todos los papeles de música del maestro (entre los que figuraban tanto composiciones suyas como de otros maestros) a cambio de 30 libras valencianas. Así figura en los gastos de sacristía de 1674, de fecha 01.02.1674 de Febrero:

En dicho dia [01.02.1674] pague a Mo[sén] Gregorio Ynojosa y Anna Maria Perez doncella herederos del q[uerid]o Mo[sén] Joseph Ynojossa m[ae]str[o] de capilla deste Collegio por todos los papeles de musica compuesta asi por dicho m[ae]str[o] como por otros treinta libras como consta por apoca por luañes en dicho calendario y 2 sueldos por el apoca... £30 2s<sup>612</sup>

Sobre este dato caben varias consideraciones: 1/ *no se puede cuantificar el precio que el Corpus Christi podría tener para con su maestro fallecido*: la calificación de “querido” podría ser sincera, pero solía ser un puro formalismo del escrito; 2/ aunque la compra de todos los materiales de un maestro fallecido a los herederos era costumbre extendida en las capillas religiosas de la península, *en este caso particular sí puede significar que el Colegio apreciara su repertorio y quisiera a toda costa conservarlo y mantenerlo* en atril de forma singular. Al fin y al cabo, se trataba de “recuperar” un repertorio que se había ido pagando con el salario del maestro, y que podía ser de provecho en adelante; 3/ *Hinojosa tenía, entre sus materiales, música de otros autores en papeles*, hecho indicativo de que, o bien él mismo ejercía de copista, o bien encargaba copias de otros autores para su propio archivo, o, en último caso, atesoraba ejemplares de colegas y autores precedentes para su uso y estudio particular. En cualquier caso, la capilla no disponía de esa música “a papeles”, de ahí también su interés por adquirirla en el lote; 4/ *el precio que pagó el Colegio –30 libras– se antoja muy bajo*, prácticamente la mitad de un sueldo de tres meses –50 libras– que cobraba el propio Hinojosa –que incluía, por supuesto, el oficio de componer–. Los materiales de Hinojosa que adquirió el Colegio serían, como mínimo, una cantidad similar a la que actualmente se encuentra en el archivo musical del Corpus Christi –cuarenta y siete obras–. Estos materiales serían los elaborados en los 11 años que ocupó el magisterio de esta institución. La compra por tan solo 30 libras, podría responder bien a apuros económicos de sus herederos o bien a un simple desconocimiento del posible valor de este *corpus* musical.

---

<sup>612</sup> E-VAcp, Gasto d[e] la Sacristía d[e]l Colegio d[e]l Año 1674, fol. 13 [sin catalogar].



**Fig. 106: E-VAcP, Gasto de la sacristía del Colegio del año 1674, fol. 38r.**

El mismo día, el notario Francisco Ibáñez redactó el ápoça que incluía la compra de este material por el Colegio:

Die primo februarii anno a natt[ivat]e D[o]m[i]ni MDCLXXVIII

Sit omnibus notum quod nos Gregorius Ynojosa presbiter et Anna Maria Perez damisela valentiae habitatores tamquam heredes Joseph Ynojosa presbiteri magistri capellae qui fuit infrascripti Colegii scienter et gratis confitemur accepisse realiter numerando a reverendis rectore et caeteris collegialibus perpetuis Regii Colegii Corporis Christi presentis civitatis absentibus triginta libras monetae valentinae nobis debitas ex pretio totius musicae per nos dicto Collegio tradite et composite tam per dictum magistrum Joseph Ynojosa quam per alios magistros et pariter sumus soluti de omnibus pretensionibus per nos contra dictum Collegium tentis quomodocumque et qualiter [ilegible] eas recepimus per manus rectoris Joannis Sendra Collegialis perpetuis et sacriste eiusdem Colegii. Ideo... In fidem Franciscus Yuañez Beza notarius, huic mecum apono signum<sup>613</sup>.

La investigación documental sobre Hinojosa llevada a cabo únicamente ha podido arrojar algo de luz sobre una pequeña parcela de su biografía, la comprendida entre 1658 y 1662, así como algunas noticias nuevas sobre su estancia en el Patriarca –estudio que se completará, en gran medida, con el análisis de la

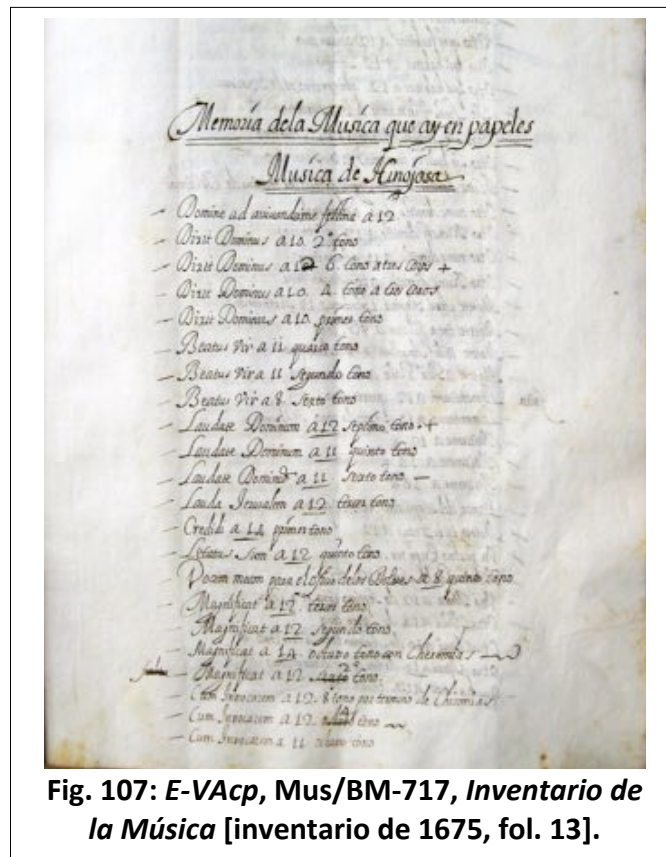
<sup>613</sup> Aunque Joaquín Piedra indicó que esta ápoça se encontraba entre los recibos de sacristía de 1674, hoy día no aparece (-PIEDRA, Joaquín: “Maestros de Capilla...”, *op. cit.*, p. 71).

capilla y de la actividad de la misma en el período en el que ocupó el puesto de maestro—. Desgraciadamente, la pérdida de documentación, como sucede en numerosos archivos, ha limitado la investigación. Es de esperar que, con el tiempo, esta aportación pueda ser completada con nuevas noticias e informaciones.

## 2. El compositor

### *Inventario de obras*

En el actual archivo musical del Colegio-Seminario de Corpus Christi se conservan cuarenta y siete composiciones de Hinojosa, cantidad cercana a la conservada tres años después de su muerte –cincuenta y cinco obras, en aquel momento–, relacionada en el inventario de 1675<sup>614</sup>, lo que sugiere un interés continuado por preservar la propiedad de estos materiales por parte del Colegio.



**Fig. 107: E-VAcp, Mus/BM-717, Inventario de la Música [inventario de 1675, fol. 13].**

Todo este legado proviene de tres fuentes del archivo musical:

- El Libro de Partituras 24 –E-VAcp, Mus/CM-LP-24, r. 3978–, titulado *Rayados de Musica del M[ae]str[o] Joseph Hinojosa*.

<sup>614</sup> E-VAcp, Mus/BM-717, r. 3362, *Inventario de la Música*, [fols. 13-14].

- Los Libros de Partituras 18 –E-VAcP, Mus/CM-LP-18, r. 3979–, *Libro de borradores de música*– y 19 –E-VAcP, Mus/CM-LP-19, r. 3980–, *Libro de borradores de música*–, ambos copiados por José Conejos Ortells<sup>615</sup>, que contienen obras de varios autores, entre ellos Hinojosa y el propio Conejos.
- La música de Hinojosa “a papeles”.

En el siguiente cuadro presento las cuarenta y siete composiciones de Hinojosa que se conservan en el archivo musical del Patriarca, con sus actuales signaturas, *organico* de cada una de ellas, su uso funcional y los formatos en que se conservan<sup>616</sup>:

**Tabla 41: obras de José Hinojosa conservadas en el archivo del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi (E-VAcP).**

Géneros/ Formas	Signatura	Título	Organico	Uso funcional	Formato
Misas (3)	E-VAcP, Mus/CM-H-72; CM-H-73.	Misa sobre un Salmo a 10 [sin Benedictus]	3 coros: Coro 1: S 1, 2; Coro 2: S 1, 2, A, T; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>	Fiestas de 1ª clase.	26 papeles en 2 juegos (15 + 11).
	E-VAcP, Mus/CM-H-71.	Misa en dúo y a 12	4 coros: Coro 1: S, T; Coro 2: S, T; Coro 3: S, A, T, B; Coro 4: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		20 papeles.

<sup>615</sup> José Conejos Ortells (*fl.* 1697-†Segorbe –Castellón–, 1745) fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Segorbe en 1717, por renuncia de su antecesor, Onofre Molina. Ocupó el cargo hasta el 09.07.1745, año de su muerte, siendo sustituido por José Gil. Existen noticias de un José Conejos, que, entre 1734 y 1749, ejerció como maestro de capilla de la catedral de Jaca, aunque, contrastando los datos conocidos, no puede tratarse del mismo compositor, ni tampoco del navarro Manuel [Miguel Conejos] de Egüés (\*Egués –Navarra–, 1654; †Burgos, 1729), maestro en las catedrales de Lérida (1683-1685) y Burgos (1685-1729) (-CAPDEPÓN: Paulino: “La capilla de música de la catedral de Segorbe en el siglo XVII”, en *Anuario Musical*, 53 (1998), pp. 195-201; -GARBAYO, Javier: “Conejos Ortells, José”, en *Diccionario de la Música...*, *op. cit.*, vol. 3, 1999, p. 869; -EZQUERRO, Antonio: “Egüés, Manuel [Miguel Conejos] de”, en *Diccionario de la Música...*, *op. cit.*, vol. 4, 1999, pp. 631-633; -MARÍN, Miguel Ángel: *Antología musical de la catedral de Jaca en el siglo XVIII*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación de Huesca), 2002, pp. XXIII-XXIV).

<sup>616</sup> Gran parte de esta información se encuentra en la página web de la Biblioteca Valenciana – [http://bval.cult.gva.es/screens/opacbv\\_val.html](http://bval.cult.gva.es/screens/opacbv_val.html) [Biblioteca Valenciana + Catálogo colectivo del patrimonio]– [fecha de consulta: 08.06.2015], aunque el proyecto de catalogación informática en línea, iniciado en 2005, está por concluir. El equipo de trabajo está encabezado por Greta Olson y coordinado por Rosa Isusi Fagoaga, bajo la Unidad de Conservación, Restauración e Investigación de la Subdirección General de Música de “Culturarts” y la Biblioteca Valenciana, ambas dependientes de la Generalitat Valenciana. Las obras de Hinojosa, tanto las conservadas en papeles como en libros de partituras, están todas catalogadas, si bien no se han efectuado las correlaciones de una misma obra en sus diversas fuentes. En el cuadro precedente se presenta este trabajo, cotejando los incipits de las obras en papeles con las de los libros en los que aparecen obras de Hinojosa. Para mayor información del proceso de catalogación del archivo musical del Corpus Christi, consúltese: -ISUSI, Rosa; y OLSON, Greta: “Hacia un catálogo colectivo del patrimonio musical valenciano: el Real Colegio Seminario de Corpus Christi como primer paso”, en *Boletín DM* (Asociación Española de Documentación Musical), 11 (2007), pp. 92-97; -EADÉM: “The Music Archive and Library at the Real Colegio de Corpus Christi (Valencia)”, en *Fontes Artis Musicae*, 55/3 (2008), pp. 512-518; -ISUSI, Rosa: “Los libros de coro del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia: catálogo en línea y valoración”, en *Boletín DM* (Asociación Española de Documentación Musical), 18 (2014), pp. 18-34.

	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-75; CM-H-74; CM-H-76;	<i>Misa Una justa real</i> a 10 [sin Benedictus]	3 coros: Coro 1: S, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		33 papeles en 3 juegos (9 + 12 + 12) .
--	--	--	---	--	--

<b>Cánticos (8)</b>	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-70.	<i>Magnificat</i> a 12	6 coros: Coro 1: S; Coro 2: S; Coro 3: A; Coro 4: T; Coro 5: S, A, T, B; Coro 6: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>	Visperas de fiestas de 1ª clase.	15 papeles. 3 papeles de acomp. <sup>10</sup> para tiorba, arpa y archilaúd.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-69.	<i>Magnificat</i> a 12 y en dúo	4 coros: Coro 1: S, T; Coro 2: S, T; Coro 3: S, A, T, B; Coro 4: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		14 papeles: falta S del Coro 3.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-79; CM-LP-24, fols. 48v-54r; CM-LP-18, fols. 455r-457r [reducción a 8 voces de Conejos].	<i>Nunc dimittis</i> a 12 y en dúo	4 coros: Coro 1: S, T; Coro 2: S, T; Coro 3: S, A, T, B; Coro 4: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>	Completas de fiestas de 1ª clase.	15 papeles y dos borradores [uno es reducción].
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-80; CM-LP-24, fols. 73r-78v.	<i>Nunc dimittis</i> a 10	3 coros: Coro 1: S, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		13 papeles y borrador.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-78; CM-LP-24, fols. 138r-143r; CM-LP-18, fols. 34v- 39r.	<i>Nunc dimittis</i> a 11	3 coros: Coro 1: S 1, 2, 3; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		14 papeles y dos borradores. Reducida a 8 por Conejos en 1738.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-24, fols. 112r-118v.	<i>Nunc dimittis</i> a 11	3 coros: Coro 1: S 1, 2, T; Coro 2: S 1, 2, A, T; Coro 3: S, A, T, B.		Borrador.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-24, fols. 165v-170r.	<i>Nunc dimittis</i> a 12 "de chirimias"	3 coros: Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		Borrador.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-19, fols. 455v-460v [reducido a 8 por Conejos en los fols. 461r-463r].	<i>Nunc dimittis</i> a 12	3 coros: Coro 1: S, T; Coro 2: S, T; Coro 3: S, A, T, B; Coro 4: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		Dos borradores [uno es reducción].
<b>Salmos (24)</b>	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-77.	<i>Miserere</i> a 12 ( <i>Libera me de Urbán de Vargas</i> )	3 coros: Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>	Maitines Sábado Santo. Miserere solemne.	16 papeles.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-24, fols. 5v-17v.	<i>Miserere</i> a 14	5 coros: Coro 1: S, A; Coro 2: S 1, 2, A; Coro 3: S 1, 2, A; Coro 4: S, A; Coro 5: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		Borrador.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-47.	<i>Beatus vir</i> a 11	3 coros: Coro 1: S 1, 2, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>	Salmo 111, 3º de Visperas. Fiestas de 1ª y 2ª clase.	14 papeles.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-48.	<i>Beatus vir</i> a 11	4 coros: Coro 1: S 1, 2, T; Coro 2: S, A; Coro 3: A, B; Coro 4: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		15 papeles.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-46.	<i>Beatus vir</i> a 8, solemne	3 coros: Coro 1: S, T; Coro 2: S, T; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		11 papeles.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-56.	<i>Dixit Dominus</i> a 12 y en dúo	4 coros: Coro 1: S, T; Coro 2: S, T; Coro 3: S, A, T, B; Coro 4: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>	Salmo 111, 1º de Visperas. Fiestas de 1ª clase.	15 papeles.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-57.	<i>Dixit Dominus</i> a 10, "de dos triples"	4 coros: Coro 1: S; Coro 2: S; Coro 3: S 1, 2, A, T; Coro 4: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		13 papeles.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-53.	<i>Dixit Dominus</i> a 10, "de Tiple y Tenor"	3 coros: Coro 1: S, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		13 papeles.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-54; CM-H-55.	<i>Dixit Dominus</i> a 10	3 coros: Coro 1: S 1, 2, B; Coro 2: S, A, T; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		22 papeles en dos juegos (9 + 13): en los 9 papeles falta B del Coro 3 y b.c.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-52; CM-LP-24, fols. 119r-129r.	<i>Cum invocarem</i> a 13	5 coros: Coro 1: S 1, 2, T; Coro 2: A; Coro 3: A; Coro 4: S, A, T, B; Coro 5: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>	Salmo 4, 1º de Completas. Fiestas de 1ª clase.	17 papeles y borrador.
<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-19, fol. 363r-372v [reducido por Conejos a 8 en el fol. 373r-377v].	<i>Cum invocarem</i> "en contrario movimiento de dos contraltos" a 13	4 coros: Coro 1: A 1, 2; Coro 2: S 1, 2, T; Coro 3: S, A, T, B; Coro 4: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		Dos borradores [original de 1738 y reducción].	



	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-18, fols. 24v-34r. [reducido por Conejos a 8 en el fol. 73r-77r].	<i>Cum invocarem a 12</i>	4 coros: Coro 1: S, A; Coro 2: S, A; Coro 3: S, A, T, B; Coro 4: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		Borrador.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-24, fols. 79r-91v.	<i>Cum invocarem "de dos dúos" a 12</i>	4 coros: Coro 1: S, A; Coro 2: S, A; Coro 3: S, A, T, B; Coro 4: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		Borrador.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-50; CM-H-51; CM-LP-24, fols. 24v-35r.	<i>Cum invocarem a 12</i>	3 coros: Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		22 papeles en dos juegos (14 + 8 [faltan 6 partes] y borrador.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-24, fols. 143v-152r.	<i>Cum invocarem a 12, "de chirimias"</i>	3 coros: Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		Borrador.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-49; CM-LP-24, fols. 54v-62v.	<i>Cum invocarem a 11</i>	3 coros: Coro 1: S 1, 2, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		12 papeles y borrador.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-62; CM-H-63.	<i>Laetatus sum a 12</i>	3 coros: Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>	Salmo 121, 5º de Vísperas (feria II).	30 papeles en dos juegos (15 + 15).
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-64; CM-H-65.	<i>Lauda Jerusalem a 12</i>	3 coros: Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>	Salmo 147, 5º de Vísperas. Festividad de la Inmaculada Concepción –8 de diciembre– y Laudes del Viernes Santo.	27 papeles en dos juegos (12 + 15).
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-82; CM-H-83; CM-LP-24, fols. 92r-105r.	<i>Qui habitat a 12</i>	4 coros: Coro 1: S, A; Coro 2: S, A; Coro 3: S, A, T 1, 2; Coro 4: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>	Salmo 90, 2º de Completas. Sábado Santo y fiestas de 1ª clase.	33 papeles en dos juegos (14 + 19) y borrador.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-86; CM-LP-24, fols. 130r-137v; CM-LP-19, fols. 196r-222v [reducido a 8 por Conejos en los fols. 317v-321v].	<i>Qui habitat a 12</i>	3 coros: Coro 1: S 1, S 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		16 papeles y dos borradores [uno de reducción].
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-84; CM-LP-24, fols. 153r-160v.	<i>Qui habitat a 12</i>	3 coros: Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		14 papeles y borrador.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-87; CM-H-88; CM-LP-24, fols. 35v-48r.	<i>Qui habitat a 12</i>	6 coros: Coro 1: S; Coro 2: S; Coro 3: T; Coro 4: T; Coro 5: S, A, T, B; Coro 6: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		31 papeles en dos juegos (15 + 16) y borrador.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-24, fols. 63r-72v.	<i>Qui habitat a 12</i>	3 coros: Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		Borrador.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-66; CM-H-67.	<i>Laudate Dominum a 11</i>	3 coros: Coro 1: S 1, 2, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>	Salmo 117, 5º de Vísperas. Jueves del año y fiestas de 1ª clase.	29 papeles en dos juegos (15 + 14).
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-68.	<i>Laudate Dominum a 11</i>	3 coros: Coro 1: S 1, 2, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		16 papeles.
<b>Antifonas (4)</b>	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-81.	<i>O Rex gloriae a 8</i>	2 coros: Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>	Vísperas de la fiesta de la Ascensión del Señor.	12 papeles y partitura de atril.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-45; CM-LP-24, fols. 105v-111v.	<i>Ave Regina caelorum a 12</i>	3 coros: Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>	Antífona de Completas (desde el 3 de febrero al Viernes Santo).	16 papeles y borrador.
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-93; CM-H-94.	<i>Tota pulchra a 8</i>	2 coros: Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>	Cantar de los Cantares, 4, 1. Antífona de las II Vísperas de la festividad de la Inmaculada Concepción –8 de diciembre–.	17 papeles en 2 juegos (7 + 10).
	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-95.	<i>Tu es Petrus a 12</i>	3 coros: Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>	Antífona de vísperas de la festividad de san Pedro y san Pablo –29 de junio–.	15 papeles.

Versos (1)	E-VAcP, Mus/CM-H-58; CM-H-59.	Domine ad adjuvandum a 12	4 coros: Coro 1: S, T; Coro 2: S, T; Coro 3: S, A, T, B; Coro 4: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>	Respuesta en polifonía a la invocación <i>Deus in adjutorium</i> (inicio de Vísperas). Fiestas de 1ª clase.	14 papeles y partitura de atril.
Lecciones (1)	E-VAcP, Mus/CM-H-60; CM-LP-24, fols. 1r-5r; CM-H-61 [reducción a 7].	Fratres: sobrii estote a 11	3 coros: Coro 1: S 1, 2, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B.	Lección breve de Completas. Fiestas de 1ª clase.	14 papeles y partitura de atril [y partitura reducida a 7].
Himnos (2)	E-VAcP, Mus/CM-H-90; CM-LP-24, fols. 161r-163r.	Te lucis ante terminum a 12	3 coros: Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>	Completas de fiestas de 1ª clase.	15 papeles y borrador.
	E-VAcP, Mus/CM-H-89; CM-LP-24, fols. 18r-22r; CM-LP-19, fols. 450r-451v. [reducido a 8 en CM-H-92].	Te lucis ante terminum a 12	3 coros: Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		16 papeles [y 11 papeles de reducción] y dos borradores.
Responsorios (3)	E-VAcP, Mus/CM-H-90; CM-LP-24, fols. 163r-165r.	In manus tuas a 12	3 coros: Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>	Responsorio breve de Completas. Fiestas de 1ª y 2ª clase.	15 papeles y borrador.
	E-VAcP, Mus/CM-H-89; CM-LP-24, fols. 22v-24r;	In manus tuas a 12	3 coros: Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		16 papeles [y 11 papeles de reducción].
	E-VAcP, Mus/CM –LP-24, fols. 22v-24r; CM-LP-19, fols. 452r-454v [copiado en 1829 por Romualdo Nácher en CM-H-91]	In manus tuas a 8	2 coros: Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>		10 papeles y dos borradores.
Motetes (1)	E-VAcP, Mus/CM-H-96	Vidi Angelum a 8	2 coros: Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; acomp. <sup>10</sup>	Ap 14, 6. Motete para la festividad de san Vicente Ferrer.	13 papeles.

A raíz de la información proporcionada por estos datos, se puede afirmar lo siguiente:

1. *Gran parte de la música de Hinojosa* –adaptada a la nueva normativa formulada en el Breviario Romano de 1568, aprobado tras el concilio tridentino– *partía de una concepción genérica, que se adaptaba a múltiples celebraciones y festividades*: las misas, por su despliegue a gran número de voces, para las grandes celebraciones, como las *misas* rectorales, las de los patronos de la casa, las del octavario del Santísimo, la del Jueves Santo y las de las nueve festividades de la Virgen que se celebraban en el templo del Corpus Christi; los cánticos del *Magnificat* y *Nunc dimittis*, como colofón de las Vísperas y Completas, respectivamente, de estas grandes festividades; los salmos *Miserere*, en los Maitines del Sábado Santo –madrugada del viernes al sábado– y en el “*Miserere solemne*”, sufragio instituido por el fundador; los salmos *Dixit Dominus*, *Beatus vir*, *Laetatus sum*, *Lauda Jerusalem* y *Laudate Dominum*, como salmos impares de Vísperas, alternados con los pares en gregoriano o a fabordón, y los salmos *Cum invocarem* y *Qui habitat*, para hacer lo propio en Completas, con la adición de los versos, lecciones, himnos y responsorios breves, aportando todo ello gran pompa y solemnidad en estas horas del oficio divino. En total, se trataba de un conjunto de composiciones policorales caracterizadas por su versatilidad, que aportaban gran esplendor en las celebraciones.

2. El resto de obras que escribió Hinojosa, tenían una *aplicación práctica para determinadas fiestas del año*, como ocurre con las cuatro antifonas –*O Rex gloriae*, *Ave regina caelorum*, *Tota pulchra* y *Tu es Petrus*–, destinadas,

respectivamente, a la festividad de la Ascensión, a las Completas de febrero al Viernes Santo, a la fiesta de la Inmaculada –8 de diciembre– y a la fiesta de san Pedro y san Pablo; y el motete *Vidi Angelum*, para la fiesta de san Vicente Ferrer. Se trata, en este caso, de un número reducido –cinco composiciones– que cubrían fiestas señaladas en las *Constituciones* como importantes.

3. En cuanto a los géneros/formas empleados por Hinojosa, este se decantó especialmente por la *composición de salmos* (veinticuatro), tanto para Vísperas como para Completas, seguido de cánticos (ocho), *seguramente por mandato del Colegio*, con la intención de conferir una mayor pompa y magnificencia en ambas horas canónicas, utilizables en festividades de gran renombre, cubriendo el vacío existente de estas obras compuestas expresamente para la capilla del Corpus Christi.

4. En atención a los diferentes oficios religiosos, Hinojosa *compuso la mayor cantidad de obras para Completas*, con veinticinco composiciones entre cánticos, salmos, lecciones, himnos y responsorios, seguido de diecisiete para Vísperas. Esta tendencia, que ya se había observado con su antecesor, Marcos Pérez<sup>617</sup>, atendía a las exigencias del fundador contempladas en las *Constituciones*, a propósito de celebrar las Completas de cada jueves “con toda pausa y solemnidad”. Además de ello, Juan de Ribera estimó la duración de las Vísperas y Completas de los jueves feriados en un mínimo de dos horas y media, lo que, por un lado, equiparaba en importancia ambas horas canónicas, y por otro, determinaba una gran pausa y solemnidad que iría acompañada de un gran acompañamiento musical desde el coro. Se puede decir, por todo ello, que *con Hinojosa se consolidó la importancia litúrgica –y por ende, musical– que las Completas adquirirían en la iglesia del Corpus Christi*.

5. *De estas composiciones, dieciocho se conservan únicamente en papeles, diecisiete en papeles y una o más copias en borrador –o en disposición de partitura de atril– y nueve de ellas exclusivamente en borrador*. De las conservadas en papeles, diez de ellas se conservan en dos o más juegos de partituras, lo que indica que se renovaron bien por la pérdida de alguna parte o, más bien, por el desgaste y la frecuencia de su uso. Con las diecisiete conservadas en dos formatos –“a papeles” y en borrador o disposición de atril– se garantizaba la conservación y reposición de estos materiales en un momento determinado. Tres de ellas se conservan en partitura de atril<sup>618</sup>, un formato de uso idéntico al de siglos pasados utilizado por el maestro de capilla para ensayos y actuaciones, lo que indica su uso continuo en fechas muy posteriores a la composición, resistiendo con ello a las nuevas “modas” y estética de siglos posteriores. Por último, las nueve obras conservadas únicamente en borrador<sup>619</sup> mantienen viva la posibilidad de una

---

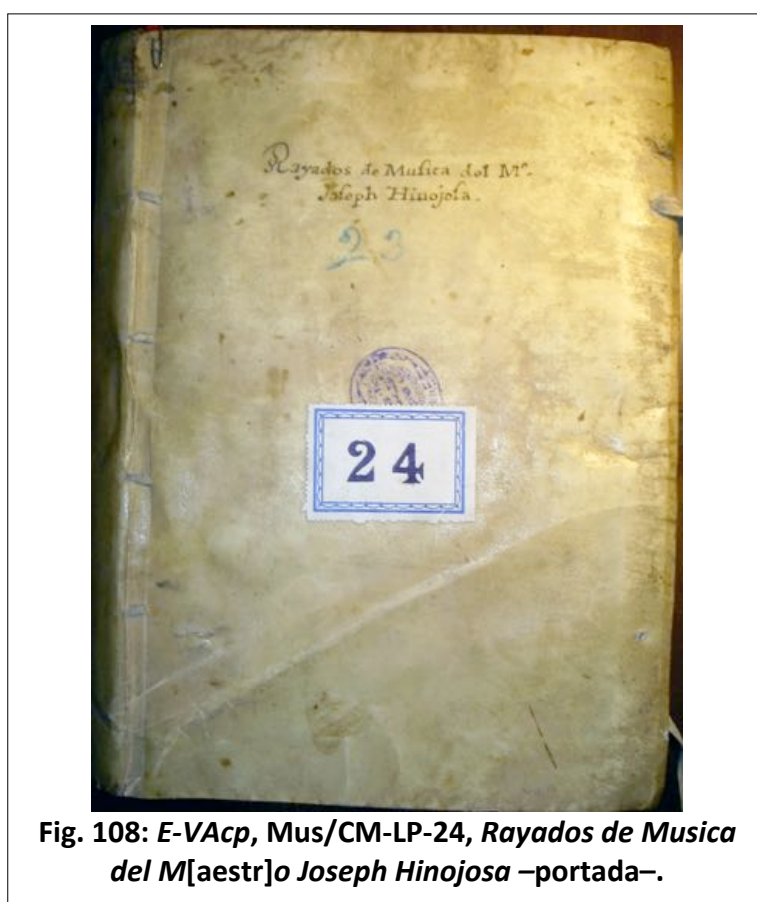
<sup>617</sup> A este respecto, consúltense las pp. 193-194 del Capítulo II de la presente tesis.

<sup>618</sup> Para mayor información sobre esta forma de notación, consúltense la p. 644 del análisis de la antifona de Hinojosa *O Rex gloriae –E-VAcp*, Mus/CM-H-81–, incluida en la presente tesis.

<sup>619</sup> Sobre las diferentes formas de anotar la música del siglo XVII, consúltense lo indicado en el Capítulo II de la presente tesis, p. 197.

reposición e interpretación en el futuro, dado el buen estado de conservación de las fuentes tras su reciente restauración.

*El libro de partituras E-VAcP, Mus/CM-LP-24<sup>620</sup>, r. 3978, titulado *Rayados de Musica del M[ae]str[o] Joseph Hinojosa, fue copiado en el último tercio del XVII, aunque se desconoce si esta copia se realizó en época de Hinojosa o a los pocos años de su fallecimiento en 1673. Se copió con seguridad antes de 1675, ya que aparece citado en el inventario de ese año<sup>621</sup>, con la intención de conservar gran parte de los materiales musicales de este maestro de capilla, estuviera o no en papeles sueltos. En este sentido, cabe añadir que seis de las obras aquí conservadas no se encuentran copiadas en otros formatos o fuentes, lo que refuerza la importancia de la conservación de este libro y garantiza la reposición y su recuperación de cara a una futura interpretación.**



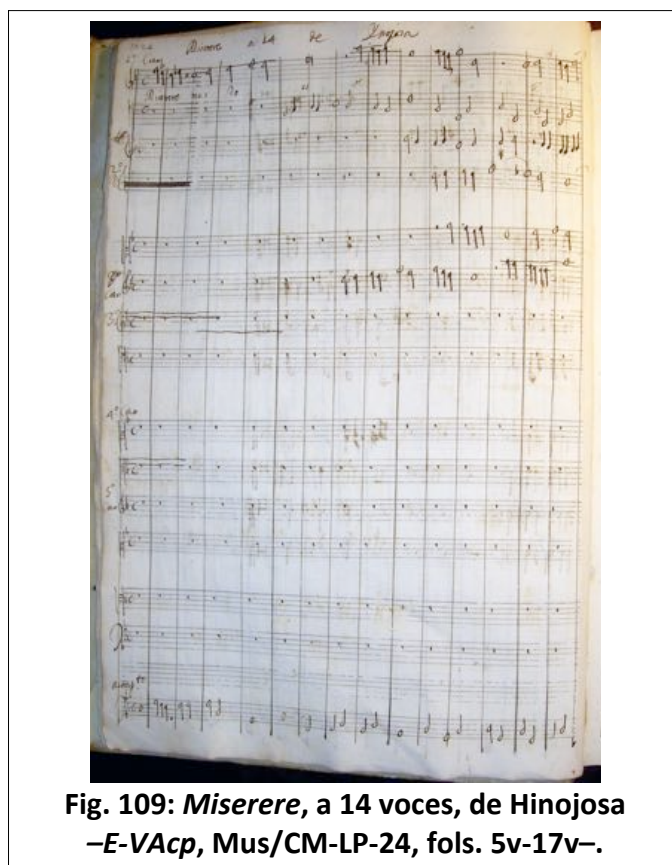
**Fig. 108: E-VAcP, Mus/CM-LP-24, *Rayados de Musica del M[ae]str[o] Joseph Hinojosa* –portada–.**

<sup>620</sup> Libro manuscrito forrado en pergamino, con unas medidas exteriores de 314 x 224 x 33 mm, restaurado con funda de plástico mylar y dos pasadores de cuero blanco. En la cubierta exterior figura el título diplomático: “Rayados de Musica del M[ae]str[o] / Joseph Hinojosa / [en tinta azul: 23] [sello del Real Colegio de Corpus Christi en tinta morada, cubierto por papel engomado con ribete azul que indica: 24]”. La signatura antigua era LP XXIV. Los folios están numerados únicamente en el recto, del 1 al 170.

<sup>621</sup> Al fallecer Hinojosa, Bartolomé Blasco –capellán primero– conservaba su *Libro de rayados*. Así consta en el inventario de 1675: “Musica que ha dado graciosamente al Colegio Mosen Bartolomé Blasco Capellá primero de la Capilla en dicho Colegio en 27 Mayo 1675 [...] Un libro de rayados de Completas y Miserere de Hinojosa” (*Inventario de la Música, op. cit.*, fols. [16], 23).

La existencia de este borrador es importante en el contexto de la capilla del Corpus Christi, ya que *se trata de uno de los tres compositores* –junto a otros dos maestros del siglo XVII, Juan Bautista Comes y Máximo Ríos– *de los que se conservan borradores de partituras con composiciones exclusivas*. Este dato revela que la música de Hinojosa, junto a la de los otros dos maestros, fue importante para la capilla y hubo intención de conservarla, bien con fines de estudio para maestros posteriores, bien para recuperarla y ponerla en atril.

*De las veintidós composiciones contenidas en CM-LP-24, veintiuna son de Completas, salvo el Miserere a 14 voces, lo que nuevamente refuerza la idea de la importancia de este momento litúrgico para la institución y, por ende, la profusión de composiciones dedicadas a solemnizar esta hora canónica. Se puede afirmar, por tanto, que una de las principales intenciones de este borrador fue conservar composiciones de Hinojosa pertenecientes al oficio de Completas, salvo el caso del Miserere a 14 voces, precisamente, la obra con mayor organico de este autor que conserva el Patriarca. Esta composición únicamente se conserva en esta fuente –a pesar de que, como se comprobará más adelante, en el siglo XVIII se copiaron papeles de la misma–, lo que contribuye a reforzar su valor musicológico.*



**Fig. 109: *Miserere*, a 14 voces, de Hinojosa  
–E-VAcP, Mus/CM-LP-24, fols. 5v-17v–.**

José Conejos Ortells fue maestro de capilla de la catedral de Segorbe entre 1716 y 1745. Copió los libros de partituras E-VAcP, Mus/CM-LP-18<sup>622</sup>, r. 3979 –Libro

<sup>622</sup> Libro manuscrito forrado en pergamino que presenta unas medidas exteriores de 324 x 234 x 92 mm, restaurado con funda de plástico mylar y pasadores de cuero blanco. En la cubierta exterior no

de borradores de musica– y CM-LP-19<sup>623</sup>, r. 3980 –*Libro de Borradores de musica*–, el primero de ellos entre 1697 y 1738, y el segundo entre 1708 y 1740, según las fechas referenciadas de las obras contenidas en ellas<sup>624</sup>. Este autor trabajó por encargo de forma muy puntual<sup>625</sup> para la capilla del Corpus Christi, aunque nunca fue músico integrante de la misma. En ambos libros figuran obras del propio Conejos y de autores contemporáneos o anteriores a él.

En CM-LP-18 se encuentran treinta y ocho composiciones, *tres de ellas de Hinojosa*: un salmo *Cum invocarem* a 12 voces (fols. 24v-34r), que solo se encuentra copiado en este libro, reducido a 8 voces por el propio Conejos en los fols. 73r-77r; y dos cánticos *Nunc dimittis* (fols. 34v-39r; 455r-457r), el primero de ellos –a 11 voces– aparece copiado en CM-LP-24 (fols. 138r-143r). El segundo *Nunc dimittis* es una reducción de Conejos, cuyo original se encuentra entre los fols. 48v-54r de CM-LP-24.

El manuscrito CM-LP-19 recoge noventa obras, *cinco de ellas de Hinojosa*. Aunque figuran ocho, tres de ellas son reducciones: un salmo *Qui habitat* a 12 voces (fols. 196r-222v), reducido a 8 voces por el propio Conejos (fols. 317v-321v) –que se encuentra copiado en CM-LP-24, fols. 130r-137v–; un salmo *Cum invocarem* a 13 voces (fols. 363r-372v), reducido seguidamente a 8 voces por Conejos (fols. 373r-377v), que solo se conserva en esta fuente; un himno *Te lucis* a 12 voces (fols. 450r-451v), que nuevamente aparece entre los fols. 18r-22r de CM-LP-24; un responsorio breve *In manus tuas* a 12 voces, también recogido en CM-LP-24, fols. 22v-24r; y finalmente, un cántico *Nunc dimittis* a 12 voces (fols. 455v-460v) reducido por el propio Conejos a 8 voces a continuación –fols. 461r-463r–, y que solo aparece en esta fuente.

---

figura título alguno. En el primer folio se indica: “En este borrador estan los Responsorios / del Maestro Juan Bautista Comes / [relación de los responsorios...] / Los puso, en Borrador Año 1737 / M[osé]n Joseph Conejos y Ortells / y Redujo el S[anc]ta et immaculata”. En el verso del mismo folio se incluye la tabla del resto de obras copiadas. Contiene 457 folios, numerados únicamente en el recto. Su signatura antigua era LP XVIII.

<sup>623</sup> Libro manuscrito forrado en pergamino, con medidas exteriores de 336 x 252 x 98 mm, restaurado con forro de plástico mylar. Restaurado con cubierta de pergamino de un cantoral gregoriano. En el centro de la cubierta anterior figura un papel engomado con ribete azul que indica: 19. En el fol. 4r figura el título diplomático: “Libro de Borradores de Musica”. Los folios están numerados en el recto, del 1 al 549. Su signatura antigua era LP XIX.

<sup>624</sup> En ambos borradores, Conejos incluye fechas en algunas composiciones propias, no en las que copió de otros autores.

<sup>625</sup> El único encargo expreso de la capilla del Corpus Christi a Conejos es el de una *Misa*, a 15 voces, para 3 coros y tres ministriles, recogida en CM-LP-18, en la que se indica: “Se empezo en 22 de julio 1714. Se hizo para el Colegio del S[eño]r Patriarca para el Dia de San Mauro Año 1714” (E-VAcP, Mus/CM-LP-18, fols. 40v-41r).



**Fig. 110: E-VAcp, Mus/CM-LP-19, portada.**

Resulta llamativo que cinco de las ocho obras de estos dos libros ya figuraban en CM-LP-24, lo que hace suponer que: 1/ *estos dos libros no fueron un encargo de la capilla del Corpus Christi*, sino borradores personales del propio Conejos en los que iba acumulando obras de las que poder echar mano; 2/ *en un momento determinado* –posiblemente en la Guerra Civil, cuando el archivo musical de la catedral de Segorbe se salvaguardó en el Patriarca– *estos borradores se incorporaron al archivo del Corpus Christi*, pudiendo con ello pensarse que ambos libros eran propiedad de esta institución.

Las ocho obras de Hinojosa recogidas en estos dos borradores pertenecen todas ellas al *oficio de Completas*, lo que demuestra el interés que Conejos mostró hacia su repertorio musical para esta hora canónica. Por otra parte, la reducción de cinco obras de Hinojosa hacia finales del siglo XVII y las primeras décadas del siglo XVIII indicaba, por un lado, el interés por mantener vivo su repertorio, pero por otro, muestra el tamaño de la capilla musical que Conejos pudo tener a su cargo en Segorbe. Sin embargo, podría pensarse que alguna de estas reducciones fuera también encargo de la capilla del Corpus Christi, con quien Conejos mantenía relación, una capilla por entonces posiblemente más reducida, en tiempos menos boyantes.





**Fig. 111: salmo *Qui habitat*, de Hinojosa, reducido a 8 voces por Conejos  
–E-VAcP, Mus/CM-LP-19, fols. 317v-318r–.**

Un interés especial de las obras de Hinojosa conservadas entre estos dos libros es el hecho de que *tres de ellas no aparecen en ninguna otra fuente*, lo que revela que Conejos las copió del archivo del Corpus Christi en un momento determinado y posteriormente desapareció la fuente original, lo que convierte en interesante y valiosa, como *única*, su conservación.

En los años siguientes a la defunción de Hinojosa aparecieron numerosos recibos de sacristía con copia de su música, entre la de otros autores. Entre 1673 y el final del siglo, estos son los datos:

- Entre agosto y diciembre de 1679, Francisco Mateu<sup>626</sup> copió varias por orden del Colegio, trece de ellas de Hinojosa<sup>627</sup>.

- En agosto de 1680, el mismo Mateu copió otras cinco obras de Hinojosa<sup>628</sup>.

- En diciembre del mismo año (1680), Pedro Ríos copió siete obras, cuatro de ellas de Hinojosa<sup>629</sup>.

<sup>626</sup> Probablemente se trata del mismo cantor que accedió a una capellanía segunda de Tenor en el Corpus Christi en 1668 (*Elección de capellán...*, *op. cit.*, fol. 57v).

<sup>627</sup> Mateu copió las siguientes obras de Hinojosa: dos *Dixit Dominus*, un *Magnificat*, un salmo *Lauda Jerusalem*, tres *Cum invocarem*, tres *Qui habitat*, dos *Nunc dimittis*, un *Laudate Dominum* y un *Beatus vir* (E-VAcP, recibo de sacristía de 28.12.1679).

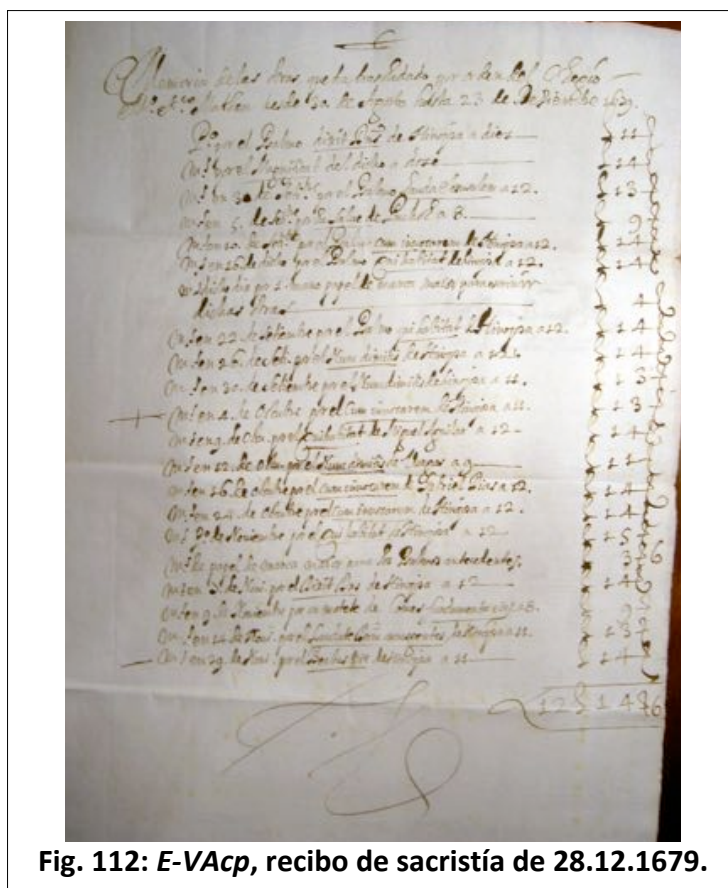
<sup>628</sup> El *Beatus vir* a 8 voces –presumiblemente el *Beatus vir solemne*, E-VAcP, Mus/CM-H-46, analizado en la presente tesis–, un *Credidi* a 14 voces, un *Qui habitat* a 12, un *Te lucis* a 12 y un salmo *Qui habitat* a 12 (E-VAcP, recibo de sacristía de 20.08.1680).

<sup>629</sup> Un *Laetatus sum*, un *Dixit Dominus*, un *Domine ad adjuvandum* y una *Misa* “de dos duos y 5 acompañamientos” –probablemente, la *Misa* “en dúo y a 12”, E-VAcP, Mus/CM-H-71, analizada en la presente tesis– (E-VAcP, recibo de sacristía de 24.12.1680).

- El mismo Pedro Ríos presentó otro recibo en 1681 con copia de papeles de varios autores. En ellos aparecen copiadas dos obras de Hinojosa<sup>630</sup>.

- En 1688, Luis Añón copió tres papeles de un *Magnificat* de Hinojosa<sup>631</sup>.

- Y en 1693, Antonio Puig copió varios papeles de voces y acompañamientos de obras de Hinojosa<sup>632</sup>.



**Fig. 112: E-VAcP, recibo de sacristía de 28.12.1679.**

Por tanto, la renovación de papeles de este compositor a lo largo de las últimas décadas del siglo XVII fue una constante que significaba: 1/ *que los papeles de música de Hinojosa se utilizaron con frecuencia*, y por ello hubo que renovarlos paulatinamente por el manejo constante de los mismos; 2/ *que esa renovación se produjo, en muchos casos y más bien en los primeros recibos, de forma completa*, de todo el juego de partes intervinientes en la obra, con lo que no se trataba de una pérdida casual de algún papel, sino una intención de “reactivar” la obra; 3/ *que los últimos recibos sí presentaban copias de papeles sueltos*, lo que podría responder a

<sup>630</sup> La *Misa* “Una justa real” –E-VAcP, Mus/CM-H-75; CM-H-74; CM-H-76– y un *Beatus vir* a 11 voces (E-VAcP, recibo de sacristía de 29.12.1681).

<sup>631</sup> E-VAcP, recibo de sacristía de 29.05.1688.

<sup>632</sup> En este caso los datos son más imprecisos: cinco acompañamientos a 12 de Bailón e Hinojosa, ocho acompañamientos de [Marcos?] Pérez, Bailón e Hinojosa, tres papeles de un *Cum invocarem* a 11 de Hinojosa, dos papeles de un *Dixit Dominus*, dos papeles de un *Magnificat* y seis acompañamientos a 12 de Bailón e Hinojosa (E-VAcP, recibo de sacristía de 08.01.1693).

un uso más frecuente y “manoseado” de algunas partes<sup>633</sup> –cantores que mantenían el papel en sus manos, frente a instrumentistas, que lo colocaban en el atril– o a la pérdida de algún papel –que podría reconstruirse a partir de los libros mencionados con anterioridad–; 4/ que la música de Hinojosa tuvo interés para la capilla tras su muerte, y con frecuencia era interpretada.

Aunque no es objeto de la presente investigación, en los albores del siglo XVIII aparecieron también algunos recibos con copia de papeles de este autor, como los de Pedro Vidal<sup>634</sup> en 1712 o el papel que copió José Morales en 1730<sup>635</sup>, lo que nuevamente habla a favor del interés que las partituras de Hinojosa seguían suscitando entre los maestros de capilla del Corpus Christi.

En el siglo XIX se realizaron tres reducciones a menos voces de obras de Hinojosa en la capilla:

- La lección de Completas *Fratres, sobrii estote* –E-VAcp, Mus/CM-H-60–, se redujo de 11 a 7 voces en 1879, posiblemente por Lamberto Plasencia<sup>636</sup> –E-VAcp, Mus/CM-H-60–.

- El himno *Te lucis ante terminum* –E-VAcp, Mus/CM-H-89–, fue reducido de 12 a 8 voces, probablemente por Lamberto Plasencia –E-VAcp, Mus/CM-H-92–.

- Además, el responsorio breve *In manus tuas* –E-VAcp, Mus/CM-LP-24, fols. 22v-24r– fue copiado “a papeles” por Romualdo Nácher en 1829 –E-VAcp, Mus/CM-H-91–.

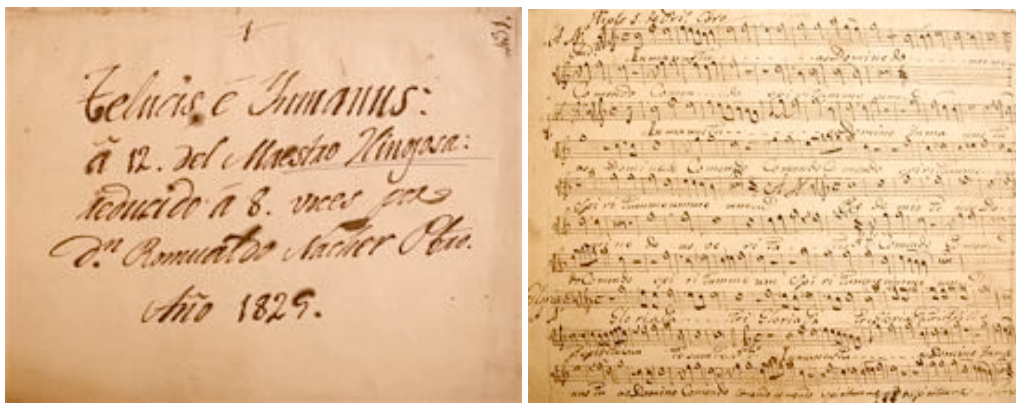
---

<sup>633</sup> Por regla general, los papeles que peor vida útil tenían eran los de Tiple, porque eran los que solían manejar los niños (cantores).

<sup>634</sup> Pedro Vidal (\*Villahermosa del Río –Castellón–, 1689c; †*ibid.*, ?) ingresó como infante en el Patriarca en 1703. Tras ordenarse sacerdote, se encargó de la capilla de la parroquial de Algemesí –1717c–, componiendo, por entonces, un oratorio que se interpretó en la iglesia de San Felipe Neri de Valencia. Posteriormente, se encargó de la colegial de Rubielos de Mora (Teruel), hasta que, en 1730 accedió, de forma interina, a la maestría del Patriarca, permaneciendo en el cargo hasta 1743 (-PIEDRA, Joaquín: *op. cit.*, pp. 108-114) [No se trata del mismo Pedro Vidal (\*Guissona? –Lleida–, 1670c; †Roma?, 1731), que fue escolán de Montserrat, organista de la catedral de Lleida en 1694, maestro de capilla de la misma en 1699 y que marchó a Roma en 1700 (-LLORENS, José María: “Vidal (I)”, en *Diccionario de la Música...*, *op. cit.*, vol. 10, 2002, p. 859)].

<sup>635</sup> -PIEDRA, Joaquín: “Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) (1662-1822)”, en *Anuario Musical*, 23 (1968), pp. 110 y 112.

<sup>636</sup> Lamberto Plasencia (\*Benaguacil –Valencia–, 1809; †Valencia, 1893) ingresó en la capilla del Patriarca en 1817. En 1824 pasó a ser incensador –cargo que aglutinaba las antiguas atribuciones de monaguillo y mozo de coro–. A partir de 1830, fue organista en varias iglesias de Valencia: de san Valero (1830-1840), de san Esteban (1840-1844), san Bartolomé (1844-1860), nuevamente en san Esteban (1860-61) y de san Martín entre 1861 y 1875. A partir de 1844, compaginaba su trabajo de organista con el de instructor de los infantes del Corpus Christi. En 1875, tras la muerte de su hermano Mariano, titular de la capilla del Patriarca, fue nombrado maestro de capilla, cargo que ocupó hasta su muerte en 1893. Plasencia encabezaba una saga de tres hermanos músicos –Lamberto, Mariano y Juan Bautista–, vinculados a la capilla del Corpus Christi a lo largo del siglo XIX. Para mayor información, véase: -CLIMENT, José: *La Saga de los Plasencia*. Valencia, Gràfiques Maral, 2000.



**Fig. 113: responsorio *In manus tuas*, de José Hinojosa, copia de Romualdo Nácher, de 1829 –E-VAcp, Mus/CM-H-91–. Portada y Tiple 1 del Coro 1.**

Con todo ello, cabe añadir que, nuevamente en el siglo XIX, se siguió interpretando música de Hinojosa, compuesta dos siglos antes para la capilla, bien con reducciones a menos voces –lo que significaba la existencia de una capilla más modesta, menos ambiciosa que la existente en varias fases del siglo XVII–, bien con la extracción de las partes desde los borradores, rescatando con ello materiales que no se escuchaban desde tiempo atrás. Si bien en el siglo XIX se imponían la estética y modas del momento, con las partituras de Hinojosa y de otros maestros de siglos atrás, la capilla del Corpus Christi se mantenía fiel a sus tradiciones, intentando recuperar parte del esplendor de siglos atrás. El importante legado compositivo de Hinojosa en sus once años al frente de la capilla se ha conservado razonablemente bien a lo largo de los siglos, y ha venido interpretándose en el Patriarca tanto en las décadas posteriores a su fallecimiento –hasta finales del siglo XVII– como a principios del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX, lo que cobra importancia por su perdurabilidad, su buena “resistencia” al paso del tiempo y su adecuación para solemnizar los oficios de la iglesia del Corpus Christi mucho tiempo después de ser compuesta.

### **3.- Su magisterio**

#### ***La capilla musical entre 1662 y 1673***

Tras realizar un vaciado de la documentación existente en la Biblioteca Histórica del Colegio-Seminario del Corpus Christi en el período comprendido entre 1662 y 1673<sup>637</sup>, y cotejar estos datos con las prescripciones de cargos y atribuciones

<sup>637</sup> He consultado la siguiente documentación: por un lado, los diferentes libros de registro general de la época, todos ellos manuscritos: Libro de Visitas –E-VAcp, 158, *Mandatos de Visita*–, Libro de las Determinaciones –E-VAcp, 157b, *Libro de las determinaciones del collegio* y *Cartas misivas del S[eñ]or Marques [de Malpica] y de los Agentes de Madrid y Roma* [determinaciones desde 1617 a 1676]–, Libro de elección de capellanes –E-VAcp, 140, *Elección de capellán del Real Colegio de Corpus Xpti.*–, Libro de correcciones de los ministros –E-VAcp, *Correcciones de los ministros de la Capilla y Colegio de Corpus Christi. Entre 1608 y 1742* [sin catalogar]– y Libro de asientos de infantillos –E-VAcp, 144, *Asientos de los infantillos Moços de Coro y otras personas. Asientos de los infantes de choro Acolitos, Monacillos, Asistente, Portero y Campanero*–; por otro, las series de libros de registro anual, también manuscritos [en E-VAcp] [1662-1673] [sin catalogar]: *Libros de gastos de sacristía*,

reflejados en las *Constituciones de la capilla*<sup>638</sup> de la citada institución, abordaré el estudio de la actividad musical de la capilla del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi en estos once años.

Unos años antes de 1662, la institución sufría graves apuros económicos<sup>639</sup> que afectaban a la capilla: por un lado, se mantuvo en régimen de interinidad durante treinta años –1632-1662– al maestro de capilla Marcos Pérez; por otro, se evitaba la promoción y el ascenso de determinados capellanes que llevaban sirviendo años a la capilla. En 1650, el capellán segundo Maximiliano Fraile solicitó promocionar a capellán primero, pero el Colegio no se lo concedió por la mala situación económica<sup>640</sup>. Años más tarde, en 1656, Bartolomé Blasco, capellán segundo, tampoco pudo ascender a capellán primero por razones similares aducidas por los superiores<sup>641</sup>.

A pesar de este panorama poco halagüeño, se comprobará cómo la situación económica se tornó bastante más desahogada que en décadas anteriores, lo que contribuyó, como trataré de demostrar, a contar con una capilla musical nutrida que, si bien no llegaba a lo dispuesto por el fundador Juan de Ribera, fue suficiente en número para cubrir los objetivos con que fue fundada.

Las formas de pago a los miembros de la capilla por parte del Colegio contemplaban tres apartados: distribuciones, tercias y mesadas. Las *distribuciones* eran pagas semanales que repartía el Colegio en función de los servicios prestados en el altar y/o en el coro, y que, según las *Constituciones*, eran de tres tipos:

---

*Libros Racionales, y Libros de Misas Conventuales; y finalmente, los recibos de sacristía.* Al encontrarse algunos documentos a falta de catalogación, he incluido la ubicación en la Biblioteca Histórica del Colegio del Corpus Christi –E-VAcP–, a falta del *currens* propio.

<sup>638</sup> En el Capítulo II de la presente tesis he estudiado el organigrama del Colegio y de la capilla del Corpus Christi, analizando el contenido de las *Constituciones* de ambas. Si se desea acceder a las fuentes primarias de esta investigación, véase: -E-VAcP, 125, *Constituciones de la Capilla del Colegio, y Seminario de Corpus Christi*. En Valencia, por Bernardo Noguès, junto al molino de Rovella. Año 1661 [la primera edición impresa data del año 1625, aunque en 1605, en época de Juan de Ribera, ya existía un borrador manuscrito. Todas las ediciones impresas, incluidas las posteriores de 1739 y 1896, son similares. He manejado la de 1661 por ser la más cercana al período investigado]. Este volumen contiene, seguidamente, las *Constituciones del Colegio*, impresas en 1669 (*Constituciones del Colegio y Seminario de Corpus Christi, fundado por la buena memoria del ilustrissimo, y Excelentissimo Señor Don Juan de Ribera, Patriarca de Antiochia, y Arçobispo de Valencia*. Impresas en Valencia, en la Imprenta de Benito Macè, Año 1669).

<sup>639</sup> Para mayor información sobre la situación económica del Colegio y de la capilla en estas décadas, consúltense las pp. 116-119 y 188-189 del Capítulo II y las pp. 283-286 del presente Capítulo.

<sup>640</sup> “En la prima mensis de Mayo Determinaron los S[eñ]ores R[ecto]r y Coleg[ia]les p[er]p[etuo]s que a mossen Maximiano Frayle capellan segundo por haver pedido capellania primera atento su boz y destreza mereciendola no se le pudo dar por la necesidad y apretura de los tiempos en q[ue] nos hallamos pero por lo bien que sirve y es de provecho en el choro se le hizo m[er]ced de cien reales por una vez para subvenir sus necessidades, y esto nemine discrepante. Velasco R[ecto]r” (*Libro de las determinaciones...*, *op. cit.*, fol. 114) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>641</sup> “[...] y atendiendo el colegio a la falta de hazienda y retardacion en la renta de la ciudad no le promovio a capellan primero sino que le señalo quinze libras de salario cada un año contando desde el p[ri]mero de Mayo 1656 en adelante se le paguen por tercias atento que se le señalaron sin condicion alguna” (*Elección de capellán...*, *op. cit.*, fol. 26v) [lo destacado en negrita es mío].

ordinarias, extraordinarias y adventicias<sup>642</sup>. Las *tercias* eran pagas que determinados capellanes recibían cada cuatro meses, es decir, a finales de abril (tras Semana Santa), agosto y diciembre (Navidad) de cada año. Finalmente, las *mesadas* eran pagos acumulados por servicios prestados al final de cada mes.

Con todo ello, los tipos de cargos con atribuciones musicales existentes y su retribución quedaban divididos en cuatro clases:

1. Capellanes primeros y/o segundos que cobraban distribuciones semanales y tercias. Algunos de ellos disfrutaban, adicionalmente, de una casa cedida por el Colegio, como el maestro de capilla, los dos domeros, los dos capiscoles, el organista titular y las voces de Tiple primero, Alto y Tenor.
2. Capellanes primeros y/o segundos y mozos de coro que únicamente cobraban distribuciones semanales<sup>643</sup>.
3. Ministriles con retribución mensual.
4. Músicos contratados puntualmente, a los que se les retribuía por cada acto<sup>644</sup>.

En el recibo de las distribuciones del 10/16.12.1662, figuran las firmas de los capellanes primeros, capellanes segundos y otros cargos que formaban parte de la capilla que Hinojosa tuvo a su llegada –14.12.1662–.

---

<sup>642</sup> Sobre los salarios de la capilla, consúltese el Capítulo II de la presente tesis, pp. 158-164.

<sup>643</sup> También cobraban distribuciones los infantes, los mozos de coro y los ministriles, cuando intervenían en los oficios de una semana determinada.

<sup>644</sup> Caso del arpista, que cobraba por cada acto en el que intervenía, o de las trompetas y atabales de la ciudad, que anualmente eran contratados en la octava del Corpus.



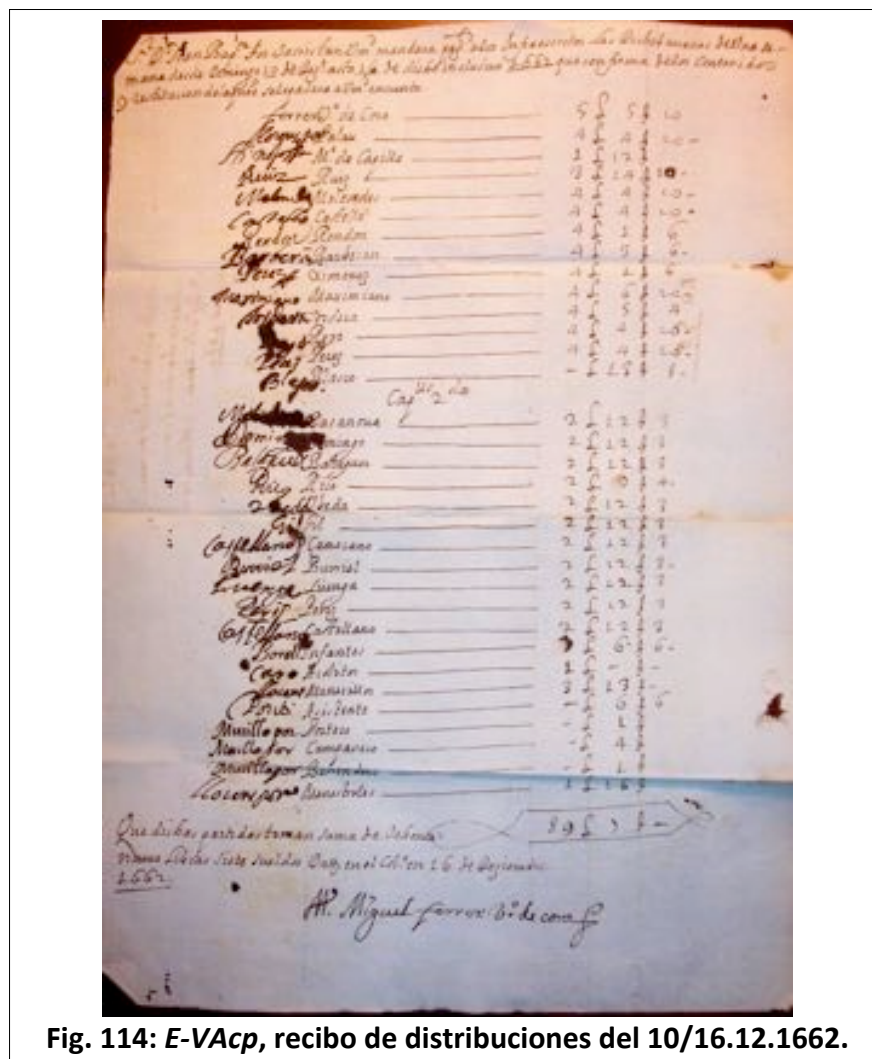


Fig. 114: E-VAcp, recibo de distribuciones del 10/16.12.1662.

En el siguiente cuadro detallo cada uno de estos miembros, con sus cargos y funciones específicas<sup>645</sup>:

Tabla 42: la capilla musical a la llegada de Hinojosa como maestro (diciembre de 1662).

Cargos	Nombre (año de ingreso)	Función	Tipología vocal
<b>Capellanes primeros</b>	José Hinojosa (1662)	Maestro de capilla	
	Juan Bautista Ruiz (1660)	Domero	[?]
	Antonio Meléndez (1633)	Epistolero	Tenor
	Francisco Castelló (1648)	Organista titular	
	Valeriano Rendón (1645?)	Epistolero	Tenor
	Jacinto Barberá (1640)	Organista suplente	
	Jerónimo Jiménez (1625)		Tiple 1º
	Maximiliano Fraile (1649)	Domero (alternando con Vicente Domingo)	Tenor
	Francisco Tordera (1652)		Tenor [¿solista?]
	Mateo Rojo (1652)		Alto [¿solista?]
	Bartolomé Blasco (1653?)		Tiple 2º
	<b>Capellanes segundos</b>	Tomás Casanova (1625)	Evangelistero
Vicente Domingo (1651)		Domero (alternando con Maximiliano Fraile)	[?]
Jaime Balaguer (1655)		Capiscol	Tenor

<sup>645</sup> En esta lista no he incluido a los capellanes primeros que no intervienen en la ejecución musical, a saber: el vicario de coro –Miguel Ferrer–, el maestro de ceremonias –Diego Palau– y el penitenciario o confesor –Francisco Pérez–.



	Gaspar Rico (1655)		Tenor
	Francisco Úbeda (1657)	Ministril (bajón)	Bajo
	Andrés Gil (1657)	Evangelistero suplente	Alto
	Miguel Zamorano (1658)	Epistolero y capiscal suplente	Tenor
	Mateo Burriel (1648)		Tiple
	Miguel Luenga (1661)	Evangelistero	Alto
	Bartolomé Castellano (1662)		Bajo [¿solista?]
<b>Infantes</b>	Vicente Borrell (1657)		
	Antonio Teodoro Ortells <sup>646</sup> (1657)		
	Jaime Crucillas (1662) [a prueba]		
	Antonio Vicente (1662) [a prueba]		
<b>Ministriles</b>	Juan Alapont (1629)	Sacabuche y corneta suplente	
	José Sariñena (1649a)	Corneta	
	Esteban Muñoz (1659)	Bajón 2º y sacabuche suplente	
	[Eustaquio Sarrión <sup>647</sup> (1660)]	Arpa	

Sobre estos datos se puede afirmar que: 1/ *Hinojosa, inicialmente, contaba con una capilla que no llegaba a los números prescritos por Juan de Ribera en las Constituciones, ya que a su cargo tenía once capellanes primeros<sup>648</sup> –de un total de treinta exigidos–, diez capellanes segundos –de quince–, cuatro infantes –de un número de seis, aunque solo ejercían dos– y cuatro ministriles –de un conjunto de seis exigidos, aunque el capellán Úbeda era el bajón titular, con lo que había cinco ministriles–; 2/ *al menos, las funciones esenciales estaban cubiertas, con dos capiscales –titular y suplente–, dos epistoleros, dos evangelisteros titulares y un suplente, dos domeros –uno de los cargos alternado entre dos cantores–, dos organistas –titular y suplente o segundo organista– y un juego de voces para hacer “sencillos” –fragmentos a cuatro voces, desprovistos de ornamentación, sin posibilidad de ser “glosados”–; 3/ *entre las voces, escaseaban las de Tiple –capones o falsetistas–, así como las de Alto y Bajo, si bien se contaba con un número de Tenores suficiente; y 4/ en cuanto a los ministriles, aunque el fundador indicaba que debía haber un juego de seis intervinientes, Hinojosa tenía a su cargo lo mínimo indispensable: dos bajonistas, un corneta, un sacabuche y un arpista –sin chirimías, aunque, como se comprobará, algunos de estos músicos dominaban la técnica de varios instrumentos y, en determinados momentos, podrían formar un coro de chirimías para interpretar coros de obras policorales de Hinojosa y de otros maestros–.***

### **Capellanes primeros<sup>649</sup>**

A finales de 1662, un buen conjunto de capellanes llevaban largo tiempo en la capilla. Algunos de ellos, los más veteranos, habían trabajado en el Corpus Christi desde las primeras décadas de su formación y cantado bajo el magisterio de Juan Bautista Comes. Mateo Burriel había ingresado ya como infante en 1648, pero, dado el bajo sueldo que tenía como capellán segundo, en 1659 accedió a una plaza

<sup>646</sup> Sobre Antonio Teodoro Ortells me referiré ampliamente en el apartado de los infantes.

<sup>647</sup> Incluyo al arpista entre los ministriles, aunque no formaba parte de la copla, pero, dado que interviene con regularidad en todos estos años, lo he contabilizado como tal.

<sup>648</sup> En realidad eran catorce, si se cuentan los que no intervenían en la capilla como ejecutantes.

<sup>649</sup> Sobre las atribuciones de los capellanes primeros en la capilla del Corpus Christi, consúltese el Capítulo II de la presente tesis, pp. 137-146, así como lo referido a ellos en las *Constituciones (Constituciones de la Capilla..., op. cit., Caps. 7 al 13, pp. 15-20)*.

de Tiple en la catedral de Teruel, regentada por el mismo Hinojosa<sup>650</sup>. Volvió al Corpus Christi –posiblemente alentado por la entrada de Hinojosa en la capilla, donde vería mejores perspectivas que antaño–, y en 1664 ascendió a capellán primero<sup>651</sup>. Entre los años 1682 y 1685 enseñó las danzas del Santísimo a los infantes<sup>652</sup>. Él, que había danzado de infante, conocía bien los movimientos, aunque esta función estaba reservada habitualmente a los mozos de coro. Permaneció como miembro de la capilla hasta su muerte en 1696, prácticamente medio siglo trabajando en el Corpus Christi, donde trascurrieron sus etapas de formación y promoción en el trabajo como solista.

Si bien las funciones de los capellanes y de los ministriles quedaban divididas y bien delimitadas en las *Constituciones, en ocasiones, el Colegio contrataba a capellanes que ejercían de ministriles*, posiblemente con el objetivo de asegurar su continuidad –al estipularles un sueldo más elevado–, y de poder desdoblarlos en varias funciones en el altar y en el coro. *Este es el caso de Francisco Úbeda*: cuando se presentó a oposición a capellán segundo en 1657 no era sacerdote, pero dado que dominaba múltiples instrumentos, el Colegio le prometió un ascenso a capellán primero en cuanto fuera ordenado *in sacris*<sup>653</sup>.

La plaza de bajón era la más importante entre los ministriles de las capillas del ámbito peninsular del siglo XVII. En el Patriarca, el bajonista intervenía en multitud de actos semana a semana, según las funciones delimitadas en las *Constituciones*, siendo su concurso imprescindible en la polifonía<sup>654</sup>. Por esta razón, el Colegio quería mantener a Úbeda a toda costa, ya que en 1658 era reclamado por la catedral de Valencia. La insistencia de la seo levantina de contratar sus servicios obligó al Colegio a subirle el sueldo 15 libras valencianas, hasta que, en 1664, se le

<sup>650</sup> Los datos se encuentran en la biografía de Hinojosa, recogida en el presente capítulo, p. 282.

<sup>651</sup> *Elección de capellán...*, op. cit., fol. 36v.

<sup>652</sup> E-VAcp, recibos de sacristía de 11.06.1682, 28.06.1683, 12.06.1684 y 16.07.1685.

<sup>653</sup> “Jueves a 25 de Março 1657 **Los S[eño]res Re[c]tor y Coleg[ia]les perpetuos Y demas electores de la Capilla nemine discrepante Nombraron a Mo[sén] Francisco Ubeda en capellan segundo desta Capilla**. El dicho dia Los Dichos S[eño]res Re[c]tor y Coleg[ia]les perpetuos **Le señalaron £70 de salario por tocar el bajon, seruir de Menestril tocar el violon Tiorba y demas instrumentos que sabe tañer, Y tocar**, entendiendo que Lo ha de hazer sin replica todas la vezes que en La capilla fuera menester, a disposicion del Vicario de Coro, **ofreciendole el colegio que si dentro de un año estuviere mas mejorado à conocimiento del Mo[sén] Marcos Perez M[ae]str[o] desta Capilla La añadire £30 que sobre les £70 que ha de tener de presente seran £100 con condicion de que siempre y quando se ofreciere tocar el bajon, o, menestril en qualquier Dobla assi de las fundadas por el s[eño]r Fundador como instituhidas por algun deuoto y en las que adelante se instituyeren no puede pedir porcion por tañer el tal instrumento. Y lo mesmo se entiende en los Aniuersarios cantados en las Salves y estaciones que se hazen y estan instituhidas y adelante se instituyeren. **pues el premio de ese trabajo le tiene de presente con las £70 y por adelante con las £100 que puede tener asta ser sacerdote que el colegio Le promouera a capellan primero** reduxendo el salario a solas 30LS con Las mismas obligaciones (como tenia esta plaza M[osén] Miguel Selma.)” [Al margen indica:] “en 6 de abril 1658 añadio el col[egi]o £15 a Mo[sén] Ubeda. en la prima mensis de octubre se añadio £15 a Mo[sén] Ubeda **Jueves a 10 de Hen[er]o 1664 fue promouido Mo[sén] F[rancisc]o Ubeda a Capellan P[rim]er[o]** con retencion de 30 L de salario.” (*Elección de capellán...*, op. cit., fols. 28r-28v) [lo destacado en negrita es mío].**

<sup>654</sup> “Item, **que el baxon, a mas de los dias sobredichos, aya de tañer assi mesmo todos los demas dias en que se hiziere el Oficio a canto de organo, [...]**” (*Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 21, p. 28) [lo destacado en negrita es mío].

ascendió a capellán primero. Permaneció en la capilla hasta su muerte en 1683, sirviendo a la capilla veintiséis años.

Francisco Úbeda encabezó una saga de ministriles ligados a la capilla del Patriarca: su hermano Gaspar, corneta, ingresó en la capilla en 1664, aunque ya había colaborado en la capilla bajo Hinojosa en 1662. El sobrino de ambos, Vicente Espinosa y Úbeda<sup>655</sup>, ingresó de ministril como segundo corneta junto a su tío en 1674, bajo el magisterio de Ortells, supliendo al corneta titular José Sariñena.

Algunos capellanes primeros entraron en la capilla tras varios intentos: Andrés Gil, evangelistero suplente y Alto, se había presentado tres veces entre 1656 y 1657, hasta que, en ese año, en un cuarto intento, obtuvo la plaza de capellán segundo<sup>656</sup>. En 1665 se le preparó una oposición restringida en la que solo concurría él, promocionando a capellán primero<sup>657</sup>. Por su parte, Manuel Portillo Arce lo intentó en cinco ocasiones entre 1655 y 1657, aunque resulta llamativo que, en estos años, ejercía de capiscol en la parroquia de San Juan del Mercado –actual Santos Juanes–. Finalmente, ingresó en 1665, tras demostrar mayor habilidad y destreza y ante la falta de voces de Alto en la capilla<sup>658</sup>. Todo ello viene a demostrar el interés y la motivación que suscitaba por entonces el acceso a la capilla del Corpus Christi, siquiera desde un puesto menor como el de capellán segundo.

Hubo carencia de voces de Alto en este período, al menos en determinados años, como en mayo de 1667, fecha en que Pedro Oliver fue elegido miembro de la capilla: el Colegio había sacado a concurso una plaza de capellán primero de Contralto, con 220 libras valencianas de distribuciones. Oliver se encontraba de paso por Valencia, pero no estaba dispuesto a esperar los 30 días de los edictos. Y ante la falta de voces de Alto y la habilidad de Oliver, este fue elegido sin demora<sup>659</sup>. Sobre el resto de voces, no escasearon en estos años las de Tenor –muy necesarias, puesto que portaban el *cantus firmus* en la polifonía–, pero sí, en ocasiones, las de Tiple, aunque la carencia mayor se hizo notar en las voces de Bajo, si bien se trataba de una situación habitual en toda la península<sup>660</sup>.

---

<sup>655</sup> Más adelante haré referencia a los ministriles Gaspar Úbeda y Vicente Espinosa y Úbeda, en el apartado de los capellanes segundos.

<sup>656</sup> *Elección de capellán...*, *op. cit.*, fols. 27r-28r.

<sup>657</sup> *Ibidem*, fol. 39v.

<sup>658</sup> *Ibidem*, fols. 24v-29r.

<sup>659</sup> “Dicho día 5 de Mayo 1667. Los S[eño]res R[ect]or y Coleg[ia]les perp[etuo]s R[ect]or y aquienes toca el nombram[en]to servatis servandis **nombraron en capellan primero a Mo[sén] Pedro Oliuer sin haverse aguardado al cumplim[en]to del termino de los Edictos por pasar de transito dicho mo[sén] Oliuar y no querer aguardar La contingencia de la Oposiçion Attento a lo qual y haver visto su destreza y La falta grande de esta boz de contraalto en la Capilla se hizo dicha eleccion** Ussando de la facultad que el S[eño]r Fundador Les da en el cap[ítulo] 65 n[úmero]o 6. pag[ina] 120 de sus contituciones con obligacion de cantar Los Evangelios siempre y quando el Colegio se los encomendare. Digo yo que me obligo a cumplir todo lo sobredicho Mos[én] Pedro Oliuer” (*Ibidem*, fols. 24v-29r) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>660</sup> González Marín, sobre este aspecto, habla de una práctica escasez de las voces de Bajo en esta época en la península (-GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal”, en *Anuario Musical*, 56 (2001), p. 89).

Las *Constituciones* obligaban a todos los miembros del Colegio y de la capilla a llevar un estilo de vida presidida por la decencia y el decoro<sup>661</sup>. El Colegio no podía permitir que cualquiera de los sacerdotes diera mal ejemplo ante sus superiores, sus compañeros y ante los fieles. Sin embargo, el mencionado Andrés Gil fue amonestado en tres ocasiones en 1671<sup>662</sup>, hasta que, por reincidencia al año siguiente, en la cuarta corrección los colegiales le privaron de las distribuciones por un mes, amenazándole con la expulsión<sup>663</sup>.

Hubo otra situación en la que los colegiales multaron a varios miembros de la capilla, entre ellos, a Hinojosa: en 1667, a un buen conjunto de ministros se les restituyó un sueldo semanal de las distribuciones por no participar en una misa de cuerpo presente que debía llevar polifonía. La situación aparece reflejada en el libro de visitas, donde, tras reclamar los afectados, se les restituyó la “marca”<sup>664</sup>. Este dato es importante para saber qué voces debían haber intervenido en aquel acto para interpretar polifonía en lugar de canto gregoriano. La solución la encontramos en los recibos de sacristía: la marca fue impuesta el 17.04.1667<sup>665</sup>, y quedó restituida el 22.10.1667, en cuyo recibo de sacristía figuraban los capellanes afectados: entre los capellanes primeros, el maestro de capilla José Hinojosa; el domero Juan Bautista Ruiz; Francisco Tordera, Tenor; Francisco Úbeda, bajón; Mateo Burriel, Tiple; y Andrés Gil, evangelistero y Alto. Entre los capellanes segundos figuraban Miguel Luenga, evangelistero y Alto; Bartolomé Castellano, epistolero; Gaspar Úbeda, corneta; Ventura Malatesta, epistolero y Tenor; y José Montserrat; organista suplente y Tenor<sup>666</sup>. Como se puede comprobar, algunos capellanes segundos que tenían otras funciones –como el evangelistero Luenga y los dos epistoleros Castellano y Malatesta– participaban en la polifonía junto a los capellanes primeros –seguramente los más avezados en la lectura musical–. Y en aquel acto, si el organista suplente –Montserrat– debía haber participado, también lo haría el titular, Castelló.

---

<sup>661</sup> *Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 85, pp. 162-168.

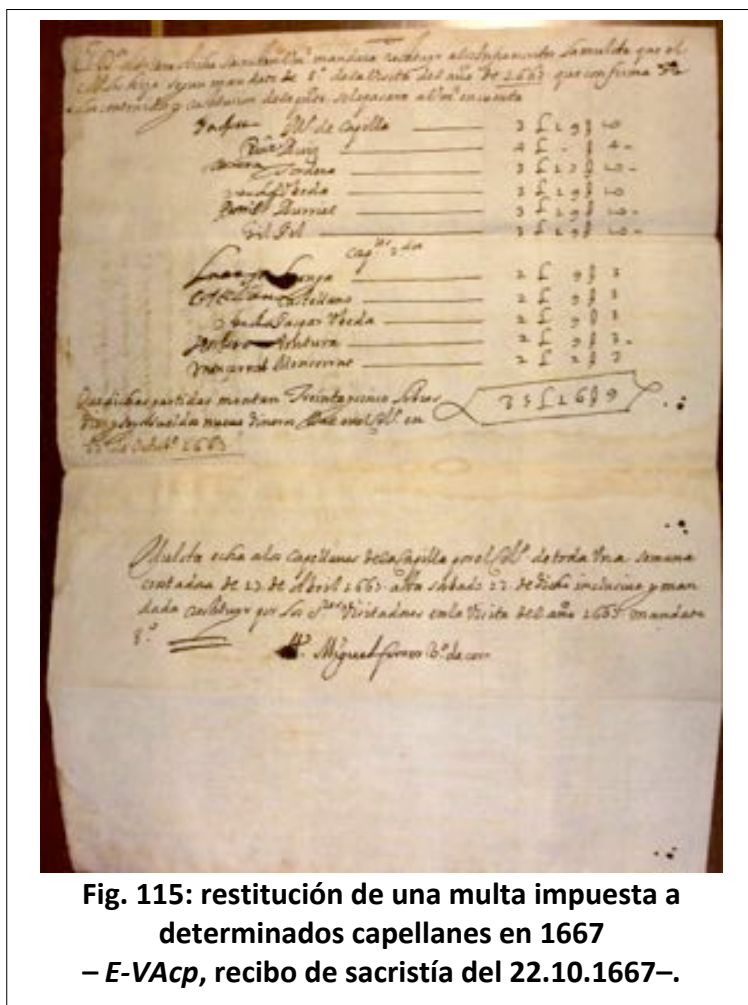
<sup>662</sup> *Correcciones de los ministros de la Capilla...*, op. cit., fols. 35v-36r.

<sup>663</sup> “[...] Diosele pena de priuacion de todas las distribuciones por espacio de un mes. quedo aduertido que si daba otra uez ocasión se tubiese por expulso y pribado de la capellania: esto fue a los 16 de Abril de 1672. El D[oct]or Adriano Ariño R[ecto]r (*Ibidem*, fol. 37r).

<sup>664</sup> Los visitadores en septiembre de 1667 dijeron lo siguiente: “Ittem. por quanto los **Capellanes y ministros de la Capilla Con deliberacion de los Colegiales Perpetuos fueron marcados por ocho dias con pretexto de que no havian cantado a canto de Organo en La missa de cuerpo p[rese]nte que se dijo por Martin Almansa, y se a pretendido por Los de dicha Capilla que dicha marca no feu Justamente echa por que el Vicario de Coro Juntamente con los demas empesaron La missa a canto llano y por el vicario de coro ni antes ni= despues de auer empesado se les mando que cantaran a canto de organo y auiendonos informado de todo Lo que passo aquel dia y que el siguiente haviendoselos mandado obedesieron y cantaron a canto de organo aunq[ue] protestaron de que no se les hiziese perjuhicio en su pretension sobre la Cantidad de la Limosna **hallamos que La dicha marca no fue Justamente echa provehemos y mandamos que luego Les sea restituida dicha marca.**” *Mandatos de visita*, op. cit. [21.09.1667] [lo destacado en negrita es mío].**

<sup>665</sup> E-VAcp, recibo de las distribuciones del 17/23.04.1667.

<sup>666</sup> E-VAcp, recibo de sacristía de 22.10.1667.



Como se ha comprobado, la plantilla que tuvo a su cargo Hinojosa durante todos estos años ya era más reducida de lo que prescribían las *Constituciones*. Los visitantes insistían una y otra vez en mantener el número de capellanes conforme a lo dictado por el fundador, pero *en junio de 1669*, viendo la situación económica del Colegio, *no tuvieron más remedio que claudicar, reconociendo que las rentas que les producían los señoríos eran insuficientes*<sup>667</sup>. De este modo, *se ordenó reducir el personal un 40%, tanto en el Colegio como en la capilla*: los colegiales perpetuos pasarían de seis a cuatro; los capellanes primeros, de treinta a dieciocho –entre los que se tenían que mantener los cargos de dos capiscoles, dos domeros, dos evangelisteros y dos epistoleros–; y los capellanes segundos, de quince a nueve<sup>668</sup>. No obstante, esta reducción ya era efectiva hacía años: entre 1662 y 1673, nunca se

<sup>667</sup> Obsérvese lo que argumentaban los visitantes en 1669: “[reconociendo...] que **la azienda deste Colegio, y Capilla desde su prinzipio no fue suffisiente, para el mantenimiento de la Capilla y Colegio en la forma, y modo que el Sr. Patriarca su fundador lo dispuso; [...]**” (*Mandatos de Visita, op. cit.* [visita de 09.06.1669]) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>668</sup> “En conclusion de todo lo qual **determinamos y mandamos que en todos los gremios que sirven tanto al Colegio como a la Capilla se redusga el numero de los Ministros de cada gremio a tres quintos del numero que dijo el Sr. fundador.** En cuia execusion **reduzimos el n[úmer]o de los Colegiales perpetuos al de quatro Colegiales, el de Capellanes primeros al n[umer]o de diez y ocho de los quales han de ser los Capiscoles, Domeros, evangelisteros y epistoleros, el de los Capellanes segundos, al n[úmer]o de nueve; [...]**” (*Ibidem*) [lo destacado en negrita es mío].

alcanzaron los dieciocho capellanes primeros, y, en cambio, el número de capellanes segundos siempre era mayor de nueve. En ese mismo año –1669–, la capilla contaba con nueve capellanes primeros y con once o doce capellanes segundos, es decir, se cubría la plantilla con un menor gasto anual.

Cabría preguntarse entonces *por qué los visitantes hicieron constar esta orden*. Podría haber varias causas: 1/ *que los superiores del Colegio intentaran, hasta esa fecha, “maquillar” el número de capellanes que conformaban la plantilla*, hecho poco probable, ya que la visita realizaba una inspección muy exhaustiva de todo el personal; 2/ *que los visitantes, dado que la capilla estaba funcionando “bajo mínimos”, obligaran, al menos, a unos números más cercanos a los inicialmente prescritos*. Sea como fuere, en los siguientes años la plantilla continuó funcionando de un modo similar, cubriendo, eso sí, más plazas de capellanes segundos que de primeros para ajustar los gastos.

El último de los capellanes primeros que se incorporó a la capilla que regía Hinojosa fue Juan Massenet. Ingresó en 1672 como capiscól, con 220 libras de distribuciones, 100 libras de salario y 30 libras para alquilarse una casa<sup>669</sup>. Sin embargo, permaneció en el cargo cuatro años, hasta marzo de 1676<sup>670</sup>. Su cargo era de los importantes, bien considerado dentro del organigrama musical de la capilla y bien remunerado. Quizá, su aspiración era optar al puesto de maestro de capilla tras la defunción de Hinojosa a finales de 1673. Ortells había accedido al cargo de maestro interino desde junio de 1674<sup>671</sup> hasta finales de 1676, pero es posible que Massenet continuara en la capilla hasta ese año, confiando en que podría optar al puesto. En abril de 1676, Massenet ya no estaba en la capilla.

Otros capellanes primeros que, hacia finales del siglo XVII, ocuparon de forma interina el puesto de maestro de capilla fueron el epistolero Valeriano Rendón y el mencionado Pedro Oliver, evangelistero. Ambos se relevaron en el puesto tras la muerte del titular, Aniceto Bailón, en diciembre de 1684: Oliver, de enero a julio de 1685; Rendón, de julio a abril de 1686; y Oliver, nuevamente hasta el 04.07.1686<sup>672</sup>, fecha en que tomó posesión el nuevo maestro titular, Máximo Ríos<sup>673</sup>.

A continuación muestro dos gráficos: en el primero, puede observarse el número de capellanes primeros que hubo año a año, y en el segundo, se muestra la permanencia de los mismos en la capilla<sup>674</sup>:

---

<sup>669</sup> *Elección de capellán...*, *op. cit.*, fol. 60r.

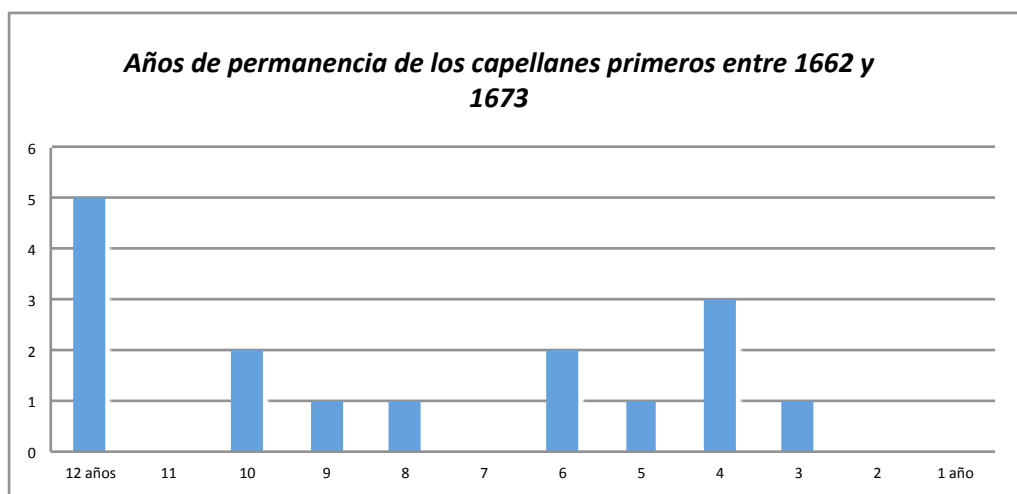
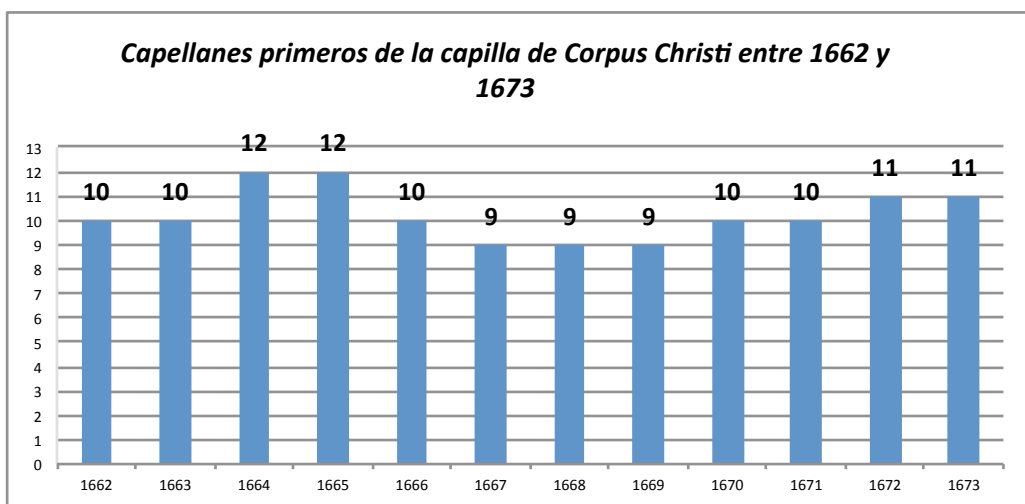
<sup>670</sup> La última semana que Massenet cobró distribuciones fue del 8/14.03.1676.

<sup>671</sup> *Elección de capellán...*, *op. cit.*, fol. 62v.

<sup>672</sup> *E-VAcp*, recibos de los *interim* de San Juan y Navidad de 1685 y 1686.

<sup>673</sup> *Elección de capellán...*, *op. cit.*, fols. 76r-78r.

<sup>674</sup> En estos cuadros estadísticos no he contabilizado el maestro de capilla ni el resto de capellanes primeros que no intervenían en la ejecución musical. En el primero de ellos he realizado una ponderación entre entradas y salidas/defunciones a lo largo de cada año.



Como puede observarse, entre 1664 y 1665, Hinojosa contó con un mayor número de capellanes primeros –doce–, frente al período 1668-1669, en el que el número se redujo a nueve. Esta situación, aunque en apariencia podía proporcionar mayores posibilidades expresivas en la ejecución musical –la oposición era más exigente y a los capellanes primeros se les exigía conocimientos musicales–, no siempre era así: junto a las razones económicas antes descritas –ahorro de personal, limitación de gastos, etc.–, a la hora de seleccionar a los integrantes, en las instituciones religiosas entraban en juego otros factores, como la nobleza, las rentas personales, el rango eclesiástico, etc., que se alejaban de un criterio puramente musical. Por otra parte, únicamente cinco de los capellanes permanecieron en la capilla durante los once años. El resto fluctuaba entre los que se mantuvieron tres o dos, y la mayoría un solo año, con lo que se puede concluir que el conjunto de capellanes primeros no formaron un grupo muy estable en esos años.

Como se ha demostrado, el número de capellanes primeros era reducido, pero reunía los mínimos indispensables para el correcto funcionamiento de la capilla: maestro de capilla titular, organista, y los cargos de capiscol, domero, evangelistero



y epistolero en número de dos, con lo que podían desdoblar sus funciones en el altar y en el coro. Eran plazas deseadas, codiciadas por los clérigos. Algunos capellanes segundos engrosaban el coro “de la capilla”, con lo que la polifonía estaba garantizada. Entre los capellanes primeros, los había bien preparados musicalmente, como aquellos que accedían rápidamente –caso de Francisco Úbeda, que, como capellán primero, ocupaba a su vez un puesto de ministril bajón, instrumento imprescindible en la capilla–, u otros que, en determinados momentos, ocupaban de forma interina el puesto de maestro de capilla.

### **Capellanes segundos**<sup>675</sup>

Los capellanes segundos no tenían necesidad de estar ordenados, pero las *Constituciones* recomendaban que, al menos, tuvieran la intención de hacerlo, lo que les suponía un incentivo, ya que, en ese caso, podían promocionar a capellanes primeros, con mejor posición y sueldo. El número determinado por el fundador era de quince, la mitad de los capellanes primeros. No obstante, en la práctica se comprobará que se contrataba mayor número que de estos, principalmente por razones económicas, una solución para épocas menos boyantes.

La oposición a capellán segundo era menos exigente. Se les suponía, por el rango menor de su cargo, una calidad y preparación menores, aunque en muchos casos no era así. Normalmente, un capellán segundo ascendía a primero cuando, tras un período de ejercitación y perfeccionamiento, podía superar la correspondiente oposición a capellán primero. Si bien el capellán primero debía dominar el canto de órgano, al capellán segundo únicamente se le exigía dominar el cantollano<sup>676</sup>. Sin embargo, hubo momentos en los que esta diferenciación no era tan clara: en la oposición en la que fue elegido el epistolero Francisco Sanz, de 1667, se buscaban “bozes llenas aunque no sepan los opuestos mas que canto llano”<sup>677</sup>, hecho que demuestra que en ocasiones no se era tan laxo, y la exigencia al ingresar era mayor.

---

<sup>675</sup> Sobre las atribuciones de los capellanes segundos en la capilla del Corpus Christi, consúltese el Capítulo II de la presente tesis (pp. 146-147), así como lo referido a ellos en las *Constituciones (Constituciones de la Capilla..., op. cit., Cap. 14, pp. 21-22)*.

<sup>676</sup> El capítulo 23 de las *Constituciones* se refiere a las exigencias a los capellanes primeros y segundos: “Item, que todas las personas que se han de admitir a todas las dichas Prebe[n]das, assi de Capellanes primeros, como de capellanes segundos, **tengan buenas voces, y sean diestros en canto llano, y sepan de canto de organo (por lo menos) lo q[ue] fuere necesario para ayudar en el fabordon, y disposicion para aprender canto de organo: porque lo que se ha de procurar, es, que todos los Ministros desta Capilla puedan concurrir en la solemne celebracion de los Oficios diuinos los dias del SANTISSIMO SACRAMENTO, y las demas festiuidades que estan señaladas;** alegrando los Oficios con musica, para mayor Gloria de Dios nuestro Señor, y consuelo de los deuotos: **para lo qual es necesario que los dichos musicos tengan voces buenas, y que sepan musica.** Y en particular mandamos, que **ninguno de los Capellanes segundos pueda ascender a Capellan primero, si no supiere canto de organo, lo que bastare para cantar sencillos, y al organo,** de lo qual conste a los examinadores y electores. **Exceptamos de los oficiales, al Maestro de Ceremonias, que no es necesario sepa canto de organo** (*Constituciones de la Capilla..., op. cit., Cap. 23, p. 31*) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>677</sup> *Elección de capellán..., op. cit., fol. 56v.*

En estos años, entre los capellanes segundos no abundaban las voces de Tiple y, dado que entre los primeros también escaseaban, eran las voces blancas de los infantes las que completaban la capilla. Sí había, en cambio, una buena cantidad de Tenores, tanto entre los capellanes primeros como en los segundos, con lo que la línea del *cantus firmus* se podía escuchar y “apuntalar” bien en cualquiera de las voces de las obras policorales en que estuviera ubicada. Sin embargo, en algunas convocatorias de oposiciones, nuevamente aparecía reflejada la falta de voces de Alto en el coro, como sucedió con Vicente Pérez en su ingreso en 1661<sup>678</sup>, y con Vicente Ferriz en 1665<sup>679</sup>, que llegaron a la capilla cuando más se necesitaban. En el caso de Pérez, la situación se producía ante el fallecimiento del capellán primero Mateo Rojo –Alto solista– y la marcha del mencionado Pérez a la catedral.

Varios de estos capellanes segundos procedían de capillas musicales de las parroquias de la ciudad: Gaspar Rico –Tenor– en 1655 era beneficiado en San Nicolás, hasta que ingresó en la capilla en 1657<sup>680</sup>; Miguel Zamorano –capiscol suplente y Tenor–, era acólito del Colegio en 1654, año en que se fue a ejercer de capiscol en la parroquia de San Salvador, e ingresó, tras oposición, a capellán segundo en 1658<sup>681</sup>; Vicente Ferriz tenía un beneficio en la catedral de Valencia, al que renunció en 1665 para ingresar de evangelistero en la capilla del Patriarca<sup>682</sup>; Cirilo Torralba ejercía de capellán en la parroquia de la Santa Cruz, ingresando como Bajo en la capilla en 1667<sup>683</sup>; en esa misma oposición ingresó Joaquín Falomir, que, hasta la fecha, ejercía la capiscolía de San Salvador. Son varios casos de capellanes que trabajaban en la ciudad, que mejoraron profesionalmente al ingresar en una de las capillas de referencia de la ciudad –junto a la de la catedral–, a la que llegaron con cierta experiencia, al menos en el dominio del cantollano.

Entre los casos de capellanes que disfrutaban de un beneficio fuera del Corpus Christi está el de Vicente Domingo, domero, que ingresó en 1651. Domingo tenía un beneficio en la parroquia de San Andrés, que mantuvo a lo largo de su estancia en la capilla. Las *Constituciones*, en su Capítulo 54, contemplaban esta posibilidad, pero siempre referido a un beneficio temporal, no perpetuo<sup>684</sup>. Pero la situación excepcional de Domingo le obligaba a “corresponder” con el Colegio con el pago de un tercio “en especie”, es decir, celebrando gratuitamente un conjunto de misas

---

<sup>678</sup> En junio de 1664, Pérez percibió, junto a otros capellanes, un aumento de sueldo de diez libras, “[...] **Attento a la utilidad que se le sigue a el Coll[egi]o y a su capilla de conservuarles [...]**” (*Libro de las determinaciones...*, *op. cit.*, fol. 226) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>679</sup> “**Jueves a 30 de Julio 1665.** el S[eño]r R[ecto]r y Coleg[ia]les perp[etu]os congregados en el Aposento Rectoral seruat[is] seruand[is] ett[ia]m **nombraron en capellan segundo boz de contraalto a Mo[sén] Viçente Ferriz benef[iciad]o en La Seo de Val[enci]a** dandole £40 de salario con obligacion de cantar el euangelio contadores de el dia de el nombramiento, **no obstante que no se hauia cumplido el plaço de Los Edictos Atento a la destreza y habilidad de dicho Mo[sén] Ferriz y La mucha falta que hauia de esta boz en La capilla [...]**” (*Elección de capellán...*, *op. cit.*, fol. 50v) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>680</sup> *Ibidem*, fol. 28r.

<sup>681</sup> *Ibidem*, fol. 29v.

<sup>682</sup> *Ibidem*, fol. 50v.

<sup>683</sup> *Ibidem*, fol. 56v.

<sup>684</sup> Sobre la cuestión de los beneficios y su aplicación en la iglesia del Corpus Christi, consúltense las pp. 133-135 del Capítulo II de la presente tesis.

anuales. Así se reflejaba en los libros racionales, donde, al final de cada año, figuraba el pago de la prebenda de Domingo<sup>685</sup>.

Hay otros casos de capellanes que, tras su oposición e ingreso, salieron y regresaron a la capilla, como el mencionado Vicente Pérez, que ingresó en 1661, y años después (en 1665) marchó a la capilla de la catedral valenciana. Ambas capillas pugnaban por tener los mejores cantores y ministriles, y pudiera ser que, en la catedral, por entonces, también escasearan los Contraltos. Sin embargo, Pérez volvió en 1679 al Patriarca, para ocupar el mismo puesto con una nueva oposición<sup>686</sup>. Ventura Malatesta –epistolero y Tenor–, que había ingresado en 1663, abandonó la capilla en 1665 para opositar a una plaza en la catedral de Barcelona y volvió al año siguiente, opositando de nuevo y con el mismo salario<sup>687</sup>. Por último, el citado Vicente Ferriz se marchó en 1666, al año siguiente de su ingreso, y volvió para obtener, tras oposición, una plaza de capellán primero Alto en 1674<sup>688</sup>. Salvo este caso –el de Ferriz–, que regresaba para acceder a una plaza mejor, el resto abandonaba la capilla y regresaba con condiciones similares. Quizá estos capellanes ambicionaban un mejor sueldo o posición y por ello decidían probar en otros lugares. Su vuelta a la capilla del Corpus Christi, sin mejoras económicas, se producía bien por comodidad o simplemente por asegurarse un empleo más estable.

En 1664 ingresó como capellán segundo el cornetista Gaspar Úbeda, hermano de Francisco –bajonista–, que llevaba en la capilla desde 1657. Lo hizo sin oposición, ante el asombro del tribunal por la cantidad de instrumentos que dominaba y el deseo de la catedral de contar con sus servicios como ministril<sup>689</sup>. En 1662 ya había

---

<sup>685</sup> Obsérvese, a modo de ejemplo, lo que indica el Racional de 1663: “Hanse de celebrar 77 misas por los Tercios de un bene[icio] que posee el L[icencia]do Domingo en la Iglesia Parrochial del Apostol S[an]t Andres de la inuocacion de S[an]t Francisco del año 1663” (*E-VAcP, Libro Racional de 1663*, fol. 198r).

<sup>686</sup> *Elección de capellán...*, *op. cit.*, fol. 70r.

<sup>687</sup> *Ibidem*, fol. 51v. Las noticias de este capellán coinciden con las conocidas de Ventura [Bonaventura] Malatesta [Bonatesta], que figura como músico de La Seo de Zaragoza entre 1662 y 1663, y que, en julio de 1665 obtuvo, por oposición, una plaza de cantollano y canto de órgano en la catedral barcelonesa, ocupando el cargo hasta el 19.02.1666, cuando solicitó licencia para ir a opositar a Valencia (-PAVIA, Josep: *La Música a la catedral de Barcelona...*, *op. cit.*, p. 61; -EZQUERRO, Antonio: *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza*. Tesis doctoral. 5 vols. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, vol. I, p. 234).

<sup>688</sup> *Ibidem*, fol. 63v.

<sup>689</sup> “En **2. de Octubre 1664** Los S[eño]res R[ecto]r y Colleg[ia]les perp[etu]os determinaron se fixasen edictos en las puertas de este Coll[egi]o en La Aseo [sic.], S[an] Martin, S[an] Joan [del Mercado] y S[an] Nicolas **tan solamente para una Capellania seg[un]da Attento La habilidad, musica de corneta, Chirimia, Violin y otros Instrumentos musicos que tañe Mo[sén] Gaspar Ubeda Diacono y constando de la necesidad que havia de corneta en la capilla, y las diligencias que hazia La Iglesia mayor para traerle** asi Determinaron Los dichos S[eño]res R[ecto]r y Colleg[ia]les perp[etu]os y Los demas Electores Juntos en el Aposento Rectoral que se hallauan en el caso que dispone el S[eño]r Fundador en el cap[ítulo] 65. n[úmero] 6. De las contituciones dela Capilla en el qual **dispone y da facultad que dan proueher a qualquiera en dichas plaças sin hauer preçedido Oposiçion, ni hauer descurrido el tiempo de los Edictos entendiendo que La tal persona sin esta solemnidad parezca de conueniençia y beneficio de la capilla. Y el dicho Mo[sén] Gaspar Ubeda pareçio de mucha Utilidad y conueniençia a todos Los Electores nemine discrepante. Y assi resoluieron se proueyese el mismo**

colaborado en los jueves de cuaresma tocando varios instrumentos<sup>690</sup>, por lo que ya era conocido por la capilla por sus habilidades. Fue el propio maestro de capilla, Hinojosa, el que lo examinó acabados los oficios de la tarde, e instó a los superiores a admitirlo para que no marchara a la catedral<sup>691</sup>.

Gaspar Úbeda es un nuevo caso de ministril que ocupaba una capellanía en el Corpus Christi, al igual que su hermano, el capellán primero Francisco Úbeda. Se trataba de casos singulares, excepcionales, en los que concurrían buenos músicos que, a su vez, estudiaban la carrera eclesiástica –Gaspar Úbeda, al ingresar, era diácono–. De este modo, el Colegio pagaba a la vez a un ministril –un corneta de garantías– y a un capellán, con lo que se ahorraba un salario.

Con la llegada de Gaspar Úbeda a la capilla, Hinojosa tenía a su disposición a dos cornetistas titulares: José Sariñena<sup>692</sup>, que figuraba en la capilla desde 1653, y Gaspar Úbeda. Comenzó cobrando distribuciones de 130 libras, y a partir de 1665 cobraba 150 libras más, distribuidas en tercias<sup>693</sup>, con lo que su salario total era de 280 libras anuales. Por esta razón, cuando el Colegio quiso ascenderlo a capellán primero en 1669, ofreciéndole 220 libras, Úbeda se negó, ya que, con esta oferta,

---

**dia por La tarde precediendo el hauerle ohido acabados Los officios de el choro.** Y en dicha conformidad fue elegido nemine discrepante haviendo precedido La aprobacion según constituciones y mandatos de Visita y el Juram[en]to forma, y demas requisitos que pide La constitucion. Haviendo sido prouehido del dicho Mo[sén] Gaspar Ubeda en dicha Capellania Segunda Le señalaron Los dichos S[eño]res R[ecto]r y Colleg[ia]les perp[etu]os £130 de salario pagadores por Tercias según constituciones. **Admitio dicha plaça el dicho con Las condiçiones y salario que son Las siguientes Que aya de tañer La Corneta, Bajon, Bajoncillo, Chirimia, Flauta, Guitarrilla, Violin grande y pequeño y otros instrumentos que sabe tañer a orden del Cole[gi]o, o Vicario de Coro y Maestro de Capilla en todas Las ocasiones** sin replica alguna en todas Las Doblras assi amortizadas como Votiuas y en las instituhidoras en adelante como tambien en Los Anniuersarios cantados, en Las Salues y estaciones instituhidas e Instituhidoras, sin que por ello pueda pedir mas salario de el supra señalado ni otros emolumentos por dicha razon como Las dichas £130 se le ayan señalado por esta causa” (*Ibidem*, fols. 37r-37v) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>690</sup> “Yo **Mo[sén] Gaspar Ubeda** ser verdad hauer resebido del S[eño]r D[octo]r Juan Baut[ist]a Fos sacristan del Colegio de Corpus Xpi. sinco libras a mi deuidas **por hauer hacudido, y tañido la corneta y demas instrumentos sinco Jueues de la Quaresma de mañana, y de tarde en el año –1662–** y por la V[erda]d hize hazer el p[resen]te de mano agena<sup>690</sup>, y firmado de la mia en 31 de março 1662 £5 Francisco Ubeda” (*E-VAcP*, recibo de sacristía de 31.03.1662) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>691</sup> “En 2. de Octubre Determinaron Los S[eño]res R[ecto]r y Colleg[ia]les perp[etu]os se fixasen edictos para una capellania segunda en las puertas deste en las de La Seu, S[an]t Martin, S[an]t Joan [del Mercado] y S[an]t Nicolas **tan solam[en]te para poder proveher a Mo[sén] Gaspar Ubeda Diacono atento su habilidad y La necesidad que ai de Corneta en esta Capilla Juntam[en]te que se proveiese este dia atento La Relacion que el M[ae]str[o] de Capilla hizo y dixo que no proveiendole en dicho dia de 2 de Octubre se acomodaria en la Iglesia Mayor,** y atento Lo que el Señor Fundador dispone en Las Co[n]stituciones de la Capilla Cap[ítu]lo 65. n[ú]mero 4º y en dicha conformidad se executo Lo que se determino como consta del Libro de las Elecciones de los Ministros de esta Capilla en el fol[io] 37. El D[oct]or Juan Baut[ist]a Fos R[ecto]r” (*Libro de las determinaciones...*, op. cit., fols. 227-228) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>692</sup> Del que daré cuenta en el apartado de los ministriles.

<sup>693</sup> En la primera tercia de 1665, Úbeda cobró el prorrato de ese aumento –43 libras, 6 sueldos y 8 dineros–, y en las dos siguientes, las 50 libras pertinentes (*E-VAcP*, recibos de sacristía de 30.04.1665, 31.08.1665 y 31.12.1665).

su sueldo se veía notablemente reducido<sup>694</sup>. Se trataba de un caso de capellán segundo con el mismo sueldo en tercias (150 libras) que el maestro de capilla, Hinojosa, y mayor que el de algunos de los capellanes primeros.

Gaspar Úbeda era, en estos años, uno de los instrumentistas más hábiles y versátiles de la capilla. Hinojosa probablemente pudo contar con él, y con su hermano Francisco, para acompañar con la tiorba y el archilaúd su *Magnificat* a 12 voces –E-VAcp, Mus/CM-H-70–, u otras obras policorales con coros formados por chirimías, como su cántico *Nunc dimittis* –E-VAcp, Mus/CM-LP-24, fols. 165v-170r– o su salmo *Cum invocarem* –E-VAcp, Mus/CM-LP-24, fols. 143v-152r–, entre otras obras. En cualquier caso, se trataba de verdaderos comodines para la capilla y para su maestro, toda vez que podían suplir muchas ausencias o enfermedades que se produjeran entre los ministriles, salvaguardando en todo momento la ejecución musical.

El sobrino de Gaspar, Vicente Espinosa y Úbeda, entró en 1674 en la capilla supliendo a Sariñena, aunque ya venía supliendo a su tío, enfermo<sup>695</sup>, con lo que la familia Úbeda –hermanos y sobrino– ocupó un lugar de preferencia entre los ministriles del Patriarca en la segunda mitad del siglo XVII<sup>696</sup>.

Otro músico importante entre los capellanes segundos fue José Montserrat<sup>697</sup>: ingresó para cubrir la baja por defunción del organista Jacinto Barberá en 1666,

---

<sup>694</sup> “**Jueves a 23. de Mayo 1669. se fixaron Edictos para una Capellania primera con obligacion de tañer Corneta** con termino de 30 días y Distribuçiones de £220 y misa de real y medio de Limosna contador dicho termino del dia de La fecha Y se fixaron en la Seo, en el Col[egi]o, en S[an] Jo[an] del mercado, S[an] Martin y S[an] Nicolas. Opuestos. **No se fixaron dichos edictos en las partes que manda La Constituçion porque el motiuo con que se sacaron fue para asçender a Mo[sén] Gaspar Ubeda Corneta a Capellan Primero y por no darle el Colegio el salario que pedia Le parecio al dicho Mo[sén] Gaspar no le era de mas conueniencia dicha capellania primera y assi no se opuso**” (*Elección de capellán...*, op. cit., fol. 59v) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>695</sup> *Ibidem*, fol. 62v.

<sup>696</sup> No hay que confundir a Gaspar Úbeda –que falleció cuando era capellán del Corpus Christi en 1674– (E-VAcp, *Libro Racional* de 1674, fol. 236v) con otro ministril, también llamado Gaspar Úbeda, que ingresó en 1685 en la capilla, y que podría completar la familia de músicos Úbeda en el Patriarca. Dado que abandonó la capilla en 1688, podría tratarse, en este caso, de Gaspar Úbeda y Castelló, que fue maestro de capilla en las catedrales de Cádiz (1702-1710) y Sevilla (1710-1724) (-PERIS SILLA, M<sup>a</sup> del Mar: “Úbeda Castelló [Casteloy], Gaspar”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 10, 2002, p. 545; -ROYO CONESA, Mireya: *La capilla del Colegio del Patriarca...*, op. cit., pp. 386-387).

<sup>697</sup> José Montserrat [Monserrate] (\*Villafranca? –Castellón–, 1654; †Murcia, 1699): tras ejercer de segundo organista en el Patriarca (1666-1674), en 1675 sustituyó a Juan Antonio Rico como organista titular de la catedral de Murcia. En 1677 regresó, tras oposición, al puesto de organista en el Corpus Christi de Valencia, pero en 1678 volvió a ejercer de organista en Murcia. En 1687 fue nombrado organista de la catedral de Jaén, permaneciendo hasta 1691, año en que volvió a Murcia, solicitando al cabildo su reingreso si se admitía a su hermano Roque como maestro de capilla –a la sazón, maestro de la catedral de Orihuela–, y el cabildo aceptó. Permaneció en el puesto hasta su fallecimiento en 1699. Los hermanos Montserrat encabezaron una saga de organistas que desarrollaron su carrera en la catedral murciana: a la muerte de José Montserrat, le sucedieron sus sobrinos Pedro y Tomás Muñoz Montserrat en el puesto de organista (-JIMÉNEZ, Pedro: “Monserrat, José de”, en *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 7, 2000, pp. 699-700; -PRATS, Consuelo: *La capilla musical...*, op. cit., pp. 307-309, 328 y 351).

aunque también podía cantar en la capilla con voz de Tenor, según indicaba su ingreso<sup>698</sup>. Su sueldo inicial era de 140 libras. En 1669 se ordenó sacerdote, y, con ello, aumentaban sus posibilidades de promoción a capellán primero. Sin embargo, sus progresos al órgano no eran del todo firmes: un año antes, en 1668, el hermano de este, Roque Montserrat<sup>699</sup> acudió al Corpus Christi a suplir a Francisco Castelló, el organista titular, que se encontraba enfermo<sup>700</sup>, en lugar de contar directamente con José Montserrat, aunque bien es cierto que la capilla necesitaba en todo momento dos instrumentistas de esta índole, tanto por la cantidad de actos que había que cubrir cuanto por poder simultanear al menos dos órganos en la polifonía.

En el período objeto de estudio se puede constatar la actividad de los cuatro órganos de la iglesia, dos portativos y otros dos en el coro, uno grande y otro pequeño. En 1664, el organero José de Sesma acudió desde Zaragoza al Patriarca a afinarlos<sup>701</sup>, lo que determina que, en ocasiones, sonaban todos conjuntamente. En el documento se especificaba la ubicación exacta de los dos órganos positivos – ambos en el coro– y los dos portativos –uno en la capilla de la Virgen de la Antigua y otro en la capilla adyacente de la Inmaculada–, y la puesta a punto de los cuatro demuestra que se utilizaban continuamente.

En 1674 no figuraba la firma ni el nombre de Montserrat en los recibos de salarios de la capilla. Se confirmó su marcha cuando en 1675 obtuvo la plaza de organista de la catedral de Murcia. Sin embargo, ante el fallecimiento de Castelló, el Colegio se aprestó a sacar la oposición a capellán primero organista, una sustanciosa plaza con 220 libras de distribuciones, 100 de salario y 30 más para los gastos de alquiler de la casa<sup>702</sup>. Se presentaron José Montserrat y Valero Barrachina<sup>703</sup>, a la sazón organista de la catedral de Segorbe. Finalmente, fue elegido Montserrat, con el sueldo de capellán primero más 75 libras de organista<sup>704</sup>. Cobraba un buen salario –295 libras anuales–, pero el Colegio se ahorraba 55 libras, ya que no se le incluía la casa ni las 100 libras prometidas del órgano.

Esta segunda etapa de Montserrat en el Patriarca fue aún más breve, pues solo firmó distribuciones hasta finales de 1678, y en 1679 ya no figuraba<sup>705</sup>. La capilla se quedó momentáneamente sin organista, hasta el punto de tener que recurrir al maestro de capilla titular, Aniceto Bailón, para sentarse al órgano

---

<sup>698</sup> *Elección de capellán...*, *op. cit.*, fol. 52r.

<sup>699</sup> Roque Montserrat se había presentado años antes –en 1662– a la plaza de maestro de capilla que finalmente obtuvo Hinojosa (véanse las pp. 286-292 del presente capítulo).

<sup>700</sup> *E-VAcp*, recibo de sacristía de 21.05.1668.

<sup>701</sup> En el Libro de las determinaciones se especificaba que el pago a Sesma era “[...] **por templar Los dos organos del Coro, el de la Capilla de la Conception y adobar el de N[uestr]a S[eñor]a La Antigua [...]**” (*Libro de las determinaciones...*, *op. cit.*, fol. 228) [lo destacado en negrita es mío]. La capilla de la Inmaculada Concepción, o llamada también del Monumento, se encuentra a la derecha del zaguán que da entrada al claustro.

<sup>702</sup> *Elección de capellán...*, *op. cit.*, fols. 65r-65v.

<sup>703</sup> Valero Barrachina opositó de nuevo a la capellanía primera de organista del Patriarca, obteniendo la plaza (*Ibidem*, fols. 69r-69v).

<sup>704</sup> *Ibidem*, fols. 65v-66r.

<sup>705</sup> En la primera distribución del año, del 01/07.01.1679, no figura Montserrat.

durante cerca de cuatro meses<sup>706</sup>, hasta la incorporación del mencionado Barrachina a primeros de abril de 1679.

Hay varios datos que revelan que, al menos en este período, *el elevado número de capellanes segundos no suponía que estos tuvieran una preparación o habilidad menores a las de los capellanes primeros*. Varios ejemplos lo demuestran:

1/ *Algunos capellanes segundos ejercían la titularidad en puestos de responsabilidad que, según las Constituciones, eran propios de los primeros*: entre 1662 y 1667, Jaime Balaguer, capellán segundo desde 1655, cobraba como capiscol titular tras la muerte del titular, el capellán primero Diego Arques. Por entonces, era el único capiscol de la capilla, el responsable del “día a día” en el cantollano, un puesto reservado a los capellanes primeros.

2/ Además de algunos casos citados, *el Colegio no esperó al término de finalización de los edictos<sup>707</sup> para admitir a determinados capellanes segundos*, por necesidades de la capilla, por evitar su marcha o porque los opositores estaban de paso: a Vicente Ferriz, evangelistero, en 1665, por su destreza, habilidad y la necesidad de una voz de Alto; a Vicente Jordán, Tenor, en 1666, por ser su voz muy conveniente para la capilla; en el mismo año a Gaspar González, por la necesidad de un Tiple y porque él adujo que no se esperaría; a Pedro Centelles, por la necesidad de su voz de Bajo y porque también amenazaba con irse a otro lugar; y en 1673 a Juan Fuster, epistolero, por la necesidad de una voz de Tenor<sup>708</sup>.

3/ En otros casos, *se produjeron incrementos de sueldo considerables a determinados capellanes segundos*: de las 140 libras iniciales que se concedían en distribuciones a todos ellos, a Juan González se le aumentaron 50 libras más en tercias y a Joaquín Falomir 40. A Andrés Verdú se le aumentaron 50 libras el mismo día de su ingreso. La intención, en unos y otros casos, era, más allá de tenerlos contentos, retenerlos en la capilla, evitando su marcha a otras plazas.

4/ Finalmente, *hubo un interés explícito por hacerse con los servicios de determinados capellanes*, como ocurrió con Francisco Mateu, al que en 1668 se le pagó el viaje de fuera de la capital para probar su voz<sup>709</sup>; y a Andrés Verdú, un mes

<sup>706</sup> E-VAcp, recibo de sacristía de 27.03.1679.

<sup>707</sup> Esta situación estaba contemplada en las *Constituciones* de la capilla: “Item declaramos, que no por lo dicho vedamos en recibir alguno en las dichas plaças, ni auer discurrido el tiempo de los edictos: entendiendose que la tal persona que fuere admitida sin esta solemnidad, sea tal que pareciere conuenie[n]cia, y beneficio de la Capilla a los electores.” (*Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 65, p. 120).

<sup>708</sup> *Elección de capellán...*, op. cit., fols. 50v, 52v, 53v, 60v y 62r.

<sup>709</sup> “[S]eñor D[octo]r Adriano Ariño, Sacristan, Dezimos Nosotros Don Fran[cis]co Ivañes Aznar R[ecto]r, el Lic[encia]do Mig[ue]l Ferrer Vic[ari]o de Coro, dicho Adriano Ariño sacristan, el D[octo]r Jo[an] Cendra Vicerr[ecto]r, el D[octo]r Jo[an] Bapt[ist]a Fos sind[ic]o, sacerdotes todos y Coleg[ial]es per[etu]os del Col[egi]o de Corp[us] Xpi. que de el dinero que V[uesa] m[er]ced tiene a su cargo **pague a Mo[sén] Francisco Matheu Diez libras por el gasto que a echo en Venir de su tierra a Valencia llamado del Colegio para Ver si su boz era a proposito para la Capilla Attento a la mucha necesidad que ay de bozes para llenarla** y despues de la publicacion de los edictos no hauer comparecido sujeto alguno y cobrara V[uesa] m[er]ced carta de pago, con la qual restitucion de la



después de su incorporación en 1668, se le fue a buscar a Onteniente, cuando iba camino de Murcia a negociar su ingreso en la catedral de la citada localidad<sup>710</sup>.

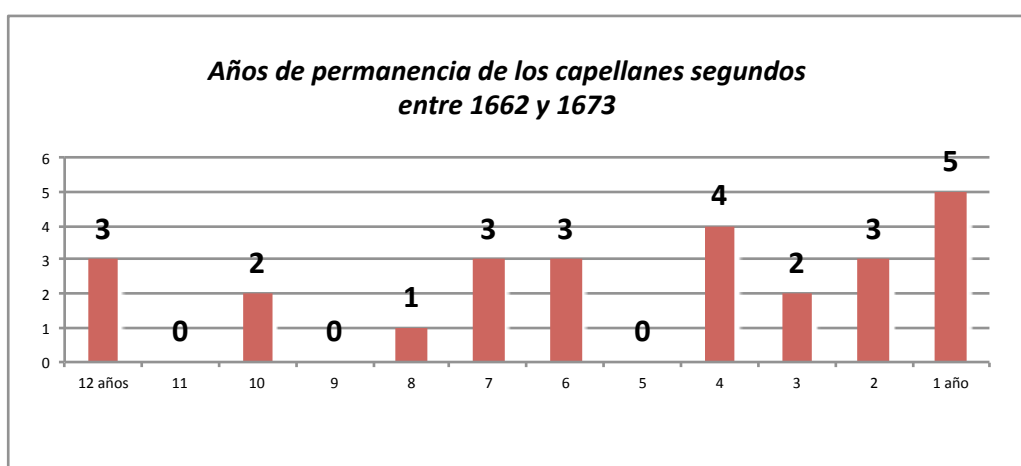
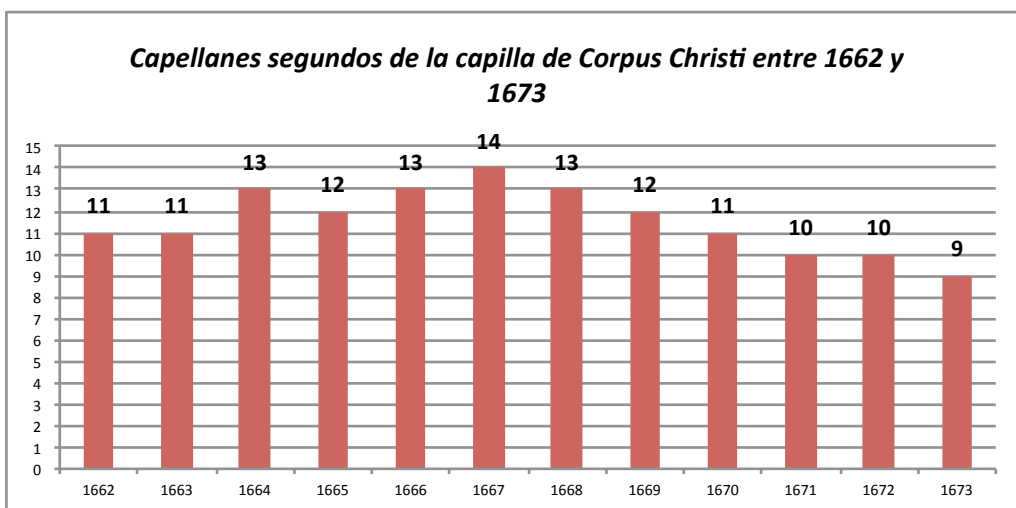
Todas estas situaciones demuestran que, *en muchos casos, los capellanes segundos tenían una preparación mayor que la exigida por el fundador en las Constituciones*. La decisión del Colegio de incorporarlos a una capellanía segunda o no promocionarlos, obedecía, más bien, a razones económicas –de ahorro de gastos– que a otro tipo de situaciones. En época de Hinojosa, ningún capellán segundo ascendió a primero, lo que corrobora que la política de control de gastos seguía manteniéndose, a pesar de que la economía de la institución mejoraba década a década.

A continuación expongo dos gráficos, uno con el número de capellanes segundos que hubo año a año, y otro que muestra los años de permanencia del conjunto a lo largo del período:

---

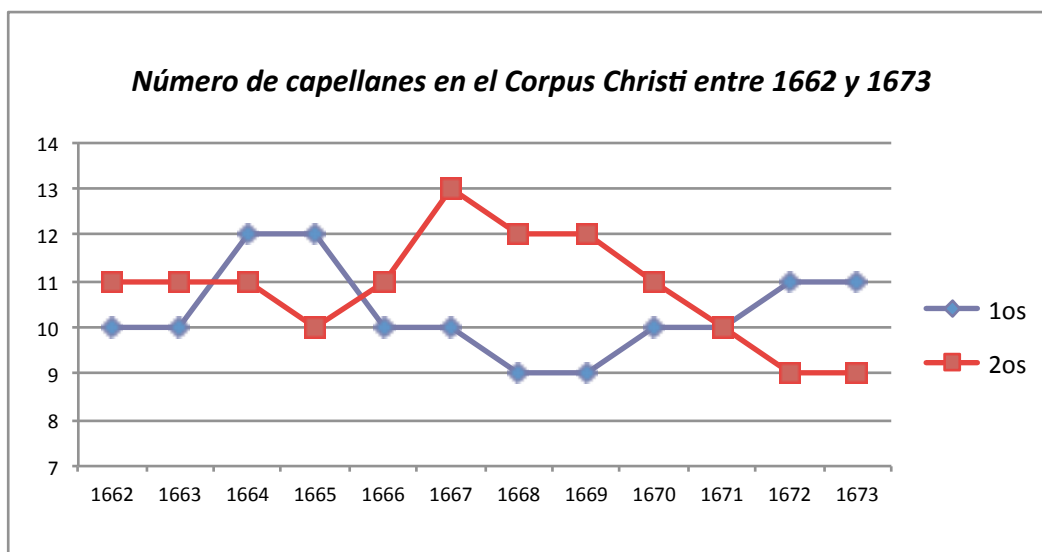
p[rese]nte y firma de n[uestro] Archiu[er]o de como queda registrada dichas £10 se le pasaran a V[uesa] m[erced] en cuenta en el Col[eg]io en 28 de Sett[iembr]e 1667 [...]" (E-VAcp, recibo de sacristía de 28.09.1667) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>710</sup> "En **31 de dichos [12.1668] a Joseph Castañer despensero por el propio que hizo de orden del S[eño]r R[ecto]r y C[olegiales] p[erpetuo]s a Ontiniente a Mo[sén] Andres Verdu capellan elegido desta Capilla attento que la Iglessia de Murcia hazia diligencias para acomodarle en su Iglessia £4 12s"** (E-VAcp, Gasto d[e] la Sacristia d[e] l Colegio en el Año 1668, fol. 21v) [lo destacado en negrita es mío].



Como se observa, el número de capellanes segundos en estos años fue en aumento, hasta alcanzar los catorce en 1667. De ahí, el número decayó hasta los nueve del final del período –1673–, con lo que se confirma la tendencia del Colegio de mantener estos cargos sin promocionarlos. Las entradas y salidas de los capellanes segundos fueron aún más numerosas que las de los primeros. Únicamente se mantuvieron tres capellanes segundos durante esos años, y abundan los que solo permanecieron un año –cinco–, con lo que tampoco hubo una gran estabilidad en esta sección de la plantilla.

A continuación muestro un gráfico comparativo entre el número de capellanes primeros y segundos en los años de estudio:



En el gráfico se observa que, *entre los años 1665 a 1670, hubo una tendencia a reducir el número de plazas de capellanes primeros y sustituirlas por segundos*, lo que se justifica por el intento de ahorro de gastos por parte del Colegio. En cambio, en el final del período –1671 a 1673– *se produjo lo contrario, aumentaron tímidamente los capellanes primeros, a la vez que se reducían los segundos. En los años 1664 y 1667, se constata el mayor número de capellanes en su conjunto –veintitrés–, el más cercano a lo prescrito en las Constituciones*. En cambio, *entre los años 1671 a 1673, solo se contaba con veinte capellanes intervinientes*, un número muy ajustado para las necesidades que la capilla tenía que cubrir en el altar y en el coro, aunque más equilibrado.

### **Infantes y mozos de coro**

El número de infantes de la capilla del Corpus Christi debía ser de seis, según las *Constituciones*<sup>711</sup>. Estaban a prueba tres años, hasta que el maestro de capilla les examinaba “cantando su parte”, momento en el que comenzaban a cobrar diez libras anuales y ya estaban en activo en la capilla. Entraban alrededor de los ocho años, con lo que su período productivo en la capilla no iba más allá de tres o cuatro años, hasta el cambio de voz. En esos años participaban de la vida musical de la capilla: en las salves gregorianas de los sábados, junto a tres ministros y el organista; en el himno de las estaciones que precedían a las festividades importantes, alternaban dos infantes con el cantollano de la capilla<sup>712</sup>; en la polifonía intervenían en el coro, cantando papeles de Tiple; pero su papel más destacado y llamativo, en el que más se lucían, tenía lugar en la fiesta del Corpus, cuando cuatro de ellos bailaban las danzas en las esquinas del claustro del Colegio.

<sup>711</sup> El capítulo 16 de las *Constituciones* se refieren al número y regencia de los infantes adscritos a la capilla (*Constituciones de la Capilla...*, *op. cit.*, Cap. 16, p. 23). Sobre los infantes, consúltense también las pp. 149-150 del Capítulo II de la presente tesis.

<sup>712</sup> *Constituciones de la Capilla...*, *op. cit.*, Cap. 40, p. 71.

Ingresar de infante en una capilla musical suponía (como ocurría en cualquiera de las plazas importantes de la península) la posibilidad de asegurar una manutención y una enseñanza que muchas familias no podían proporcionar. Si bien la entrada de infantes en las capillas podía obedecer a muchos factores, para los niños suponía la posibilidad de labrarse un futuro digno y aprender un oficio para toda la vida. Los padres apenas podían ver a su hijo, pero aseguraban para él ropa y comida, y, en cierta forma, más allá de una instrucción en un clima religioso favorable, le preservaban de las constantes epidemias, hambruna y peligros que gran parte de la sociedad sufría. En ocasiones, estos niños aportaban su corto salario para asistir a sus familias, en muchos casos numerosas y con enfermedades.

Normalmente los infantes, con la muda de voz, pasaban a ser mozos de coro<sup>713</sup>. El Colegio los seleccionaba de entre los infantes del Colegio, los que habían destacado en esta etapa por sus cualidades musicales y/o vocales y se consideraba interesante mantenerlos en el Colegio, conforme sucedía en la mayoría de capillas, aunque, como se comprobará, algunos accedieron al cargo desde fuera de la capilla. Este cargo era, en cuanto a consideración y salario, intermedio entre la etapa de infante y la de capellán.

Una de las funciones más importantes que asumían los mozos de coro era la enseñanza de las danzas del Corpus al resto de infantes, ya que venían de danzarlas en los anteriores años. La enseñanza, en este caso, era por imitación, aunque en otras situaciones (más inusuales), era el propio maestro de capilla –como sucedió con el maestro interino Marcos Pérez–<sup>714</sup>, un capellán o cualquier otra persona designada por el Colegio los encargados de enseñárselas.

Volviendo a los infantes, estos recibían la instrucción musical directamente del maestro de capilla. Jacinto Barberá, que era capellán primero y ejercía de organista suplente cuando ingresó Hinojosa, en 1640 –siendo todavía acólito de la catedral levantina– iba al Colegio de Corpus Christi a enseñar a los infantes canto, contrapunto y dos prácticas semanales<sup>715</sup>. Además, un colegial o un acólito del Colegio se encargaba de enseñarles gramática. Onofre Hervás intentó en 1659 ingresar de infante, sin conseguirlo, pero en 1661 enseñaba gramática a los infantes desde su posición de colegial familiar<sup>716</sup>.

El Colegio se encargaba de suministrar niños a la capilla, enviando encargados a determinadas zonas para hacerles pruebas. Se probaba a muchos niños, y muchos no eran válidos, con lo que directamente se descartaban. Así pasó, en época de Hinojosa, con Antonio Quinto (1664), Juan Tordera y Miguel García (1667), Lorenzo Pons y Miguel Clemente (1673)<sup>717</sup>. Otros, en cambio, estaban únicamente un año o menos, no llegando a cumplir su período de prueba de tres años, ya que en un

---

<sup>713</sup> Sobre los mozos de coro y sus funciones, consúltese las pp. 147 y 150 del Capítulo II de la presente tesis.

<sup>714</sup> Para mayor información, consúltese la p. 191 del Capítulo II de la presente tesis.

<sup>715</sup> *Libro de las determinaciones...*, *op. cit.*, fol. 62v.

<sup>716</sup> *Ibidem*, fol. 210r. Sobre los colegiales familiares, consúltese las pp. 124-125 del mencionado Capítulo II.

<sup>717</sup> *Asientos de los infantillos...*, *op. cit.*, fols. 38v y 40v.

menor tiempo se constataba que no iban a ser válidos, como ocurrió con Antonio Vicente (1662), Juan Jerónimo Martín (1663), Fabricio Monterde, Sebastián Navarro y Juan Martínez (1664), Macián Alfonso (1666), Miguel Halcón (a prueba seis meses en 1670), Felipe Escrivá (cuatro meses en 1671) y José Gargallo (cuatro meses en 1673)<sup>718</sup>. Posiblemente, en estos casos, pese a no observar demasiadas aptitudes iniciales, se prefería ser cauto y observar su evolución durante unos meses.

En cuanto a las zonas provenientes de los futuros infantes, se “echaban redes” en la propia ciudad y reino de Valencia y en otras zonas aledañas. Una de las principales zonas suministradoras de niños era el reino de Aragón, concretamente los territorios de la actual provincia de Teruel. Esta relación/conexión y circulación de músicos entre Valencia y Teruel, entre las capillas valencianas y las aragonesas – muy acentuada en el Patriarca, concretamente en las décadas objeto de estudio– fue una constante a lo largo del siglo, siendo un tema que, si bien se aleja del objeto de esta investigación, merecería un estudio más profundo. En el *Libro de asientos de infantillos* se indica, en la mayoría de casos, la zona de procedencia de los niños, como se observa en el siguiente cuadro:

**Tabla 43: ingresos y procedencia de los infantes de la capilla del Corpus Christi entre 1657 y 1673.**

Infante	Procedencia	Infante	Procedencia
Vicente Borrell (1657)	El Puig (Valencia)	Cristóbal Tomás (1666)	Alcora (Castellón)
Antonio Teodoro Ortells (1657)	Rubielos de Mora (Teruel)	Juan Tordera (1667)	?
Jaime Crucillas (1662)	Valdeconejos (Teruel)	Miguel García (1667)	?
Antonio Vicente (1662)	Caspe (Zaragoza)	Francisco Espinosa (1667)	?
Juan Jerónimo Martín (1663)	Jorcas (Teruel)	Jerónimo Company (1667)	Torrent (Valencia)
Fabricio Monterde (1664)	Forcall (Castellón)	Jaime Martínez (1668, mozo de coro)	Chelva (Valencia)
Antonio Quinto (1664)	?	Ventura Asensi (1668)	Liria (Valencia)
Vicente Pantoja (1664)	Alcora (Castellón)	Gabriel Irlés (1669)	Elche (Alicante)
Cristóbal Pérez (1664)	Alacuás (Valencia)	Bartolomé Sánchez (1670)	Elche (Alicante)
Sebastián Navarro (1664)	Manzanera (Teruel)	Miguel Halcón (1670)	Mosqueruela (Teruel)
Cristóbal Villuengas (1664)	Torre de Arcas (Teruel)	Miguel Galvir (1671)	Onda (Castellón)
Juan Martínez (1664)	Soria (Castilla la Vieja)	Felipe Escrivá (1671)	Valencia
Clemente Antonio Barrachina (1664)	Teruel	Antonio Rubio (1672)	Cella (Teruel)
Antonio Brel (1665)	Forcall (Castellón)	José Gargallo (1673)	Alepuz (Teruel)
Félix Margarit (1665)	Cuatrecorona (Valencia)	Tomás Martín (1673)	Segorbe (Castellón)
José Guart (1665)	Forcall (Castellón)	Lorenzo Pons (1673)	Benicarló (Castellón)
Macián Alfonso (1666)	?	Miguel Clemente (1673)	Domeño (Valencia)
Elías Azagra (1666, mozo de coro)	?		

De los treinta y cinco infantes que ingresaron en la capilla del Patriarca, diez provenían del reino de Aragón y nueve de ellos de la provincia de Teruel, ocho de la provincia de Castellón y otros ocho de la de Valencia. Sin embargo, solo uno de ellos –Escrivá– provenía de la propia capital. Parece evidente que camino de Teruel –ida y vuelta– se aprovechaba el itinerario y se recorrían pueblos de Castellón que venían de paso. Probablemente, existían contactos con determinadas sedes religiosas, que podrían “captar” niños de sus zonas respectivas, pero no existen noticias al respecto. Resulta llamativo que la principal zona de abastecimiento de nuevos infantes fuera el reino de Aragón y no el propio reino de Valencia, ya que, en el caso de los colegiales de beca, el fundador había establecido prioridad sobre los alumnos del reino, y los infantes también eran una apuesta de futuro para la institución. Por ello, es posible que el Patriarca tuviera una jurisdicción de ámbito

<sup>718</sup> *Ibidem*, fols. 35r-35v, 36v, 37v, 38v y 39r, respectivamente. La entrada de Miguel Halcón no figura en este libro, pero sí un recibo del sastre Francisco Bódalo por un vestido indicando su marcha (E-VAcp, recibo de sacristía del 02.12.1670).

territorial propio, y en el caso de los escasos niños procedentes de la capital valenciana, podría ser que la catedral tuviera jurisdicción privativa, preeminente sobre la adscrita al Colegio del Corpus Christi. En el siguiente mapa aparecen las principales zonas (y algunas de las localidades de ambos reinos, aragonés y valenciano) de las que provenían los infantes:



En cualquier caso, había gente de la casa encargada de reclutar a los niños, aunque esta cuestión no se explicitó en las *Constituciones*. De los veinticuatro colegiales de beca, tres de ellos recibían una confianza especial de sus superiores para hacer gestiones fuera, y es posible que fuera uno de ellos –o un equipo– el encargado<sup>719</sup>. En 1672 se encargó a Pantaleón Muñoz ir a por Antonio Rubio para probarlo de infante<sup>720</sup>. Este Muñoz podría ser uno de los colegiales de beca, estudiante del Colegio.

Como he comentado con anterioridad, lo habitual era que el final de la etapa de los infantes coincidiera con el nombramiento como mozos de coro: Vicente Borrell cobraba ya de mozo cuando aún era infante en 1666, enseñando las danzas a sus otros tres compañeros<sup>721</sup>. En 1663 dejó de ser infante y conservó su cargo de

<sup>719</sup> En otras capillas, era el propio maestro el encargado de recorrer las diferentes localidades para probar a los infantes (de este modo se podían presentar más niños), pero, según los datos investigados, en el Patriarca no se aplicaba este sistema: se llevaba a los niños al Corpus Christi y allí se probaban.

<sup>720</sup> E-VAcp, recibo de sacristía de 25.02.1672.

<sup>721</sup> *Libro de las determinaciones...*, op. cit., fol. 221.

mozo de coro<sup>722</sup>, instruyendo en las danzas de 1664 –en este año danzó y las enseñó– y 1665 –cobró por enseñarlas–<sup>723</sup>. Vicente Pantoja, que entró de infante en 1664, provenía de la catedral, donde ya venía ejerciendo como tal<sup>724</sup>. Su etapa concluyó en 1669 pasando a ser mozo de coro hasta 1671, enseñando las danzas en 1670<sup>725</sup>. Félix Margarit era infante desde 1665; al año siguiente era segundo mozo de coro, y entre 1667 y 1669 instruyó a sus compañeros en las danzas<sup>726</sup>. Ventura Asensi ingresó como infante en 1668 –tenía nueve años–. A los quince años –en 1674– fue nombrado mozo de coro<sup>727</sup>, enseñando las danzas hasta 1679<sup>728</sup>. Por último, Gabriel Irlés ocupó puesto de infante entre 1669 y 1671, siendo nombrado mozo de coro hasta 1674<sup>729</sup>.

Aunque normalmente los mozos de coro promocionaban de forma interna, en algún caso se escogían de fuera de la casa, como ocurrió con Elías Azagra y Jaime Martínez. Azagra no quedó registrado en el libro de asientos de infantillos, donde también se incluían a los mozos de coro que eran promovidos o elegidos. Pudo ingresar hacia marzo de 1666<sup>730</sup>. En octubre de ese año ya figuraba como primer mozo de coro junto a Félix Margarit. Permaneció en el cargo un año, hasta finales de marzo del año siguiente<sup>731</sup>. El nombramiento directo de Jaime Martínez como mozo de coro, en cambio, sí se incluyó en el libro de registro de infantes el 07.02.1668<sup>732</sup>. Era el segundo mozo de coro, junto a Félix Margarit, hasta que este fue cesado en septiembre de 1669, aunque solo firmó cobrando una semana de distribuciones<sup>733</sup>. Como figura en el libro de asientos, se fue a ocupar el puesto de capiscol de la parroquia de santa Catalina de Valencia, por lo que, probablemente, cuando ingresó en el Patriarca ya era mayor. Estos dos mozos de coro ya venían formados como infantes en alguna parroquia de la ciudad. Los examinadores habían podido tener referencias de ellos, o bien, en el momento del examen, demostraron aptitudes musicales y de otro orden para el cargo. En estos dos años –1666 y 1669–

---

<sup>722</sup> E-VAcp, recibo de sacristía de 06.06.1663.

<sup>723</sup> E-VAcp, recibos de sacristía de 21.06.1664 y 09.06.1665, respectivamente. En el primero de ellos figura como instructor y danzante.

<sup>724</sup> *Asientos de los infantillos...*, op. cit., fol. 36v. Los datos de este infante (proveniente de Alcora) coinciden con los de Vicente Pantoja y Galán (\*Alcora –Castellón–, 1652; †Oviedo, 1722), que ocupó, tras oposición, el cargo de maestro de capilla de la catedral de Oviedo durante 42 años –desde 1680 hasta su fallecimiento–. De tratarse del mismo músico, ingresaría en la capilla del Corpus Christi con 12 años (-SANHUESA FONSECA, María: “Corpus Christi en la Catedral de Oviedo (Siglos XVII-XX)”, en *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium 1/4-IX-2003*. San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2003, vol. 2, pp. 995 y 999; -ID.: “Músicos Catedralicios en el Archivo de San Isidoro el Real”, en *Paso a Paso (Revista de la Cofradía del Santo Entierro y Nuestra Señora de los Dolores de Oviedo)*, 11 (2011), pp. 49-50; -ROYO CONESA, Mireya: *La capilla del Colegio del Patriarca...*, op. cit., pp. 407-408).

<sup>725</sup> E-VAcp, recibo de sacristía de 10.06.1670.

<sup>726</sup> E-VAcp, recibo de sacristía de 01.07.1669.

<sup>727</sup> Gabriel Irlés finalizó su etapa de mozo de coro firmando la distribución semanal del 01/07.07.1674. Ventura Asensi firmó la siguiente, del 8 al 14 de julio.

<sup>728</sup> E-VAcp, recibo de sacristía de 12.06.1679.

<sup>729</sup> E-VAcp, recibo de las distribuciones semanales del 01/07.07.1674.

<sup>730</sup> E-VAcp, recibo de las distribuciones semanales del 21/27.03.1666 [en el que aparece su firma].

<sup>731</sup> E-VAcp, recibo de las distribuciones semanales del 27.02.1667 al 02.04.1667.

<sup>732</sup> *Asientos de los infantillos...*, op. cit., fol. 38v.

<sup>733</sup> E-VAcp, recibo de las distribuciones semanales del 01/07.09.1669.

hubo escasez de infantes que participaban efectivamente en la capilla –cobrando cada año las diez libras–, lo que parece el mayor motivo para buscar mozos de coro de fuera del Colegio.

Jaime Martínez, en su etapa de mozo de coro, siguió formándose en la capilla hasta ascender al puesto de capiscol en Santa Catalina, comenzando así su trayectoria de capellán. Hubo otros casos en los que su formación inicial en la capilla les pudo servir de impulso inicial para una promoción profesional. El mencionado Vicente Pantoja –“y Galán”, según los datos aportados por María Sanhuesa–, fue nombrado maestro de capilla la catedral de Oviedo en 1680, diez años después de abandonar el Patriarca. Cristóbal Tomás ingresó en octubre de 1666, pero en junio de 1667 ya ganaba un salario<sup>734</sup>, luego su etapa de prueba fue muy breve –7 meses–. Posiblemente, en ese año ya danzó para el Corpus. Permaneció como infante en la capilla hasta octubre de 1673, fecha en que pasó a la catedral<sup>735</sup>, probablemente como mozo de coro. El mencionado Ventura Asensi, mientras ejercía como mozo de coro (1674-1679) llegó a cantar papeles de Tenor solista en la capilla, supliendo a los capellanes titulares. Esto ocurrió en 1676<sup>736</sup>, cuando Asensi tenía tan solo 16 años, aunque, por entonces, tendría ya mudada la voz. Son ejemplos de jóvenes con buenos inicios que, por entonces, destacaban entre el resto y apuntaban como futuros músicos.

El ejemplo más notorio y brillante entre los infantes de esta etapa fue el de Antonio Teodoro Ortells (\*Rubielos de Mora –Teruel–, 1650c; †Valencia, 1706): ingresó de infante el 21.12.1657<sup>737</sup>, permaneciendo en ese puesto hasta el 08.05.1664. Se formó en este período, por tanto, con los maestros Marcos Pérez (1657-1662) y José Hinojosa (1662-1664).

---

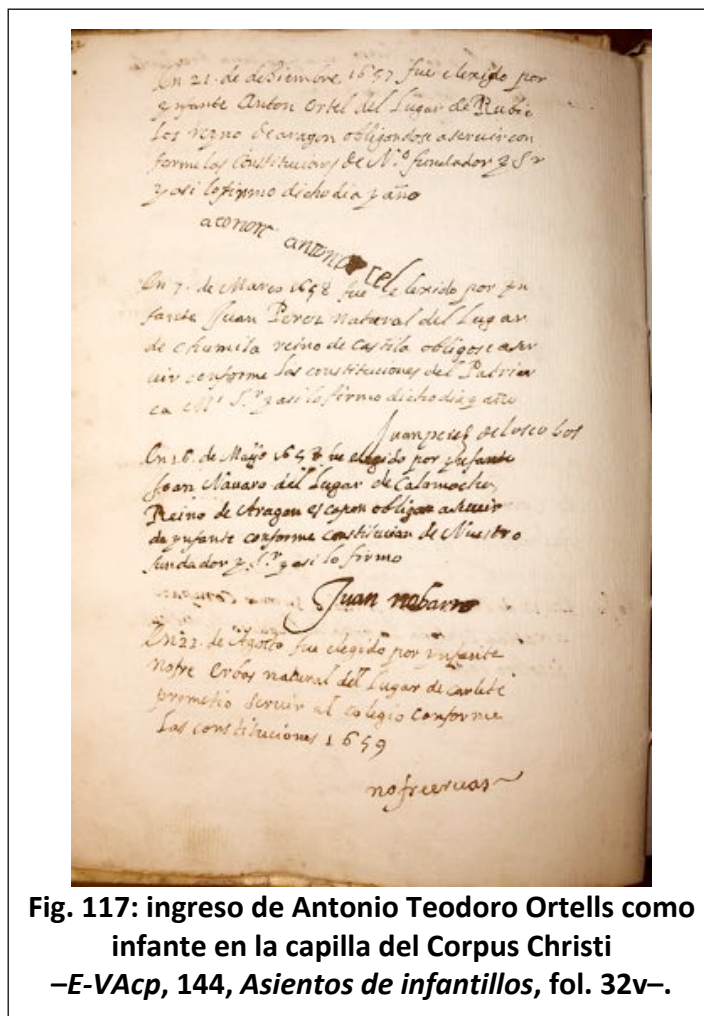
<sup>734</sup> *Asientos de los infantillos...*, *op. cit.*, fol. 38v. Es probable que llegara a danzar en el Corpus en 1667, pues en ese año la procesión tuvo lugar el 23 de junio.

<sup>735</sup> *Asientos de los infantillos...*, *op. cit.*, fol. 38r.

<sup>736</sup> **“En 6 de Henero 1676 los S[eño]res R[ecto]r y Coleg[ia]les perpetuos determinaron se diesen a Ventura Assensi Moço de Coro de la Capilla deste Colegio Diez Libras pro Una ueçe attento su habilidad y cantar primeros coros de thenor en aucençias y enfermedades de los thenores Capellanes de la Capilla El D[octo]r Joan Cendra R[ecto]r (*Libro de las determinaciones...*, *op. cit.*, fol. 255) [lo destacado en negrita es mío].**

<sup>737</sup> “En 21. de deziembre 1657 fue elegido por ynfante Anton Ortel del lugar de Rubielos reyno de Aragon obligandose a seruir conforme las Constituciones de N[uestr]o fundador y S[eño]r y asi lo firmo dicho dia y año aton ort [sic.] anton[i] ortel” (*Asientos de los infantillos...*, *op. cit.*, fol. 32v). Antes de Ortells figura la entrada, el 15 de noviembre de 1657, del infante Dionisio [Donís] Navarro, natural de Liria, con 10 años de edad (*Asientos de los infantillos...*, *op. cit.*, fol. 31v). Se indica también que “se huio y el colegio curso una galenteria de azerle curar de una sarna que tenia” (*ibidem*, fol. 31r). Permaneció hasta febrero de 1662, cuando “[...] los S[eño]res R[ect]or y Coleg[ia]les perp[etu]os determinaron que de despide Dionisio Navarro infante natural de Liria por no ser ya su boz util para la capilla” (*Libro de las determinaciones...*, *op. cit.*, fols. 219-220). Entonces tenía 14 años de edad, por lo que abandonó la capilla por el cambio de voz. No estuvo a las órdenes de Hinojosa, ya que este ingresó como maestro de capilla en diciembre. Sin embargo, dos años después aparecía danzando junto a Borrell y Ortells (*E-VAcp*, recibo de sacristía de 21.06.1664). Es posible que este Donís Navarro fuera el mismo que el 09.03.1679, con 42 años, opositó, junto a Valero Barrachina, a la capellanía primera de organista del Patriarca, plaza que finalmente se resolvió a favor del segundo (*Elección de capellán...*, *op. cit.*, fols. 69r-69v).





**Fig. 117: ingreso de Antonio Teodoro Ortells como infante en la capilla del Corpus Christi –E-VAcP, 144, Asientos de infantillos, fol. 32v–.**

En 1662 marchó del Colegio, y hubo que ir a recogerlo<sup>738</sup>. Se desconoce si fue una huida o si se ausentó temporalmente<sup>739</sup>. Posiblemente bailó las danzas en 1663, aunque no hay documentación al respecto. Sin embargo, en 1664 aparecía danzando junto al mozo de coro Vicente Borrell y a Dionisio Navarro<sup>740</sup>, aunque, por entonces, llevaba cerca de un mes fuera del Colegio, ya que el 8 de mayo se le compró ropa a cuenta de su finiquito<sup>741</sup>.

Según la fecha aproximada del nacimiento de Ortells –hacia 1650–, recibiría lecciones de canto, contrapunto y composición de Hinojosa entre los 12 y 14 años. Después de esta fecha, es posible que Ortells no abandonara la ciudad de Valencia,

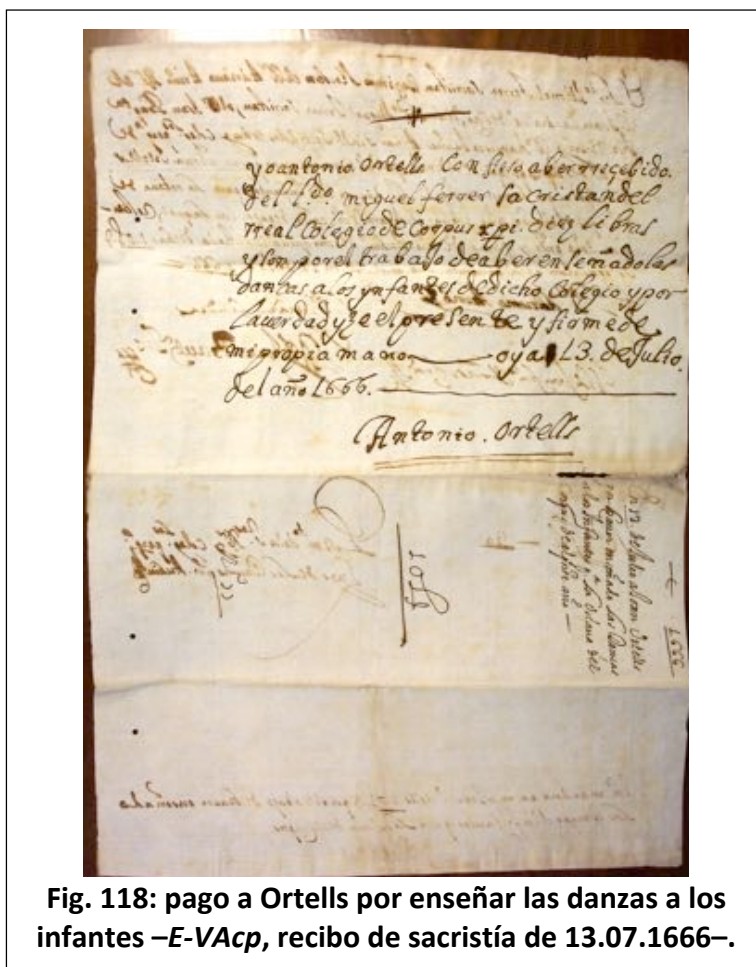
<sup>738</sup> E-VAcP, Gasto del mes de junio de 1662, recibo de sacristía.

<sup>739</sup> Sobre este asunto, M. T. Ferrer Ballester apunta la teoría de una relación privilegiada entre la familia Ortells y el patriarca. José Ortells, infante del Patriarca hasta 1657 y hasta 1660 mozo de coro, podría ser su hermano. Según esta hipótesis, ambos hermanos coincidirían en el Colegio de Corpus Christi (-FERRER BALLESTER, María Teresa: *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española*. Valencia, Generalitat Valenciana-Institut Valencià de la Música (IVM), 2007, pp. 81-88).

<sup>740</sup> Se desconoce cuál sería el cuarto infante que danzó, pues únicamente figura la firma de los tres mencionados, aunque podría ser Vicente Pantoja, que había ingresado en mayo de ese año –1664–.

<sup>741</sup> En el exterior de la libranza firmó el propio Ortells: “Confieso auer reçibido la cantidad contenida En la retroscrita librança y es por racon del salario quel Colegio me tenia señalado de que me doy por contento y pagado. asta el dia ocho de mayo deste presente año de 1664, Antonio Ortells” (E-VAcP, recibo de sacristía de 06.05.1664).

pues en julio de 1666 cobró del Colegio por enseñar las danzas a los infantes<sup>742</sup>. En la primera mitad de ese año la capilla no contaba con mozo de coro alguno, razón por la cual se recurrió a Ortells para la enseñanza de las danzas (a finales de octubre ocupó el puesto el infante Félix Margarit).



**Fig. 118: pago a Ortells por enseñar las danzas a los infantes –E-VAcp, recibo de sacristía de 13.07.1666–.**

En los años siguientes no hubo noticias de Ortells en el Patriarca<sup>743</sup>. Pudo trabajar en la catedral de Albarracín –Teruel–, antes de obtener definitivamente la

<sup>742</sup> “El Lic[encia]do Mig[ue]l Ferrer Sacristan, Dezimos Nosotros, el D[octo]r Adriano Ariño R[ecto]r, el D[octo]r Jo[an] Cendra Vic[ari]o de Coro, dicho Lic[encia]do Mig[ue]l Ferrer Sacristan, el D[octo]r Jo[an] Bapt[ist]a Fos Vicerr[ecto]r y Don Fran[cis]co Ivañes Aznar sind[ic]o, sacerdotes todos y Colegial[es] per[etu]os del Col[eg]io de Corp[us] Xpi. que de el dinero que V[uesa]m[er]ced tiene a su cargo pague a Joan Ortells Diez Libras por haver enseñado las danças a los Infantes para la octaua de el Corpus del p[rese]nte año de 1666. Y cobrara V[uesa]m[er]ced carta de pago, con la qual restitucion de la p[rese]nte y firma de n[uest]ro Archiu[er]o de como queda registrada dichas £10 se le pasaran a V[uesa]m[er]ced en cuenta datt[ado] en el Col[eg]io en 13 de Julio 1666= El D[octo]r Adriano Ariño El D[octo]r Juan Çendra El Lic[encia]do Mig[ue]l Ferrer Sacristan El D[octo]r Jo[an] Baut[ist]a Fos”(E-VAcp, recibo de sacristía de 13.07.1666). A pesar de que el documento indica “Joan Ortells”, no cabe confusión, puesto que en el anverso de la libranza figuraba lo siguiente: “Yo Antonio Ortells. Confieso aver rreçebido. del Lic[encia]do Miguel Ferrer Sacristan del Colegio de Corpus Xpi. diez libras y son por el trabajo de aver enseñado las danças a los ynfantes de dicho Colegio y por la uerdad yze el presente y firme de mi propia mano oya a 13 de julio del año 1666. Antonio. Ortells.”

<sup>743</sup> Según M. T. Ferrer Ballester, en el período 1666-1671, Ortells pudo integrarse en alguna de las capillas privadas de la ciudad de Valencia, como la de Andrés Renart o Nicolás Vicent (-FERRER

plaza de maestro de capilla hacia 1671. Sin embargo, cuando el Colegio el 01.02.1674 sacó a concurso una plaza de capellán primero, con obligación de llevar el compás y enseñar a los infantes, se presentaron dos candidatos: Antonio Ortells, que, efectivamente, era maestro de capilla de la catedral de Albarracín<sup>744</sup>, y Roque Montserrat<sup>745</sup>, también conocido del Colegio por suplir al organista Francisco Castelló años antes, y que ahora regía la capilla de la iglesia de San Martín en Valencia. El 14.06.1674, los visitadores resolvieron conceder la plaza a Ortells, concediéndole veinte libras adicionales por el cargo de maestro interino<sup>746</sup>.

La dedicación a los infantes y las tareas de componer y regir la capilla no compensaban con las veinte libras que se le ofrecieron. Aún así, Ortells dirigió la capilla hasta finales de 1676<sup>747</sup>, hasta que al año siguiente se presentó a las oposiciones de maestro de capilla de la catedral de Valencia –por muerte del titular, Gracián Babán–, siendo elegido el 28.05.1677<sup>748</sup>. Ortells rigió la capilla de la catedral valenciana durante veintisiete años<sup>749</sup>, falleciendo el 04.11.1706.

En el inventario del Patriarca de 1675 figuraban veinticinco obras de Ortells, aunque en el siguiente, de 1687, no figuraba ninguna, ya que, al igual que había hecho Comes décadas antes, se llevó toda su música consigo, bien por desavenencias con el Colegio o por cualquier otra razón no conocida.

La capilla del Corpus Christi fue reponiendo parte de la obra de Ortells en los siguientes años, posiblemente a partir de los materiales de la catedral. En el inventario de 1747, el maestro de capilla Salvador Noguera incluyó veintidós obras<sup>750</sup> de Ortells, todas en latín –según la tradición del Patriarca de no interpretar obras en lengua vernácula–.

---

BALLESTER, María Teresa: *op. cit.*, pp. 100-103). Llorens, sin embargo, indica que en esos años ocupó el cargo de maestro de capilla de la parroquia de San Andrés de Valencia (-LLORENS, José María: "Ortells, Antonio Teodoro", en *Diccionario de la Música...*, *op. cit.*, vol. 8, 2001, pp. 247-248).

<sup>744</sup> *Elección de capellán...*, *op. cit.*, fol. 40r.

<sup>745</sup> Roque Monserrat ya se había examinado en la anterior oposición, junto a Hinojosa, en 1662.

<sup>746</sup> *Elección de capellán...*, *op. cit.*, fol. 62v. La elección, como la de Hinojosa y otras muchas, trajo polémica sobre la decisión final del Colegio, asunto que, una vez más, tuvieron que resolver tajantemente los visitadores [así figura en una carta sin paginar, insertada *a posteriori* entre los folios 62v-63r].

<sup>747</sup> Cobró hasta la última semana del año 1676 (*E-VAcp*, recibo de la distribución semanal del 27/31. 12.1676).

<sup>748</sup> Los examinadores fueron Juan Bautista Cabanilles, a la sazón organista de la catedral de Valencia, Miguel Monju, maestro de la catedral de Seborbe, y Aniceto Bailón, que, por entonces, regentaba la capilla de la catedral de Játiva (-RIPOLLÉS, Vicente: *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1935, pp. VIII-X).

<sup>749</sup> El 01.07.1704, el capítulo catedralicio le liberó del cuidado y enseñanza de los *deputats*: "[...] Item, attenant a la poca salut y molts accidents que patix Mosén Antoni Theodoro Ortells Mestre de Capella de la present Esglesia, el qual há vint y set anys que servix dit Magisteri ab la satisfacció que es notoria per sa gran habilitat [...]" (*Ibidem*).

<sup>750</sup> *E-VAcp*, Mus/BM-717, r. 3362, *Inventario de la Música*, fols. 1-13.

Actualmente, en el archivo musical del Patriarca, se conservan treinta y nueve composiciones<sup>751</sup> de Ortells. No obstante, casi toda su producción se encuentra en la catedral valenciana. Si se asumen unos datos hoy ya posiblemente sujetos a revisión, sus veintisiete años como maestro de capilla lo revelan como un compositor prolífico, con un legado de 347 composiciones, 131 en latín y 216 villancicos en castellano<sup>752</sup>.

Ortells, al igual que Hinojosa, apareció indirectamente implicado en la controversia de Valls, citado por este como fuente de autoridad en su respuesta a Joaquín Martínez de la Roca de 1716<sup>753</sup>. También Valls, en su tratado teórico *Mapa Armónico Práctico* (1742a), citaba a Ortells como modelo a imitar en las obras policorales para grandes templos<sup>754</sup>.

Ortells fue el infante más destacado en estos años. La documentación conservada permite reconstruir toda su etapa en el Patriarca, como infante, instructor de danzas y maestro de capilla. Formó parte de la terna de grandes maestros –junto a Aniceto Bailón y Máximo Ríos– que, tras Hinojosa, rigieron la capilla en las últimas décadas del siglo XVII.

Otros factores, susceptibles de un estudio más sociológico que musical, fueron las marchas repentinas –o huidas– de algunos infantes, como Juan Martínez, que “[...] se fue de casa” a los pocos días de ingresar en 1664<sup>755</sup> y que al poco abandonó definitivamente la capilla. Fenómenos más luctuosos fueron las muertes de dos infantes con días de diferencia en marzo de 1665, Cristóbal Pérez y Cristóbal Villuengas. Este falleció el 09.03.1665<sup>756</sup>, y el 18.03.1665 se rezó una misa por el alma del infante Cristóbal Pérez<sup>757</sup>. Aunque los infantes desde su ingreso tenían garantizada su manutención, es posible que muchos de ellos llegaran al Colegio con desnutrición y falta de cuidados higiénicos mínimos, ya que, en muchos casos, los

---

<sup>751</sup> -CLIMENT, José: *Fondos musicales de la Región Valenciana. II. Real Colegio del Corpus Christi-Patriarca*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1984, pp. 546-551. En realidad, se conservan 42, pero tres de ellas son reducciones de otras existentes.

<sup>752</sup> -PIEDRA, Joaquín: “Maestros de Capilla...”, *op. cit.*, p. 76.

<sup>753</sup> Valls, en su respuesta a Joaquín Martínez, puso como ejemplo una *Lamentación* de Ortells (-VALLS, Francisco: *Respuesta del licenciado Francisco Valls, presbytero, maestro de capilla en la santa iglesia Cathedral de Barcelona, a la censura de don Joachin Martinez organista de la santa iglesia de Palencia, contra la defensa de la entrada de el Tiple segundo en el Miserere Nobis de la Missa Escala Aretina*. Barcelona, Rafael Figuerò, 1716, pp. 5 y 24), y, al igual que sucedió con Hinojosa, otros maestros, como Francisco Zacarías –que incluyó, asimismo, un ejemplo de un *Miserere* de Ortells– y Gabriel Zarzoso, apoyaron a Valls con los ejemplos del maestro de Rubielos (*Ibidem*, pp. 26-27, 57, 59 y 79).

<sup>754</sup> -PAVIA, Josep (ed.): *Francesc Valls: Mapa Armónico Práctico (1742a)* [Edn. facsímil del ejemplar manuscrito conservado en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, Ms. 783]. Barcelona, CSIC, 2002, fol. 110v, p. 260.

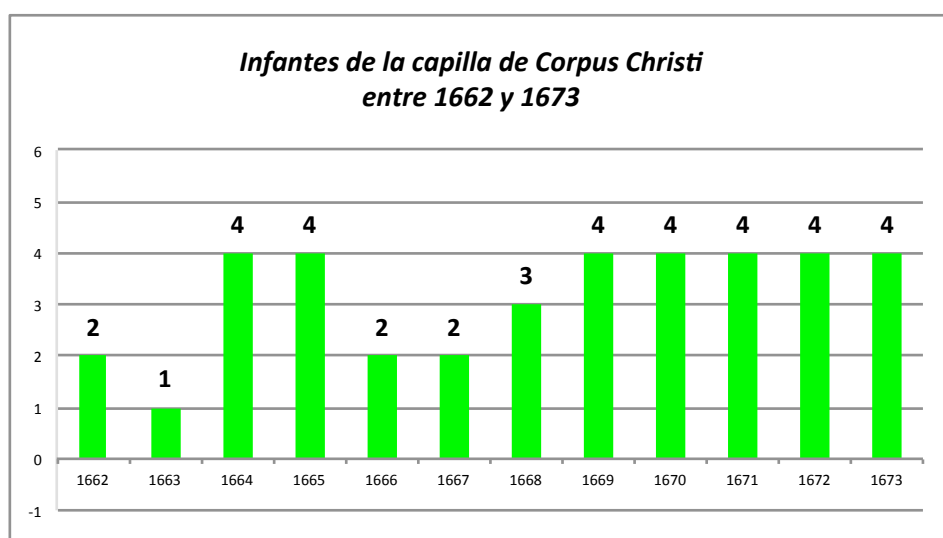
<sup>755</sup> -VAÇp, *Quaderno de el gasto por menor de el mes de Octubre de 1664*.

<sup>756</sup> -VAÇp, *Gasto por menudo del mes de março de 1665*. Aunque se encuentra próxima la fecha de fallecimiento de Cristóbal Pérez, es más probable que esta misa de cuerpo presente se celebrara para Villuengas.

<sup>757</sup> *Ibidem*.

propios padres de los infantes pasaban necesidad<sup>758</sup>. Por otra parte, a pesar de que estos no fueron años de epidemias, en el siglo XVII en Valencia se declararon numerosos ataques de peste bubónica, por lo que estos niños podrían haber sufrido los coletazos de la gran peste que sufrió la ciudad en el período 1650-1655<sup>759</sup>.

A la hora de contabilizar los infantes que hubo año a año, se tiene en cuenta su participación efectiva en la capilla. Los infantes que cobraban cada año –según la anotación de algunos de ellos en el libro de registro de infantillos como “de pleno derecho”– eran los preparados para intervenir. En el siguiente gráfico muestro el número de infantes efectivamente disponibles para la capilla:



Como se observa, hubo años en los que la capilla no tenía un número de infantes suficiente –cuatro– para mantener con fiabilidad su actuación tanto en la capilla como en el coro. En el inicio del período, los números eran escasos –en 1662 con dos infantes y en 1663 con un solo infante, aunque habían ingresado más, pero estaban a prueba o no eran válidos–. En cambio, en el resto de años, sí se pudo contar con un mínimo de infantes disponible, tanto en 1664-1665 como en los últimos años del período –1669-1673–, aunque nunca se superaron estos números.

<sup>758</sup> El mencionado Pantoja solicitó, en 1667, una ayuda de costa para socorrer a sus padres: **“Visente Pantoja infante suplica a sus S[e]ñ[or]ías se siruan de socorrerle con alguna cosa ademas del salario que el ilustre Colegio me da para ayudar a mis padres que son pobres y estan con grande nezesidad y ademas que sus S[e]ñ[or]ías aran una grande limosna que dare yo con nueuas obligaciones de cantar y seruir en el coro. Como se uera por la obra y confiado de la piedad de sus señorías rogare a Dios n[ues]t[ro] S[e]ñ[or] por los aumentos desta Santa Casa et et[i]a[m] Altissimus et et[i]a[m]. En 9 de diciembre determino el Colegio se le diesen al suplicante veinte reales de ayuda de costa. El Lic[encia]do Joan F[rancis]co Yuañes Aznar Rector”** (E-VAcp, recibo de sacristía de 09.12.1667) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>759</sup> Sobre las epidemias en la capital valenciana a lo largo del siglo XVII, consúltese la p. 37 del Capítulo I de la presente tesis.

Para las danzas, esta cifra de cuatro infantes era la mínima necesaria. A continuación muestro un cuadro con los infantes que pudieron bailar las danzas del Corpus entre 1662 y 1673, así como los mozos de coro que les instruyeron<sup>760</sup>:

**Tabla 44: infantes que danzaron en el Patriarca e instructores/mozos de coro entre 1662 y 1673.**

Año	Infantes que danzan	Instructor/mozo de coro	Año	Infantes que danzan	Instructor/mozo de coro
1662	Vicente Borrell Antonio T. Ortells Esteban Gil [?] Dionisio Navarro [?]	Vicente Borrell	1668	Vicente Pantoja Cristóbal Tomás Jerónimo Company [?] Félix Margarit [?]	Félix Margarit
1663	Vicente Borrell Antonio T. Ortells [?] Esteban Gil [?] Dionisio Navarro [?]	Vicente Borrell	1669	Vicente Pantoja Cristóbal Tomás Jerónimo Company Francisco Espinosa	Félix Margarit
1664	Vicente Borrell Antonio T. Ortells Dionisio Navarro Vicente Pantoja	Vicente Borrell	1670	Cristóbal Tomás Jerónimo Company Francisco Espinosa Gabriel Irlés	Vicente Pantoja
1665	Vicente Pantoja Félix Margarit Clemente A. Barrachina Antonio Brel	Vicente Borrell	1671	Cristóbal Tomás Jerónimo Company Francisco Espinosa Ventura Asensi	Gabriel Irlés
1666	Vicente Pantoja Félix Margarit Clemente A. Barrachina Antonio T. Ortells [?]	Antonio T. Ortells	1672	Cristóbal Tomás Francisco Espinosa Ventura Asensi Bartolomé Sánchez	Gabriel Irlés
1667	Vicente Pantoja Cristóbal Tomás José Guart [?] Elías Azagra [?]	Félix Margarit	1673	Cristóbal Tomás Ventura Asensi Bartolomé Sánchez Gabriel Irlés [?]	Gabriel Irlés

Del cuadro precedente se deduce que: 1/ los infantes que mudaban la voz permanecían en la casa, asumiendo las habituales funciones de mozos de coro, lo que, *en el caso de las danzas, hacía del instructor el garante de las mismas*; 2/ aunque en determinados años hubo un número suficiente de infantes, el hecho de no cobrar suponía que *algunos aún estaban a prueba y no se reunía el número indispensable –cuatro– para danzar*. La solución, viable y de uso normal/continuo en estas situaciones, sería *colocar de danzante al propio mozo de coro* en esos años –1667, 1678 y 1673–, situación que ya se había producido con Borrell entre 1662 y 1664. El mozo de coro conocía al dedillo los movimientos y se salvaguardaba con ello el espectáculo; 3/ *de un año a otro, siempre repetían como danzantes uno o dos infantes, en ocasiones tres*, lo que contribuía a la seguridad del evento.

En las danzas, el Colegio y la capilla ponían lo mejor de sí mismos. Se cuidaban todos los detalles, y este acto –las danzas– era el momento culmen de la fiesta. Era necesario que, con meses de antelación, se llevaran a cabo con esmero los ensayos musicales de la capilla con los niños, el maestro de capilla –su maestro “musical”– y el mozo de coro –su maestro “coreográfico”–, todo un conjunto responsable del espectáculo en el que la institución debía presentarse a la ciudad con sus mejores galas, de forma sobresaliente<sup>761</sup>.

### **Ministriles**

<sup>760</sup> Se trata de una posible reconstrucción de este período, dado que la documentación de la época no ofrece datos completos. El caso de los mozos de coro es fiable, ya que aparecen en los diferentes recibos cobrando por este cometido concreto.

<sup>761</sup> Sobre las danzas y su representación en la octava del Corpus en la capilla del Corpus Christi, consúltense las pp. 115-116, 150-151, 164-165 y 176-178 del Capítulo II de la presente tesis.

Las *Constituciones* indicaban que la capilla debía contar con seis ministriles o, al menos, cinco<sup>762</sup>. Como se ha observado, dos capellanes ejercían de ministriles en esta época, los hermanos Úbeda, Francisco, bajón, y Gaspar, corneta. Junto a ellos, cada mes se pagaba, en un recibo conjunto, a tres ministriles más: un segundo bajón, un sacabuche y un segundo corneta. A ellos se añadía el arpista, que cobraba aparte, con lo que el número de ministriles –seis– quedaba ajustado a las indicaciones del fundador.

Los primeros recibos por actos en los que intervino un arpista aparecieron en 1630, cobrando Jéronimo Bernat<sup>763</sup>. El arpa, como sucedió en otras capillas, se convirtió en el instrumento acompañante por excelencia, el realizador del continuo.

La *copla* de ministriles quedaba, por tanto, formada por dos bajones, dos cornetas, un sacabuche y un arpa. Junto a ellos, los dos organistas completaban la parte instrumental de la capilla, formando un total de ocho músicos. Algunos de ellos podían cambiar con facilidad de instrumento aunque no fueran titulares del mismo, ya que dominaban la técnica de varios de ellos. En este sentido, resulta especialmente destacable el caso de Gaspar Úbeda, que ingresó con rapidez en la capilla, merced, especialmente, a su facultad para tocar múltiples instrumentos, como “[...] Corneta, Bajon, Bajoncillo, Chirimia, Flauta, Guitarrilla, Violin grande y pequeño y otros instrumentos [...]”<sup>764</sup>, lo que facilitaba enormemente la tarea del maestro de capilla –al poder suplir de ausencias y enfermedades a cualquier otro ministril– y potenciaba su creatividad, al poder realizar combinaciones tímbricas en las partes instrumentales.

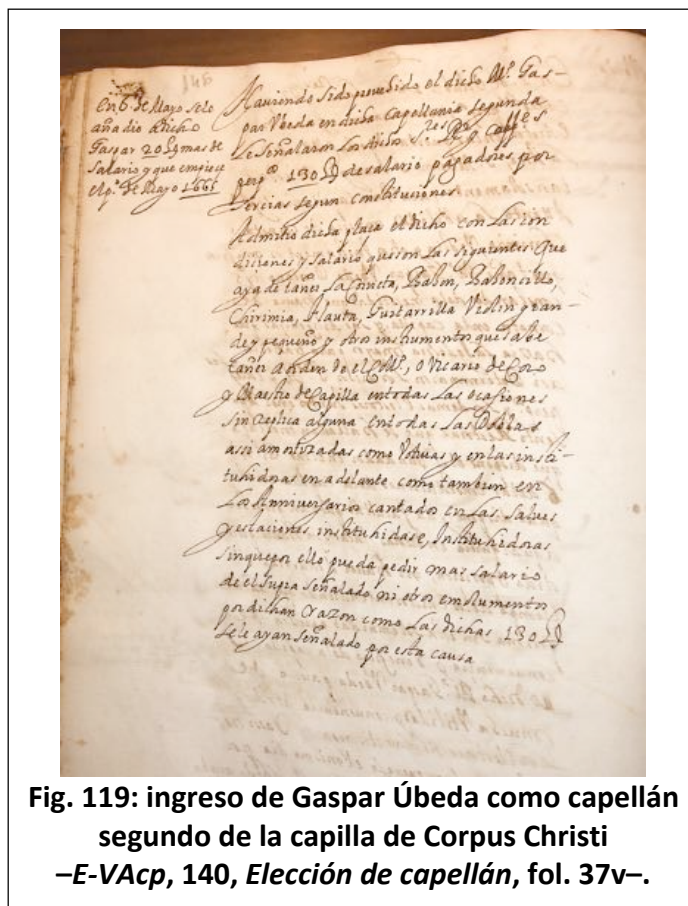
---

<sup>762</sup> Sobre los ministriles, consúltense las pp. 153-156 del Capítulo II de la presente tesis, así como el Capítulo 21 de las *Constituciones* (*Constituciones de la Capilla...*, *op. cit.*, Cap. 21, pp. 26-29).

<sup>763</sup> -CLIMENT, José, y PIEDRA, Joaquín: *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico*. Madrid, Comisaría Nacional de la Música, 1977, p. 56.

<sup>764</sup> *Elección de capellán...*, *op. cit.*, fols. 37r-37v.





**Fig. 119: ingreso de Gaspar Úbeda como capellán segundo de la capilla de Corpus Christi –E-VAcP, 140, Elección de capellán, fol. 37v–.**

Los ministriles cobraban por meses –exceptuando a los dos capellanes, cuyo salario entraba en las distribuciones semanales–. Se les exigía intervenir en todos los actos solicitados por la capilla, aunque, a diferencia de los capellanes, no se mantenían en régimen de exclusividad. En este sentido, las *Constituciones* no prohibían su intervención fuera del Patriarca. Era habitual que los ministriles buscaran trabajo fuera del Corpus Christi, siendo contratados por las diferentes parroquias de la ciudad o por capillas privadas. En 1647, el sacabuche Juan Alapont solicitó al Colegio un aumento de salario, alegando que su trabajo en el Patriarca le hacía perder dinero mensual en la capilla de Luis Sarrión<sup>765</sup>, a la que pertenecía. Además, en el escrito confesaba su deseo de pertenecer a la capilla del Corpus Christi en exclusividad<sup>766</sup>, la misma condición que Luis Sarrión exigía a sus músicos,

<sup>765</sup> Sobre esta y otras capillas privadas de la ciudad de Valencia, consúltense las pp. 56-57 del Capítulo I de la presente tesis.

<sup>766</sup> Alapont, en ese escrito, argumentaba lo siguiente: “En la prima mensis de Março 1647. Juan Alapont menestril puso una sup[li]ca al Ill[ustr]e Col[egi]o del tenor sig[uien]te: **Ju[an] Alapont menestril sup[li]can]te dize q[ue] ha mas de 18. años q[ue] sirue a este Ill[ustr]e Col[egi]o con la puntualidad posible solo con salario de £30 cada año. Y en todas las ocasiones q[ue] ha estado enfermo el corneta ha seruido dicho officio. Y ultimam[en]te agora sirue la vacante de corneta con solas £2 10s cada mes. Y haviendo entendido esto la capilla del mo[sén] Sarrion a donde este sup[li]can]te esta acogido, le han quitado la presencia q[ue] tenia estando solo ocupado con el officio de menestril, de modo q[ue] por seruir a este Ill[ustr]e Col[egi]o el officio de corneta pierde en su capilla mas de tres libras cada mes. Por lo qual y por que sus deseos es solo seruir a este Ill[ustr]e Col[egi]o sup[li]ca quan humil[de]m[en]te puede se siruan de aumentarle su salario en lo que V[uesas] S[eñorias] pareciere, y se ofrece a seruir el officio de corneta siempre que faltare por**



salvo que fueran reclamados por la catedral o la capilla del Patriarca, como en el caso de Alapont.

El arpista, en cambio, no cobraba por meses, sino por acto realizado. Intervenia todos los jueves del año en Completas y en las festividades importantes. Quizá, por ello, no aparecía en el recibo conjunto de los otros tres ministriles cada mes, pero su concurso era tal que era considerado como un ministril más de la capilla.

El Colegio poseía un conjunto de instrumentos del que echar mano para acompañar a la capilla. Eran los mozos de coro los responsables de sacarlos y guardarlos después de su uso. En 1667, el constructor Vicente Martínez reparó un bajón propiedad del Colegio<sup>767</sup>, y en 1669 se reparó un instrumento que habitualmente tocaba Alapont<sup>768</sup>. A pesar de ello, es posible que, en determinadas ocasiones, los ministriles aportaran los suyos propios.

Juan Alapont era el sacabuche titular de la capilla<sup>769</sup>, aunque también podía actuar como segundo corneta o suplir al titular. Su fecha de ingreso no se puede determinar con exactitud, ya que no figura en los libros de registro. En el mencionado documento de 1647 consta como integrante de la capilla desde, al menos, dieciocho años atrás, con lo que se podría estimar su incorporación hacia 1629, durante la segunda estancia de Comes en el Patriarca (1628-1632). Su salario, en 1653, era de 62 libras anuales, el mismo que el del corneta José Sariñena. En esa época, ambos debían intervenir en veinticuatro fiestas importantes del año<sup>770</sup>. Su sueldo mensual habitual era de tres libras y diez sueldos<sup>771</sup>.

En agosto de 1675, dada su precaria salud, el Colegio se vió obligado a sacar una plaza de ministril para poder disponer de sacabuche titular<sup>772</sup>. Permaneció en la

---

Vacante, enfermedad, o, otro impedimento, et licet ett[iam] Altissimus ett[iam] (*Libro de las determinaciones...*, *op. cit.*, fol. 20) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>767</sup> "Digo yo Visente Martines que e resibido de manos del señor do[c]tor Adriano Ariño sagristan del Colexio de Corpus C[h]risti quatro Libras digo £4 y son **por auer adobado un baxon de dicho colexio** y por ser asi yse el presente en 4 nouiembre 1667 Visente Martinez" (*E-VAcP*, recibo de sacristía de 04.11.1667) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>768</sup> "En el primero de dicho [julio 1669] **por adreçar un [sacabuche] tenor que toca Alapon[t]** se pago £1" (*E-VAcP*, *Gasto de por menor del mes de Julio de 1669*) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>769</sup> En 1620 ingresó Cristóbal Alapont, también sacabuche, que podría ser familia de Juan, posiblemente el padre: "En 17 de Dez[iembr]e 1620 años el S[eño]r R[ecto]r y Collegiales p[er]p[etu]os ayudante de sacristan y oficiales por al ausencia de Vicente Castillo sacabuche hizieron elec[c]ion en su lugar de La persona de Xporeal [Cristóbal] Alapont Sacabuche con salario de £45 cada un año como las demas cinco se ayan añadido a Gaspar terrega Con obligacion al d[ic]ho Alapont q[ue] en ausencia o enfermedad de mo[sén] Raphael Barcelo aya de tañer los dias q[ue] ay cantoria el baxon y con las condiciones acepto dicho officio y salario con ac[c]ion de gracias. *Antonio Barberan*" (*Libro de las determinaciones...*, *op. cit.*, fol. 27).

<sup>770</sup> *Elección de capellán...*, *op. cit.*, fol. 21r.

<sup>771</sup> *E-VAcP*, recibo de las mesadas de los ministriles de 31.01.1662. Prácticamente su sueldo era siempre el mismo, pero en septiembre y octubre de 1667 cobró 3 libras, 5 sueldos y 4 dineros, y en mayo y junio de 1672, 3 libras, 8 sueldos y 6 dineros.

<sup>772</sup> "En 29 de Agosto **Determinaron los S[eño]res R[ect]or y Collegiales perpetuos se prouehiesse una Plasa de Menestril Atento que Juan Alapont Menestril esta muy de Ordinario Enfermo y no es**

capilla hasta julio de 1677<sup>773</sup>. Probablemente fallecería, aunque es difícil su comprobación, ya que, habitualmente, no se anotaban las defunciones de los ministriles en los libros de registro.

Juan Alapont fue el sacabuche titular durante cuarenta y ocho años en el Patriarca. Cuando llegó Hinojosa era un músico experto que llevaba treinta y tres años en la capilla. Trabajó con los maestros Juan Bautista Comes, Marcos Pérez e Hinojosa, y tuvo ocasión de hacerlo junto al joven Antonio Ortells, que se incorporó como maestro interino en la capilla.

En 1662, el corneta titular era José Sariñena [Seriñena]. Tampoco se tienen noticias de su ingreso en la capilla. En el libro de los capellanes se indica que, en 1649, se le aumentó el sueldo de 36 a 42 libras<sup>774</sup>, pero antes de esta fecha ya formaba parte de la capilla, desde que suplía al corneta José Sarrión<sup>775</sup>, que había ingresado en la capilla en 1634<sup>776</sup>. En 1652 se le dió, junto a otros capellanes, tres libras de ayuda de costa por no aumentarle el salario, lo que certifica que el Colegio escatimaba en los sueldos y aumentos de los ministriles.

Cuando se incorporó Hinojosa a la capilla, el sueldo mensual de Sariñena era superior al del sacabuche Alapont, pero, a partir de octubre de 1664, se redujo a cuatro libras, como consecuencia de la entrada en la capilla del capellán segundo Gaspar Úbeda, que pasó a ocupar el puesto de corneta titular. A partir de esta fecha Sariñena era el segundo corneta de la capilla.

Sariñena ocupó el cargo hasta primeros de marzo de 1674, cobrando el prorrateo de dos días<sup>777</sup>. Se desconoce, como en el caso de Alapont, si fue por fallecimiento o si marchó a otro lugar de trabajo. El 15.03.1674 ingresó en la capilla Vicente Espinosa y Úbeda<sup>778</sup>, que ocupaba su puesto como cornetista.

Sariñena permaneció en la capilla al menos veinticinco años. Al igual que Alapont, era un cornetista experto a la llegada de Hinojosa como maestro de capilla,

---

**posible tañer [con] los demas Menestriles**, y atento que **el S[eño]r fundador manda en sus Co[n]stituciones Cap[ítulo] 21, en el principio que por lo menos sehan los menestriles sinco =por lo menos=** El D[octo]r Juan Baut[ist]a Fos R[ecto]r (*Libro de las determinaciones...*, *op. cit.*, fol. 254) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>773</sup> E-VAcp, recibo de las mesadas de los ministriles, de 31 .07.1677.

<sup>774</sup> *Elección de capellán...*, *op. cit.*, fol. 21r.

<sup>775</sup> Este ministril pudo encabezar una familia de músicos, los Sarrión [Sarrió], vinculada a la capilla del Corpus Christi en el siglo XVII. Le seguirían: el mencionado Luis Sarrión [Sarrió, Sarryó] (1644c), que dirigía una capilla privada; Miguel Sarrión, corneta, ministril de la capilla del Patriarca entre 1646 y 1650; Eustaquio Sarrión (*fl.* 1660-1693), que aparece en esta investigación, posible hijo del mencionado Miguel; y, finalmente, el hijo de Eustaquio, Francisco Sarrió [Sarrión], maestro de capilla de la parroquia de San Martín de Valencia entre 1710 y 1717, año en que entró como organista en el convento de las Descalzas Reales de Madrid (-GARBAYO, Javier: "Sarrió, Francisco", en *Diccionario de la Música...*, *op. cit.*, vol. 9, 2002, p. 838; -ROYO CONESA, Mireya: *La capilla del Colegio del Patriarca...*, *op. cit.*, pp. 350, 359 y 374).

<sup>776</sup> *Libro de las determinaciones...*, *op. cit.*, fol. 38. Sin embargo, en el libro de elección de capellanes se fecha el ingreso de este Sarrión el 08.07.1649 (*Elección de capellán...*, *op. cit.*, fol. 22).

<sup>777</sup> E-VAcp, recibo de las mesadas de los ministriles de 31.03.1674.

<sup>778</sup> *Elección de capellán...*, *op. cit.*, fol. 62v.

con, al menos, catorce años de experiencia, trabajando a las órdenes de Marcos Pérez.

Esteban Muñoz ingresó en la capilla el 18.12.1659, como segundo bajonista de la capilla. Su sueldo inicial era de 50 libras. En el libro de elección de capellanes quedó especificado en qué momentos litúrgicos debía intervenir, además de realizar la tarea habitual de suplir al bajón principal<sup>779</sup>. Muñoz también dominaba la técnica del sacabuche, por lo que podía suplir al titular Alapont.

El bajón, que era el instrumento monódico más imprescindible en las capillas del ámbito hispánico en el Barroco, participaba constantemente en la actividad musical de la capilla del Patriarca. Normalmente, se requería el concurso de dos bajonistas, en primer lugar, por el volumen total de trabajo exigido, y en segundo, porque ambos podían desdoblarse sus funciones conjuntamente en la práctica policoral. En los años anteriores a la incorporación de Esteban Muñoz (1657-1659), la capilla solo contaba con el bajonista Francisco Úbeda, capellán primero, por lo que Muñoz cubría la necesidad de contar con dos bajonistas.

El Colegio fue reconociendo destreza y habilidad como ministril con sucesivos –aunque tímidos–, aumentos de sueldo de 5 libras en 1661, 1663, 1665 y 1667<sup>780</sup>, hasta llegar a las 70 libras. Ningún ministril en este período sobrepasó este sueldo, que era más bien reducido; de ahí que la mayoría buscara ingresos adicionales fuera de esta capilla.

Esteban Muñoz falleció en 1677, según se deduce del recibo de los ministriles de septiembre de ese año<sup>781</sup>, en el que ya figura su sucesor, Gabriel Serrano. Fue ministril de la capilla por espacio de dieciocho años, entre 1659 y 1677. Estuvo a las órdenes de tres maestros: Marcos Pérez, Hinojosa y Ortells.

El arpista Eustaquio Sarrión llegó a la capilla poco antes que Hinojosa, en septiembre de 1660<sup>782</sup>. Aunque intervenía en menos ocasiones que el resto de ministriles, era un cargo estable que, en el caso de Sarrión, permaneció largo tiempo en la capilla, lo que proporcionó la estabilidad suficiente para un instrumento que se hizo imprescindible en la vida musical del Patriarca y, en

---

<sup>779</sup> **“Jueves a 18 de Dez[iembr]e 1659 años Los S[eño]res Re[c]tor y Colegiales perp[etu]os nombraron a Esteuan Muños en Menestril de la capilla con salario de sinquenta libras el año pagaderas por mesadas según se pagan los demas salarios de los menestriles. y empeso a seruir su off[ic]io el dicho día y fue admitido con los pautos siguientes. Primeram[en]te ha de tañer el bajon en lugar de sacabuche con los menestriles siempre que los huuiere conforme constitucion y en todas las ocasiones que se le ofreciere al Colegio. Itt[em] ha de tañer el bajon en las aucensias y enfermedades del bajon principal y siempre que el maestro de capilla le pareciere ser conueniente para maior solemnidad de los Officios diuinos Itt[em] en los dias 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 uersos de dicha hora. “me hobligo a cumplir puntualmente lo sobreescrito y por lo tanto lo firmo de mi mano Esteuan muñoz”** (*Ibidem*, fol. 30r) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>780</sup> *Ibidem*.

<sup>781</sup> “Esteuan Muños q[u]o[ndam] Bajon por prorrata de 7 días del p[rese]nte mes £1 7s 1d” (*E-VAcp*, recibo de las mesadas de los ministriles de 30.09.1677).

<sup>782</sup> *E-VAcp*, Gasto por menudo de el mes de Setiembre de 1660.

general, en el período Barroco en toda la península. No obstante, dada la poca y puntual retribución que recibía de sus servicios en la capilla, es de suponer que trabajaría igualmente para otras iglesias de la ciudad, e incluso para alguna capilla privada<sup>783</sup>.

En la iglesia del Corpus Christi, el concurso del arpa era esencial todos los jueves del año<sup>784</sup>. Era el día más importante de la semana desde el punto de vista litúrgico, en especial en Completas. Dado el abundante material compuesto por Hinojosa para esta hora canónica, con seguridad sus colecciones de salmos, lecciones, himnos, responsorios breves y cántico del *Nunc dimittis*<sup>785</sup>, todos ellos musicalizados completamente en polifonía, formaban parte del repertorio de Completas con el concurso de Sarrión al arpa. También el arpa intervenía en multitud de ocasiones durante el año litúrgico, con motivo de festividades importantes, participando en las Vísperas y en la misa del día siguiente.

Haciendo una extrapolación de los recibos de sacristía cobrados por Sarrión en este período, se puede deducir que el arpa intervenía, a lo largo del calendario litúrgico, en las siguientes fechas: en diciembre, en la fiesta de san Mauro, patrón del Colegio –3 de diciembre–, tanto en las primeras como en las segundas Vísperas del día anterior y en la misa del día siguiente. Aunque no aparecen los datos, es probable que también lo haría en Navidad<sup>786</sup> –Vísperas, Maitines y misa conventual del día siguiente–; en febrero, el día de la Purificación de la Virgen –2 de febrero, en el que se celebraba asimismo la Virgen de la Antigua–, coincidiendo con la fiesta de la Candelaria; en abril, en el *miserere* de Tinieblas –Maitines– y en el Triduo Pascual; en junio, en toda la octava del Corpus, en la procesión –con las danzas– y en la misa, y en las Vísperas de san Pedro y san Pablo –29 de junio–. De forma puntual, intervino con la capilla en las Vísperas de la fiesta de san Luis Bertrán de 1668 –9 de octubre–<sup>787</sup>, y en un *miserere* el 14 de enero de 1669<sup>788</sup>. En este acto, y en los Maitines de Tinieblas, Sarrión pudo acompañar con el arpa uno de los dos *miserere* de Hinojosa –E-VAcP, Mus/CM-H-77; CM-LP-24, fols. 5v-17v–, a 12 y a 14 voces, respectivamente.

Sarrión, además, tuvo una participación destacada al arpa en la oposición de Hinojosa, con quince intervenciones<sup>789</sup> –obras–, posiblemente a razón de tres obras por opositor.

---

<sup>783</sup> Como la citada de Luis Sarrión, que podría ser familiar suyo, aunque no se conocen noticias al respecto.

<sup>784</sup> *Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 32, p. 45.

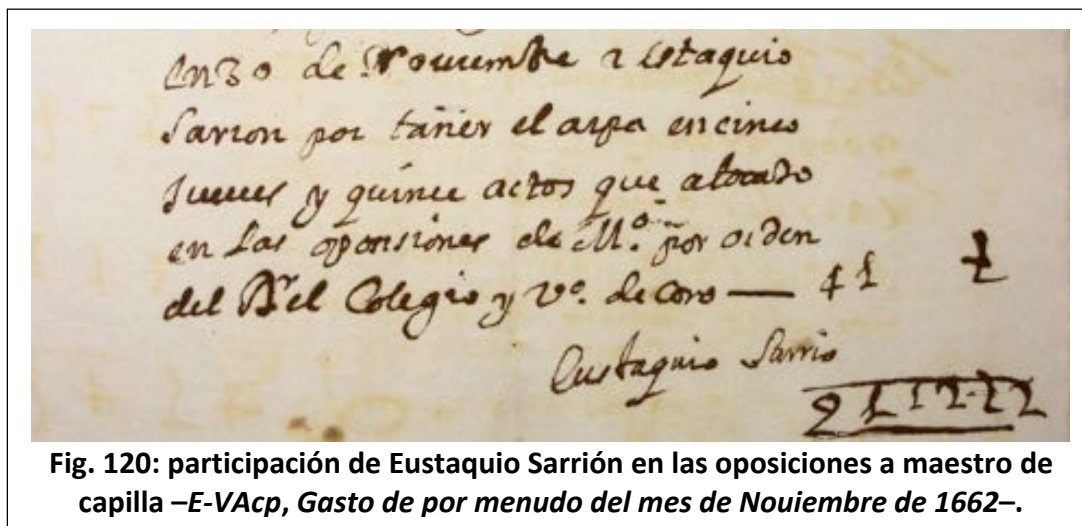
<sup>785</sup> En el presente capítulo se ha presentado un inventario de las obras de Hinojosa, donde figuran siete salmos *Cum invocarem*, cinco *Qui habitat in adiutorio*, una lección *Fratres: sobrii estote*, dos himnos *Te lucis ante terminum*, tres responsorios breves *In manus tuas, Domine* y seis cánticos *Nunc dimittis*.

<sup>786</sup> El 28.12.1662 percibió 3 libras y 6 sueldos, por 11 intervenciones (E-VAcP, *Gasto de por menor del mes de Deziemb[r]e 1662*).

<sup>787</sup> E-VAcP, *Gasto de menudo del mes de O[c]tubre [1668]*.

<sup>788</sup> E-VAcP, *Quaderno del gasto por menor en el mes de henero de 1668*.

<sup>789</sup> E-VAcP, *Gasto de por menudo del mes de Nouiembre de 1662*.



**Fig. 120: participación de Eustaquio Sarrión en las oposiciones a maestro de capilla –E-VAcP, Gasto de por menudo del mes de Nouiembre de 1662–.**

El arpista no intervenía en todos los actos litúrgicos en los que lo hacía la capilla, pero participaba a menudo en la misma, en las festividades más señaladas. Los datos no permiten una concreción mayor, pero es muy probable que su concurso fuera importante en todas las fiestas de primera clase y en cualquier acto sobresaliente en el que se solicitara su participación. Sarrión también hizo otros trabajos para la capilla, copiando en 1674 una *Misa* del maestro de capilla de Segorbe, Miguel Monju<sup>790</sup>.

Aunque no aparecen noticias del período estudiado referidas a la participación continua de más de un arpista, se tiene noticia de que, en 1692, el Colegio contrató puntualmente a un segundo arpista, Jorge Abad, para tocar junto a Sarrión en los Maitines del Miércoles Santo<sup>791</sup>, lo que podría significar que uno de ellos realizaría el acompañamiento continuo –el general, a cargo del titular– y el otro acompañaría a uno o varios coros. En agosto de ese año, el arpista a la hora de Completas no era Sarrión, sino mosén Nolasco<sup>792</sup>, lo que podría ser indicativo de enfermedad del titular.

En marzo de 1693, Sarrión participó por última vez en la capilla –se desconoce si por defunción o cualquier otra causa–, en los Maitines del Jueves Santo, pero en ese mes también colaboró el arpista de la parroquia de san Juan del Mercado, nuevamente con dos arpas<sup>793</sup>. Fue sustituido indistintamente por Félix Masip y Francisco Tosca. Desde 1696, Masip fue el nuevo arpista titular de la capilla.

El arpista Sarrión permaneció en la capilla por espacio de treinta y tres años, entre 1660 y 1693. Se incorporó pocos años antes del magisterio de Hinojosa, y alargó su estancia hasta los ocho primeros años del maestro de capilla Máximo Ríos.

<sup>790</sup> E-VAcP, recibo de sacristía de 01.02.1674.

<sup>791</sup> E-VAcP, Gastos de sacristía del mes de marzo de 1692.

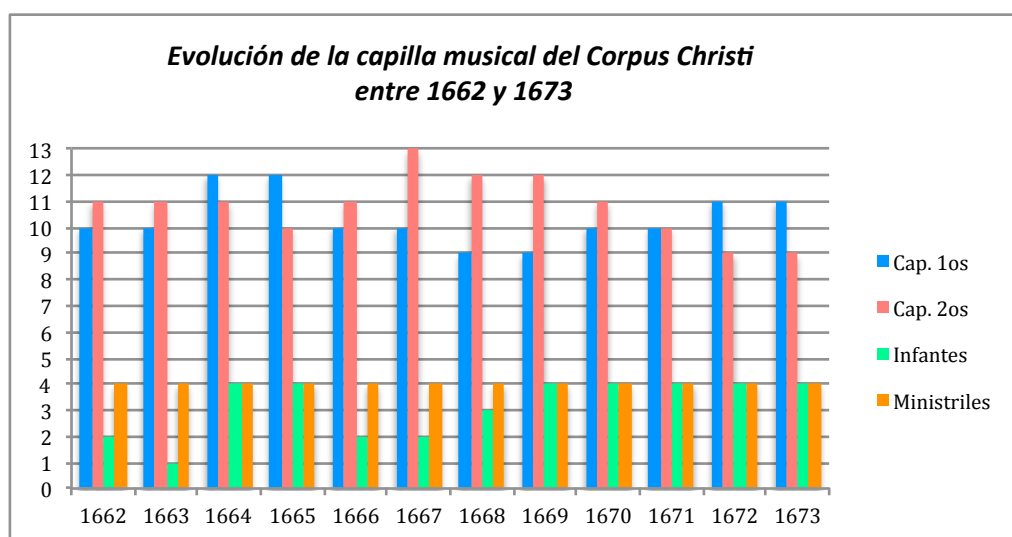
<sup>792</sup> E-VAcP, Lo que se gasta por menor en el mes de Agosto 1692 es lo siguiente. Al siguiente jueves, día 14, Sarrión volvió a intervenir en las Completas.

<sup>793</sup> “[ite]m al arpista de S[an] Juan por hauer tanido en la missa de cuerpo presente del S[eño]r Ferrer, miércoles y viernes santo a Maytinez, huuo dos arpas £18” (E-VAcP, Gasto por menor del mes de Março 1693).

Su hijo, Francisco, continuó la saga, colaborando como organista en la capilla entre 1688 y 1692, supliendo al entonces titular Valero Barrachina por enfermedad<sup>794</sup>.

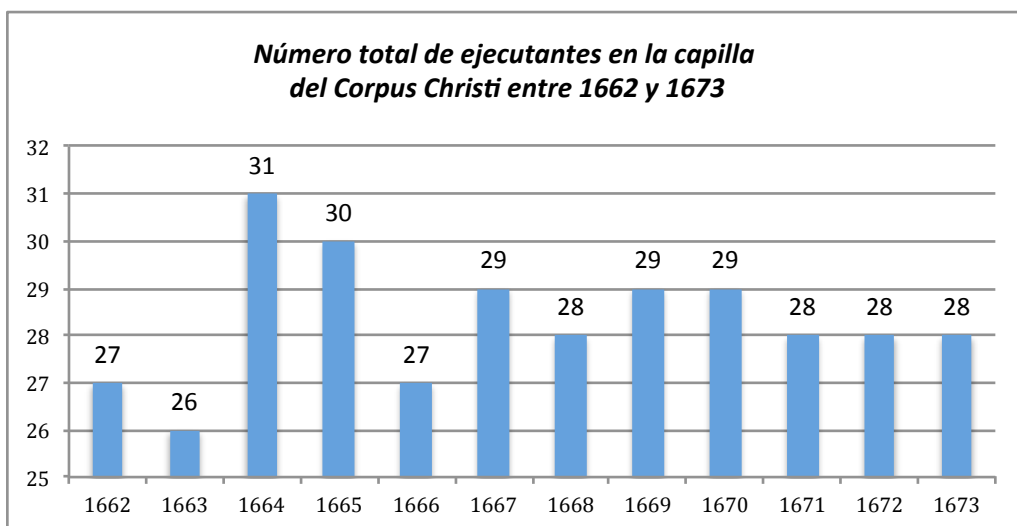
Los cuatro ministriles titulares –que, junto a los dos capellanes Úbeda, formaban el conjunto óptimo de seis instrumentistas– eran miembros de la capilla del Patriarca antes de 1662 y continuaron en ella después de 1673, por lo que fue la sección más estable y duradera de la misma, precisamente formada por músicos que no tenían contrato y que, por sus condiciones de trabajo –retribuidos mes a mes y convocados de urgencia ante cualquier evento ocasional que surgiera– ocupaban el cargo en una suerte de “interinidad”. Su continuidad a lo largo de muchos años indicaba, por un lado, la necesidad de mantenerse en el puesto, aunque por otro –como se ha observado en el caso de Alapont, el sacabuche– tenían intención de permanecer en la misma, quizá por interés musical, por proyección profesional o por prestigio.

A continuación, presento dos gráficos que resumen, en números, el conjunto de la capilla musical de Corpus Christi<sup>795</sup>:



<sup>794</sup> E-VAcp, recibos de sacristía de 12.08.1688, 04.08.1688 y de 18.09.1688.

<sup>795</sup> En este recuento no he incluido los capellanes primeros que, pese a estar registrados como tales, no intervenían en la ejecución musical, caso del vicario de coro, el maestro de ceremonias y el confesor. Asimismo, tampoco he incluido en cada año a los infantes que se encontraban a prueba (ya que solo se consideraban en activo cuando cobraban).



Aunque ya se ha comentado con anterioridad que, en este período, el número de capellanes primeros y segundos fluctuaba entre veinte y veintitrés ministros, es preciso descontar a los capellanes que ejercían de bajón y corneta, que intervenían habitualmente como ministriles y deben contabilizarse junto a ellos. Añadiendo a los infantes, la capilla contaba con un conjunto de voces que oscilaba entre los veinte y veinticinco miembros. El conjunto de voces e instrumentos que tuvo a su cargo Hinojosa variaba de los veintiséis ejecutantes –en 1663–, a un número de treinta y uno al año siguiente –1664–. Si bien en la segunda mitad de su magisterio –1667-1673– las cifras disminuyeron, se estabilizó/equilibró el número de capellanes primeros y segundos, así como el de infantes. Los números totales no alcanzaban lo requerido por el fundador, pero al descontar los tres cargos no intervinientes –vicario de coro, maestro de ceremonias y confesor–, se observa que se trata de unas cifras considerables, con un número de músicos y cantores suficiente para acometer las tareas diarias y para solemnizar con suficiente esplendor y solemnidad los días grandes, desde el punto de vista litúrgico.

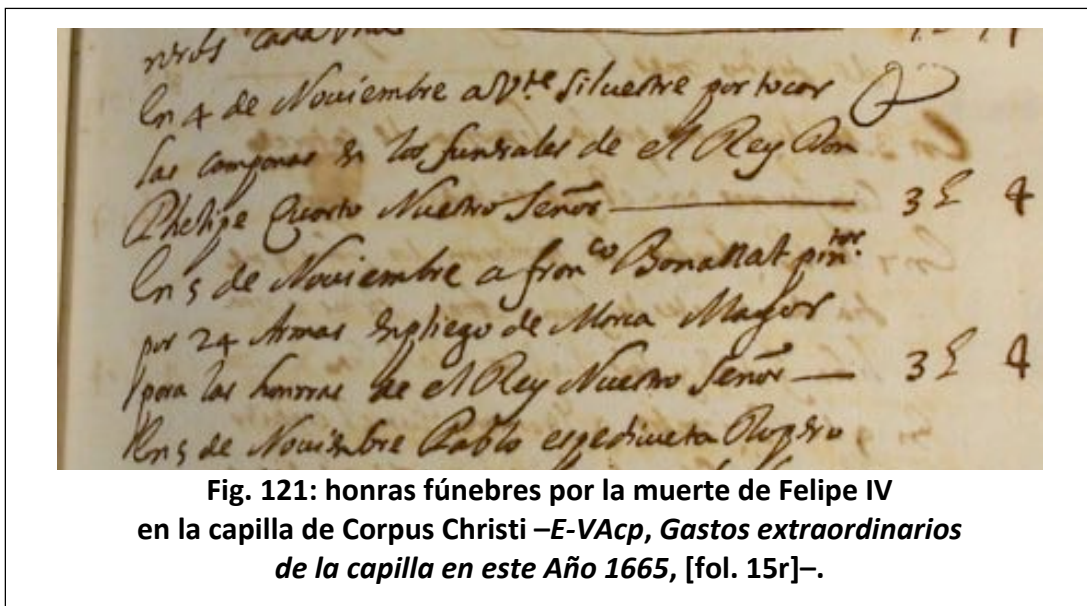
En estos años, tanto la capilla como el Colegio fueron sensibles a los acontecimientos sociales y religiosos que ocurrieron en la ciudad de Valencia y fuera de ese ámbito. Así, en abril de 1662, se celebró con solemnidad la publicación que la ciudad de Valencia hizo de las fiestas de la Purísima Concepción<sup>796</sup>, que comulgaba con las tesis inmaculistas y el fervor popular suscitado, entre otros factores, por la publicación en 1661 del breve *Sollicitudo omnium ecclesiarum*<sup>797</sup> de Alejandro VII. En noviembre de 1665 tuvieron lugar las honras fúnebres por la muerte del rey Felipe IV<sup>798</sup> –fallecido el 17.09.1665–, hecho que demuestra la fidelidad de la institución a la monarquía, como garante, junto a la Iglesia, de la fe

<sup>796</sup> “En 20 de Abril a Vicente Siluestre Campanero por Lleuar las Campanas a buelo el dia de la publicacion que hizo la Ciudad de las fiestas de la Purissima £6” (*E-VAcp, Gasto de por menudo del mes de Abril de 1662*).

<sup>797</sup> Sobre la controversia maculismo/inmaculismo, consúltese la p. 42 del Capítulo I de la presente tesis, así como las pp. 679-680 del Capítulo IV –estudio de la antífona *Tota pulchra*, *E-VAcp, Mus/CM-H-93*, r. 4622; *CM-H-94*, r. 4623, de Hinojosa–.

<sup>798</sup> *E-VAcp, Gastos extraordinarios de la capilla en este Año 1665* [fol. 15r].

católica y de la unidad de España. En 1671, la iglesia del Corpus Christi también se sumó al llamamiento de la ciudad para celebrar dos canonizaciones: la de san Luis Bertrán<sup>799</sup> y la de san Francisco de Borja<sup>800</sup>; y en 1672 volvieron a sonar con solemnidad las campanas del Colegio con motivo de las fiestas de san Vicente Ferrer, celebrándose Vísperas y misa al día siguiente<sup>801</sup>, lo que indicaba la importancia que la institución concedía a los santos, como figuras a imitar y venerar, en la línea de lo prescrito por el fundador. Todos estos datos demuestran que la capilla estaba preparada para cualquier contingencia y acontecimiento, debiendo responder con rapidez y solvencia a los eventos singulares que iban surgiendo.



**Fig. 121: honras fúnebres por la muerte de Felipe IV en la capilla de Corpus Christi –E-VAcP, Gastos extraordinarios de la capilla en este Año 1665, [fol. 15r]–.**

Con todo, se puede concluir que, en estos años, *la capilla, en cómputos generales, si bien no fue muy numerosa, sí fue suficientemente amplia para poder abordar, con garantías, los momentos litúrgicos más ambiciosos y suntuosos*, en los que la polifonía policoral de Hinojosa y de otros autores se ponía en juego, pudiendo disponer, de un modo razonable, de voces solistas, un buen *ripieno* o “coro de la capilla”, dos organistas y una copla de seis ministriles. Atendiendo al número habitual de ejecutantes en las capillas de ámbito peninsular de este período, estas cifras se pueden calificar de notables. Aunque, hasta la fecha, no existen investigaciones sobre el volumen y composición de la capilla de la catedral de Valencia en determinados períodos del siglo XVII, sería deseable disponer de

<sup>799</sup> “Confesse yo Vesent Siluestre campaner hauer rebut del S[eño]r D[octo]r Adriano Ariño sacrista del Real Collegi de Corpus Xpi. una luir y setse sous per sis tocs que he tocat en la festa que a fet la Ill[ustr]e Ciutat de Valencia en la canonizacio del glorios s[an]t Luis Bertran y per la ueritat fui fer lo p[rese]nt de ma de altri y fermat de la mia en Val[ènci]a a 6 de Sett[embr]e 1671= £1 16s Vicent Siluestre Campaner” (E-VAcP, recibo de sacristía de 06.09.1671).

<sup>800</sup> E-VAcP, recibo de sacristía de 01.10.1671.

<sup>801</sup> “Confieso yo el infrascrito ser uerdad hauer recibido del S[eño]r D[octo]r Joan Çendra sacristan del Colegio de Corpus Xpi. una libra dos sueldos y seys dineros por sinco toques de campanas la vispera y el dia del glorioso s[an] Vicente Ferrer a 4s 6d por cada uno y por la uerdad hize hazer el p[rese]nte de mano agena y firmado de la mia en Valencia en 25 de Abril de 1672 Vicente Siluestre Campanero” (E-VAcP, recibo de sacristía de 25.04.1672).



esos datos, para poder comparar ambas, y, asimismo, poder calibrar y determinar con mayor conocimiento –en un mismo período– la importancia que tuvo la capilla del Corpus Christi en el contexto de la ciudad de Valencia.

### CAPÍTULO III, José Hinojosa

#### Resumen

Los primeros datos sobre José Hinojosa (*fl.* 1662-†Valencia, 1673) lo sitúan ejerciendo como maestro en Calatayud –Teruel–, probablemente en la colegiata de Santa María la Mayor. Hinojosa pudo ocuparse de su capilla musical hasta 1658, año en que, tras una restringida oposición, *ingresó como maestro en la catedral de Teruel*. Permaneció en el cargo hasta diciembre de 1662, cuando opositó a la plaza de maestro de capilla del Patriarca en Valencia.

En Teruel, Hinojosa disponía de una capilla reducida: a juzgar por sus cuatro obras conservadas en el archivo musical catedralicio, se deduce que dispuso, al menos, de cuatro voces solistas (dos Tiples, Alto y Tenor), un coro “de la capilla”, un pequeño conjunto de ministriles y un organista, lo que le permitió, al menos, escribir música a dos coros.

*Hasta la convocatoria de oposiciones a maestro titular en la iglesia del Corpus Christi de Valencia, el Colegio fue alargando la situación varios años, alegando razones de índole económica.* Finalmente, en septiembre de 1662, se convocó la esperada oposición, a la que concurren cinco aspirantes, entre ellos Hinojosa. Tras seis días de exámenes, que incluían pruebas de contrapunto, composición y dirección de la capilla, *el fallo del jurado otorgó la plaza a Luis Vicente Gargallo, a la sazón maestro de la catedral de Huesca.* Hinojosa había quedado por detrás incluso del tercer aspirante, Miguel Monjiu, *pero el Colegio le concedió la plaza.* Gargallo reclamó por escrito, aunque la visita no ratificó la elección de Hinojosa hasta 1667, cinco años después.

Únicamente se conocen dos noticias de los once años del magisterio de Hinojosa que aluden directamente a él: en 1668, el Colegio le ordenó que no volviera a llevarse a los infantes a su casa para darles lección; y en 1672 apareció su nombre en el libro de correcciones de los ministros, tras un enfrentamiento con el ayudante de sacristán, José Arboleda. Es posible que en los últimos meses de su magisterio enfermara, ya que, entre 1672 y 1673, otros miembros de la capilla firmaban las distribuciones semanales en su nombre. Falleció el 30.12.1673. Sus herederos (su hermano Gregorio, también sacerdote, y Ana María Pérez) entregaron al Colegio las composiciones de Hinojosa y las que este conservaba de otros maestros, por 30 libras valencianas.

*El inventario de obras de Hinojosa conservadas en el archivo musical del Patriarca recoge un total de cuarenta y siete composiciones, provenientes de tres fuentes: el Libro de Partituras titulado *Rayados de Musica del M[ae]str[o] Joseph Hinojosa –E-VAcp, Mus/CM-LP-24, r. 3978–*, los dos borradores copiados por José Conejos Ortells –E-VAcp, Mus/CM-LP-18, r. 3979; CM-LP-19, r. 3980– y la música de Hinojosa conservada “a papeles”. En general, se trata de composiciones de gran versatilidad (misas, cánticos, salmos y otros géneros/formas), aptas para solemnizar con esplendor muy diferentes actos litúrgicos, y un número más reducido para usos*

más concretos contemplados en las *Constituciones*, como determinadas antífonas y motetes.

*Hinojosa compuso fundamentalmente salmos* (veinticuatro), seguido de cánticos (ocho). *Abundan asimismo sus composiciones para Completas* (veinticinco), número incluso mayor que el de Vísperas (diecisiete), consolidando la tendencia manifestada desde su antecesor, Marcos Pérez, a propósito de solemnizar las Completas de los jueves “con toda pausa y solemnidad”, como así indicaba el fundador. La mayoría de estas obras se conservan “a papeles” (treinta y cinco), y algunas de ellas también en borrador, signos indicativos de un uso frecuente y que abren la posibilidad de una conservación y reposición constantes.

*El libro de Rayados de Musica de Hinojosa –CM-LP-24– fue copiado antes de 1675*, con la finalidad principal de conservar su música de Completas (veintiuna de las veintidós composiciones son propias de esta hora canónica). Se trata de uno de los tres libros que conserva la capilla con obras de un solo maestro, junto a los otros dos, que recogen obras de Juan Bautista Comes y Máximo Ríos, respectivamente.

En los borradores copiados por José Conejos en el siglo XVIII –CM-LP-18; CM-LP-19– se conservan ocho composiciones del maestro turolense, todas ellas de Completas. Muchas de estas obras son reducciones realizadas por el propio Conejos, posiblemente para la capilla de la catedral de Segorbe que él regentó entre 1716 y 1745.

Por otra parte, los recibos de copias de papeles de obras de Hinojosa existentes desde su defunción (1673) hasta la finalización del siglo XVII, son indicativos del *interés por preservar* –probablemente en activo– *estos materiales por parte de la capilla*, lo que sucedió de forma similar a principios del siglo XVIII y en el siglo XIX, con algunas reducciones más, lo que indica que *esta música se siguió interpretando a lo largo de estos siglos*, a pesar de las nuevas modas y estilos que iban surgiendo.

*Hinojosa, a su llegada en 1662, se encontró con una capilla cuyas dimensiones no se acercaban a lo prescrito por el fundador en las Constituciones*, si bien las funciones en el altar y en el coro podían cubrirse día a día con normalidad. Algunos de los capellanes primeros llevaban muchos años trabajando en la capilla, y habían estado bajo las órdenes de Juan Bautista Comes. Otros ejercían de ministriles, aunque ocupaban plaza de capellán primero, como el bajonista Francisco Úbeda. Entre los capellanes primeros, escaseaban las voces de Alto y de Bajo. Algunos capellanes primeros con experiencia, desde el fallecimiento de Hinojosa y hasta finales del siglo XVII, rigieron la capilla por un tiempo breve.

Los capellanes segundos cubrieron, en ocasiones, la falta de voces de Alto, y entre ellos abundaban los Tenores. Estos, procedían fundamentalmente de otras parroquias de la ciudad, algunos ejerciendo de capiscoles. Destacaba entre ellos *Gaspar Úbeda*, hermano del bajonista Francisco, *un hábil ministril que dominaba varios instrumentos* y que, por su versatilidad y valía, cobraba más sueldo que algunos capellanes primeros. Es probable que Hinojosa aprovechara el concurso de este

músico –y de su hermano Francisco, que dominaba la tiorba– para incorporar variantes tímbricas en sus obras, como en su *Magnificat* a 12 voces –E-VAcP, Mus/CM-H-70–, con acompañamientos de tiorba y archilaúd, u otras obras policorales con coros de chirimías.

*La capilla contó en todo momento con dos organistas, titular y suplente, con la posibilidad de simultanear al menos dos órganos en la polifonía.* Se tiene constancia, en la época, de la existencia y uso frecuente de cuatro órganos, dos situados en el coro y dos portativos, por lo que pudieron utilizarse conjuntamente en algunas obras policorales de Hinojosa o de otros maestros.

*Muchos capellanes segundos tenían más habilidades que las mínimas exigidas en las Constituciones* (en ellas solo se indicaba que debían dominar el cantollano), ya que algunos ejercieron de capiscoles en la capilla, otros recibieron paulatinos aumentos de sueldo para mantenerlos en el puesto, y otros fueron incorporados con interés y celeridad, lo que pudo aprovechar Hinojosa para aumentar el grueso del coro “de la capilla”.

Para cubrir las plazas de infante, el Colegio encargaba realizar sucesivos viajes, en especial por las provincias de Teruel y Castellón, de donde provenían la mayoría de los que ingresaban. Entre ellos *destacó especialmente Antonio Teodoro Ortells, que se formó musicalmente con Marcos Pérez y José Hinojosa.* Ortells dirigió la capilla tras la defunción de este, y en 1677 fue nombrado maestro de la catedral de Valencia, cargo que ocupó hasta su muerte en 1706.

*Los infantes eran los protagonistas de las Danzas del Corpus.* Cuatro de los seis infantes adscritos a la capilla eran los elegidos para danzar, y en alguno de estos años, como no se disponía de un número suficiente de infantes preparados, probablemente algunos mozos de coro completaban el cuarteto, a fin de garantizar el evento, en el que la institución mostraba a la sociedad valenciana la mejor imagen de sí misma.

*En todos estos años se mantuvieron seis ministriles a cargo del maestro de capilla, con una copla formada por dos bajones, dos cornetas, un sacabuche y una arpa.* Algunos de ellos también habían actuado bajo el magisterio de Juan Bautista Comes, como el sacabuche Joan Alapont. El arpista, Eustaquio Sarrión, intervenía todos los jueves en Completas, y, aunque no actuaba constantemente con la capilla, su concurso era frecuente.

*Los números totales de la capilla en este período (1662-1673) fluctúan entre los veintiséis ejecutantes de 1663 y los treinta y uno de 1664,* cifras considerables que, aunque no llegaban a las pretensiones del fundador, pueden considerarse suficientes para el trabajo diario y actuación al completo en los grandes eventos litúrgicos, con el concurso de voces solistas, un buen coro “de la capilla”, dos organistas y seis ministriles a las órdenes de Hinojosa.



## CAPÍTULO IV: LA MÚSICA DE HINOJOSA

### 1. Selección del repertorio

#### *-Criterios de selección*

Entre todo el catálogo de obras de Hinojosa existentes en el Real Colegio-Seminario del Corpus Christi, el “Patriarca”, he elegido, transcrito y analizado ocho de ellas por las siguientes razones:

- En primer término, y dada la imposibilidad material de realizar un estudio exhaustivo de *todas* las composiciones conservadas del maestro Hinojosa –cuyo número es elevado–, lo que habría resultado particularmente prolijo y de difícil, y por consiguiente, muy posiblemente ineficaz manejo (además de que se habría alargado excesivamente en el tiempo, debido a la derivada mucha mayor carga de trabajo que, no por mayor desde el punto de vista cuantitativo habría sido necesariamente mejor), he constatado la necesidad de realizar una **selección de obras** que fueran objeto detenido de mi estudio –sin desechar la alusión a todo su catálogo como panorama omnipresente y como marco de actuación–, de cara a proceder a la transcripción a notación actual y en disposición de partitura de un número limitado de ellas, que facilitara poder trabajar dentro de unos márgenes razonables (extensión del estudio en cuanto a número de páginas, manejabilidad de los materiales de cara a su adecuado cotejo, etc.). Llegado a este punto, la cuestión principal radicaba en seleccionar un número y tipo de obras que reuniera los requisitos exigibles a un trabajo académico de estas características y que cubriera las expectativas de un **criterio** que fuera lo más riguroso posible: que fuera **significativo** respecto del conjunto –de suerte que las conclusiones a las que se pudiera llegar arrojaran el mínimo de desviación posible, o que esta, en su caso, fuera razonable y asumible desde su partida–; que fuera **representativo** del conjunto, tratando de abarcar el mayor número de tipologías de composición posible, de modo que el resultante ofrecido fuera intencionadamente **variado** y aportara una buena **visión panorámica** de la obra de Hinojosa conservada y, por extensión, de la incidencia y porcentaje aproximado –algo con frecuencia pasado por alto en numerosos estudios al respecto– de la dedicación del maestro a uno u otro tipo de composición (bicoralidad, policoralidad, etc.).

- He escogido un número suficientemente representativo de obras del autor –ocho composiciones–, de las cuarenta y siete que constan en el Patriarca, para ofrecer un panorama válido de la actividad compositiva que desplegó este maestro en los once años de su magisterio de capilla. Lamentablemente, en ninguna de las obras de Hinojosa –entre el total de su producción– se indica fecha alguna de composición, lo que habría sido de interés para la investigación, de cara a cubrir de algún modo las diferentes fases de ese período –eligiendo repertorio del inicio, mediados y final de esa década–, o, en el caso de que alguna de las obras sí lo indicara, priorizar la selección de estas frente a las que no lo incluyera.

- Cuatro de las obras escogidas son policorales, a 12 voces, número empleado con frecuencia por Hinojosa<sup>802</sup>, y representativo de lo que se escribía en la época,

---

<sup>802</sup> Emplea este número de voces en veinticinco composiciones de las conservadas en el archivo del

tanto en el propio Patriarca como en el resto de España. Prácticamente todas las composiciones de este autor (más del 90%) son a más de 10 voces. En este sentido, cabe recordar que, en el contexto del barroco hispánico en el siglo XVII, las composiciones se dividían entre las *policorales* –frecuentemente escritas a 12 voces, habitualmente distribuidas en 3 coros– frente a las *bicorales*, a menudo a 8 voces repartidas en 2 coros. Para la elección de las restantes cuatro obras –todas bicorales, a 8 voces– he buscado un *organico* lo más reducido posible, de cara a facilitar su interpretación, habida cuenta que este número de voces no es el habitual utilizado por el compositor<sup>803</sup>. Por tanto, las elegidas en uno y otro formato –bicoral, frente a policoral– justifican lo significativo/representativo de la selección llevada a cabo.

- En gran parte del repertorio escogido, Hinojosa se aproxima al *concertato* vocal, como se observa en la *Misa* a 12 voces en 4 coros, el *Magnificat* a 12 voces en 6 coros, el salmo *Beatus vir* a 8 voces en 3 coros –distribuciones menos habituales, que denotan un estadio más avanzado, más plenamente “barroco”–, y en el himno *Te lucis* y el responsorio *In manus tuas*, ambos a 12 voces repartidas en 3 coros –este último caso, más común o estandarizado–. En el resto de composiciones –a 8 voces en 2 coros, con el Coro 1 sin la voz de Bajo, modelo muy común en la época– combina la escritura por bloques –un coro frente a otro– con otra más elaborada, más artificiosa, que en ocasiones “desliga” la voz del Tenor de un papel meramente de sujeción, fruto de una mayor soltura e independencia de las partes, especialmente cuando trabaja a un solo coro y con una textura contrapuntística. Por tanto, existen diferencias de escritura –por una mera cuestión constructivo-armónica, ya que, a mayor número de voces/coros, existe una mayor tendencia a la homofonía o trabajo por bloques, para evitar octavas, quintas, duplicaciones (que, a la postre, son inevitables)–, entre las obras a más voces y coros y las de 8 voces a doble coro, lo que justifica la elección de ambas.

- Que se conozca, Hinojosa trabajó, al menos, con nueve géneros/formas diferentes –todos en latín– en su período al frente de la capilla del Corpus Christi: misas, cánticos, salmos, antifonas, versos, lecciones, himnos, responsorios y motetes. En la música seleccionada aparecen siete de estos nueve géneros (únicamente quedan al margen los versos y las lecciones) [he dejado estos dos géneros fuera de mi selección de forma intencionada, en el primer caso, porque se trata de meros complementos a la liturgia –intrínsecamente por tanto, de carácter fragmentario, pues no cubren un texto litúrgico completo, sino apenas unos versículos del mismo–, con vistas a hacer más ágil el desarrollo litúrgico, intercalados entre la salmodia, o entre otros textos de notable extensión; y en el segundo caso, por tratarse de textos de carácter bíblico, frecuentemente en prosa y de extensión variada, que quedan menos sujetos a un tratamiento musical estandarizado que resulte interesante para su comparación, por carecer de trabas o estrictos condicionantes litúrgicos más allá de su duración, y que tienen una idiosincrasia individualizada], mostrando con ello un amplio abanico de formas litúrgicas.

- El uso funcional de estas composiciones era el destinado a diferentes

---

Corpus Christi, es decir, en más de la mitad de sus obras.

<sup>803</sup> Únicamente se conservan cinco composiciones originales de Hinojosa a 8 voces. El resto son reducciones de obras a más voces.

finalidades litúrgicas y horas canónicas, repartidas a lo largo del año: la *Misa*, como paradigma musical de las misas conventuales; el salmo *Beatus vir* y el cántico del *Magnificat*, como apertura y colofón de las Vísperas; el himno *Te lucis ante terminum* y el responsorio *In manus tuas*, enlazados en la interpretación, dentro de las Completas. Todos estos cantos se reservaban para las fiestas de primera clase, denominadas “rectorales” de forma particular en el Patriarca<sup>804</sup>. Además, en el Jueves Santo, la misa conventual debía de celebrarse “con toda la solemnidad posible”<sup>805</sup>, y el Viernes Santo tenía lugar la misa conventual de las preciosísimas llagas de Jesucristo<sup>806</sup>. Otras fiestas importantes dedicadas a la Virgen María, junto a la Inmaculada –en la que se interpretaría el motete *Tota pulchra*– eran las de la Natividad (8 de septiembre), Presentación (21 de noviembre), Inmaculada (8 de diciembre), Expectación (18 de diciembre), Purificación (2 de febrero, que llevaba implícita la fiesta de la Virgen de la Antigua), Anunciación (25 de marzo), Visitación (31 de mayo), Virgen de las Nieves (5 de agosto) y Asunción (15 de agosto), en las que la misa y las primeras y segundas Vísperas también debían revestir solemnidad<sup>807</sup> [En este sentido, llama la atención la importancia otorgada al elemento mariano en un colegio bajo advocación cristológica –al Corpus Christi–, lo que puede ser síntoma claro de una especial inclinación por parte de su fundador, el patriarca Ribera, hacia María, o de los rectores sucesivos del Colegio –parece más una “devoción” particular, que algo emanado de la naturaleza institucional de un colegio asentado en tema eucarístico, cristológico, o si se quiere, hasta trinitario, pero no particularmente mariano–]. La antifona *O Rex gloriae* se interpretaba en las Vísperas de la fiesta de la Ascensión del Señor, cuarenta días después del Domingo de Resurrección, mientras que el motete *Vidi Angelum*, a san Vicente Ferrer (canonizado en 1455 por el papa valenciano Calixto III), también patrón del Colegio<sup>808</sup>, aportaba un hecho diferencial y “autóctono” de las celebraciones y devociones religiosas en Valencia. Con todo ello, las obras seleccionadas quedaban repartidas por todo el calendario litúrgico, cubriendo los diferentes oficios programados en la iglesia del Corpus Christi en fiestas señaladas.

---

<sup>804</sup> Según las *Constituciones*, las misas y oficios rectorales (Vísperas y Completas primeras y segundas), llamadas así por presidirlas el rector del Colegio, se celebraban en las siguientes fiestas: en las tres pascuas (de Navidad, Epifanía y Pentecostés), Inmaculada (8 de diciembre), Ángel Custodio (2 de octubre), el patrón principal del Colegio, san Mauro (3 de diciembre) y san Vicente Ferrer (segundo lunes de Pascua) (*Constituciones de la Capilla...*, op. cit., pp. 40-41).

<sup>805</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>806</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>807</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>808</sup> Junto al patrón principal, san Mauro, el fundador designó otros patronos, como el Ángel Custodio, san Vicente mártir (patrón de la ciudad de Valencia) y san Vicente Ferrer (*Ibidem*, pp. 57-58). La devoción de la ciudad de Valencia al Ángel Custodio tenía lugar –según el cronista de la ciudad de Valencia, Gaspar Escolano– desde 1395, año en que, a raíz de una epidemia de peste que asoló la ciudad, murieron –el día de san Pedro– doscientas setenta personas, por lo que los regidores de la ciudad establecieron que el Ángel de la Guarda debía proteger la ciudad de nuevos desastres. También determinaron que el domingo posterior a la octava de san Pedro, se celebrase en Valencia “[...] una gran fiesta a los Angeles Custodios, con solemne procesion de personajes de Angeles, que los representan, y uno postrero de todos, de estatura muy grande, en son de Presidente de los demas, y de ser aquel el de la guarda de la ciudad. Esta se haze oy día [1610] con gran magestad: y llegados a la Iglesia mayor, se celebran los diuinos officios solemnissimamente, con Sermon que se predica en la le[n]gua natural, por ser de los Ordinarios de la ciudad.” (–ESCOLANO, Gaspar: *Decada primera de la historia de la Insigne, y Coronada Ciudad y Reyno de Valencia*. 2 vols. Valencia, Pedro Patricio Mey, 1610 (vol. 1), 1611 (vol. 2), p. 1041).



- Prácticamente toda la música que Hinojosa compuso en el Patriarca está conservada en papeles<sup>809</sup>. De las cuarenta y siete composiciones del maestro, cuarenta y dos se conservan “a papeles”, y nueve de ellas aparecen únicamente en tres libros de partituras. Todas las que he seleccionado figuran en papeles sueltos, la mayoría renovados en el siglo XVIII –con algún papel suelto, posiblemente de la época del compositor–, e incluso en el siglo XIX, indicativo de que fueron interpretadas con posterioridad, o, cuanto menos, hubo intención de conservarlas. El himno *Te lucis* y el responsorio *In manus tuas* se conservan tanto en papeles como en CM-LP-24, lo que permite ofrecer un panorama diversificado de las fuentes consultadas. Hay que tener en cuenta que posiblemente los libros de partituras –borradores– serían copias posteriores a la composición original de las diversas fuentes que reúnen o recopilan, seguramente de cara a su preservación, a su empleo posterior para obtener nuevas copias “a papeles” para la ejecución práctica (a partir de su depósito o almacenamiento en el archivo), o al estudio de dichos materiales (estudio contrapuntístico y de la técnica de la composición por parte de otros maestros y estudiantes). Por tanto, he preferido no utilizar copias probablemente cronológicamente posteriores a la composición original, decantándome por las copias “a papeles”, que, si no se puede afirmar en todos los casos que fueran cronológicamente inmediatas a su fecha de composición –de hecho, como se observará, existen copias reutilizadas y/o modificadas *a posteriori*, o incluso copiadas por entero con posterioridad–, sí que al menos revisten un carácter práctico –se usaron para cantar y tocar en algún momento– del que con probabilidad están desprovistos los libros de partituras. Con ello, quiero enfatizar el carácter eminentemente práctico de los materiales objeto de mi estudio, seleccionando, en la medida de lo posible, obras que más tarde o más se temprano se hubieran interpretado y se hubieran escuchado entre los muros de la iglesia del Patriarca (con vistas a su reposición actual).

- Otro criterio por el que he escogido algunas de estas obras es que ofrecen peculiaridades interesantes: en el *Magnificat*, escrito a 12 voces repartidas en 6 coros, Hinojosa propone una distribución espacial de las cuatro voces solistas (los cuatro primeros coros) en cada una de las tribunas situadas arriba de las capillas laterales. Además, los tres papeles de acompañamiento (de arpa, tiorba y archilaúd) aportan un juego tímbrico y estereofónico peculiar y novedoso respecto de los instrumentos y ministriles contratados habitualmente en la capilla. Estas dos aportaciones ofrecen un resultado acústico y sonoro interesante y atractivo para su estudio. Por otra parte, entre los papeles de la *Misa* a 12 voces, repartidas en 4 coros, se encuentran numerosos papeles de acompañamiento. Así, junto a varios papeles (de diferentes épocas) de “acompañamiento continuo” encontramos dos más (entre los más antiguos, posiblemente de la época del compositor), escritos para cada pareja de coros: en el primero indica “acompañamiento al arpa para el primer y segundo coro”, y en el segundo, “acompañamiento al órgano para el tercer y cuarto coro”, lo que, lejos de ser inusual<sup>810</sup> –esta práctica era común en la península desde mediados del siglo

<sup>809</sup> La copia “a papeles” fue el modo más usual y difundido de escribir la música en el barroco hispánico, ya que, de un modo pragmático, permitía tanto la interpretación como la conservación de los materiales de una misma composición (Vid.: -EZQUERRO, Antonio: “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*, 56 (2001), pp. 97-98).

<sup>810</sup> En el estudio de la *Misa* a 12 voces y acompañamiento –E-VAcP, Mus/CM-H-71, r. 4597–, detallaré

XVII, y suponía una muestra más de un estadio más avanzado, más “barroco” en lo que a escritura policoral se refiere–, y, dado que se trata de un asunto prácticamente desconocido –las investigaciones al respecto han sido, hasta la fecha, escasas y un tanto someras–, la aportación, al respecto, puede ser significativa. Por último, en el salmo *Beatus vir* a 8 voces, también se encuentran repartidas las voces y coros de un modo singular: habitualmente, en la escritura a 8 voces, el *organico* barroco se distribuía en 2 coros de 4 voces, pero en este caso, al repartir las ocho voces en tres coros (Coro 1: S, T; Coro 2: S, T; Coro 3: S, A, T, B) se consigue, con los mínimos medios, un mayor desarrollo de la concertación entre las voces y los coros<sup>811</sup>.

- En cuanto al orden/organización del repertorio, he preferido situar en primer lugar las obras más extensas, como son la *Misa* y el *Magnificat*. Junto a este criterio, he optado por ubicar al principio las obras a mayor número de voces, para concluir con un *organico* más reducido (ocho voces). Finalmente, he optado por ubicar el himno *Te lucis* seguido del responsorio *In manus tuas*, ya que los textos de ambas piezas se abordaban uno a continuación de otro en la celebración de las Completas, como así aparecen también tanto en el juego conservado de música “a papeles” de la obra de Hinojosa como en CM-LP-24, lo que parece una prueba fehaciente de que era así como se concibió –tanto litúrgica como musicalmente– la interpretación de la mencionada hora canónica, independientemente de que, tanto entonces como hoy, estas dos obras pudieran ser susceptibles de ser interpretadas de un modo independiente.

---

más a fondo esta particularidad y las posibles influencias que pudo recibir Hinojosa al respecto.

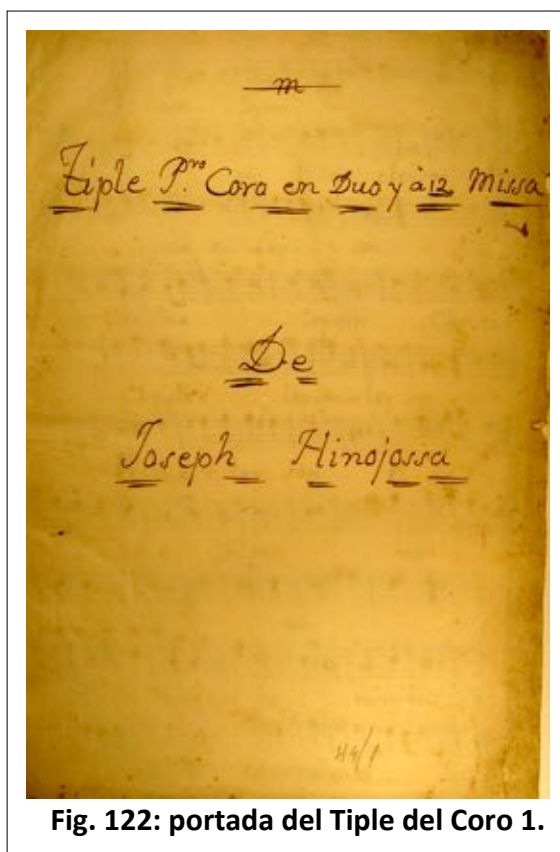
<sup>811</sup> Este tema –distribución de voces y coros, y posibles combinaciones más/menos usuales– lo trataré a fondo en el estudio del salmo *Beatus vir*, de Hinojosa, a 8 voces y acompañamiento –E-VAcP, Mus/CM-H-46, r. 4536–.

### -Estudio del repertorio

[1] – E-VAcP, Mus/CM-H-71, r. 4597<sup>812</sup>. José [Jose, Joseph] Hinojosa [Hinojossa, Ynojosa, Ynojossa, Inojosa] (fl. 1662-†Valencia, 1673): *Misa*, a 12 voces y acompañamiento<sup>813</sup>.

Se trata de una obra escrita a doce voces en cuatro coros (Coro 1: S, T; Coro 2: S, T; Coro 3: S, A, T, B; Coro 4: S, A, T, B), que se conserva en veinte papeles, doce de ellos de las partes vocales, y ocho de acompañamientos –estos de diferentes épocas–, que describo a continuación:

*Papeles de voces*: constan de doce pliegos cosidos, con unas medidas de 209 x 281 mm, con la música anotada –a partir del folio 2– en formato francés (vertical), todos ellos con una portada<sup>814</sup> en la que consta el título diplomático<sup>815</sup>: “[rúbrica del copista] Tiple P.<sup>o</sup> Coro en Duo y à 12 Misa / De / Joseph Hinojossa / [a lápiz, en la esquina inferior derecha: H 4/1]”.



**Fig. 122: portada del Tiple del Coro 1.**

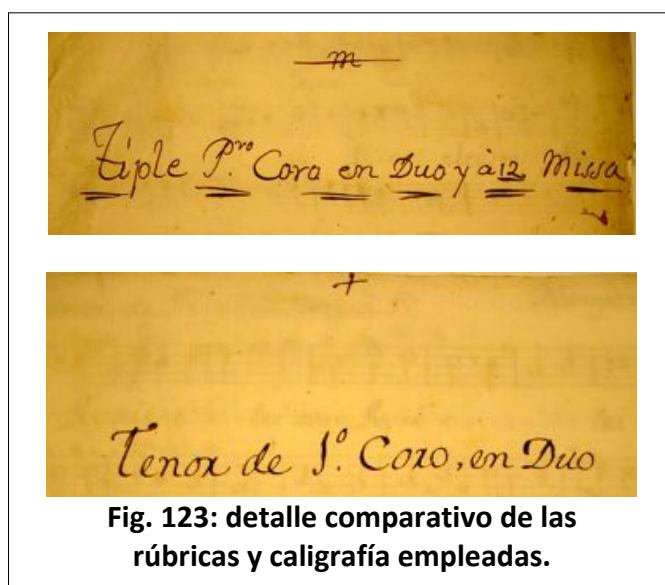
<sup>812</sup> La signatura antigua es H 4/1.

<sup>813</sup> He decidido realizar el estudio de esta *Misa* en dos fases: en primer lugar, tratar sobre los aspectos susceptibles de un análisis “global” (descripción física de los materiales, estudio de los textos, *organico*, compás utilizado y ámbitos de las voces), y posteriormente, abordar un análisis estructural y del empleo de las figuras retóricas por partes (*Kyrie, Gloria, Credo*, etc.).

<sup>814</sup> Salvo el papel del Tenor del Coro 2, que no lleva portada [sí la hubo, pero se ha roto y extraviado].

<sup>815</sup> Por evitar una descripción excesivamente larga y farragosa, solo incluyo el título diplomático del Tiple del Coro 1.

Estos papeles son posteriores a la fecha de composición, realizados muy probablemente en el siglo XVIII –dato indicativo de que la obra fue interpretada décadas después del fallecimiento de Hinojosa, y por tanto, denota el interés de la capilla por interpretar esta composición–, por dos copistas diferentes, a juzgar por la caligrafía y las rúbricas empleadas: uno copió los papeles del Tiple del Coro 1 y Tiple del Coro 2 (probablemente tuviera entre manos la copia de otra obra), y el otro el resto. En cualquier caso, el hecho de que dos copistas trabajaran copiando la misma obra denotaría la “urgencia” del maestro de capilla por tener lista la obra cuanto antes, y también la envergadura –para la época– de este tipo de obras, a un gran número de voces y de considerable extensión, de modo que para un solo copista sería un trabajo que ocuparía mucho tiempo. En la siguiente foto se pueden observar las rúbricas y el tipo de letra empleadas en uno y otro caso:



En todos estos papeles está anotada la música según el Ordinario de la Misa –*Ordinarium*<sup>816</sup>–, pero en algunos de ellos el *Benedictus* no figura a continuación del *Sanctus*, sino al final de la composición, añadido *a posteriori* –incluso se han “trazado” líneas a mano, con un pulso no muy regular, para trazar nuevos pentagramas en el anverso del penúltimo folio–. Esto sucede únicamente en los papeles del Tiple del Coro 1 y Tiple del Coro 2, los que estaban copiados por otra mano que el resto. Se trata de la misma persona que copió el resto de estos papeles, como se puede comprobar por la caligrafía. Es probable que Hinojosa compusiera la Misa sin el *Benedictus* –como solía ser habitual y, en ese caso, se solía suplir por un motete– y, a posteriori, lo añadiera para dar un mayor empaque a la celebración.

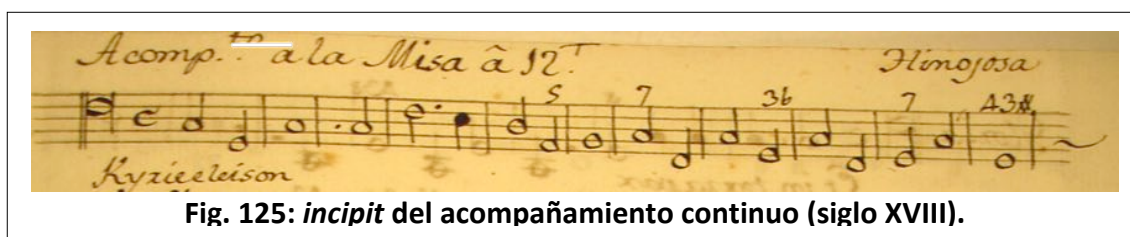
<sup>816</sup> El Ordinario de la Misa –*Ordinarium*, en latín– constituye aquellas partes fijas de la celebración eucarística que no varían, independientemente del calendario litúrgico o de la festividad en cuestión, a saber: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* y *Agnus Dei*. Por el contrario, el Propio de la Misa –*Proprium Missae*– lo conforman aquellas partes que, según el Rito Romano, varían de una a otra celebración, como son: el introito, la oración “colecta”, toda la parte de la Liturgia de la Palabra –lectura(s), *alleluia*, gradual, tracto, secuencia (en su caso) y Evangelio–, el ofertorio, la *secretas* –oración que el presbítero dice para sí después del ofertorio, de ahí su nombre–, la comunión y la postcomunión o acción de gracias.



**Fig. 142: *Benedictus*, Tiple del Coro 2.**

*Papeles de acompañamiento*: se conservan ocho, en tres juegos de diferentes épocas:

1/ Dos papeles del siglo XVIII, en formato francés, con las mismas medidas y rúbrica del mismo copista de diez de los papeles de voces –hecho no muy habitual, ya que normalmente los copistas de los acompañamientos eran diferentes a los de las voces–. Este caso justificaría, de algún modo, el uso del formato vertical o francés, bien por mantener coherencia con los papeles vocales, bien por disponer de un sobrante de pliegos cosidos que el copista aprovechara. El título diplomático en ambos es: “[rúbrica] Acompaña.<sup>to</sup> Continuo / a / la Misa â 12 / De / Josef Hinojosa”<sup>817</sup>. La música está anotada con barras de compás, y el cifrado es nutrido, lo que puede significar: 1/ un estadio posterior –copiado en el siglo XVIII, quizá con la costumbre de barrar los pentagramas y de cifrar más pormenorizadamente las interválicas a realizar–; 2/ que fueran destinados a músicos –arpista, organista– menos avezados, que requirieran mayores indicaciones en sus papeles respectivos; y 3/ un proceso de mayor concreción, por parte del compositor, especificando más claramente cómo debía realizarse el continuo.



**Fig. 125: *incipit* del acompañamiento continuo (siglo XVIII).**

2/ Tres acompañamientos en formato italiano (apaisado) –el más habitual en los papeles de acompañamiento–, con medidas de 310 x 220 mm, sin portada. Se encuentran en mal estado, por lo que su uso, en la época, sería frecuente. Son copias

<sup>817</sup> En el segundo papel de acompañamiento descrito, la portada –con el título diplomático– se ha soltado del pliego.

del siglo XVII, y por tanto, podrían ser las originales. El primero de ellos parece ser la copia más antigua –de todo el juego de papeles de la composición–, y está escrito a ambas caras, indicando “Acompañamiento Continuo de la Misa a 12 / Ynojossa”. Lleva un cifrado menos explícito, muy exiguo, y la partitura no lleva barras de compás, lo que puede hacer pensar que este papel, posiblemente bajo el magisterio de Hinojosa, fuera utilizado por un buen músico, acostumbrado y avezado en la práctica del acompañamiento. En él no está anotado el *Benedictus*.



**Fig. 126: papel de acompañamiento continuo (siglo XVII).**

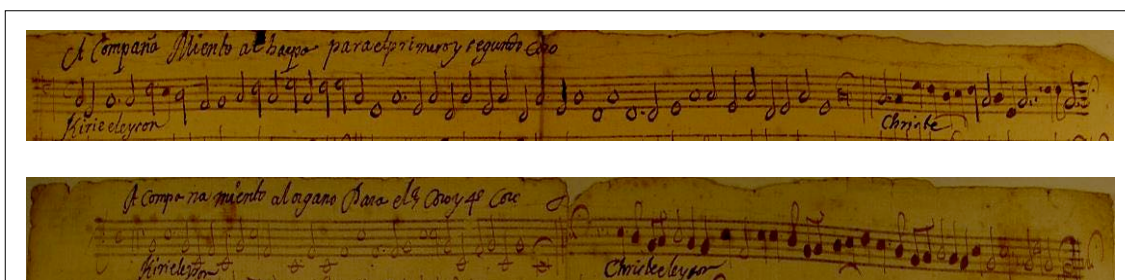
Los dos restantes –hechos por otro copista– están rotos en dos por su doblez, un nuevo signo de su constante uso. No llevan portada. El primero indica “Acompañamiento al harpa para el primero y segundo coro”, y el segundo “Acompañamiento [sic.] al organo para el 3 Coro y 4º Coro”. Llevan cifrados muy exiguos, sin barras de compás –por lo que los músicos a los que irían destinados serían expertos, como ocurría con el papel descrito con anterioridad–, y tampoco incorporan el *Benedictus*, circunstancia en la que conviene detenerse: siendo estos tres papeles los más antiguos, pertenecientes –o más cercanos, cuando menos– a la época de la composición –siglo XVII–, llama la atención que no estén completos, faltando una parte sustancial de la *Misa*. Podría deberse a que: 1/ *La Misa fuera compuesta inicialmente sin Benedictus*, hecho que, lejos de ser inusual, podría ser plausible<sup>818</sup>; 2/ *Hinojosa añadió el Benedictus con posterioridad al resto de la Misa*, y de ahí la existencia de papeles con el *Benedictus* copiado después del *Agnus Dei*<sup>819</sup>; y 3/ *Podrían*

<sup>818</sup> En ausencia del *Benedictus*, este podría ser sustituido por algún otro canto –i.e., *Hei mihi, Domine*, u otro similar–.

<sup>819</sup> En este caso, la posibilidad sería que los papeles del *Benedictus* figuraran aparte, sin “aprovechar” el



haber existido papeles, aún más antiguos –en este caso, probablemente los originales– con el *Benedictus*, de los que se extrajeron las copias más recientes (?).



**Fig. 127: incipits de los acompañamientos de arpa (Coros 1 y 2) y de órgano (Coros 3 y 4).**

3/ Tres papeles en formato apaisado que presentan unas medidas –doblados– de 253 x 356. Son copias posteriores, del siglo XVIII, ya que llevan barras de compás y un cifrado más nutrido –en coherencia, por tanto, con los papeles de acompañamiento en formato vertical antes descritos, del mismo siglo XVIII–. En el primero de ellos se indica “Acomp.<sup>to</sup> Continuo al [sic.] Missa â 12.”, y en los dos restantes, “Acomp.to a la Missa â 12.” No se especifican los instrumentos polifónicos que debían realizar dichos acompañamientos. Se trata de acompañamientos diferentes, como se puede comprobar en los *incipits* de cada uno de ellos. Ambos llevan el *Benedictus*, anotado en el anverso del folio –después del *Agnus Dei*<sup>820</sup>, por otro copista, que parece ser el mismo que copió gran parte de los papeles en formato vertical–.

El hecho de que existan ocho papeles de acompañamiento plantea varias hipótesis: 1/ *Las copias más antiguas podrían estar deterioradas, y necesitaban renovarse*: me refiero bien a estas copias antiguas descritas –que acompañarían a las tres conservadas de los acompañamientos–, o a otras que pudo haber con anterioridad, y que, del propio uso, estuvieran en mal estado. 2/ *El maestro de capilla pudo encargar la renovación de todos los papeles de la Misa*, estuvieran o no en mal estado, por disponer de un juego nuevo completo, unificando el formato; de ahí la existencia de dos papeles de acompañamiento en formato vertical o francés<sup>821</sup>. 3/ En un momento determinado, *el número de instrumentos acompañantes disponibles pudo ser considerable*: en el Colegio se disponía de hasta cuatro órganos<sup>822</sup> –dos portativos y

---

sobrante pautado, y, posteriormente, otro copista los añadiera. En el papel antiguo que indica “Acompañamiento continuo” no cabe más música, pero en los acompañamientos de arpa y de órgano sí hay pentagramas sobrantes, en ambas caras del papel; pero, curiosamente, no llevan el *Benedictus*.

<sup>820</sup> En estas tres copias, similares, se observa la intención del copista de aprovechar al máximo el papel –circunstancia común en la época, que favorecía tanto el ahorro del material como la comodidad del instrumentista, evitando incluso que, con el uso de más de un papel suelto, se pudiese perder alguna parte–, ya que en el anverso figuran el *Kyrie*, el *Gloria*, el *Agnus* y el *Benedictus* –este con otra caligrafía–, y en el reverso, el *Credo* y el *Sanctus*.

<sup>821</sup> Lo habitual, en esta época, era que los papeles de los instrumentistas estuvieran escritos en formato apaisado (italiano), ya que de este modo era posible escribir una mayor cantidad de música, ahorrando al intérprete al máximo los pasos de página. El formato francés (vertical) solía utilizarse para los papeles de voces, generalmente de música litúrgica, en latín.

<sup>822</sup> Véanse las pp. 108-109 del Capítulo II de la presente tesis, en el que se explican los órganos a disposición de la capilla en esta época.

dos positivos—, y junto al arpista contratado, era posible/plausible contar con cuatro o cinco instrumentos polifónicos para acompañar esta obra<sup>823</sup>, para lo cual sería necesario disponer de varios juegos de acompañamientos. Lo que llama la atención es que, en la renovación de papeles de acompañamiento, todos los nuevos papeles derivaron en “acompañamiento continuo”, sin explicitar “al arpa” o “al órgano”, y por supuesto, sin determinar en los mismos a qué coros debía acompañar cada uno. Supondría, a mi parecer, una cierta “libertad” que, desde esa renovación de papeles, tendría el maestro de capilla titular a la hora de jugar con los timbres y los coros, una cierta autonomía en este aspecto, dejándolo más a su criterio. En este sentido, se observa que parte de la interpretación de esta obra —prescindiendo de esas copias más antiguas— tiene un marcado carácter “abierto”, poco susceptible de una reconstrucción fiel al original o, al menos, sujeto a varias posibilidades.

Todas las partes de la *Misa* están anotadas en claves altas —o *chiavette*<sup>824</sup>— *per natura*, en séptimo tono natural, modo mixolidio o de Sol, siendo necesario, según lo que recogen los tratados de la época, transportarla una quinta descendente<sup>825</sup>, tanto para su transcripción como para su interpretación. De este modo, queda transportada a Do mixolidio, con un bemol en la armadura.

En cuanto a los textos de la Misa, quedaron establecidos desde la Edad Media —siglo X— dentro del Ordinario (*Ordinarium Missae*), y en la época objeto de estudio (siglo XVII) estaba fijado según las partes que conocemos hoy en día (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei*)<sup>826</sup>.

---

<sup>823</sup> Los ocho papeles descritos tienen cifrado, por tanto, estaban destinados a instrumentos polifónicos, si bien, desde finales del siglo XVII o en las primeras décadas del siglo XVIII, se pudo aprovechar algún papel de continuo para acompañar con el violón. En algunas de las obras de Hinojosa que se estudian en el presente capítulo se conservan papeles de violón (posteriores), concretamente en la antifona *O Rex gloriae* (E-VAcP, Mus/CM-H-81), a ocho voces y acompañamiento, y en el himno *Te lucis ante terminum* (E-VAcP, Mus/CM-H-90; CM-LP-24, fols. 161r-163r), a doce voces y acompañamiento.

<sup>824</sup> Nassarre, refiriéndose al uso de las claves, dice lo siguiente: “En las composiciones ordinarias, en aquellos tonos que el Tiple se figura con clave de gesolreut, por no bastar para sus altos la de cesolfaut, por esta se figuran Contralto, Tenor, y Baxo; y en los tonos que se figuran los baxos por la clave de *fefaut*, el Tenor, Contralto, y Tiple son por la clave de *cesolfaut*, y assi en unos tonos vãn las tres partes por ella, que son la del extremo alto, y las dos de en medio; y en otros à mas de ir las dos de en medio, va tambien la del extremo baxo.” (-SIEMENS, Lothar (ed.): *Nassarre, Fray Pablo*: Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724 (Vol. I); Herederos de Manuel Román, 1723 (Vol. II). (Edn. facsímil: Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1980), vol. I, p. 223.

<sup>825</sup> Sobre el séptimo tono y su transporte, véase lo indicado por Rabassa: “El septimo tono Transportado que es el ultimo ejemplo de esta llana se transporta quinta en abaxo, su principio y fin principal es en c.sol.fa.ut y g.sol.re.ut y con las mismas circunstancias de el 7º natural pues este ordinariamente tampoco no se estila” (-RABASSA, Pedro: *Guía para los Principiantes que desean Perfeyccionarse en la Composicion de la Musica*. [Ed. facsímil del manuscrito conservado en el Real Colegio del Corpus Christi]. Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universitat Autònoma, 1990, pp. 431-432). Y sobre el mismo tono y transporte, Cerone apunta: “Este Tono [séptimo] se compone en sus propias posiciones, por ser muy comodis con todo esto, se puede transportar como los demas, fuera de sus naturales cuerdas, passandose en el graue por distancia de una Diapente, pero con el aditamiento de la señal de b mol; que de otra manera fuera impossible poder hallar sus propios Tonos y Semitonos.” (-EZQUERRO, Antonio, ed.: *Pedro Cerone: El Melopeo y Maestro; Tractado de Musica Theorica y Practica*. (Nápoles, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613). Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LXXXIV”, 2007, p. 897).

<sup>826</sup> La *Messe de Nostre Dame*, de Guillaume de Machaut (\*1300c; †1377) fue el primer modelo polifónico que aglutinaba, en una misma composición, todas las partes fijas —Ordinario— de la Misa,



Los textos de cada parte de la *Misa* –y su traducción– son los siguientes:

<p><b>Kyrie</b>  <i>Kyrie eleison.</i>  <i>Christe eleison.</i>  <i>Kyrie eleison.</i></p>	<p>Señor, ten piedad.  Cristo, ten piedad.  Señor, ten piedad.</p>
<p><b>Gloria</b>  <i>Gloria in excelsis Deo,</i>  <i>et in terra pax hominibus bonae voluntatis.</i>  <i>Laudamus te,</i>  <i>Benedicimus te,</i>  <i>Adoramus te,</i>  <i>Glorificamus te,</i>  <i>Gratias agimus tibi propter magnam gloriam</i>  <i>tuam,</i>  <i>Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater</i>  <i>omnipotens.</i>  <i>Domine fili unigenite, Jesu Christe,</i>  <i>Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris,</i>  <i>Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.</i>  <i>Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem</i>  <i>nostram.</i>  <i>Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.</i>  <i>Quoniam tu solus sanctus,</i>  <i>Tu solus Dominus,</i>  <i>Tu solus Altissimus, Jesu Christe,</i>  <i>Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.</i>  <i>Amen.</i></p>	<p>Gloria a Dios en el Cielo,  y en la Tierra paz a los hombres  de buena voluntad.  Por tu inmensa gloria,  Te alabamos,  Te bendecimos,  Te adoramos,  Te glorificamos,  Te damos gracias,  Señor Dios, Rey celestial, Dios Padre  Todopoderoso.  Señor Hijo Único, Jesucristo.  Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre,  Tú que quitas el pecado del mundo, ten piedad  de nosotros,  Tú que quitas el pecado del mundo, atiende  nuestras súplicas,  Tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten  piedad de nosotros,  porque solo Tú eres Santo,  solo Tú, Señor,  solo Tú, Altísimo Jesucristo,  con el Espíritu Santo en la Gloria de Dios Padre.  Amén.</p>
<p><b>Credo</b>  <i>Credo in unum Deum</i>  <i>Patrem omnipotentem,</i>  <i>factorem caeli et terrae,</i>  <i>visibilium omnium et invisibilium;</i>  <i>et in unum Dominum Iesum Christum,</i>  <i>Filium Dei unigenitum,</i>  <i>et ex Patre natum ante omnia saecula;</i>  <i>Deum de Deo, lumen de lumine,</i>  <i>Deum verum de Deo vero;</i>  <i>genitum, non factum,</i>  <i>consubstantialem Patri,</i>  <i>per quem omnia facta sunt:</i>  <i>qui propter nos homines</i>  <i>et propter nostram salutem descendit de caelis,</i>  <i>et incarnatus est de Spiritu Sancto</i>  <i>ex Maria virgine,</i>  <i>et homo factus est:</i>  <i>crucifixus etiam pro nobis</i>  <i>sub Pontio Pilato,</i></p>	<p><i>Creo en un solo Dios,</i>  <i>Padre todopoderoso,</i>  <i>creador del cielo y de la tierra,</i>  <i>de todo lo visible y lo invisible.</i>  <i>Creo en un solo Señor, Jesucristo,</i>  <i>Hijo único de Dios,</i>  <i>nacido del Padre</i>  <i>antes de todos los siglos.</i>  <i>Dios de Dios, luz de luz,</i>  <i>Dios verdadero de Dios verdadero,</i>  <i>engendrado, no creado,</i>  <i>de la misma naturaleza que el Padre,</i>  <i>por quien todo fue hecho.</i>  <i>Que por nosotros los hombres</i>  <i>y por nuestra salvación</i>  <i>bajó del cielo.</i>  <i>Y por obra del Espíritu Santo,</i>  <i>se encarnó de María la Virgen,</i>  <i>y se hizo hombre.</i></p>

convirtiéndose en el género/forma más importante y de más envergadura dentro de las creaciones musicales litúrgicas, al igual que ocurre en el territorio español, con la célebre *Misa de Barcelona*, compuesta alrededor de 1360, conservada en la Biblioteca de Cataluña (*E-Bbc*, M 971).

<p><i>passus, et sepultus est: et resurrexit tertia die secundum Scripturas, et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris, et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos; cuius regni non erit finis: et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit; qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur; qui locutus est per prophetas: et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum: et expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi. Amen.</i></p>	<p><i>Por nosotros fue crucificado en tiempos de Poncio Pilato, padeció y fue sepultado. Y resucitó al tercer día, según las Escrituras. Y subió al cielo, y está sentado a la derecha del Padre, y de nuevo vendrá con gloria para juzgar a vivos y muertos, y su reino no tendrá fin. Creo en el Espíritu Santo, Señor y dador de vida, que procede del Padre y del Hijo, que con el Padre y el Hijo recibe una misma adoración y gloria, y que habló por los profetas. Creo en la Santa Iglesia, que es una, santa, católica y apostólica. Creemos que hay un solo bautismo para el perdón de los pecados, esperamos la resurrección de los muertos y la vida del mundo futuro. Amén.</i></p>
<p><b>Sanctus</b> <i>Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.</i></p> <p><b>Benedictus</b> <i>Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.</i></p>	<p>Santo, Santo, Santo es el Señor, Dios del universo. Llenos están el cielo y la tierra de tu gloria. Hosanna en el cielo.</p> <p>Bendito en que viene en nombre del Señor Hosanna en el cielo.</p>
<p><b>Agnus Dei</b> <i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.</i></p>	<p>Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros. Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros. Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo, danos la paz.</p>

A continuación expongo una breve exégesis de los textos:

**Kyrie:** su texto en griego *Kyrie, eleison* –en griego *Κύριε, ἐλέησον*, «Señor, ten piedad»–. En la liturgia romana se añade una variante, *Christe, eleison* –en griego *Χριστέ, ἐλέησον*, “Cristo, ten piedad”–. Su origen viene de las letanías que se rezaban en los antiguos ritos ortodoxos y bizantinos. En la liturgia de la Misa, el *Kyrie* forma parte del acto penitencial inicial –después del *introito*–, en el que cada fiel pide perdón a Dios por sus pecados. El texto tiene forma ternaria a-b-a’, por tanto, con una clara referencia trinitaria –se reza tres veces *Kyrie*, tres veces *Christe* y tres veces *Kyrie*, un total de nueve, 3 + 3 + 3, tres veces tres–.

**Gloria:** sigue inmediatamente al *Kyrie* en la Misa y antecede a la oración “colecta”, previa a la liturgia de la Palabra. Es un canto de alabanza, denominado

también doxología<sup>827</sup> mayor, en este caso trinitaria, ya que el texto ensalza las tres personas de la Trinidad:

*Gloria a Dios en el Cielo,*

...

*Por tu inmensa gloria,*

*Te alabamos,*

*Te bendecimos,*

*Te adoramos,*

*Te glorificamos,*

...

[1] *Señor Dios, Rey celestial, Dios Padre Todopoderoso.*

[2] *Señor Hijo Único, Jesucristo.*

[3] *Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre,*

...

[1] *porque solo Tú eres Santo,*

[2] *solo Tú, Señor,*

[3] *solo Tú, Altísimo Jesucristo,*

*con el Espíritu Santo en la Gloria de Dios Padre.*

El inicio del texto tiene su origen en las palabras que los ángeles dirigieron a los pastores para anunciar el nacimiento de Jesús<sup>828</sup>. Posee varias estructuras ternarias (que pueden considerarse como referencias trinitarias), como los versos “Señor Dios, Rey celestial, ...” / “Señor Hijo único, Jesucristo.” / “Señor Dios, Cordero de Dios, ...”, y “solo Tú eres Santo, / solo Tú Señor, / solo Tú, Altísimo Jesucristo”. Prácticamente todo el texto es laudatorio: desde el comienzo “Gloria a Dios en el cielo...” hasta “Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre, ...”, y en la parte final, “porque solo Tú eres Santo.... en la Gloria de Dios Padre. Amén”, salvo un cuerpo de texto central donde la alabanza se transforma en súplica a Jesucristo redentor –también ternaria–:

....

[1] *Tú que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros,*

[2] *Tú que quitas el pecado del mundo, atiende nuestras súplicas,*

[3] *Tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros,*

....

**Credo:** situado en el corazón de la celebración, separa la Liturgia de la Palabra de la Liturgia Eucarística. Es la máxima expresión de la fe católica (creencia en Dios, en Jesucristo, en el Espíritu Santo y la Iglesia), aunque a lo largo de la historia ha habido otros textos con esta misma función, caso del símbolo atanasiano *Quicumque vult*<sup>829</sup>,

---

<sup>827</sup> “Doxología”, del griego δόξα –fama u opinión– y λόγος –palabra o conocimiento–, significa, en términos cristianos, toda manifestación de alabanza a Dios.

<sup>828</sup> Este hecho únicamente es narrado por el evangelista Lucas, que describe la aparición del Ángel del Señor a los pastores, cerca de Belén, y que, después de anunciarles la Buena Nueva, una multitud del ejército celestial alababa a Dios diciendo: “Gloria a Dios en las alturas, y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad.” (Lc 2, 4).

<sup>829</sup> *Quicumque vult salvus esse, ante omnia opus est, ut teneat catholicam fidem: [...]* (Cualquiera que desee salvarse debe, ante todo, guardar la fe católica...). Es, al igual que el *Credo*, una profesión de fe que alcanzó una enorme importancia teológica y litúrgica desde la Edad Media. En el siglo XVII mantuvo una pervivencia y fuerza latentes en la península, de suerte que el racionero de La Seo de Zaragoza, Juan de Arruego, encargó, en 1651, a Urbán de Vargas (\*Falces –Navarra–, 1606; †Valencia, 1656), por entonces, maestro de capilla en la catedral de Burgos, la musicalización en polifonía de este texto, para ser cantado todos los domingos del año y especialmente el día de la Santísima Trinidad, como un modo

atribuido [erróneamente] a San Atanasio, Obispo de Alejandría (\*296c; †373).

La Iglesia Católica, a lo largo de la historia, ha admitido tres textos del *Credo*: el mencionado atanasiano, el “Credo niceno-constantinopolitano” –creado a raíz de los concilios de Nicea (325) y de Constantinopla (381) y el “Credo de los Apóstoles” o “Símbolo de los Apóstoles”, considerado como el símbolo de la Iglesia Católica Romana. Estos dos últimos conservan notables diferencias entre sí, que se pueden observar en negrita en el siguiente cuadro (incluyo ambos textos traducidos):

<i>Credo niceno-constantinopolitano</i>	<i>Credo de los Apóstoles</i>
<p>Creo en <b>un solo Dios</b>, Padre todopoderoso, creador del cielo y de la tierra, <b>de todo lo visible y lo invisible.</b> Creo en un solo Señor, Jesucristo, Hijo único de Dios, <b>nacido del Padre</b> <b>antes de todos los siglos.</b> <b>Dios de Dios, luz de luz,</b> <b>Dios verdadero de Dios verdadero,</b> <b>engendrado, no creado,</b> <b>de la misma naturaleza que el Padre,</b> <b>por quien todo fue hecho.</b> <b>Que por nosotros los hombres</b> <b>y por nuestra salvación</b> <b>bajó del cielo.</b> Y por obra del Espíritu Santo, <b>se encarnó de María la Virgen,</b> <b>y se hizo hombre.</b> <b>Por nosotros fue crucificado</b> en tiempos de Poncio Pilato, padeció y fue sepultado. Y resucitó al tercer día, <b>según las Escrituras.</b> Y subió <b>al cielo,</b> y está sentado a la <b>derecha del Padre,</b> y de nuevo vendrá <b>con gloria</b> para juzgar a vivos y muertos, <b>y su reino no tendrá fin.</b> Creo en el Espíritu Santo, <b>Señor y dador de vida,</b> <b>que procede del Padre y del Hijo,</b> <b>que con el Padre y el Hijo</b> <b>recibe una misma adoración y gloria,</b></p>	<p>Creo en Dios, Padre Todopoderoso, Creador del Cielo y de la tierra,</p> <p>creo en Jesucristo su Único Hijo, Nuestro Señor,</p> <p>que fue concebido por obra <b>y gracia</b> del Espíritu Santo; <b>nació de Santa María Virgen,</b> padeció bajo el poder de Poncio Pilato, fue crucificado, <b>muerto</b> y sepultado, descendió a los infiernos, al tercer día resucitó <b>de entre los muertos;</b></p> <p>subió <b>a los cielos,</b> y está sentado a la <b>diestra de Dios Padre</b> <b>Todopoderoso;</b> desde allí ha de venir a juzgar a vivos y muertos.</p> <p>Creo en el Espíritu Santo,</p>

de reafirmación del hecho diferencial católico que se imponía y consolidaba en la península. Se trata de la única musicalización de estas características existente en España, ya que habitualmente se rezaba o salmeaba. Sobre Vargas y el Símbolo Atanasiano, consúltese: -EZQUERRO, Antonio: *La Música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las Catedrales de Zaragoza)*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997; -ID.: “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*, 56 (2001), pp. 98-101; -ID.: “Vargas [Bargas], Urbán de”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 10, 2002, pp. 738-744.

<p><b>y que habló por los profetas.</b>  Creo en la Santa Iglesia, que es una, santa, católica y apostólica.  <b>Creemos que hay un solo bautismo para el perdón de los pecados, esperamos la resurrección de los muertos y la vida del mundo futuro.</b>  Amén.</p>	<p>en la Santa Iglesia Católica,  <b>en la Comunión de los Santos,</b>  en el perdón de los pecados,  en la resurrección de la carne,  y en la <b>vida eterna.</b>  Amén.</p>
--	---

Se puede observar que el texto del Credo niceno-constantinopolitano es más descriptivo, más profuso en alusiones al Padre/Creador –“...un solo Dios...”, “...de todo lo visible y lo invisible”–, al Hijo –“...nacido del Padre antes de todos los siglos... bajó del cielo.”–, y al Espíritu Santo –“...Señor y dador de vida, ... que habló por los profetas.”–. Por tanto, refuerza de un modo más firme el sentido trinitario como baluarte de la fe. El Credo de los Apóstoles insiste en la vertiente humana (mortal) y a la vez, trascendente, de Jesucristo –“...muerto y sepultado..., resucitó de entre los muertos; ...”–, mientras que, al final, prefiere utilizar el sustantivo “carne”, en lugar de “muertos”, para referirse a la creencia en la resurrección –aunque puede tratarse de un mera traducción–.

Para la polifonía, tradicionalmente se ha utilizado el texto niceno-constantinopolitano, mucho más largo, catequético y solemne, como en el caso de la *Misa* a 12 de Hinojosa.

**Sanctus-Benedictus:** ubicado dentro de la plegaria eucarística, sigue al Prefacio y precede a la Consagración. El texto proviene de tres fuentes: de Isaías, del Apocalipsis y del Evangelio de Mateo. En Isaías, unos serafines santifican a Dios, apartado del pecado, a quien los hombres deben imitar por medio de la purificación; en una de las visiones de Juan en el Apocalipsis, cuatro vivientes entronados repiten sin descanso “Santo, Santo, Santo...”; y el evangelista Mateo se inspira en la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén, aclamado como un rey, celebrada el Domingo de Ramos.

<p><i>Sanctus,</i>  <i>Sanctus,</i>  <i>Sanctus Dominus Deus</i>  <i>Sabaoth.</i>  <i>Pleni sunt coeli et terra gloria</i>  <i>tua.</i></p>	<p><i>Santo,</i>  <i>Santo,</i>  <i>Santo es el Señor, Dios de los</i>  <i>ejércitos.</i>  <i>Llenos están el cielo y la tierra</i>  <i>de tu gloria.</i></p>	<p><b>Is, 6,3</b>  <i>Santo, Santo, Santo,</i>  <i>Señor de los ejércitos,</i>  <i>llena está toda la tierra de su gloria.</i></p>
		<p><b>Ap, 4, 8</b>  <i>Santo, Santo, Santo,</i>  <i>Señor, Dios Todopoderoso, [...]</i></p>
<p><i>Benedictus qui venit in</i>  <i>nomine Domini.</i>    <i>Hossanna in excelsis.</i></p>	<p><i>Hosanna en el cielo.</i>  <i>Bendito en que viene en</i>  <i>nombre del Señor</i>  <i>Hosanna en el cielo.</i></p>	<p><b>Mt 21, 9</b>  <i>¡Hosanna al Hijo de David!</i>  <i>¡Bendito el que viene en nombre del</i>  <i>Señor!</i>  <i>¡Hosanna en las alturas!</i></p>

El *Sanctus* es un himno que, al igual que sus fuentes (Isaías y Apocalipsis), comienza de un modo absolutamente triunfal, ensalzando la Santísima Trinidad al repetir tres veces “Santo”: de ahí su sobrenombre de Trisagio.

La segunda parte del texto, *Benedictus qui venit*, se encuentra en ciertas

musicalizaciones desligado del *Sanctus*<sup>830</sup>, como una pieza aparte (como en el caso del *Benedictus* de la *Misa* a 12 de Hinojosa). Si es así, se suele reexponer el final del *Sanctus –Hosanna in excelsis–*, formando una especie de *ritornello* que otorga unidad a las dos partes.

**Agnus Dei:** el texto proviene del Evangelio de Juan, que describe la escena en la que Juan el Bautista, al ver llegar a Jesús, dice a la gente que le rodea: “He ahí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo” (Jn 1, 29). Por tanto, transmite la imagen de Cristo como “cordero expiatorio” que se inmola para salvar a la Humanidad. Toda esta temática del cordero viene de la tradición judía: el rito del cordero pascual, que los judíos debían pacificar y comer en la Pascua, como símbolo de la redención de Israel.

En la Eucaristía, el *Agnus Dei* precede a la Comunión, dentro del rito de la fracción del pan. También tiene influencias trinitarias, al repetirse tres veces “Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo...”. La finalización con “..., danos la paz”, tiene que ver con las mismas palabras de Jesús, expresadas en el Evangelio de Mateo: “Si al llevar tu ofrenda al altar te acuerdas de que tu hermano tiene algo contra ti, deja tu ofrenda allí mismo delante del altar y ve primero a ponerte en paz con tu hermano. Entonces podrás volver al altar y presentar tu ofrenda.” (Mt 5, 23-24).

La *Misa* a 12 de Hinojosa, por el despliegue de coros y voces que emplea, se reservaba para las fiestas de primera clase, determinadas en las *Constituciones* de la capilla<sup>831</sup>, repartidas a lo largo de todo el año litúrgico –salvo en el mes de julio, todos los meses del año–, pudiendo ser empleada en cualquiera de ellas –aunque,

---

<sup>830</sup> En algunas misas emblemáticas de finales del siglo XVI y principios del XVII, el *Benedictus* presenta un *organico* más reducido que el *Sanctus*, como en la *Missa Papae Marcelli* a 6 voces –con el *Benedictus* a 4 voces–, de Giovanni Pierluigi da Palestrina (\*Palestrina?, 1525/26; †Roma, 1594), o la *Misa Alma Redemptoris*, de Tomás Luis de Victoria (\*Ávila, 1548c; †Madrid, 1611), a 8 voces y acompañamiento de órgano –con el *Benedictus* a 5 voces–. Con el tiempo, el *Benedictus* se transformó en una sección con personalidad propia, muy contrastante, en la que intervenían solistas [como sucede con la *Misa en Si menor* BWV 232 (1748-1749) de Johann Sebastian Bach (\*Eisenach, 1685; †Leipzig, 1750), en la que introduce en el *Benedictus* un Aria de Tenor, o la *Missa Solemnis* de Ludwig Van Beethoven (\*Bonn, 1770; †Viena, 1827), con un cuarteto solista (S, A, T, B) concertando con el coro, si bien estas misas alemanas no eran de aplicación en la liturgia luterana, sino que fueron concebidas para ser interpretadas en concierto].

<sup>831</sup> Las fiestas de primera clase en la iglesia del Corpus Christi tenían lugar los días siguientes: san Mauro, patrón del Colegio, el 3 de diciembre; la Inmaculada Concepción, el 8 de diciembre; santa Leocadia, el 9 de diciembre; la Expectación de Nuestra Señora, el 18 de diciembre; Navidad, 25 de diciembre; san Esteban, 26 de diciembre; san Juan Evangelista, 27 de diciembre; Epifanía, 6 de enero; san Vicente mártir, 22 de enero; Purificación de Nuestra Señora, 2 de febrero; Dedicación de la Iglesia, 8 de febrero; Anunciación de Nuestra Señora, 25 de marzo; Jueves, Viernes y Sábado Santos; Pascua de Resurrección, el domingo siguiente al domingo de Pascua; san Vicente Ferrer, segundo lunes de Pascua; Pascua de Pentecostés (cincuenta días después de la celebración del Sábado Santo); san Bernabé, 11 de junio; Corpus Christi, jueves siguiente a la Santísima Trinidad; san Juan Bautista, 24 de junio; san Pedro y san Pablo, 29 de junio; Asunción de Nuestra Señora, 15 de Agosto; Natividad de Nuestra Señora, 8 de septiembre; Ángel Custodio, 2 de octubre; y Todos los Santos, 1 de noviembre (*Constituciones de la Capilla del Colegio, y Seminario de Corpus Christi*. Valencia, Bernardo Nogués, 1661, pp. 125-126). En esta relación de fiestas no incluyó Ribera la de Santiago Apóstol (patrón de España), el 25 de julio, ni la de Nuestra Señora del Pilar (patrona de la Hispanidad), el 12 de octubre.

naturalmente, no siempre se pondría “en atril” el mismo repertorio, ni la misma misa—.

De todos modos, dentro de las fiestas de primera clase, existía otro conjunto de fiestas, más restringido, denominadas “rectorales” de forma particular en el Patriarca. Recibían este nombre por ser presididas por la máxima autoridad del Colegio, el rector, y se concretaban en las siguientes fechas del calendario litúrgico<sup>832</sup>: pascuas de Navidad (25 de diciembre), Epifanía (6 de enero) y Pentecostés (cincuenta días después de la celebración del Sábado Santo), Inmaculada (8 de diciembre), Ángel Custodio (2 de octubre), san Mauro<sup>833</sup>, patrón del Colegio (3 de diciembre), y san Vicente Ferrer<sup>834</sup> (segundo lunes de Pascua). En estas festividades, los capellanes cobraban un sueldo –distribución– mayor que en el resto de fiestas de primera clase<sup>835</sup>, por lo que es de suponer que este aumento –llevando implícito un mayor número de ensayos– vendría acompañado de una mayor solemnidad, una mayor pompa, también con mayores –y mejores– medios musicales con que “arropar” este mayor boato. Posiblemente fueran estos momentos litúrgicos los más idóneos para poner en atril el repertorio más espectacular, el que requiriera un mayor despliegue de voces y coros, como sería el caso de esta *Misa* a 12 voces.

La Misa, como en tantos otros lugares de la península en esta época, adquirió una dimensión notable en el Patriarca, siendo, junto a los oficios, la celebración litúrgica más importante. Fue la propia Misa motivo de uno de los decretos conciliares en Trento, pero además, con ella quedaban reforzados muchos otros valores tridentinos, como los Sacramentos (en la Misa aparecen la Penitencia y, de un modo especial, la Comunión), la Trinidad (tan presente en los textos que conforman el *Ordinarium*), las Sagradas Escrituras (por medio de la Liturgia de la Palabra), y en ciertas festividades, el culto a la Virgen María, como madre de Jesús, y la veneración a los Santos. La Misa se convirtió, por tanto, en el símbolo tridentino –en lo que a liturgia se refiere– por excelencia. El Colegio y la capilla del Corpus Christi, fundado como arquetipo de todos estos valores, no podía ser ajeno a estos factores, debía tomar las riendas, ser un ejemplo de renovación, aplicando con firmeza los valores

---

<sup>832</sup> *Constituciones de la Capilla..., op. cit.*, pp. 40-41.

<sup>833</sup> San Mauro fue designado por Juan de Ribera como uno de los patrones del Colegio, a raíz de la concesión de sus restos a la iglesia del Corpus Christi, hecho que quedó reflejado en las *Constituciones*: “Declaramos pues, que a mas del SANTISSIMO SACRAMENTO, milagroso CRUCIFIXO, y benditissima nuestra Señora de la ANTIGUA, ha de tener siempre esta Capilla, y casa por Patron en segundo lugar al inuictissimo MAURO Romano, cuyo cuerpo entero està en esta nuestra Iglesia, y se guarda en la Capilla del Cruzero, q[ue] està a la mano izquierda del Altar mayor, so inuocacio[n] del dicho gloriosísimo martyr san MAURO. El qual bendito cuerpo nos fue concedido por gracia, y fauor de la buena memoria del Santissimo Papa Clemente Octauo, entregandolo su Santidad de su mano en Roma al Ilustrissimo, y Reuerendissimo Señor Cardenal Don Hernando Niño, y de Gueuara, y su Señoría Ilustrissima a mi en esta Ciudad de Valencia, en el monasterio de la Sangre de Christo, que es de Capuchinos, y edificado por nos. Lo qual todo consta por los autos de entrega, y otros papeles que estan en el Archiuo.” (*Ibidem*, pp. 57-58).

<sup>834</sup> Ver pp. 714-715 del presente capítulo (análisis del motete *Vidi Angelum –E-VAcP*, Mus/CM-H-96, r. 4625–, dedicado a san Vicente Ferrer).

<sup>835</sup> Los capellanes primeros, por ejemplo, cobraban 16 dineros en una celebración eucarística habitual; en las fiestas de primera y de segunda clase, 22 dineros; y en las misas “rectorales”, 6 sueldos (*Constituciones de la Capilla..., op. cit.*, pp. 41 y 125-126). Un sueldo equivalía a 12 dineros o reales valencianos, y una libra, a 20 sueldos.

contrarreformistas, y a la Misa no debía restársele un ápice de su valor teológico/catequético, mostrando a los ojos del pueblo su importancia.

De manera que las celebraciones cobraran todo el esplendor y pompa requeridas, era importante que la forma/género *Misa* “engalanara” de forma singular la celebración eucarística, contribuyendo significativamente a reforzar los símbolos y valores que sus textos declamaban, y por ello, que cumpliera a la perfección su papel funcional. Una *Misa* compuesta –expresamente para ese lugar– a varias voces y varios coros por el maestro de capilla titular, que además se encargaría de ensayarla con los músicos e interpretarla en la celebración correspondiente, con todo su despliegue de medios (voces, instrumentos, espacios escénicos, etc.), era el mejor modo de que el mensaje, por medio de la música, llegara al pueblo, le “empapara” del contenido que transmitía.

Que se hayan conservado, se sabe que Hinojosa compuso, en sus once años al servicio de la capilla del Corpus Christi, tres misas. Junto a la *Misa* a 12, compuso la *Misa* “a 10 y en dúo sobre un salmo”<sup>836</sup>, en tres coros (Coro 1: S 1, 2; Coro 2: S 1, 2, A, T; Coro 3: S, A, T, B; acomp.<sup>to</sup>), y la *Misa* “a 10 y en dúo, *Una Justa Real*”<sup>837</sup>, en tres coros (Coro 1: S, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B; acomp.<sup>to</sup>). Por tanto, esta *Misa* a 12 es la que –del autor– presenta un *organico* mayor, con doce voces repartidas en cuatro coros, siendo la composición –de las destinadas a las celebraciones eucarísticas– más pomposa, más grandilocuente.

El valor de esta composición cobra importancia, junto a lo comentado, por la siguiente hipótesis: antes de 1662, *probablemente hacía varios años que la capilla del Patriarca no estrenaba ninguna Misa de su maestro*. Era “preciso” escuchar una partitura nueva, del titular, ya que de Marcos Pérez (\*Castellnou –Castellón–, 1600?; †Valencia, 1662), su antecesor interino, se conservaba únicamente una *Misa* a 12 voces en el período entre 1632 –año en que accedió al cargo– y 1656, composición que desapareció un tiempo después –entre 1656 y 1675<sup>838</sup> ya no figuraba–, y que ya no fue repuesta. Es muy probable que nada más ponerse al frente de la capilla, Hinojosa diera prioridad a este asunto y acometiera, como una de las primeras tareas de urgencia –al menos en el aspecto creativo–, la composición de una Misa.

El *organico* que se despliega en esta composición presenta cuatro coros, desiguales en cuanto a número de voces entre los dos primeros y los dos restantes: los *Coros 1 y 2*, formados ambos por *Tiple* y *Tenor*; y los *Coros 3 y 4*, formados por *Tiple*, *Alto*, *Tenor* y *Bajo*. Muestra, por tanto, una equivalencia y equilibrio entre los dos primeros coros –formados por dos tipos vocales iguales– y los dos últimos –formados por cuatro tipos vocales iguales–. Aunque en los papeles no se indica la ubicación de

---

<sup>836</sup> *E-Vacp*, Mus/CM-H-72, CM-H-73.

<sup>837</sup> *E-Vacp*, Mus/CM-H-74, CM-H-75, CM-H-76.

<sup>838</sup> Esto se puede constatar en el libro de inventarios de la capilla: la citada *Misa* a 12 voces de Marcos Pérez, figuraba en el inventario de 1656, pero, entre la relación de obras del citado compositor del siguiente inventario (1675), ya no figuraba (*E-VAcP*, Mus/BM-717, *Inventario de la musica desde el año 1656*, fols. 1-8 [inventario de 1656], 11-[23] [inventario de 1675]). Únicamente aparecen numerados los fols. 1-12; a partir del folio siguiente [fol. 13], no existe numeración.



los coros, es probable que los dos primeros –formados por voces solistas– se ubicaran en alguna de las tribunas situadas encima de las capillas en la Iglesia del Corpus Christi<sup>839</sup>, dado que este compositor –como otros muchos titulares del Patriarca– así lo menciona en otras composiciones, caso de su *Magnificat* a 12 voces, en 6 coros<sup>840</sup>, analizado en la presente tesis. Por otra parte, el hecho de dividir las doce voces en cuatro coros, y no en tres –como solía ser más habitual<sup>841</sup>, aunque no el único modo–, indica un mayor “aprovechamiento” de las voces en aras de un desarrollo mayor del *concertato* vocal –cuatro coros, dos coros contra otros dos, dos voces del Coro 1 contra otras dos del Coro 2–, con un resultado sonoro más espectacular e impactante para los fieles, y denota un estadio más avanzado, en lo que a la escritura puramente barroca se refiere.

Entre los papeles de acompañamiento, los hay de dos tipos: en dos de los tres que parecen más antiguos, se especifica el tipo de instrumentos polifónicos a utilizar (arpa y órgano); en el resto se indica “acompañamiento continuo” –sin explicitar el

---

<sup>839</sup> Mi hipótesis es que estos coros, caso de situarse en las tribunas, lo harían encima de las capillas de san Juan de Ribera y/o de la Virgen –si ambos coros eran acompañados conjuntamente por el arpa, con lo cual era lógico que se situaran cerca entre sí–, es decir, las más distantes respecto del “coro de la capilla”, según la teoría reflejada en los tratados de la época, que recomendaban, en el caso de templos grandes y obras policorales, situar los coros distantes entre sí, para poder apreciar con mayor nitidez los planos sonoros. A este respecto, consúltese: -CERONE, Pedro: *El Melopeo y Maestro*, op. cit., p. 676; -PAVIA, Josep (ed.): *Francesc Valls: Mapa Armónico Práctico (1742a)* [Edn. facsímil del ejemplar manuscrito conservado en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, Ms. 783]. Barcelona, CSIC, 2002, pp. 259-260 (fols. 110r-110v).

<sup>840</sup> E-VAcP, Mus/CM-H-70.

<sup>841</sup> Nassarre, en la segunda parte de su *Escuela Música*, alude a la costumbre de dividir las voces en coros distintos cuando se compone a más de cuatro voces: “Todas las composiciones que son a más de a quatro, ordinariamente se dividen en Coros distintos. Las de a cinco, una voz solo en uno, y quatro en otro: las de a seis, dos en el primer Coro, y quatro en el segundo: las de a siete, tres en uno, y quatro en otro: las de a ocho, en dos Coros de a quatro: las de a nueve, en tres Coros, una sola en el primero, y quatro en cada uno de los otros: las de diez, dos voces en el primer Coro, quatro, assi en el segundo, como en el tercero: las de a onze, tres en el primer Coro, y ocho en los otros dos. **Las de a doze, lo mas comun es dividir las en tres Coros de quatro voces cada uno.** Las de treze, á vezes se dividen en quatro Coros, y á vezes en cinco: quando es en quatro, ordinariamente canta una voz sola en el primero, y quatro en cada uno de los otros tres. Quando se divide en cinco, se pone una en el primer Coro, y el segundo, y tercero en duo, y el quarto, y quinto a quatro.” (-NASSARRE, Fray Pablo: *Escuela música...*, op. cit., Vol. II, p. 331). Sobre el mismo tema, Cerone también lo explica con claridad: “Semejantes Composiciones son divididas de ordinario en dos Choros, mas extraordinariamente en tres, en quatro y avezes en mas choros. **En cada choro de ordinario cantan quatro bozes, mas extraordinariamente puede haver alguno dellos ordenado solamente con tres, y avezes con cinco bozes.** Las partes de los Choros ordenariamente son bozes comunes, mas extraordinariamente se suele hazer un Choro de bozes pares, y avezes de bozes pueriles. El primer Choro de ordinario se suele componer artificioso, alegre y fugado, cantando con mucha gracia, y mucha garganta; y para esto, en el se ponen las mejores pieças, y los mas diestros cantantes: mas el segundo no ha de ser tan artificioso, ni tan fugado: y el tercero ha de ser compuesto sin artificio y sin Fugas, y ha de ser graue, sonoro, lleno, y de mucha majestad. El primero Choro se canta en el Organo con quatro bozes senzillas: el segundo se tañe con un concierto de diversos instrumentos formado, acompañando a cada instrumento su boz; ò por lo menos a la parte del Tiple y Baxo, paraque expliquen las palabras: mas el tercero (que es el fundamento de toda la Musica) se canta con mucha chusma: poniendo tres, quatro, y mas Cantantes por parte: acompañandolos con algunos instrumentos llenos y de cuerpo, como son las Cornetas, los Sacabuches, los Fagodes y otros semejantes: que quanto mas cantare lleno y a turba, tanto mas perfecto serà el Choro.” (-CERONE, Pedro: *El Melopeo y Maestro*, op. cit., p. 676) [lo resaltado en ambas citas en negrita es mío].

tipo de instrumento polifónico que debía realizarlo— o simplemente “acompañamiento”. En los acompañamientos de arpa y órgano citados indica, en cada uno de ellos, respectivamente, “acompañamiento al arpa para el primer y segundo coro”, y “acompañamiento al órgano para el tercer y cuarto coro”. Ya bien entrado el siglo XVII existía la costumbre, en la península, de asignar un instrumento acompañante a más de un coro<sup>842</sup>, lo cual, lejos de ser inusual, es, cuando menos, significativo. Si atendemos a estos tres papeles más antiguos, una posible reconstrucción de las partes de acompañamiento en esta *Misa* sería: un arpa para el primer y segundo coro; un órgano, positivo, para el tercero y cuarto; y un instrumento polifónico, sin especificar —probablemente el órgano mayor, o un arpa— que actuaría de instrumento acompañante general de todo el conjunto.

Toda la *Misa* está escrita en compás menor imperfecto, *compasillo* o *compasete* —“alla semibreve”, en el que entra una semibreve por compás—, transcrito en 2/2. Es un tipo de compás frecuentemente utilizado en las obras litúrgicas<sup>843</sup> de la

<sup>842</sup> Algunos compositores españoles realizaban esta práctica, caso de Miguel de Irizar (\*Artajona – Navarra–, 1635; †Segovia, 1685), que, en sus misas a doce voces, reserva un acompañamiento para el 2º y 3º coro (-LÓPEZ-CALO, José: “Las misas policorales de Miguel de Irizar”, en *Príncipe de Viana*, 174 (1985), pp. 302-303). Este ejemplo es uno más entre los compositores de la época, y quizá podría significar un avance mayor —junto al uso/distribución de coros/voces, participación instrumental, etc.— en el ámbito del barroco hispánico. Desde mediados del siglo XVII, al menos los maestros de capilla de las catedrales de Zaragoza ya utilizaban esta técnica, y podría ser que alguno de ellos, como Diego Pontac —maestro de capilla en la catedral de Valencia entre 1650 y 1653—, Urbán de Vargas —que sucedió a Pontac en el citado magisterio (1653-1656)—, Jerónimo Latorre (organista de la catedral de Valencia entre 1645 y 1665), Gracián Babán (maestro de la metropolitana de Valencia entre 1657 y 1675) o algún otro, “trajera” esta costumbre a Valencia, aunque se trata de meras hipótesis, ya que no existen investigaciones que traten a fondo este tema, al menos en el ámbito de la ciudad de Valencia. Sobre este tema —vías de conexión musical entre Zaragoza y Valencia—, consúltese: -RIPOLLÉS, Vicente: *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, Institut d’Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1935, pp. V-VIII; -DE JAIME GÓMEZ, José; y DE JAIME LORÉN, José María: “Jerónimo de la Torre (Calamocha 1607-1673). Compositor y organista acreditado de la Catedral de Valencia”, en *Xiloca*, 2 (1988), pp. 71-85; -EZQUERRO, Antonio: “El músico aragonés Diego de Pontac (1603-1654) Maestro de Capilla de la Seo de Zaragoza”, en *Nassarre*, 8/1 (1992), pp. 187-210; -ID.: *La Música vocal en Aragón...*, op. cit.; -ID.: “Músicos del Seiscientos Hispánico: Miguel de Aguilar, Sebastián Alfonso, Gracián Babán y Mateo Calvete”, en *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 81-120.

<sup>843</sup> Del uso del compás binario o compasillo, da cuenta Nassarre en su tratado, explicando que “**El compasillo, y compàs mayor son tiempos propios para componer cosas graves, ayrosas, y alegres modestas, por ello en toda Musica, que se compone para el Oficio Divino, son los que mas se practican, por ser mas propios para la gravedad, que pide la letra, y el lugar sagrado;** y el prudente compositor no usa de la *Proporcion menor* en semejantes canticos, sino es con el ayre mas grave, que se le puede dar; [...]” (-NASSARRE, Fray Pablo: *Escuela música...*, op. cit., vol. II, p. 245). El mismo Nassarre añade: “Los ayres que hasta ahora se han usado, generalmente en musica de cantar, se reducen, a *compasillo, compàs mayor, proporciones menor, y mayor*: pero ya no contentandose con estos los Musicos modernos, usan de diversas proporciones, como irè explicando. **En la musica que se compone para Latin, hasta à ora no ay introducidos mas ayres, que los que usaron los antiguos, y con mucha razon, porque son mas al caso para la gravedad de la musica que pide la letra,** que las proporciones que nuevamente se han introducido en la letra vulgar. **Hazense la mayor parte de las composiciones latinas debaxo de la señal indicial de el compasillo;** y para variar ayres en ellas, usan algunos Maestros en algunos periodos de la *proporcion mayor*, que de uno, y otro tiempo **son los ayres graves, muy propios para la musica Eclesiastica. Los antiguos usaron mucho de el compàs mayor; y como no ay diferencia en quanto al ayre de èl al compasillo, usan ahora mas de este, por ser mas facil de cantar por las menos figuras que entran al compàs.** (-NASSARRE, Fray Pablo: *Escuela música...*, op. cit., vol. I, p. 336) [lo resaltado en ambas citas en negrita es mío].

época, y en este caso, muy apropiado para la solemnidad y empaque que tanto los textos de la *Misa* como el tipo de celebración requieren. Esta “gravedad” acorde con el tipo de compás utilizado, viene muy al caso de lo advertido en las propias *Constituciones*, donde al maestro de capilla se le encargaba que compusiera de un modo serio, grave, de modo que la música que llegara desde el coro estuviera perfectamente “imbricada”, “cohesionada” con la liturgia, formando un tándem perfecto con la solemnidad y devoción expresada en el altar<sup>844</sup>.

Sobre los ámbitos de las voces e instrumentos empleados, detallo los mismos en cada parte de la *Misa*:

<b>Kyrie</b>	<b>Voz/Instrumento</b>	<b>Original</b>	<b>Transcripción</b>	<b>Extensión</b>
<b>Coro 1</b>	Tiple	Sol <sub>3</sub> -Do <sub>5</sub>	Do <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	11 <sup>a</sup>
	Tenor	Sol <sub>2</sub> -Do <sub>4</sub>	Do <sub>2</sub> -Fa <sub>3</sub>	11 <sup>a</sup>
<b>Coro 2</b>	Tiple	Sol <sub>3</sub> -Do <sub>5</sub>	Do <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	11 <sup>a</sup>
	Tenor	Mi <sub>2</sub> -Do <sub>4</sub>	La <sub>1</sub> -Fa <sub>3</sub>	13 <sup>a</sup>
<b>Coro 3</b>	Tiple	Sol <sub>3</sub> -La <sub>4</sub>	Do <sub>3</sub> -Re <sub>4</sub>	9 <sup>a</sup>
	Alto	Re <sub>3</sub> -Re <sub>4</sub>	Sol <sub>2</sub> -Sol <sub>3</sub>	8 <sup>a</sup>
	Tenor	Fa <sub>2</sub> -La <sub>3</sub>	Sib <sub>1</sub> -Re <sub>3</sub>	10 <sup>a</sup>
	Bajo	Sol <sub>1</sub> -Sol <sub>3</sub>	Do <sub>1</sub> -Do <sub>3</sub>	15 <sup>a</sup>
<b>Coro 4</b>	Tiple	Sol <sub>3</sub> -La <sub>4</sub>	Do <sub>3</sub> -Re <sub>4</sub>	6 <sup>a</sup>
	Alto	Sol <sub>3</sub> -Mi <sub>4</sub>	Do <sub>3</sub> -La <sub>3</sub>	8 <sup>a</sup>
	Tenor	Sol <sub>2</sub> -Si <sub>3</sub>	Do <sub>2</sub> -Mi <sub>3</sub>	10 <sup>a</sup>
	Bajo	La <sub>1</sub> -Sol <sub>3</sub>	Re <sub>1</sub> -Do <sub>3</sub>	14 <sup>a</sup>
<b>acomp.<sup>to</sup></b>	arpa	Do <sub>2</sub> -Re <sub>3</sub>	Fa <sub>1</sub> -Sol <sub>2</sub>	9 <sup>a</sup>
	órgano	Sol <sub>1</sub> -Do <sub>3</sub>	Do <sub>1</sub> -Fa <sub>2</sub>	11 <sup>a</sup>
	continuo [org]	Sol <sub>1</sub> -Re <sub>3</sub>	Do <sub>1</sub> -Sol <sub>2</sub>	12 <sup>a</sup>

<b>Gloria</b>	<b>Voz/Instrumento</b>	<b>Original</b>	<b>Transcripción</b>	<b>Extensión</b>
<b>Coro 1</b>	Tiple	Sol <sub>3</sub> -Do <sub>5</sub>	Do <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	11 <sup>a</sup>
	Tenor	Do <sub>2</sub> -Do <sub>4</sub>	Fa <sub>1</sub> -Fa <sub>3</sub>	15 <sup>a</sup>
<b>Coro 2</b>	Tiple	Sol <sub>3</sub> -Do <sub>5</sub>	Do <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	11 <sup>a</sup>
	Tenor	Mi <sub>2</sub> -Do <sub>4</sub>	La <sub>1</sub> -Fa <sub>3</sub>	13 <sup>a</sup>
<b>Coro 3</b>	Tiple	Sol <sub>3</sub> -Sib <sub>4</sub>	Do <sub>3</sub> -Mib <sub>4</sub>	10 <sup>a</sup>
	Alto	Do <sub>3</sub> -Re <sub>4</sub>	Fa <sub>2</sub> -Sol <sub>3</sub>	9 <sup>a</sup>
	Tenor	Sol <sub>2</sub> -Si <sub>3</sub>	Do <sub>2</sub> -Mi <sub>3</sub>	10 <sup>a</sup>
	Bajo	Sol <sub>1</sub> -Sol <sub>3</sub>	Do <sub>1</sub> -Do <sub>3</sub>	15 <sup>a</sup>
<b>Coro 4</b>	Tiple	Si <sub>3</sub> -Do <sub>5</sub>	Mi <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	9 <sup>a</sup>
	Alto	Re <sub>3</sub> -Mi <sub>4</sub>	Sol <sub>2</sub> -La <sub>3</sub>	9 <sup>a</sup>
	Tenor	Sol <sub>2</sub> -Do <sub>4</sub>	Do <sub>2</sub> -Fa <sub>3</sub>	11 <sup>a</sup>
	Bajo	Sol <sub>1</sub> -Sol <sub>3</sub>	Do <sub>1</sub> -Do <sub>3</sub>	15 <sup>a</sup>
<b>acomp.<sup>to</sup></b>	arpa	La <sub>1</sub> -Sol <sub>3</sub>	Re <sub>1</sub> -Do <sub>3</sub>	14 <sup>a</sup>

<sup>844</sup> “Al dicho Maestro de Capilla encargamos, que tenga mucha cuenta con alegrar los Oficios diuinos, con mezclas graues, y deuotas de musica en los dias solemnes, y mucho mas en las fiestas del SANTISSIMO SACRAMENTO, y de nuestra Señora, y Patrones desta Iglesia.” (*Constituciones de la Capilla..., op. cit.*, p. 18).

	órgano	Sol <sub>1</sub> -Re <sub>3</sub>	Do <sub>1</sub> -Sol <sub>2</sub>	12 <sup>a</sup>
	continuo [org]	Sol <sub>1</sub> -Fa <sub>3</sub>	Do <sub>1</sub> -Sib <sub>2</sub>	14 <sup>a</sup>

<b>Credo</b>	<b>Voz/Instrumento</b>	<b>Original</b>	<b>Transcripción</b>	<b>Extensión</b>
<b>Coro 1</b>	Tiple	Mi <sub>3</sub> -Re <sub>5</sub>	La <sub>2</sub> -Sol <sub>4</sub>	14 <sup>a</sup>
	Tenor	Fa <sub>2</sub> -Do <sub>4</sub>	Sib <sub>1</sub> -Fa <sub>3</sub>	12 <sup>a</sup>
<b>Coro 2</b>	Tiple	Re <sub>3</sub> -Do <sub>5</sub>	Sol <sub>2</sub> -Fa <sub>4</sub>	14 <sup>a</sup>
	Tenor	Do <sub>2</sub> -Do <sub>4</sub>	Fa 1-Fa <sub>3</sub>	15 <sup>a</sup>
<b>Coro 3</b>	Tiple	Sol <sub>3</sub> -Do <sub>5</sub>	Do <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	11 <sup>a</sup>
	Alto	Re <sub>3</sub> -Mi <sub>4</sub>	Sol <sub>2</sub> -La <sub>3</sub>	9 <sup>a</sup>
	Tenor	Sol <sub>2</sub> -Do <sub>4</sub>	Do <sub>2</sub> -Fa <sub>3</sub>	11 <sup>a</sup>
	Bajo	Sol <sub>1</sub> -Sol <sub>3</sub>	Do <sub>1</sub> -Do <sub>3</sub>	15 <sup>a</sup>
<b>Coro 4</b>	Tiple	Sol <sub>3</sub> -Re <sub>5</sub>	Do <sub>3</sub> -Sol <sub>4</sub>	12 <sup>a</sup>
	Alto	Fa <sub>3</sub> -Mi <sub>4</sub>	Sib <sub>2</sub> -La <sub>3</sub>	7 <sup>a</sup>
	Tenor	Fa <sub>2</sub> -Do <sub>4</sub>	Sib <sub>1</sub> -Fa <sub>3</sub>	12 <sup>a</sup>
	Bajo	Sol <sub>1</sub> -Do <sub>4</sub>	Do <sub>1</sub> -Fa <sub>3</sub>	18 <sup>a</sup>
<b>accomp.<sup>to</sup></b>	arpa	La <sub>1</sub> -Sol <sub>3</sub>	Re <sub>1</sub> -Do <sub>3</sub>	14 <sup>a</sup>
	órgano	Fa <sub>1</sub> -Re <sub>3</sub>	Sib <sub>1</sub> -Sol <sub>2</sub>	13 <sup>a</sup>
	continuo [org]	Sol <sub>1</sub> -Fa <sub>3</sub>	Do <sub>1</sub> -Sib <sub>2</sub>	14 <sup>a</sup>

<b>Sanctus</b>	<b>Voz/Instrumento</b>	<b>Original</b>	<b>Transcripción</b>	<b>Extensión</b>
<b>Coro 1</b>	Tiple	Fa <sub>3</sub> -Do <sub>5</sub>	Sib <sub>2</sub> -Fa <sub>4</sub>	12 <sup>a</sup>
	Tenor	Do <sub>2</sub> -Do <sub>4</sub>	Fa <sub>1</sub> -Fa <sub>3</sub>	15 <sup>a</sup>
<b>Coro 2</b>	Tiple	Sol <sub>3</sub> -La <sub>4</sub>	Do <sub>3</sub> -Re <sub>4</sub>	9 <sup>a</sup>
	Tenor	Fa <sub>2</sub> -Do <sub>4</sub>	Sib <sub>1</sub> -Fa <sub>3</sub>	12 <sup>a</sup>
<b>Coro 3</b>	Tiple	Sol <sub>3</sub> -Do <sub>5</sub>	Do <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	11 <sup>a</sup>
	Alto	Do <sub>3</sub> -Re <sub>4</sub>	Fa <sub>2</sub> -Sol <sub>3</sub>	9 <sup>a</sup>
	Tenor	La <sub>2</sub> -Do <sub>4</sub>	Re <sub>2</sub> -Fa <sub>3</sub>	10 <sup>a</sup>
	Bajo	Sol <sub>1</sub> -Sol <sub>3</sub>	Do <sub>1</sub> -Do <sub>3</sub>	15 <sup>a</sup>
<b>Coro 4</b>	Tiple	Sol <sub>3</sub> -Do <sub>5</sub>	Do <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	11 <sup>a</sup>
	Alto	Fa <sub>3</sub> -Re <sub>4</sub>	Sib <sub>2</sub> -Sol <sub>3</sub>	6 <sup>a</sup>
	Tenor	Sol <sub>2</sub> -Sib <sub>3</sub>	Do <sub>2</sub> -Mib <sub>3</sub>	10 <sup>a</sup>
	Bajo	Sib <sub>1</sub> -Sol <sub>3</sub>	Mib <sub>1</sub> -Do <sub>3</sub>	13 <sup>a</sup>
<b>accomp.<sup>to</sup></b>	arpa	La <sub>1</sub> -Re <sub>3</sub>	Re <sub>1</sub> -Sol <sub>2</sub>	11 <sup>a</sup>
	órgano	Sol <sub>1</sub> -Sol <sub>3</sub>	Do <sub>1</sub> -Sol <sub>2</sub>	13 <sup>a</sup>
	continuo [org]	La <sub>1</sub> -Re <sub>3</sub>	Re <sub>1</sub> -Sol <sub>2</sub>	11 <sup>a</sup>

<b>Benedictus</b>	<b>Voz/Instrumento</b>	<b>Original</b>	<b>Transcripción</b>	<b>Extensión</b>
<b>Coro 1</b>	Tiple	Sol <sub>3</sub> -La <sub>4</sub>	Do <sub>3</sub> -Re <sub>4</sub>	9 <sup>a</sup>
	Tenor	Sol <sub>3</sub> -Si <sub>3</sub>	Do <sub>2</sub> -Mi <sub>3</sub>	10 <sup>a</sup>
<b>Coro 2</b>	Tiple	Sol <sub>3</sub> -La <sub>4</sub>	Do <sub>3</sub> -Re <sub>4</sub>	9 <sup>a</sup>
	Tenor	Do <sub>2</sub> -Do <sub>4</sub>	Fa <sub>1</sub> -Fa <sub>3</sub>	15 <sup>a</sup>
<b>Coro 3</b>	Tiple	Do <sub>4</sub> -La <sub>4</sub>	Fa <sub>3</sub> -Re <sub>4</sub>	6 <sup>a</sup>
	Alto	Sol <sub>3</sub> -Re <sub>4</sub>	Do <sub>3</sub> -Sol <sub>3</sub>	5 <sup>a</sup>
	Tenor	Sol <sub>2</sub> -La <sub>3</sub>	Do <sub>2</sub> -Re <sub>3</sub>	9 <sup>a</sup>
	Bajo	Sol <sub>1</sub> -Fa <sub>3</sub>	Do <sub>1</sub> -Sib <sub>2</sub>	14 <sup>a</sup>

<b>Coro 4</b>	Tiple	Do <sub>4</sub> -Do <sub>5</sub>	Fa <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	8 <sup>a</sup>
	Alto	Sol <sub>3</sub> -Mi <sub>4</sub>	Do <sub>3</sub> -La <sub>3</sub>	6 <sup>a</sup>
	Tenor	Sol <sub>2</sub> -La <sub>3</sub>	Do <sub>2</sub> -Re <sub>3</sub>	10 <sup>a</sup>
	Bajo	Do <sub>2</sub> -Fa <sub>3</sub>	Fa <sub>1</sub> -Sib <sub>2</sub>	11 <sup>a</sup>
<b>acomp.<sup>to</sup></b>	arpa	Si <sub>1</sub> -Re <sub>3</sub>	Mi <sub>1</sub> -Sol <sub>2</sub>	9 <sup>a</sup>
	órgano	Sol <sub>1</sub> -Re <sub>3</sub>	Do <sub>1</sub> -Sol <sub>2</sub>	12 <sup>a</sup>
	continuo [org]	Si <sub>1</sub> -Re <sub>3</sub>	Mi <sub>1</sub> -Sol <sub>2</sub>	9 <sup>a</sup>

<b>Agnus Dei</b>	<b>Voz/Instrumento</b>	<b>Original</b>	<b>Transcripción</b>	<b>Extensión</b>
<b>Coro 1</b>	Tiple	Si <sub>3</sub> -Do <sub>5</sub>	Mi <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	9 <sup>a</sup>
	Tenor	Sol <sub>2</sub> -Do <sub>4</sub>	Do <sub>2</sub> -Fa <sub>3</sub>	11 <sup>a</sup>
<b>Coro 2</b>	Tiple	Sol <sub>3</sub> -Do <sub>5</sub>	Do <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	11 <sup>a</sup>
	Tenor	Fa <sub>3</sub> -Do <sub>4</sub>	Si <sub>2</sub> -Fa <sub>3</sub>	12 <sup>a</sup>
<b>Coro 3</b>	Tiple	Sol <sub>3</sub> -Do <sub>5</sub>	Do <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	11 <sup>a</sup>
	Alto	Si <sub>2</sub> -Mi <sub>4</sub>	Mi <sub>2</sub> -La <sub>3</sub>	11 <sup>a</sup>
	Tenor	Sol <sub>2</sub> -Sib <sub>3</sub>	Do <sub>2</sub> -Mib <sub>3</sub>	10 <sup>a</sup>
	Bajo	Sol <sub>1</sub> -Sol <sub>3</sub>	Do <sub>1</sub> -Do <sub>3</sub>	15 <sup>a</sup>
<b>Coro 4</b>	Tiple	Sol <sub>3</sub> -Do <sub>5</sub>	Do <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	11 <sup>a</sup>
	Alto	Sol <sub>3</sub> -Mi <sub>4</sub>	Do <sub>3</sub> -La <sub>3</sub>	6 <sup>a</sup>
	Tenor	Sol <sub>2</sub> -Sib <sub>3</sub>	Do <sub>2</sub> -Mib <sub>3</sub>	10 <sup>a</sup>
	Bajo	La <sub>1</sub> -Sol <sub>3</sub>	Re <sub>1</sub> -Do <sub>3</sub>	14 <sup>a</sup>
<b>acomp.<sup>to</sup></b>	arpa	Do <sub>2</sub> -Fa <sub>3</sub>	Fa <sub>1</sub> -Sib <sub>2</sub>	11 <sup>a</sup>
	órgano	Sol <sub>1</sub> -Re <sub>3</sub>	Do <sub>1</sub> -Sol <sub>2</sub>	12 <sup>a</sup>
	continuo [org]	Sol <sub>1</sub> -Re <sub>3</sub>	Do <sub>1</sub> -Sol <sub>2</sub>	12 <sup>a</sup>

La parte de la *Misa* que, en general, presenta una extensión –en su conjunto– más amplia es el *Credo*, con tesituras que rebasan el ámbito de 14<sup>a</sup> –Tiple del Coro 1; Tiple y Tenor del Coro 2; Bajo del Coro 3; Bajo del Coro 4, arpa y continuo–, y entre las restantes, destacables las del Tenor del Coro 1, Tiple y Tenor del Coro 3 –12<sup>a</sup>–, y órgano –13<sup>a</sup>–. Únicamente queda –en el *Credo*–, como registro más contenido el de la voz de Alto del Coro 4 –con una 7<sup>a</sup>–, cumpliendo un papel de puro relleno armónico en su coro-. El *Credo* es –lógicamente– la parte más extensa, con el texto más amplio, con un total de 319 compases, y su texto contiene fragmentos laudatorios, festivos –como las alusiones “celestiales”, *et resurrexit...*, *et ascendit...*–, proclives a la utilización de registros agudos en las voces, junto a otros, reflexivos, comedidos –*et incarnatus est...*, *crucifixus etiam pro nobis...*, *passus et sepultus est...*–, en los que Hinojosa se decanta por los registros graves. En cambio, en el *Benedictus*, las tesituras, en general, cambian radicalmente, ya que, salvo el Tenor del Coro 2 y el Bajo del Coro 3 –con una 15<sup>a</sup> y una 14<sup>a</sup>, respectivamente–, el resto no rebasa al ámbito de una 11<sup>a</sup>. Incluso son destacables –por su ámbito muy restringido– el Tiple y el Alto del Coro 3 –con una 6<sup>a</sup> y una 5<sup>a</sup>– y la voz de Alto del Coro 4 –también con una 6<sup>a</sup>–. La tesitura del continuo –que, al englobar todo el acompañamiento, quizá podría disponer de una mayor amplitud– también es muy comedida –con una 9<sup>a</sup>–. Es posible que Hinojosa prefirió reflejar –en contraste con el *Sanctus* precedente– un ambiente más íntimo, más recogido, describiendo –con el texto “Bendito el que viene en nombre del Señor”– una entrada de Jesús en Jerusalén humilde, a lomos de un borrico, frente a la actitud del

pueblo, exultante, aclamando a su rey.

El resto de partes de la Misa –*Kyrie, Gloria, Sanctus y Agnus Dei*– mantienen tesituras intermedias entre estos dos extremos. Las tesituras del *Gloria* son más cercanas a las del *Credo*, con seis voces/instrumentos que se mueven entre la 13ª y la 15ª –Tenores de los Coros 1 y 2, Bajos de los Coros 2 y 3, arpa y continuo–. No obstante, el resultado no es tan “espectacular” ni llamativo como en el *Credo*, ya que la función de estas voces es la de “sujetar” a cada coro, y por tanto, por su naturaleza tienen una mayor profundidad en los graves. Llama la atención que, en el *Agnus Dei*, Hinojosa no trabaja con tesituras pequeñas: salvo el papel de Alto del Coro 4 –con una amplitud de 6ª–, gran parte de las restantes voces se mueven por encima de la 11ª, lo que, en principio, no tendría coherencia con el texto, que clama misericordia hacia Jesús –presentado como el “Cordero de Dios”, manso, dócil–. El resultado es un *Agnus Dei* más llamativo, más brillante, por la ampliación de estos ámbitos, y quizá por ello, más “implorante”.

También se observan notables diferencias en cuanto al ámbito empleado por cada una de las voces e instrumentos en cada parte de la *Misa*. En el siguiente cuadro expongo el ámbito utilizado en cada uno de los números de la misma, y a modo de resumen, los ámbitos máximos –en color rojo– y mínimos –en verde– en que se desenvuelven cada uno de ellos –se puede comprobar cómo el *Credo* y el *Benedictus* contrastan entre sí por sus tesituras–:

	Voz/Instr.	Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Benedictus	Agnus Dei
Coro 1	S	11ª	11ª	14ª	12ª	9ª	9ª
	T	11ª	15ª	12ª	15ª	10ª	11ª
Coro 2	S	11ª	11ª	14ª	9ª	9ª	11ª
	T	13ª	13ª	15ª	12ª	15ª	12ª
Coro 3	S	9ª	10ª	11ª	11ª	6ª	11ª
	A	8ª	9ª	9ª	9ª	5ª	11ª
	T	10ª	10ª	11ª	10ª	9ª	10ª
	B	15ª	15ª	15ª	15ª	14ª	15ª
Coro 4	S	9ª	9ª	12ª	11ª	8ª	11ª
	A	6ª	9ª	7ª	6ª	6ª	6ª
	T	10ª	11ª	12ª	10ª	9ª	10ª
	B	14ª	15ª	18ª	13ª	11ª	14ª
acomp. <sup>to</sup>	arpa	9ª	14ª	14ª	11ª	10ª	11ª
	org	11ª	12ª	13ª	12ª	12ª	12ª
	cont	12ª	14ª	14ª	11ª	9ª	12ª

Las voces de Tiple de los Coros 1 y 2 se mueven entre la 9ª –en el *Benedictus*, ofreciendo así un carácter más íntimo– y la 14ª –en el *Credo*, más efusivo–, ámbitos con una diferencia notable entre sí –una 6ª–. Probablemente las voces encargadas de estos papeles no fueran niños –infantes–, precisamente por ese ámbito extremo –de 14ª– exigido en el *Credo*. Serían más bien, voces de hombre –*capones*–, hábiles y expertas, las encargadas de abordarlos, si bien en los extremos agudos –Tiple del Coro 1, Sol<sub>4</sub> de los compases 256-257; Tiple del Coro 2, Fa<sub>4</sub> del compás 85– aparece, en los papeles respectivos, la opción de cantar estos pasajes octava baja.

Los Tenores de ambos Coros –1 y 2– presentan también similitudes en cuanto a sus ámbitos: el Tenor del Coro 1 se mueve entre la 10ª –*Benedictus*– y la 15ª –*Gloria y Sanctus*–, mientras que el del Coro 2 lo hace entre la 12ª –*Sanctus y Agnus Dei*– y la 15ª –*Credo y Benedictus*–. Por los ámbitos extremos –15ª– serían destinadas a voces hábiles, técnicamente bien dotadas. Los ámbitos del Tenor del Coro 1 son más contrastantes entre sí –con una diferencia de una 5ª–, mientras que los del Tenor del Coro 2 son más uniformes, con un carácter “brillante” en todos los números –con diferencia de una 3ª–. El papel de Tenor del Coro 1 es apropiado para una voz con agudos, ya que mantiene frecuentes pasajes con el Fa<sub>3</sub>, mientras que en los graves no sobrepasa el Sib<sub>1</sub> –solo aparece en el *Credo*, puntualmente, en el c. 55–, por lo que se aproximaría a una tesitura de Tenor actual, un Tenor “lírico”. En cambio, para el papel del Tenor del Coro 2 haría falta una voz con graves, capaz de abordar en ocasiones el Fa<sub>1</sub> –*Credo*, c. 135; *Benedictus*, c. 30–, aunque, a su vez, requiere alcanzar el Fa<sub>3</sub>, por lo que sería apropiada una voz de *Bajete* –actual Barítono–.

En el Coro 3, la voz de Tiple sería probablemente destinada a un niño, ya que no sobrepasa la 11ª. En el *Benedictus*, curiosamente, esta voz no sobrepasa la 6ª, quizá por la insistencia de Hinojosa de conservar el carácter recogido en este número –ya se ha observado que gran número de voces, en el *Benedictus*, mantienen ámbitos muy restringidos–. El papel de Alto se mueve entre la 5ª –una amplitud totalmente restringida, en el *Benedictus*– y la 11ª –en el *Agnus Dei*–, tesituras muy contrapuestas –con una distancia de una 6ª entre las mismas– que obedecen más bien a una intención de Hinojosa de ofrecer un carácter diferenciado en uno y otro caso –recogimiento, meditación, frente a exuberancia y brillantez–, más que en tipos vocales diferentes para una misma composición. Por el ámbito máximo –de 11ª– se requeriría un cantor –una voz de hombre, actual contratenor– más hábil que el del Coro 4 –como más adelante se observará–. El papel del Tenor del Coro 3 quizá fuera para cantantes no muy hábiles, poco “dotados” vocalmente, ya que no sobrepasa la 11ª –en contraste con los Tenores de los Coros 1 y 2, cuyas tesituras alcanzan la 15ª–. Los ámbitos de este Tenor, en los diferentes números de la *Misa*, mantienen una cierta similitud, entre la 9ª y la 11ª. En cuanto al Bajo, también presenta coherencia entre las partes de la *Misa*, ya que oscila entre la 14ª y la 15ª. Sería necesario, en este caso, disponer de un Bajo con una amplia tesitura, bien dotado vocalmente, con graves, ya que tendría que ser capaz de abordar notas pedal sobre el Do<sub>1</sub> –*Kyrie*, cc. 16-19; *Gloria*, cc. 153-154; *Credo*, cc. 159-160; *Benedictus*, cc. 42-45; *Agnus*, cc. 80-81–. Es llamativa la escritura de estos pasajes, ya que en España, durante este período, escaseaban, por lo general, las voces de Bajo<sup>845</sup>: posiblemente Hinojosa dispusiera de uno o más cantantes con

---

<sup>845</sup> González Marín alude a esta escasez de voces graves –Bajos– en las capillas españolas de ámbito religioso en el siglo XVII: “Se registra una casi absoluta escasez de bajos. No existe en el XVII el puesto de bajo de 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 cappella*. El bajón, solo, es considerado una voz, lo que resulta interesante para comprender la escritura instrumental, en combinación con las voces, en el barroco español.” (-GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal”, en *Anuario Musical*, 56 (2001), p.

estas posibilidades vocales, o bien este papel sería doblado/reforzado por un bajón. Otra posibilidad es que, llegado a estos pasajes, el Barítono-Bajo cantara octava alta y fuera el bajón el que realizara estos sonidos graves. En cualquier caso, se adoptaría algún tipo de solución de las mencionadas anteriormente, ya que, al ser un papel con texto, es evidente que no estaba escrito explícitamente para un instrumento.

En cuanto al Coro 4, el papel de Tiple se acerca más al de su homólogo del Coro 3 -posiblemente interpretado por infantes de la capilla, o por cantantes con una tesitura más corta que la de los Tiples de los Coros 1 y 2-, con un ámbito entre la 8ª – en el *Benedictus*– y la 12ª –en el *Credo*–. La voz de Alto mantiene una especial “coherencia” entre los números de la *Misa*, ya que oscila entre la 6ª, utilizada con profusión –en el *Kyrie*, *Sanctus*, *Benedictus* y *Agnus Dei*– y la 9ª –únicamente para el *Gloria*–. Este papel es el más restringido de la *Misa*, y sería destinado a una voz con una tesitura corta, posiblemente poco hábil, incluso para un Tenor con buenos agudos, ya que nunca sobrepasa el La<sub>3</sub>. Por ello, su función queda limitada a la de un puro relleno armónico. El papel del Tenor del Coro 3 también es similar al del Coro 2 –con un ámbito entre la 9ª y la 12ª–. El Bajo de este Coro es el más sobresaliente –de entre todas las partes intervinientes–, ya que su amplitud alcanza la 18ª –en el *Credo*, aportando gran brillantez al conjunto–, y como ámbito menor, la 11ª –en el *Benedictus*, de corte más introvertido–. Así pues, los ámbitos de esta voz tienen un gran contraste entre sí –con una distancia entre uno y otro de una 7ª–. Para este papel sería necesaria una gran voz, que destacara sobre las demás, con una gran tesitura y con graves –entre el Re<sub>1</sub> y el Do<sub>1</sub>– y también agudos, con pasajes propios de un Tenor –como en los cc. 160-165 del *Credo*–. No es habitual que este ámbito tan amplio se utilizara en las composiciones litúrgicas policorales, ni tampoco es propio de la época – en todo caso, fuera del contexto de la música religiosa, tanto “litúrgica” como “paralitúrgica”–. Se acerca más a un ámbito propio del siglo siguiente, típico de una función puramente “solística”, desligado del coro general. La gran tesitura que exige – junto a la del Bajo del Coro 3, con una 15ª– llevaría a pensar que, en la práctica, fuera habitualmente interpretada –o cuando menos, doblada o reforzada– por un instrumento, como el bajón –o, posteriormente a la fecha de la composición, por un violón–, pero el hecho de que ambos papeles lleven incluido el texto inclina la hipótesis hacia la existencia de una voz muy bien dotada, con una tesitura muy destacable –sin perjuicio de ser doblada, para alcanzar una mayor presencia–.

Respecto a los acompañamientos –1º y 2º Coro, para arpa; 3º y 4º Coro, para órgano; y acompañamiento continuo, general, que interviene en toda la obra–, también existe coherencia entre los mismos, especialmente entre el papel de arpa y el del continuo: el ámbito mínimo se mueve entre la 11ª –arpa– y la 12ª –continuo–, y el de mayor amplitud alcanza la 14ª. Curiosamente, se trata de unas tesituras más cortas que las de las voces que “sujetan” cada uno de los coros –estas se mueven entre la 15ª y la 18ª, comentada con anterioridad–, lo que otorga un carácter más recogido, más contenido, acorde con una composición religiosa. En el caso del acompañamiento continuo, este sería realizado por el órgano principal, más potente, y con mayor registro, pero –contrariamente a la naturaleza del propio instrumento– sin “explotar” a



fondo sus recursos. El papel de órgano –acompañante del 3º y 4º Coros– es todavía más restringido, y se mantiene uniforme en toda la obra –entre la 11ª y la 13ª–, con un especial comedimiento”, y con una función mayor de “contención” de ambos coros, precisamente en donde ciertas voces “sobrepasan” con creces el ámbito de este instrumento. Posiblemente la razón sea que fuera destinado a un órgano portativo, más limitado en su tesitura.

En general, tras repasar todas las tesituras y ámbitos, se puede deducir que: 1/ *los papeles de las voces de los Coros 1 y 2 correspondían a voces más dotadas, más hábiles, cantantes profesionales con solvencia vocal.* 2/ *Los Coros 3 y 4 mantienen similitudes en sus voces, y por tanto, Hinojosa posiblemente “repartió” el resto de voces –y de calidades– entre ambos.* 3/ *En estos dos últimos coros, existirían diferencias entre las voces de Alto –con tesituras más cortas– y de Bajo –muy amplias– con que contara el maestro Hinojosa, al menos en cuanto a la extensión vocal se refiere, aunque con probabilidad también en cuanto a la preparación técnica.*

En el siguiente cuadro explicativo se pueden observar las distancias entre las voces de cada coro en cada parte de la *Misa*, detallando las mayores –en rojo– y menores –en verde–:

	Voces	Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Benedictus	Agnus Dei
<b>Coro 1</b>	S/T	8ª	12ª	7ª	11ª	8ª	10ª
<b>Coro 2</b>	S/T	10ª	10ª	9ª	9ª	12ª	9ª
<b>Coro 3</b>	S/A	4ª	5ª	4ª	5ª	4ª	6ª
	A/T	6ª	4ª	5ª	3ª	8ª	3ª
	T/B	7ª	8ª	8ª	9ª	8ª	8ª
<b>Coro 4</b>	S/A	=	6ª	2ª	2ª	4ª	=
	A/T	8ª	5ª	8ª	7ª	8ª	8ª
	T/B	7ª	8ª	7ª	6ª	5ª	7ª

Observando el cuadro, aparecen voces que mantienen distancias similares entre sí en todos los números de la *Misa*, como el Tiple y Alto del Coro 3, Tenor y Bajo de este mismo Coro, y Alto-Tenor del Coro 4. En cambio, entre otras voces se mantienen distancias diferentes según la parte de la *Misa*: entre Alto y Tenor del Coro 3, las distancias van desde la 3ª hasta la 8ª; y entre Tiple y Tenor del Coro 4, desde la 2ª hasta la 6ª. Por tanto, Hinojosa no mantiene un criterio uniforme en este sentido: más bien arbitra esas distancias –en cada parte de la *Misa*– en función de las tesituras, es decir, cuanto mayor es la tesitura de una voz, menos “sujeta” está a su voz contigua. Por ello se producen distancias muy considerables entre las voces de Tiple y de Tenor del Coro 1 y del Coro 2, alcanzando la 12ª, lo que favorece la formación de interválicas muy abiertas entre ambas, y una total independencia –el menos en este apartado– entre ellas. En cambio, se observan distancias muy próximas entre las tres voces superiores del Coro 3 –Tiple y Alto, Alto y Tenor–, y especialmente, entre Tiple y Alto del Coro 4, favoreciendo con ello las posiciones cerradas, recogidas.

Es curioso que en el *Benedictus*, donde Hinojosa utiliza, en general, las tesituras más cortas en cada voz, las distancias sean amplias: por un lado, favorecería un

carácter más recogido, pero por otro dejaría de “compactarse” el sonido entre las voces. Y también destaca, por otro lado, el *Credo*, donde bastantes voces mantienen distancias “comedidas”, lo que contrasta también con las amplias tesituras utilizadas, produciéndose el efecto contrario que en el *Benedictus*.

En general, cabe decir que, en una amplia visión de todas estas distancias, la partitura muestra una cierta independencia entre las partes a lo largo de toda la composición, lo que no permite mantener la cohesión de un modo firme entre ellas, pero el resultado gana en brillantez y espectacularidad.

Referente al “modo de componer una *Misa*”, los tratados de la época son muy explícitos, ofreciendo al compositor numerosas pautas a seguir, tanto sobre los temas, como sobre el tratamiento de los textos en cada una de las partes, uso de la “retórica”, etc.<sup>846</sup> A modo de resumen, y entre las generalidades a las que hacen referencia en la composición de misas, exponen que: 1/ *lo primero que debía elegir el compositor era el tono –modo de la obra– y el tema, o sujeto –llamado también entre los tratadistas “passo”–, es decir, un motivo sobre el que giraba toda la obra, que aparecía en todas las partes de la Misa, de modo que el oyente podía identificarlo entre ellas, y que confería unidad a toda la obra. 2/ El tema podía ser propio o ajeno, de invención del compositor o sobre un cantus firmus gregoriano, sobre un motete o madrigal –propio o ajeno, en ambos casos–, evitando un carácter prosaico, no banal, es decir, apropiado a la liturgia. 3/ En el caso de utilizar un motivo de otro autor, podían aprovecharse las imitaciones contraídas por aquel en el motete o madrigal, pero después debían añadirse nuevas “invenciones” –variaciones o “diferencias” del propio motivo–, de modo que existiera un “sello propio” en la elaboración y trabajo de ese elemento generador de la obra, que lo dinamizara y le aportara originalidad. 4/ Era importante fijarse en los modelos de la época “a imitar”, sin olvidar las misas de polifonía “de facistol”, del siglo anterior –compuestas a menor número de voces, sin acompañamiento–: la observación de las misas “de referencia” era –y debía ser– una práctica constante, por un lado, como modo de aprendizaje –para los compositores “noveles”–, y por otro, para ser fieles a la tradición compositiva, heredada desde el siglo anterior, y que, a su vez, venía de antiguo, desde el cantollano. Cerone, en este sentido, proponía como modelo la polifonía *alla Palestrina* y la franco-flamenca, encabezada por Johannes Ockeghem<sup>847</sup>.*

---

<sup>846</sup> Cerone, en este sentido, es el que explica con más detalle cuáles son los parámetros/normas por las que había que regirse al componer una *Misa*. También realiza algunas aportaciones el tratado de Valls. Más adelante citaré lo indicado por ambos de forma puntual –sobre el *Kyrie*, *Gloria*, etc.–, al analizar cada una de las partes de esta *Misa*.

<sup>847</sup> Obsérvese lo indicado por Cerone en su tratado: “Y porque de los antiguos Compositores ha sido siempre observado, y **tambien oy dia de los modernos se observa de no componer Missa, si no es sobre de qualque Thema ò subiecto; pero lo mismo hazerse ha de aquí en adelante.** Mas es menester saber, que **tal Thema puede ser hecho del mesmo Compositor,** como hizo Iusquino [Josquin Desprez] aquel Tenor de *La sol fa re mi* y el Tenor de la Missa, *Hercules Dux Ferrariae*, sacado de las vocales de las dichas palabras; sobre del qual compuso dos Missas à 4 bozes. **O verdaderamente tal subiecto lo toma de otros: porquanto puede tomar algun Tenor de Cantollano,** como hizo el sobredicho Iusquino quando compuso la Missa de *Pange lingua gloriosi*; aquella de *Gaudeamus omnes*: y aquella de *Aue maris stella*. Y como hizo Prenestina [Palestrina] la Missa tan famosa *Ecce Sacerdos Magnus à 4. Bozes*; y aquella otra que dize, *Ad cenam agni prouidi*. Pues **quando queremos componer alguna Missa que huela à Maestro, hallaremos primero el Thema ò subiecto sea Cantollano, ò Motete, ò Madrigal, ò**

A continuación expongo el análisis estructural y el uso de la retórica en cada una de las partes de la *Misa*.

### **Kyrie**

Está estructurado, como el propio texto, en forma tripartita, como se puede observar en el siguiente cuadro:

<b>Secciones</b>	<b>Nº de compases</b>	<b>Texto correspondiente</b>
Sección 1, cc. 1-31	31	<i>Kyrie eleison,</i>
Sección 2, cc. 32-49	18	<i>Christe eleison,</i>
Sección 3, cc. 50-75	26	<i>Kyrie eleison.</i>

Se puede observar un aparente desequilibrio entre las tres secciones –31, 18 y 26 compases, respectivamente–, pero se trata de un “desorden dentro del orden”, ya

---

**otra cosa semejante** (dexando empero las Composiciones que tienen en si harmonia teatral, liuiana y vana; y palabras deshonestas y llenas de lascivia y de deshonestidad; por las causas se dixeron en otro lugar) **después buscaremos de acomodarse à diversas maneras: hallando nueuas inuenciones, y hermosas fantasias ò capricios; imitandoen esto los predecesores nuestros**, tomando el ejemplo de aquella Missa de Ocheghen [Johannes Ockeghem] (que fue Maestro de Lusquino) la qual compuso de manera, que cantar se puede por cualquiera Tiempo ò Prolacion, que haze buen effecto: y de aquella que hizo P. Moylù, el qual ordenola de modo tal, que se puede cantar con pausas, y sin ellas. **Otras muy diferentes maneras ay de Missas y Motetes, compuestas de diversos excelentes Compositores**; de las quales muchas se hallan ayuntadas en un librito en octauo, que ha sido impresso en la illustre y famosa ciudad de Venecia por Andres de Antoquis. **Las quales vistas y atentamente consideradas, podran ser de grande ayuda para hallar otras semejantes inuenciones**: porquanto de aquellas ten[d]ran tanta luz y tal, que cadauno después se podra poner a cosas de mayor estudio; y à mayores y mas dificultosas empresas.” (-CERONE, Pedro: *op. cit.*, p. 654). En otro punto del tratado, dice: **“Haziendo Missas, le es permitido al Componedor seruirse de un subiecto, que sea de otro autor, por una vez sola, y no mas**: como à dezir. Uno quiere componer una Missa à 4. Bozes ò à mas, puede tomar el thema de un Motete, ò Madrigal, &c. y sebre Della Componer su Missa; seruiendose en todo el curso Della de las inuenciones, Fugas, y passos del Motete elegido; **empero han de ser por diferentes maneras, y de modo no sean las proprias, saluo que (como dixen) por una sola vez, se podran seruir de cualquier passo del Motete ó Madrigal &c. sobre del qual va componendo su Missa.”**(*ibidem*, p. 675). Finalmente, en el Cap. 13 –titulado “La manera que se ha de tener en componer una Missa”–, Cerone añade: **“La manera y estilo, que se ha de tener para componer una Missa, es conforme la del Motete, encuanto al mouimiento graue, que han de tener las partes**; mas no enquanto à la orden, que es muy diferente. Porque *el principio de la primera parte, y el principio de la segunda y mas partes del Motete, son diferentes el uno de lo otro; y la inuencion esta hecha a voluntad y aluedrio del Compositor*, mientras apropiada sea al Tono. **Mas en el componer una Missa, por fuerça y obligaçión (seruando su verdadera orden) conuiene que la Inuencion en el principio del primero Kyrie, y en el de la Gloria in excelsis Deo, del Credo, del Sanctus, y en el del primero Agnus Dei, sea una misma: digo que ha de ser una mesma cosa en la inuencion, y no en las Consonancias y acompañamientos.”** (*ibidem*, p. 687). Valls, en el Cap. 11 de su tratado –que titula “Avisos necesarios para la composición”–, añade lo siguiente: “Se exercitarà en estas composiciones, hasta que estè bien enterado en ellas, **para entrar con mas libertad à empezar alguna obra, para cantarse que la mas propia será una missa. Antes de todo haga eleccion de el Tono, y después discurra el passo, que no sea ordinario y tenga entendido, que siempre, que este pueda sacarse de alguna Antifona, Gradual, Responso, ó qualquiera canto ecclesiastico, será mas del caso; como también si un passo solo sirue para toda la obra añadiendole diuersos intentos, será mas primor, y mas valentía**; pero estas dos circunstancias son facultativas, y puede hazer lo que quisiere.” (-VALLS, Francesc: *op. cit.*, p. 229, fol. 95r) [lo destacado en negrita es mío].

que los 75 compases totales del *Kyrie* se pueden estructurar de forma: 1/ **ternaria**, ya que las dos primeras secciones ocupan prácticamente 2/3 –proporción sesquiáltera– del total (31 + 18 cc. = 49 cc.), y la tercera, 1/3 (26 cc.), lo que queda asociado a la idea trinitaria del propio *Kyrie* –“Señor, ten piedad. Cristo, ten piedad. Señor, ten piedad.”–. La última sección, más equilibrada en el conjunto, contiene la relación 1/3, es decir 3:1 –*Tripla Real*–, también trinitaria –un solo Dios en tres figuras–. 2/ **binaria**, con las secciones extremas –1 y 3– ocupando 3/4 partes del total (proporción sesquitercia, 31 cc. + 26 cc. = 57), y la central, 1/4 (18 cc.). Por tanto, una referencia numérica sobre el 4, múltiplo de 2, a su vez símbolo de “imperfección” –cielo y tierra, cuerpo y alma, noche y día, etc.–. En relación al texto, aparecen dos figuras: Señor (Dios) y Cristo (Jesús); Dios, en el cielo; Jesús, hecho hombre, que “desciende” a la tierra. Este “pulso” entre lo perfecto –simbolizado por el 3, lo “divino”– y lo imperfecto –el 2, lo “humano”<sup>848</sup>–, ofrece –de un modo subliminal– la imagen del hombre que implora a Dios y a Cristo, su Hijo, a los que pide piedad.

La primera sección –*Kyrie eleison*, cc. 1-31– comienza con el Tiple del Coro 1 exponiendo el motivo principal, sobre el que Hinojosa compone toda la *Misa*: el motivo comienza con el V grado –*repercussa*–, desciende a la *finalis* –I grado–, y posteriormente, por grados conjuntos, vuelve a ascender al V grado. Este primer dibujo –sobre el arranque o “cuerpo” del motivo– define y asienta el tono –mixolidio–, al “bascular” entre los grados V-I-V, pero al no comenzar por el I grado (como cabría esperar) fomenta una cierta tensión inicial. Posteriormente, torna al grado I, para reposar, momentáneamente, en el IV, y continuar con un contrapunto libre –que en cada imitación finaliza de forma diferente–. El arranque del motivo, en terceras descendentes, sugiere un acorde disuelto, con los grados V-III-I, lo que, unido al posterior reposo en el IV, parece atisbar lo que, con el tiempo, sería un “asentamiento” tonal –en el tono de *Do Mayor*–.

Este motivo generador, sobre *Kyrie eleison*, sitúa sobre su punto álgido –notas más agudas– la palabra *Kyrie*, para simbolizar a Dios, en lo alto, sobre todas las cosas. El movimiento ascendente (de 5ª, por grados conjuntos) sobre *eleison*, describe a los fieles, que imploran al Señor su perdón (“ten piedad”), y además, forma una especie de ornamento, una acción de alabanza, en espera de la misericordia divina. La segunda vez que se interpela al Padre es en el segundo salto –un pequeño intervalo superior a la 4ª, con intención enfática–, hacia el IV grado, nuevamente sobre *Kyrie*, lo que confirma/refrenda lo anterior. Obsérvense todos estos elementos en la melodía inicial expuesta por el Tiple del Coro 1 –en rojo, el I grado; en azul, el V, y en verde, el IV–:

---

<sup>848</sup> Sobre los números 2 y 3, y su significado simbólico, véase: -EDWIN HARTILL, John: *Principles of Biblical Hermeneutics*. Michigan, Zondervan Publishing House, 1947 [versión consultada en castellano: *Manual de Interpretación Bíblica*. Puebla, Ediciones Las Américas, 2003, pp. 166-169].

El Tenor del Coro 1 responde a la 5ª inferior (cc. 3-8): el primer sonido de esta voz –Do– confirma el tono mixolidio, pero su propio desarrollo –dirigiéndose hacia el IV grado del tono– sugiere, más bien, un asentamiento sobre Fa, lo que sería indicativo –junto al propio dibujo, por terceras, y lo indicado en el sujeto, expuesto por el Tiple– de una vía hacia la definitiva implantación del sistema tonal.

Otra característica de este motivo –y del arranque del *Kyrie*– es su solemnidad, su empaque, merced al uso de figuras largas, tendidas –como la semibreve inicial, y las semínimas–, y al espaciamiento de las entradas –aportando con ello seriedad, gravedad, representando la propia voz de Dios que “habla”– lo que hace presuponer –junto al desarrollo que se observará más adelante– su uso “no ferial”, “no cotidiano”<sup>849</sup>, sino en festividades de realce, importantes dentro del año litúrgico.

Después de la exposición del motivo por el Coro 1 –que, desde el principio, se erige como principal, actuando ambas voces, Tiple y Tenor, como dos actores principales, al “portar” el motivo principal–, intervienen las dos voces del Coro 2 con un contramotivo<sup>850</sup> (cc. 7-11), que actúa a modo de *cantus firmus*, ya que únicamente contiene un diseño descendente, en semibreves y mínimas, por grados conjuntos. Este contramotivo lo expone en primer lugar el Tenor del Coro 2 sobre el I grado –asociando el *cantus firmus* a esta voz, como sucedía habitualmente–, respondiendo a él el Tiple, sobre el V grado, lo que contribuye nuevamente al asentamiento del tono. El diseño descendente, por grados conjuntos, hace de este contramotivo un complemento discreto, en un segundo plano, de “acompañante” del motivo, y que refleja la actitud sumisa, arrepentida, del pecador que implora a Dios piedad. Curiosamente, aparece por primera vez “desligado” del motivo, aislado, por un lado, para realzar el propio diseño, y por otro, para favorecer una primera intervención del Coro 2 con un papel secundario –el del contramotivo–, que, al aparecer solo “en escena” –ya que, entretanto, el Coro 1 continúa con contrapunto libre–, adquiere un cierto protagonismo.

<sup>849</sup> Cerone explica cómo han de componerse ciertas partes de la *Misa* –entre ellas, el *Kyrie*– cuando esta tiene un uso no ferial: “No siendo la *Missa* ferial y cotidiana, los *Kyries*, el *Sanctus* con todo lo que sigue, y los *Agnus Dei*, se han de ordenar solennes, remedando atuersas [adversas] vezes los *passos de la Imitacion ò inuencion del subiecto*: mas siendo ferial y sin solemnidad, basta se diga la inuencion dos ò tres vezes por lo mas; terminando siempre con ella; digo sin introducir nuevas inuenciones, y diferente materia.” (-CERONE, Pedro: *op. cit.*, pp. 687-688) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>850</sup> Cerone alude a la posibilidad de incluir un motivo nuevo en la *Misa*: “Sepan tambien, que aqui el **Compositor puede hazer de su cabeça otra inuencion**, de modo pero sea apropiada al Tono, y no de otra manera.” (-CERONE, Pedro: *ibidem*) [lo destacado en negrita es mío].

Tras unos compases de las dos voces del Coro 2, portando el *cantus firmus* mencionado, queda muy realzada la entrada de las voces del Coro 3 (cc. 11-17), con una cierta “majestuosidad”, presentando el motivo y el contramotivo unidos. Hinojosa los había presentado aisladamente en cada coro, de modo que se produjera una primera escucha individualizada: ahora ambos conviven, se complementan, de modo que quedan identificados en un todo, con lo que el “cuadro escénico” queda ampliado. El motivo queda asociado a las voces agudas –Tiple y Tenor– y al V grado –Sol–, mientras que el contramotivo lo hace sobre las voces graves –Alto y Bajo– y el I grado –Do–, de modo que cada pareja de voces –principal y secundaria– actúan a modo de pregunta (motivo) y respuesta (contramotivo).

Finalmente se incorpora a escena el Coro 4, de forma que la presentación de las voces y los coros se produce desde el coro superior –Coro 1– al inferior –Coro 4–, por un lado, para que los coros inferiores –“de la capilla”– entren bajo el “amparo” del resto, “protegidas”<sup>851</sup>, y por otro, para reflejar, de un modo simbólico, el descenso de Dios a la tierra, extendiendo su misericordia. El Coro 4 se presenta con el siguiente orden: Bajo (motivo, V grado), Tenor (contramotivo, I grado), Alto (motivo, V grado) y Tiple (contramotivo, I grado), es decir, con los mismos grados y exposición que el Coro 3, pero cambiando el orden de las partes: en este caso, de abajo a arriba, en una actitud más suplicante –“Señor, ten piedad”–, reclamada por el último coro –el último en exponer motivo y contramotivo, y el último en el orden de la partitura–, que refleja al pueblo llano. Mientras interviene este Coro con las imitaciones –*polyptoton*– del motivo y contramotivo –que permiten ahondar en la idea de clemencia, de piedad hacia el Padre–, las voces extremas del Coro 3 –Tiple y Bajo– mantienen una nota pedal sobre el I grado –Bajo, Do<sub>1</sub>, cc. 16-19; Tiple, cc. 17-20–, lo que proporciona un cierto “relax” o distensión, a la vez que reafirma el sentido de protección, de “abrigo” de las voces: así, el conjunto de fieles –que representa el Coro 4– pueden sentirse bajo la protección divina, sin sobresaltos, relajadamente. En el ejemplo siguiente se observan todos estos elementos (el motivo en rojo, el contramotivo en azul, y las notas pedal en verde):

<sup>851</sup> Valls lo explica claramente: “Empezará el *Kirie* entrando las voces del primer coro, y las de el segundo, las que irá acompañando, con las de el primero hasta que ayan entrado todas las del segundo; para que este quede abrigado; [...]” (-VALLS, Francesc: *op. cit.*, pp. 230-231, fols. 95r-95v).

The image shows a musical score for two choirs, [Coro 3] and [Coro 4]. Each choir has four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is annotated with red and blue boxes and numbered arrows (1-4) highlighting specific musical motifs and their interactions between the choirs. Red boxes and arrows (1, 2, 3) highlight motifs in the Tenor and Bass parts of both choirs. Blue boxes and arrows (4) highlight motifs in the Alto and Soprano parts of both choirs. Green boxes highlight specific passages in the Soprano and Alto parts of both choirs.

A partir del compás 19 comienzan a reexponerse motivo y contramotivo, nuevamente desde los coros superiores a los inferiores, con sutiles variantes: en primer lugar, en los dos coros superiores se producen las entradas en el orden Tiple Coro 2-Tenor del Coro 1-Tiple del Coro 1 y Tenor del Coro 2, con lo que ambos coros, enfrentados<sup>852</sup>, intercambian entradas entre sí, ofreciéndose, de forma tímida, el primer “juego” de esta composición con el espacio del templo. A partir de este punto, Hinojosa combina entradas donde aparecen claramente motivo y contramotivo, bien “delineados” –motivo, Tenor del Coro 2, cc. 21-23 y Bajo del Coro 3, cc. 24-27; y contramotivo, Alto del Coro 3, cc. 21-25; Tiple del Coro 3, cc. 23-26; y Bajo del Coro 4, cc. 24-28–, con otras donde ambos quedan “desdibujados”, “sugeridos”, o ligeramente variados, comenzando con ello un trabajo de oficio, contrapuntístico, de reelaboración y transformación del material temático. Junto a ello, y anticipando lo correspondiente a la segunda sección, se vislumbra un esbozo de incremento rítmico, con la aparición – muy esporádica– de figuras de corchea –c. 21, Tenor del coro 1; c. 23, Tenor del Coro 3–. Con todo ello, y sin variar los grados de las diferentes entradas –todas “asentadas” sobre los grados I y V, proporcionando con ello una gran estabilidad–, se consigue un cierto dinamismo hacia el final de la sección, que concluye, según los cánones de la época<sup>853</sup>, con la participación de todo el conjunto –las 12 voces y los 3 acompañamientos–. Se produce una cierta relajación en el final de la sección, fundamentalmente por dos factores: 1/ por la utilización de la cláusula de I grado; y 2/ por el diseño descendente –por grados conjuntos, un movimiento contrario en semínimas extraído del propio motivo, utilizando la técnica de “cortar y pegar”– en el

<sup>852</sup> Los supongo situados uno enfrente del otro, en las tribunas superiores a las capillas de san Juan de Ribera y de la Virgen de la Antigua, es decir, en las más lejanas al coro.

<sup>853</sup> Como explica Valls, en el final del primer *Kyrie*, deben acabar los coros conjuntamente, en *tutti*: “[...] y despues, volviendo â proseguir el paso, unidos los dos coros, acabará el primer *Kirie*.” (-VALLS, Francesc: *op. cit.*, p. 230, fol. 95v).

Tiple del Coro 1 –c. 29– y en la voz de Alto del Coro 3 –c. 30–, lo que, una vez efectuada la cláusula, produce un efecto de *ritardando*.

The image shows a musical score for three choirs. Each choir has Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Alto part is only present in Coro 3. The lyrics are 'lei - - - son.' The score is in a common time signature with a key signature of one flat. Red boxes highlight a phrase in the Soprano of Coro 1 (measures 29-30) and a phrase in the Alto of Coro 3 (measures 30-31). A vertical red line is drawn through measures 30 and 31 across all parts.

La segunda sección (*Christe eleison*, cc. 32-49), más breve –con 18 cc.–, es abordada por Hinojosa con la participación de todas las voces y coros, en contra de lo dictado por Cerone al respecto<sup>854</sup>. Contrasta notablemente con la anterior, especialmente por el incremento rítmico de figuras, con la aparición de puntillos en semínimas y corcheas, lo que crea un efecto de cambio súbito de *tempo*, un recurso muy común en la época. Aparecen nuevos motivos, que en realidad no son sino transformaciones y “retazos” del motivo y contramotivo expuestos en la primera sección<sup>855</sup>: los Tiples de los Coros 1 y 2 exponen una variación del diseño ascendente,

<sup>854</sup> Cerone abogaba por reducir del número de partes en determinadas secciones de la *Misa*, entre ellas el *Christe*: “**Esta en libertad del Compositor (terminando parte de hazer el Christe, el Crucifixus, el Pleni sunt coeli, el Benedictus qui venit y el segundo Agnus Dei, à menos bozes de lo que es la obra entera.** Quiero dezir, que si es la Missa, à cinco bozes, se pueden hazer las dichas partes à quatro, ò à tres: y si la Missa fuere à quatro bozes, puedense hazer à tres, y solo à dos bozes. **Empero hase de advertir, que haziendolas à menos bozes han de ser compuestas muy artificiosas, y muy doctamente, y con estilo mas subido, y mas elegante.** Estas partes apocadas son la flor de toda la obra: y esto se haze à imitacion de perfecto Comico; el qual puesto caso que en todo el progreso de su Comedia use versos muy elegantes, doctos, y muy saborosos, con todo esto viniendo al particular, que un personage recite algun Soneto ò Madr[igal] quien no saue que este madrigal ò Soneto esta texido con mayor artificio, mayor elegancia, y mayor gracia, que no està ordenado todo lo demas de la Comedia? Pues assi usan los doctos y ecelentes Compositores en los Duos y Tercios, que interponen entre las partes de sus obras.” (-CERONE, Pedro: *op. cit.*, p. 688) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>855</sup> Cerone explica cómo al principio de cada sección el compositor debe aportar variedad: “De modo que **todos los principios arriba dichos han de tener variedad en las partes y Consonancias, sobre de algun otro passo transitorio del memo Motete ò Madrigal que sea adonde se tomò el subiecto principal.** (-CERONE, Pedro: *op. cit.*, p. 687). Asimismo, Valls explica cómo transformar temáticamente el *Christe*,



por grados conjuntos, del primer motivo, mientras que los Tenores –de los mismos Coros 1 y 2–, lo hacen con una transformación mayor del contramotivo, en el que puede observarse el “trazo” descendente, caracterizado por una escapada, al inicio, y una leve ascensión, todo ello en corcheas. En el siguiente ejemplo quedan comparados el motivo (en rojo) y el contramotivo (en azul) de la primera sección con esta transformación de los mismos en el *Christe*:

**motivo en el *Kyrie* y en el *Christe***

**contramotivo en el *Kyrie* y en el *Christe***

El dinamismo y vitalidad que aportan estas variaciones del motivo y el contramotivo, contrastan notablemente con el “inmovilismo” que supone, en este arranque, el mantenimiento de las diferentes imitaciones desde los mismos grados –I y V–, como ocurría en la primera sección.

Una novedad que aporta el arranque de esta sección es que estos elementos temáticos aparecen por primera vez de forma totalmente conjunta, entrando en el mismo compás: así ocurre con el Tenor del Coro 2 y el Tiple del Coro 1 –c. 32–. De este modo, motivo y contramotivo –ya transformados–, que se habían presentado como principal y secundario, ahora se reparten el protagonismo, comenzando y desarrollándose de forma simultánea, lo que repercute en las entradas de los Coros 3 y 4: en el Coro 3, las voces entran a modo de “parejas de actores”, interviniendo en escena al tiempo, con motivo y contramotivo, en primer lugar Tenor y Bajo –c. 35–, seguidos de Tiple y Alto –c. 36–, en *stretto*, a distancia de un compás, lo que añade tensión y vitalidad a la sección. Junto a ello, la entrada del Tiple ya se produce en un grado nuevo, el II, lo que, por fin, aporta variedad armónica. Entre los compases 37 y 38, los Coros 1 y 2 intervienen de forma fragmentada, en bloque, con el texto **Christe e**, asociado al ritmo del motivo y contramotivo transformados –semínima con puntillo y corchea–. La palabra *eleison* queda cortada bruscamente en estas cuatro voces. Todo ello provoca que: 1/ los Coros 1 y 2, que habitualmente solían ser más protagonistas, más “antifonales”, que “proponían temáticamente”, en este momento se dedican a confirmar, a refrendar lo desarrollado por el Coro 3, habitualmente con un menor protagonismo. 2/ Estos dos Coros, interviniendo de forma atomizada, breve, refuerzan notablemente, “desde lo alto”, la palabra *Christe*, como si desde el cielo se reafirmara

---

aplicando a la vez una disminución de figuras: “En el *Christe* podrá mudar (si quiere) el passo, y sino despistar otro intento sobre el principal, y **si este en el *Kirie* fué de nota blanca, podrá disminuirle en el *Christe*” (-VALLS, Francesc: *op. cit.*, p. 230, fol. 95v) [lo destacado en negrita es mío].**

la parte divina de Jesús<sup>856</sup>, por encima del propio carácter rogativo de esta parte de la *Misa*. Obsérvense todos estos elementos (intervenciones del Coro 3 y fragmentación del discurso en los Coros 1 y 2) en el siguiente ejemplo:

The image shows a musical score for three choirs (Coro 1, 2, and 3) with vocal parts S (Soprano), T (Tenor), A (Alto), and B (Bass). The score is in a key with one flat (B-flat) and 4/4 time. The lyrics are: "son, Chris - te e" and "Chris - te e - lei - son, Cl". Red boxes highlight specific musical phrases in the vocal lines, indicating interventions and fragmentation of the discourse.

El Coro 4 interviene en último lugar, con lo que la presentación de los Coros se produce exactamente igual, de forma mimética, a lo sucedido en la primera sección. Tenor y Bajo de nuevo entran conjuntamente, mientras que Alto y Tiple lo hacen a distancia de compás. En este momento, por tanto, se rompe la simetría entre el juego de preguntas y respuestas, lo que aporta variedad y “despierta” al oyente. Además de ello, a partir de la intervención de este Coro 4, algunas voces –del Coro 3 y del Coro 4–, conectan, de forma inmediata dos intervenciones del mismo motivo –obsérvense las voces de Tenor y Bajo del Coro 4, cc. 38-40, Bajo del Coro 3, cc. 38-41, y Tiple del Coro 4, cc. 40-42–, una utilización retórica de la *synonimia* –repetición de un mismo motivo en la misma voz, pero en otro nivel–, lo que provoca un efecto cercano a un *accelerando*, una cierta ansiedad, de “urgencia”, que convulsiona a los fieles. Paralelamente a ello, se produce el efecto contrario con las intervenciones del Tiple del Coro 3 –cc. 39-41– con la palabra *eleison* –aislada–, en valores más reposados –de mínima y semínima–, que permiten, de modo subliminal, como en un trasfondo, recordar al oyente que debe seguir reclamando piedad. En el siguiente ejemplo

<sup>856</sup> No hay que olvidar que *Christe* viene del griego –Χριστέ–, que significa el Mesías, el Salvador, el enviado. La palabra “Jesucristo” conjuga perfectamente la dualidad humana –Jesús– y divina –Cristo– del Hijo de Dios, del “enviado” por el Padre.

aparecen las intervenciones del Coro 4 (en rojo), las repeticiones del motivo (en azul) y las células sobre *eIison* en el Tiple del Coro 3 (en verde):

The image shows a musical score for two choirs, Coro 3 and Coro 4. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are "son, Chris-te e-lei-son, Chris-te e-lei-son". The score includes color-coded annotations: green boxes highlight "e-lei-son" in the Soprano of Coro 3; blue boxes highlight the bass line of Coro 3 and the Tenor of Coro 4; red boxes highlight the Soprano and Alto of Coro 4.

Finalmente, a partir del compás 42, retoman el protagonismo los Coros 1 y 2, cerrando con sus intervenciones la sección segunda, lo que permite, formalmente, mantener el equilibrio en la misma –son estos dos Coros 1 y 2 los que “abren” y “cierran” temáticamente la sección–. La entradas de los compases 43 y 44, del Coro 1, vuelven a proponerse desde el II grado, lo que permite definir, paso a paso, el final de la sección con los siguientes elementos: 1/ el V grado<sup>857</sup>, que deja en suspensión el discurso, a falta de su “cierre” en la tercera y definitiva sección. 2/ La intervención de todas las voces, en un *tutti* homorrítmico –a partir del c. 45–, que aporta variedad –por la propia textura homorrítmica, empleada por vez primera en la obra– y solemnidad,

<sup>857</sup> Sobre el *Christe*, Cerone apunta: “Mas **la final del Christe**, del *Et in terra pax*, del *Patrem omnipotentem* (diuidiendo la Gloria, y el Credo en mas partes) del *Pleni sunt coeli*, ò *Benedictus qui venit* (començando y terminando parte) y del *segundo Agnus Dei*, **puede terminar en la cuerda confinal del Tono**: aduirtiendo empero de no hazer arreo de dos finales terminadas en la cuerda confinal, aunque se pueden hazer en la final y principal.” (-CERONE, Pedro: *op. cit.*, p. 687). La cuerda confinal es el V grado, e igualmente lo indica Valls: “El final del *Christe*, *filius Patris* del gloria, y *non erit finis* del Credo **acostumbran muchos hacerlos en el Diapente del Tono.**” (-VALLS, Francesc: *op. cit.*, p. 230, fol. 95v) [lo destacado en negrita es mío].

con todas las voces sobre la palabra *eleison* –que recrea a todo el pueblo reclamando, de forma unánime, piedad–. 3/ Desde esta homorritmia, se relajan los valores, de forma brusca, en un efecto de *ritardando*, lo que contribuye a la solemnidad mencionada y a una sensación de serenidad, que contraste con la agitación de toda la sección, presidida profusamente por corcheas.

La tercera y última sección –cc. 50-75– se asemeja más, por su carácter dinámico<sup>858</sup>, a la segunda, si bien queda en un punto intermedio entre esta y la primera. El material temático –motivo y contramotivo– expuesto en las dos primeras secciones queda refundido, condensado en uno solo, constituyendo un doble motivo, ascendente con dos variantes: la primera, expuesta en el Tenor del Coro 1 –nuevamente es este coro el que lleva la iniciativa, el que abre la pauta en cada sección–, con la semínima con puntillo, seguida de corcheas y de un salto brusco, de quinta descendente –una pequeña *exclamatio*–, a partir del cual se identifica al contramotivo descendente inicial. Este diseño conjuga una primera parte de alabanza, laudatoria, muy dinámica, agitada –alzando los ojos hacia lo alto, ensalzando a Dios, con la palabra *Kyrie*–, con una parte reflexiva, anonadada –bruscamente, con una relajación de valores que simula un *rallentando*–, que coincide con *eleison*, reclamado piedad con humildad. El segundo –expuesto por el Tiple del Coro 1– comienza directamente de un modo meditado, repitiendo –por transformación– el movimiento ascendente del motivo inicial, y concluyendo de forma reverencial en *eleison*. Estas dos entradas –de las dos variantes– se producen en el V grado, de modo que “recogen” el testigo de la cláusula con que había finalizado el *Christe*, resultando un enlace coherente entre las dos secciones. El Coro 2 responde al Coro 1 invirtiendo las entradas –un buen ejemplo de contrapunto invertible, recurso muy al uso en la época– con los mismos diseños pero en el I grado, lo que contribuye nuevamente a asentar el tono de *Do* mixolidio.

[Coro 1:] 50  
S Ky - ri - e e - lei - son,  
T Ky - ri - e e - - - lei - son,  
[Coro 2:]  
S Ky - ri - e e - - - lei - son,  
T Ky - ri - e e - lei - son,

A partir del compás 54 comienzan a entrar los Coros 3 y 4. Como novedad, aparecen por primera vez en bloque, con una textura homorítmica, con lo que cobra mayor fuerza el texto –por su inteligibilidad–, representando a grandes porciones del pueblo refrendado y afirmando contundentemente “Señor, ten piedad”. Estas

<sup>858</sup> Valls indica: “[...] y si este en el *Kirie* fué de nota blanca, podrá disminuirle en el *Christe*; y en el ultimo *Kirie* para que la música no sea pesada.” (-VALLS, Francesc: *ibidem*).

entradas “compactadas” de los Coros 3 –cc. 54-56– y 4 –cc. 56-58– ofrecen, además, algunas particularidades: 1/ las voces de Bajo de ambos coros presentan el motivo del Tenor del Coro 1 –cc. 50-52– por movimiento contrario, mostrando con ello el compositor un buen dominio de la técnica del contrapunto, además de ofrecer variedad e interés. 2/ El resto de voces de cada coro –Tiple, Alto y Tenor– solo reproducen rítmicamente este diseño, de forma mimética, dejándose llevar por él. 3/ Solo aparece este motivo, “desapareciendo” el que había incorporado el Tiple del Coro 1 al principio de la sección –cc. 50-52–, por lo que se reduce el material temático de aquí al final del *Kyrie*<sup>859</sup>.

The image displays a musical score for a Kyrie section, featuring four choirs: Coro 2, Coro 3, Coro 4, and a combined choir [bc:]. Each choir part is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The lyrics are "Ky - ri - e e - - - lei - son,". Three red boxes highlight specific melodic motifs: one in the Soprano of Coro 2, one in the Bass of Coro 3, and one in the Bass of Coro 4. The score is set in a key with one flat and a common time signature.

Otro hecho a considerar es que, desde el arranque de esta sección hasta el compás 57, cada coro interviene de forma breve, con un solo *Kyrie eleison*, y, seguido de su intervención, queda en silencio, lo que conlleva las siguientes consideraciones: 1/ Hinojosa, indudablemente, juega con los espacios escénicos del templo, presentándolos uno a uno, para que el público pueda escuchar el texto –y la música

<sup>859</sup> Cerone explica cómo ha de ser el final del último *Kyrie*, así como de otras partes de la *Missa*: “**La final del postrero Kyrie, de la Gloria in excelsis Deo, del Credo, del Sanctus, o del Osanna in excelsis** (todas veces se diuida el Sanctus con mayor solemnidad, en tres ò quatro partes) **y del tercero Agnus Dei por fuerza ha de ser a imitacion, y segunda inuencion de aquel Motete, ò Madrigal sobre del qual se compone la Missa: guardando cada voz la orden, que dixese se ha de guardar en los principios e Imitaciones: es à sauer, que todas estas finales sean las mismas en la inuencion y en la terminación; pero con diuersas Consonancias, y con diferentes maneras acompañadas.** (-CERONE, Pedro: *op. cit.*, p. 687) [lo resaltado en negrita es mío].

asociada al mismo– desde diferentes ángulos. 2/ El hecho de hacer “callar” las voces de cada coro, con intervenciones en bloque que “aparecen” y “desaparecen”, implica una teatralidad manifiesta: Coros 1 y 2, como grupos de actores principales, que exponen ideas, que, posteriormente, van a los Coros 3 y 4, a modo de voces “en *off*”, las secundan, de modo que los fieles dirigen su mirada –y sus oídos– de una a otra parte del templo.

Sin embargo, desde el compás 58 vuelven a intervenir las voces de los Coros 1 y 2, a distancia de compás, con diversos **polyptoton** –imitaciones entre voces–, por este orden: Tenor del Coro 2, Tiple del Coro 2, Tiple del Coro 1, Tenor del Coro 1. Todas estas intervenciones –como he comentado– se producen con el único motivo en corcheas, transformado al inicio de la sección, con lo que cada voz representa un personaje diferente, pero expresando la misma idea, reclamando la piedad divina. Así pues, aparece una nueva forma de expresión para corroborar, una y otra vez, el mensaje inicial (“Señor, ten piedad”), con un notable contraste entre el “espaciamiento” de las entradas –a distancia de compás, con un tono grave, majestuoso– y la viveza que aporta el diseño rítmico con que comienzan.

Tras la intervención –c. 63– del Coro 3 en bloque, en el siguiente compás aparece el Coro 4, y hasta el compás 66 actúan ambos coros de forma compacta, conjunta: los dos coros “de la capilla”, el grueso de las voces, actúan como pueblo unido que reclama de forma unánime la misericordia de Dios.

Hacia el final de la sección –c. 66–, vuelven a cobrar protagonismo los Coros 1 y 2, aisladamente, sin intervención –ya en silencio– de los Coros 3 y 4. Se produce de nuevo una intervención por compás, de forma imitativa –un recurso de “minimización” del discurso, de “reducción” brusca del número de partes–. El Tiple del Coro 1 se desliga del resto de voces, cobrando un papel preponderante, protagonista, mediante el mismo motivo, pero por aumentación –cc. 67-70–, simbolizando un personaje ensimismado, embelesado, abstraído mirando al cielo. La aumentación (señalada en el ejemplo en rojo) también provoca un pequeño efecto de *ritardando*:

Este recurso –*augmentatio*– “arrastra” y contagia a otras voces, que intervienen del mismo modo –cc. 70-71, Tiple del Coro 3; cc. 72-73, Tiple del Coro 4–, lo que contribuye a relajar poco a poco –aumentando el efecto “retardante”– hasta el final. Mientras tanto, las voces de Bajo de estos Coros –3 y 4– siguen presentando el motivo –de nuevo, con movimiento directo, más identificable–, con lo que en estos dos coros Hinojosa aplica la técnica del “trío barroco”, es decir, voces de Tiple y de Bajo –partes extremas– con aportación temática, frente a voces internas –Alto y Tenor– con un papel más secundario, de relleno armónico.

Finalmente, cabe mencionar que esta sección es la que aporta una mayor riqueza armónica, con la aparición de nuevas cláusulas, en nuevos grados distintos a los habituales utilizados: la cláusula de IV grado –cc. 53-54– y la de II grado –cc. 68-69– ofrecen un aporte interesante, junto a la aparición de nuevas alteraciones accidentales –*Mi* bemol, *Fa* #, *Do* #–, que provocan un alejamiento del tono –*Do*–. Todo ello confiere una mayor variedad en esta sección –renovando el carácter “implorante” del texto–, que se cierra con la cláusula de I grado –cc. 73-75–, con una relajación y reposo absolutos.

Este *Kyrie* es un buen ejemplo de elaboración del material temático –motivo y contramotivo en estilo *fugato*, complementado con contrapuntos libres–, de su transformación –utilizando técnicas como la variación, la disminución, la aumentación, el movimiento contrario, y la técnica simple de “cortar y pegar”– y síntesis –confluencia de ambos motivos en un nuevo diseño, y supresión de motivos reelaborados, de modo que resta, al final del *Kyrie*, una sola idea–. La utilización de los coros 1 y 2 de forma antifonal, con un protagonismo mayor de los Coros 1 y 2 –que exponen– y de los Coros 3 y 4 –que secundan, que refrendan lo expuesto por los primeros– demuestra un buen dominio del compositor de la técnica polioral, y del aprovechamiento de los espacios del templo del Corpus Christi –conjugando los cuatro coros– en aras de una mayor dramatización y escenificación del mensaje, para que el pueblo se “empape” del mismo y lo asuma, lo “absorba”.

### **Gloria**

Está estructurado en cinco secciones, expuestas en el siguiente cuadro:

Secciones	Nº de compases	Texto correspondiente
Sección 1, cc. 1-34 <b>(Laudatio, alabanza)</b>	34	<i>Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te, Glorificamus te, Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam,</i>
Sección 2, cc. 34-67 <b>(Laudatio, alabanza)</b>	34	<i>Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine fili unigenite, <b>Jesu Christe</b>, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.</i>
Sección 3, cc. 68-106 <b>(Rogatio, petición)</b>	39	<i>Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.</i>
Sección 4, cc. 106-128 <b>(Explicatio, justificación)</b>	23	<i>Quoniam tu solus sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus, <b>Jesu Christe</b>,</i>
Sección 5, cc. 128-154 <b>(Explicatio, justificación)</b>	27	<i>Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. <b>Amen.</b></i>

La más extensa de las cinco secciones es la tercera –con 39 compases–, situada equidistantemente entre las dos primeras y las dos últimas, precisamente la que incluye la parte *rogativa* del texto, la que se “desliga” de la parte laudatoria. Aquí se encuentra la súplica de los fieles “Tú que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros, Tú que quitas el pecado del mundo, atiende nuestras súplicas, Tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros, ...”. Por tanto, se observa una clara intención de Hinojosa de dedicar un mayor número de compases a este fragmento del texto, resaltando la parte de súplica sobre la de alabanza. Otras partes destacables del texto, por el número de compases, pero con una mayor fragmentación, son **Filius Patris** –“Hijo del Padre”–, dentro de la segunda sección, con 14 compases –un número considerable de compases para un texto breve–, con una referencia claramente trinitaria: Jesús es el enviado, el Hijo del Padre. También es explotado el texto al llegar a **Jesu Christe**<sup>860</sup> –con 8 compases–, reafirmando y corroborando la idea anterior. La parte final, en la que el texto concluye la súplica y vuelve de nuevo con el tono de alabanza, también recibe un buen número de compases –27, ocupando una sección entera–, con el texto *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen*. De este modo, el *Gloria*, por un lado, refuerza el sentido trinitario –con la alusión al Espíritu Santo–, y por otro, potencia en el final su parte festiva, laudatoria, pese a haber reservado una parte importante a la súplica. También queda muy repetido el **Amen** final, como colofón a todo el *Gloria*, una reafirmación de todo el texto previo (“así sea”). Estas repeticiones e incidencias en parte del texto del *Gloria* son significativas, ya que los teóricos indicaban que, tanto esta parte de la *Misa* como el *Credo*, tenían que discurrir con rapidez, evitando las repeticiones masivas, para no alargar en exceso un canto, que, de por sí, ya tenía –por el propio tamaño del texto–

<sup>860</sup> Según Cerone: “Veese que los buenos Compositores tienen observado de hazer cantar las partes todas juntas, solfeando con notas graues de Breue, Semibreue, y Minima, con Consonancias deuotas y con Interualos harmonicos, sobre destas palabras: *Iesu Christe*. Y esto se haze por reuerencia y decoro de lo que dizen.” (-CERONE, Pedro: *op. cit.*, p. 688).



una dimensión considerable<sup>861</sup>.

Se observa un número exacto de compases en las dos primeras secciones, con 34 compases, un equilibrio que coincide con la primera parte del *Gloria*, con carácter de alabanza, justamente hasta que el texto reza *Filius Patris* –con cada sección de 34 compases, un número cercano al 33, número bíblico, múltiplo de 3, y también la edad de Cristo–. La sección central, con 39 compases, también presenta un número múltiplo de 3. Las secciones cuarta y quinta contienen 23 y 27 compases, números próximos entre sí. Por tanto, se puede apreciar una estructura ternaria entre las cinco secciones: las dos primeras (67 compases), la central (39 compases) y las dos últimas (50 compases). Aparentemente desequilibradas entre sí, si se suman las tres primeras el resultado es 106 compases,  $2/3$  del total del *Gloria*, y la dos últimas ocupan  $1/3$ , por lo que aparecen las primeras referencias entre el 3 –la perfección– y el 2 –la imperfección–. Las dos últimas presentan la relación 3:1, en el momento que el texto hace referencia al Espíritu Santo, como tercera persona de la Trinidad: tres figuras –Padre, Hijo, Espíritu Santo– en una sola. Por otra parte, la proporción áurea<sup>862</sup> –61%– aparece en la suma de las secciones 3, 4 y 5 –con una suma de 89 compases, cercano a los 93, que equivaldrían a un 61%, de los 154 totales–. En ese compás 93 figura el texto *Qui sedes* –“Sentado [a la derecha del Padre]”, cc. 93-98–, un momento clave de la obra que muestra la culminación de la glorificación divina del Hijo.

Otras cábalas entre las secciones aparecen entre las partes laudatoria –que ocupa las dos primeras secciones y las dos últimas, con 116 compases, un 75’32% de la composición, aproximadamente  $3/4$  partes– frente a la parte rogativa del texto, con 39 compases –un 25’32%, cercano a  $1/4$  parte–, lo que implica nuevamente la relación entre el número 4, múltiplo de 2, y el número 3 –proporción sesquitercia–, simbolizando la súplica –de los fieles, del hombre, representado por el 2– dirigida a lo alto –a Dios, con el número 3–.

Las secciones segunda, tercera y cuarta presentan tres subsecciones –una nueva referencia trinitaria– cada una de ellas: la segunda, con la primera subsección –*Domine Deus, ..., omnipotens*, con 8 cc.–, la segunda –*Domine fili unigenite, Jesu Christe*, con 9 cc.–, y la tercera –*Domine Deus, ..., Filius Patris*, con 17 compases–: en

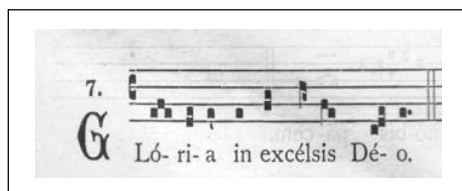
---

<sup>861</sup> Como dice Cerone: “*La Gloria in excelsis, y el Credo* (salvo si no tuuiesen algun Duo ò Tercio, que han de ser solennes, remedados, y con mucho artificio ordenados) **se componen seguidos, sin solemnidad y sin tanto remedar las partes: usando Fugas breues, claras, comunes y cercanas:** [...]” (-CERONE, Pedro: *ibidem*) [lo resaltado en negrita es mío].

<sup>862</sup> Las proporciones matemáticas se han ido manifestando en las diferentes creaciones artísticas a lo largo de la historia. Dentro de ellas, la proporción áurea ha sido utilizada en la música como elemento de equilibrio y de perfección musical más o menos deliberado. Desde algunos movimientos de Vivaldi –*Le quattro stagioni*–, Bach –sus motetes, su *Misa en Si menor*, pasajes de *Die Kunst der Fugue*, etc.–, hasta las creaciones del siglo XX, de Bartók –*Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta*–, Debussy –en su poema sinfónico *La Mer*, a través de un grupo de pintores, *Les Nabis*, que le hablaron de esta proporción– y Xenakis –su obra *Rebonds*–, ciertas obras muestran un intento de los autores de reflejar esta y otras proporciones en sus creaciones. Para mayor información, consúltese: -CORBALÁN, Fernando: *La proporción áurea: el lenguaje matemático de la belleza*. Barcelona, RBA libros, 2010; -LÓPEZ VILCHEZ, Inmaculada: “Entre la razón y el mito: arte y ciencia en la divina proporción”, en *Educatio Siglo XXI*, 26 (2008), pp. 267-287; -PERALTA, Javier: “Las matemáticas en el arte, la música y la literatura”, en *Tendencias pedagógicas*, 2 (1998), pp. 235-244.

total, 8 + 9 + 17 compases. La suma de las dos primeras ocupa el mismo número que la tercera (8 + 9 = 17 cc.), por tanto, se observa claramente la relación 3:2. La tercera sección, también con tres subsecciones: la primera, *Qui tollis ..., miserere nobis* –con 8 cc.–; la segunda, *Qui tollis, ... suscipe deprecationem nostram.* –con 20 cc.–; y la tercera, *Qui sedes ..., miserere nobis.* –con 14 cc.–, números equilibrados entre sí –20, 14 y 8, prácticamente múltiplos de 7, suma de 3 + 4, que simplificados, quedan reducidos al 3, el 2 y el 1–. La cuarta sección, finalmente, también con tres subsecciones: con 8 cc. –*Quoniam tu solus Sanctus*–, 6 cc. –*Tu solus Dominus*–, y 14 cc. –*Tu solus Altissimus, Jesu Christe*–. Las dos primeras subsecciones suman 8 + 6 = 14, el número de la tercera subsección. Así pues, estas secciones presentan proporciones y equilibrios que juegan nuevamente con los números 2 y 3 –el hombre frente a Dios–.

El *Gloria* comienza con el *incipit* en cantollano –tácitamente sobreentendido, pero no escrito–, posiblemente semitonado por el presbítero –o por un salmista, desde el púlpito–: al tratarse de un 7º modo –mixolidio–, podría arrancar con la siguiente entonación –transportada una 4ª alta, o una 5ª baja, con un bemol en la armadura, para coincidir con el tono transportado a *Do*–:



La primera sección –cc. 1-34– se divide en dos subsecciones<sup>863</sup>: la primera de ellas comienza con un *tutti* homorrítmico sobre el texto *Et in terra pax hominibus*: así, tras la introducción gregoriana “Gloria a Dios en el cielo”, responden todas las voces – que, simbólicamente, representan a todo el pueblo–, con una aclamación unánime – “y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad”–, un deseo terrenal expresado por los hombres. En el arranque se percibe únicamente la cabeza del motivo expuesto en el *Kyrie*, únicamente con las dos notas iniciales –*Sol* y *Mi*– en el punto más visible – en el Tiple del Coro 1, cc. 1-2–. Después aparece un esbozo del mismo motivo en el Tiple del Coro 3 –con el pequeño motivo ascendente, cc. 3-6–, de modo que el motivo queda considerablemente desdibujado, “desgajado”, sin poderse prácticamente apreciar, con lo que la intención de Hinojosa, más allá de la observancia canónica<sup>864</sup>, es la de potenciar, con la homorritmia, la inteligibilidad del texto, con un mensaje claro y directo, absolutamente declamado.

<sup>863</sup> La primera de ellas incluye el texto *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis* –cc. 1-16–, y la segunda, *Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te, Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam* –cc. 16-34–.

<sup>864</sup> Obsérvese que Hinojosa no comienza el *Gloria* con una presentación explícita del motivo, ni del contramotivo, expuestos en el *Kyrie*. Tampoco lo hace con un estilo imitativo, canónico. Por tanto, no “obedece” a los tratadistas, como el propio Cerone, que indica al respecto: “[...] **como si el Tiple començò la imitacion en el primero Kyrie, que en la Gloria in excelsis comience otra voz, sea Tenor, Contralto ò sea Baxo; [...]**” (-CERONE, Pedro: *op. cit.*, p. 687) [lo destacado en negrita es mío].

Es significativo el uso de las pausas en estos primeros compases, con una clara intención retórica, oratoria: al final del segundo compás se incluye un breve reposo en el V grado, sobre *pax* –por tanto, queda suspendido el discurso nada más iniciarse, a modo de pregunta–, tras el cual aparece una primera **aposiopesis** –una pausa general en todas las partes, incluidas las del acompañamiento–, tras el “tumulto” o grito unánime del *tutti* –sobre la palabra “paz”–, de modo que se produce un fuerte impacto en los fieles, sobre un monosílabo, para, por un lado, despertarles, y por otro, “empaparles” del mensaje, del deseo de “paz en la tierra”. Posteriormente, sobre *hominibus* –cc. 3-6–, se producen melismas entre varias partes, sostenidos por notas muy largas, muy extensas –semibreves ligadas a mínimas–, que enfatizan esta palabra –el deseo de que la paz se “extienda” por toda la humanidad, se alargue–, y concluyen con una cláusula de I grado, lo que provoca un estado de relajación –una cierta “seguridad” de que se va a cumplir el deseo expresado en el texto–. La sensación en este pasaje es de rapidez, de nerviosismo –una “urgencia” en la reivindicación de paz–, seguido de un gran relax –tranquilidad, como consecuencia de ese logro–. Obsérvese en el cuadro:

<i>Et in terra pax</i>	<i>ho- mi-</i>	<i>ni- bus...</i>
------------------------	----------------	-------------------

La nueva **aposiopesis**, esta vez más larga –con dos pulsos, un valor de dos mínimas–, busca que los fieles vuelvan a reflexionar, asuman la idea presentada, les “cale”. Asimismo, permite preparar con mayor espacio –y tiempo– el “choque” brusco que supone la siguiente intervención, atomizada, nuevamente sobre *pax*, totalmente aislada, y con mayor énfasis. A ello contribuye el VI grado, que lleva implícito un

intervalo de tercera mayor –un *Do #*–, que “sacude” y sorprende al oyente, sacándole de su estado de relajación y placidez. A esto hay que añadir: 1/ el “nivel” sobre el que Hinojosa sitúa la melodía en el Tiple del Coro 1, subiéndolo “un punto” –*La*– desde el arranque –*Sol*–. 2/ La falsa relación cromática provocada entre el *Do* natural –del acorde anterior, de I grado– y el *Do* sostenido mencionado –del VI grado–. 3/ El salto en el Bajo del Coro 4 y en su acompañamiento respectivo –el papel de órgano–, de octava aumentada, un intervalo infrecuente en la época, que incluso “contradice” las reglas a propósito de los movimientos melódicos de las voces.

Nuevamente tras ello sucede una pausa –una nueva ***aposiopesis***, c. 8–, con lo que el discurso queda constantemente entrecortado, interrumpido. A pesar de la cantidad de silencios, la escucha de estos primeros compases no permite en absoluto una relajación, más bien al contrario: se trata de signos de puntuación que fragmentan y separan el discurso textual.

**Y en la tierra paz (*silencio*) a los hombres (*silencio*) paz (*silencio*) a los hombres**



*(repetición enfática)*

La palabra *hominibus* vuelve a “engalanarse” con melismas, esta vez desde la altura –la nota *La*– desde la que se había pronunciado *pax*, por lo que el texto –“paz a los hombres”– no queda en una mera súplica, sino en una demanda exigente, una “reivindicación”, una “urgencia” del Padre para llevarse a cabo. En este momento aparece el recurso retórico –muy utilizado por Hinojosa al llegar a las cláusulas– de la ***parrhesia*** –disonancia producida entre partes como consecuencia del movimiento natural de las mismas–, un efecto llamativo, un choque brusco entre las líneas del Tiple del Coro 2 y del Tenor del Coro 4 –con el *Si* natural y el *Do #*, como semitonías– y el Tiple del Coro 3 –con un movimiento de 4ª ascendente, por grados conjuntos, sin alterar, con el *Si* bemol y el *Do* natural–. Este elemento, sorpresivo, “sacude” al oyente, dejándole preocupado, justamente en el momento de la súplica, sobre *hominibus* –“a los hombres”–, como invadido por un cierto temor a que el Padre, finalmente, no atienda la súplica. Obsérvese, en el siguiente ejemplo, todos los elementos citados: las pausas (en cuadro rojo), los melismas sobre *hominibus* (en azul), el salto de octava aumentada en el Bajo del Coro 4 y en el acompañamiento de órgano (en verde) y la ***parrhesia*** (en color morado):

Aposiopsis

The image shows a musical score for a choir and accompaniment. The score is divided into four choirs (Coro 1, 2, 3, 4) and three accompaniment parts (Accomp. org., Accomp. org., Accomp. cont.). The lyrics are "Et in te-ra pax ho-mi-ni-bus pax ho-mi-ni-bus". The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Three vertical red boxes highlight specific sections of the score, labeled "Aposiopsis". Two purple boxes highlight specific sections, labeled "Parrhesia". The score is written in a common time signature and a key signature with one flat.

Por fin, tras estos compases de “declamación” del texto, y ya sin pausas –con un discurso más continuo–, los Coros 1 y 2 –cc. 11-16, en una reducción brusca del número de partes, un efecto de “minimización”– exponen un “extracto” del motivo sobre el texto *bonae voluntatis* –“de buena voluntad”–: comienzan las voces del Coro 2; el Tenor, con un salto de cuarta ascendente y la *catabasis* descendente posterior; y el Tiple arrancando directamente sobre la hemiola –situada en el centro del motivo original, potenciando el significado de *bonae*, “buena voluntad”– para abordar igualmente la *catabasis* mencionada. Inmediatamente irrumpe el Coro 1 con las variaciones mencionadas, expuestas en orden inverso –Tiple y Tenor– al del Coro 2, con una nueva muestra del uso del contrapunto invertible por el autor. El recurso retórico de la *catabasis* es aprovechado por Hinojosa para mostrar la docilidad y buena voluntad de la humanidad expresada en el texto. En el siguiente ejemplo podemos

observar la técnica conocida como de “cortar y pegar”, propia de la época, sobre el motivo original del *Kyrie*:

[Coro 1:]  
S  
Ky - ri - e [e] - lei - son, Ky - ri - e

**motivo inicial en el Kyrie**

[Coro 1:]  
S  
bus bo - nae vo - lun - ta - tis  
T  
bus bo - nae vo - lun - ta - tis, vo - lun - ta - tis

[Coro 2:]  
S  
bus bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae vo - lun - ta - tis  
T  
bus bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae vo - lun - ta - tis

**motivo en el Gloria**

*Catabasis*

En los compases 16 y 20 irrumpen los Coros 2 y 3, con el texto *Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.* (“Te alabamos, te bendecimos, te adoramos, te glorificamos”), de forma fragmentada, con un coro abordando cada una de las alabanzas hacia Dios –“magnificando” el discurso, ampliándolo–. Ambos coros intervienen con una textura homorrítmica, dialogando entre sí, como dos secciones de fieles que se responden, se suceden uno a otro, y van confirmando el texto entre ambas partes, con una técnica antifonal –*concertato* vocal entre ambos coros, por bloques–. Las dos intervenciones tienen la misma estructura –utilizan los mismos grados–, con pequeñas variaciones para adaptar el texto, pero con intervenciones muy repetitivas –casi cayendo en la monotonía–, muy atomizadas, de forma que el mensaje llega a los fieles de forma clara y directa.



The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. The score is divided into two systems, [Cant 3] and [Cant 4].

**[Cant 3]:** The lyrics are "Gra - ti - as - mus ti - bi. A - go - tis - mus ti - bi. Gra - ti - as." The vocal lines are in a major key and 4/4 time. The basso continuo line is in a lower register and provides harmonic support.

**[Cant 4]:** The lyrics are "De - o - de - o - mus ti - bi. De - o - de - o - mus ti - bi. Gra - ti - as." The vocal lines continue with the same melody. The basso continuo line continues with a similar pattern. Red arrows point from the basso continuo line to the vocal lines in the second system.

Tras este pasaje, en el compás 20 intervienen los Coros 1, 2 y 3 con la palabra *gratias* ("gracias"), respondiendo, con un efecto de eco inmediato –una especie de estruendo–, el Coro 4 con el mismo elemento, con una escritura no idiomática, con repeticiones de nota –semínima con puntillo, corchea y mínima–. El mensaje es expresado de forma concisa, escueta, por todo el pueblo –por las doce voces–, e inmediatamente, tras este efecto de "impacto", completan el texto los Coros 1 y 2 –erigidos de nuevo en protagonistas– con *gratias agimus tibi* –"te damos gracias"–, mediante un diseño descendente, inspirado nuevamente en el motivo de la *Misa*: entre las cuatro voces de ambos coros se ubican cinco entradas en *stretto*, agolpadas, produciendo así una mayor tensión, una mayor "urgencia" de gratitud hacia el Padre, "repartiéndose" entre sí el protagonismo, queriendo aportar el mismo mensaje cada uno de ellos, como actores que van irrumpiendo en la escena.

A llegar el texto a *propter magnam gloriam tuam* –"por tu gran gloria"–, los mismos Coros 1 y 2, secundados por el Coro 3 –que interviene desde el c. 24– y por el Coro 4 –que se agrega en el c. 26– corroboran lo expresado por aquellos, hasta el final de la sección –c. 34–, repitiendo profusamente este texto. Este pasaje se caracteriza por la brusca desaparición de figuras breves –corcheas–, para expresar de un modo más solemne, más pausado –una especie de "cambio de *tempo*" súbito–, la gloria excelsa de Dios, de forma reverencial, identificándose varios motivos asociados al texto: el primero, actuando a modo de *cantus firmus*, entre los compases 24 y 27, en las voces de Tiple y Alto del Coro 3. La voz de Alto contiene un pequeño intervalo, de segunda ascendente, que sobre la palabra *magnam*, conlleva un cierto esplendor y magnanimidad, como sugiere el texto. El segundo –en los mismos compases, en el Tenor del mismo Coro 3– contiene el mismo salto hacia *magnam*, pero secundado por el diseño descendente –propio del motivo inicial–, que simboliza a Dios "extendiendo" su misericordia sobre la tierra. El tercero, entre los mismos compases, pero en el Bajo

del mismo Coro 3, también adopta la forma de un *cantus firmus* –con las figuras de mínima iniciales–, y se caracteriza por un salto de tercera ascendente hacia *magnam* –enfaticando esta palabra–, para, posteriormente, abordar de nuevo el diseño descendente, pero más tendido, más prolongado, con el efecto de “verter” la bondad divina sobre la humanidad. La repetición constante –entre los cc. 22 y 34, durante 13 compases– del mismo texto permite que el mensaje vaya calando entre los fieles, que estos se vayan “empapando” del mismo. Para finalizar, intervienen todas las voces en *tutti* entre los compases 32 y 34, para decir *gloriam tuam* (“de tu gloria”) recalcando, de forma contundente, que la gloria procede de Dios, “de lo alto”. En el ejemplo siguiente aparecen los elementos antes descritos, que aparecen en el Coro 3 y son desarrollados –corroborados, en *stretto*– por el Coro 4 (las voces de Tiple y Alto, que desarrollan el *cantus firmus*, en rojo; los diseños de *magnam* en las voces de Tenor, en azul, y el diseño con el salto de tercera ascendente, en las voces de Bajo, en verde):

The image shows a musical score for two choirs, Coro 3 and Coro 4. Each choir has four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "prop - ter ma - gnas prop - ter ma - gnas glo - ri - am". The score is annotated with colored boxes and arrows. Red boxes highlight the *cantus firmus* in the Soprano and Alto parts of both choirs. Blue boxes highlight the *magnam* design in the Tenor parts. Green boxes highlight the design with the ascending third in the Bass parts. Red arrows point from the Coro 3 parts to the corresponding Coro 4 parts, indicating that the Coro 4 parts are a *stretto* version of the Coro 3 parts. A "Stretto" marking is placed in the Coro 4 Tenor part.

La segunda sección, dividida en tres subsecciones –cc. 34-42; cc. 42-50; cc. 50-67–, contrasta notablemente con el final de la anterior, ya que al *tutti* anterior sucede una intervención muy liviana, con un incremento de figuras –semínimas y corcheas– y únicamente con dos voces –por tanto, el proceso de “minimización” de las partes es muy acentuado–: en la primera subsección, el Tiple del Coro 1 y el Tenor del Coro 2 se encargan del expresar el texto *Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens* (“Señor Dios, Rey celestial, Dios Padre Todopoderoso”). Destacan aquí dos elementos: 1/ la combinación tímbrica de dos voces –Tiple y Tenor– diferentes, que dicen el texto rápidamente, en *stretto*, sin ninguna repetición, sin destacarlo especialmente, solo expresado por voces solistas, de forma ligera y veloz. Únicamente parece resaltarse –en el Tiple– el poder absoluto de Dios, a través del melisma sobre *omnipotens*. 2/ La combinación de voces no se produce entre el Tiple y el Tenor del mismo coro, sino entre voces de coros enfrentados, situados de forma distante entre sí (en las tribunas).



Por tanto, se trata de una combinación tímbrica que juega con los espacios del templo. Esta es la forma de expresar este mensaje: claro, rápido, directo, y sorprendente, al llegar al pueblo desde dos puntos diferentes.

The image shows a musical score for four voices: Soprano 1, Tenor 1, Soprano 2, and Tenor 2. The score is in a single system with a common time signature. The lyrics are: "am. Do - mi - ne De - us Rex cae - les - tis, De - us Pa - ter om - ni - po - tens,". The Soprano 1 part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tenor 1 part is mostly silent. The Soprano 2 part has a simple harmonic line. The Tenor 2 part has a melodic line similar to the Soprano 1 part. The score is numbered 35 at the top.

A esta intervención responden los Coros 3 y 4 con una **anadiplosis** –repetición del final de una frase con el principio de la siguiente–, sumándose rápidamente los Coros 1 y 2, en forma antifonal, seguidos del *tutti* –salvo el Tenor del Coro 1, que queda en silencio para intervenir en la siguiente subsección–. Este recurso sirve para afirmar en bloque el texto *omnipotens* (“omnipotente”), simbolizando el inmenso poder de Dios, ante el que todo el pueblo se rinde.

Nuevamente se observa un contraste entre esta subsección –que finaliza con el *tutti*, grandioso, solemne– y la siguiente –entre los cc. 42-50–, más ligera, iniciada nuevamente por dos voces de los Coros 1 y 2 –Tenor del Coro 1 y Tiple del Coro 2–, enfrentadas, con el texto *Domine Fili unigenite Jesu Christe* (“Señor Hijo único, Jesucristo”). La presentación es en estilo canónico, a distancia de semibreve, por lo que se crea un efecto de eco, retumbando ambas voces. Se trata de un motivo dinámico que, repentinamente, finaliza de un modo más estático –con la irrupción de mínimas– al llegar a *Jesu Christe*, con un final más piadoso, más reflexivo y meditado, sobre la segunda figura de la Trinidad. Esta reflexión final es asumida y reiterada por los Coros 3 y 4, con la repetición de *Jesu Christe*, adornado con suaves melismas con sentido descendente: por un lado, los melismas suponen una alabanza a esta figura trinitaria, y por otro, los diseños descendentes muestran a Jesús, al “enviado” de Dios que se hace hombre, que desciende a la tierra.

The image shows a musical score for four choirs, labeled [Coro 3] and [Coro 4]. Each choir has four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "Je - su Chris - te, Je - su Chris - te." The score is written in a simple, rhythmic style with a focus on syllabic text setting. The music is arranged in a descending staircase pattern, with the upper choirs starting first and the lower choirs joining in later, creating a "reverberation" effect.

En la tercera subsección –cc. 50-67–, para el texto *Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris* (“Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre”), Hinojosa combina la textura homorrítmica con una fragmentación del discurso textual, presentando cada elemento del texto desde los coros superiores –Coros 1 y 2– hacia los inferiores, en forma responsorial. El efecto es de “reverberación”, de “megáfono”, al repetir el nuevo fragmento de texto que se va presentando los Coros 3 y 4, como una “bocina” – ampliación del sonido–. De este modo los coros, en una estructura de terrazas, descendente –una especie de *catabasis* general entre todos los coros– se afirman y responden unos a otros, mostrando con ello el envío del Padre al Hijo, desde el cielo. El estilo es silábico, instrumental –con repeticiones de nota en semínimas y corcheas–, para ofrecer un discurso directo y claro.

The image displays a musical score for four cases of a choral setting. Each case consists of vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. Red arrows indicate the 'circulatio' technique, showing how a melodic line in the Tenor part of one case is repeated in the Soprano part of the next case. The lyrics are: 'Do - mi - ne De - us, Do - mi - ne De - us, Ag - nus De - i, Fi - li - us Pa - tris'.

A partir del compás 56, el ritmo utilizado en *Filius Patris* –semínima, dos corcheas y dos semínimas– es aprovechado para tejer una melodía en las voces de Tenor de los Coros 1 y 2 –voces esta vez iguales, pero también “enfrentadas” espacialmente–, a través de la **circulatio** –melodía que gira en torno a una nota, que en este caso permite “rondar” la idea de Jesús como Hijo del Padre– y de la **synonimia** –repetición de un fragmento en otro nivel–. Estas repeticiones, en forma de progresión –*fortspinnung*– recalcan una y otra vez la misma idea, restando gravedad al discurso, de forma plácida, dejando claro a los fieles que Jesús procede del Padre. La textura, imitativa, en estilo canónico, ofrece un pequeño “escarceo” entre ambas voces, creando un sencillo efecto de eco que consigue un mayor impacto entre los fieles. Los grados utilizados son, por este orden: I - IV - V - I, lo que permite un buen asentamiento del tono –Do–:

Entre la intervención de las voces de Tenor –de los citados Coros 1 y 2– y las de Tiple, los Coros 3 y 4 –cc. 59-60– intervienen en bloque para afirmar y corroborar el final del texto –*Patris*–, creando un gran contraste de volumen entre las dos voces – con una textura liviana, muy ligera– y el “estruendo” de los dos coros –coros “de la capilla”, con más de un integrante por voz–. Estos coros se encargan, con esta entrada atomizada, de “recordar” a los fieles de quién procede el Hijo. Una vez finaliza el discurso de las parejas de voces –Tenores y Tiples de los Coros 1 y 2, cc. 56-63– intervienen, nuevamente por bloques, el Coro 3 y el Coro 4 –c. 63–, para “recoger” el discurso de aquellos y ratificarlo. En el Coro 3 –cc. 63-64–, aparece el mismo motivo del *fortspinnung*, completado por el Bajo y solo “sugerido” por el Tenor–, e igualmente sucede con el Bajo del Coro 4 –que en los cc. 63-64 interviene únicamente con la cabeza del motivo–, con lo que estas voces “recogen” el testigo de los solistas de los coros superiores. Se trata de una especie de “eliminación” o “desintegración” del motivo, que produce poco a poco un tono relajado, suave, en el camino hacia la cláusula que cierra la sección. En ella intervienen todas las partes, con un tono solemne, pomposo, sobre el V grado –*Sol*–, de forma expectante, interrumpida, como aconsejan los tratadistas de la época<sup>865</sup>.

La tercera sección –cc. 68-106– consta de tres subsecciones<sup>866</sup>: en la primera –“Tú que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros”– se puede observar una variación del contramotivo sincopado –original del *Kyrie*–, presentado por el Coro 1 – Tiple y Tenor–, simplificando la primera súplica. En el siguiente ejemplo aparecen comparados, el original y la transformación del contramotivo:

<sup>865</sup> Concretamente, Valls recomienda, llegando al final de este fragmento de texto, concluir con esta cláusula de V grado: “El final del *Christe, filius Patris* del gloria, y *non erit finis* del Credo acostumbra muchos hacerlos en el Diapente del Tono.” (-VALLS, Francesc: *op. cit.*, p. 230, fol. 95v).

<sup>866</sup> Cada subsección corresponde a una de las imploraciones: primera, *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis* –cc. 68-74–; segunda, *Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram* –cc. 74-93–; y tercera, *Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis* –cc. 93-106–.

**contramotivo en el Kyrie**

**contramotivo transformado en el Gloria**

Esta transformación del contramotivo, asociada al texto *Qui tollis peccata mundi* (“Tú que quitas el pecado del mundo”), contiene un pequeño intervalo de segunda ascendente, que enfatiza el verbo *tollis*, con una mínima, recordando a los fieles que es Dios el que permite limpiar y purificar los pecados. Tras ello, el diseño descendente propio del contramotivo permite, de un modo sereno y sosegado, simbolizar la misericordia divina que, tranquilamente, “aplica” el perdón a los arrepentidos.

Para el momento final de la súplica, *miserere nobis* –“ten piedad de nosotros”, cc. 72-74–, Hinojosa transforma la textura en homorrítmica, con un **noema** que clarifica el mensaje, “masificándolo”, y hace intervenir todos los coros, en una súplica unánime, simbolizando a todos los fieles unidos reclamando piedad. Junto a ello, en el mismo pasaje se pueden observar otros elementos: 1/ un melisma en el Tiple del Coro 1, con una **circulatio** –un giro de “ida y vuelta”–, que permite profundizar en el mensaje (en el ejemplo, en rojo). 2/ un breve dibujo ascendente, en el Tiple del Coro 3, “elevando” la súplica, con una mirada hacia lo alto (en el ejemplo, en verde). 3/ un nuevo efecto de **parrhesia** entre el melisma del Tiple del Coro 1 –con el *Do* natural, sin “semitonar”– y las voces de Tiple del Coro 2 y Alto del Coro 3 –con el *Do* #–, provocando un conflicto, una falsa relación que “sacude” al oyente, lo interpela (en color morado).

The image shows a musical score for a choir with four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo. The score is divided into four sections: Coro 1, Coro 2, Coro 3, and Coro 4. The lyrics are 'mi - se - re - re no - - - bis. Qui tollis peccata mundi, pero Hinojosa, intencionadamente, varía el motivo respecto de la primera subsección, lo que aporta dinamismo. Comienza con una pequeña fragmentación sobre Qui tollis, con un breve diseño descendente del Tiple que es reiterado -con el uso de la sinonimia- por el Tenor, y nuevamente -en forma de progresión o fortspinnung- por el Tiple. Con ello queda reforzado el verbo tollis -'quitar', 'limpiar'-, recordando nuevamente a los fieles de quién procede el perdón. Entre los compases 76-78 se produce una nueva imitación de estas dos voces, con un diseño extraído del motivo inicial del Kyrie, que, al decir 'el pecado del mundo', contiene un tono suplicante, implorando a Dios el perdón.'

La segunda subsección (“Tú que quitas el pecado del mundo, atiende nuestras súplicas”) comienza con los solos de las voces del Coro 2 –Tiple y Tenor, cc. 74-80–. Por tanto, el protagonismo en esta sección queda repartido entre las voces del Coro 1 –en la primera subsección– y del Coro 2 –en esta subsección segunda–, permitiendo un buen equilibrio entre ambos coros. El texto comienza exactamente igual, *Qui tollis peccata mundi*, pero Hinojosa, intencionadamente, varía el motivo respecto de la primera subsección, lo que aporta dinamismo. Comienza con una pequeña fragmentación sobre *Qui tollis*, con un breve diseño descendente del Tiple que es reiterado –con el uso de la **synonimia**– por el Tenor, y nuevamente –en forma de progresión o *fortspinnung*– por el Tiple. Con ello queda reforzado el verbo *tollis* –“quitar”, “limpiar”–, recordando nuevamente a los fieles de quién procede el perdón. Entre los compases 76-78 se produce una nueva imitación de estas dos voces, con un diseño extraído del motivo inicial del *Kyrie*, que, al decir “el pecado del mundo”, contiene un tono suplicante, implorando a Dios el perdón.

[Coro 2:]  
S bis. Qui to - llis, qui to - llis pec - ca - la man - di, man - di, sus - ci - pe  
T  
[Coro 3:]  
S bis. Qui to - llis pec - ca - la man - di, pec - ca - la man - di, sus - ci - pe  
T

Al llegar el texto a *suscipe* (“atiende”), queda fragmentado el discurso, interviniendo todos los coros –cc. 80-83– en bloque, por este orden: Coro 3, Coro 4 y, conjuntamente, los Coros 1 y 2. Es significativo que las primeras intervenciones se produzcan desde los coros inferiores –3 y 4–, “popularizando” el discurso, procedente del “pueblo llano”. Las tres intervenciones –con una clara referencia trinitaria– contienen un apoyo inicial sobre la sílaba tónica –*suscipe*– que permite, mediante una nota larga –una mínima ligada a una semínima–, dar énfasis al texto, declamándolo, reclamando con insistencia a Dios –desde diferentes puntos del templo, como grupos de fieles que intervienen reforzándose unos a otros– que atienda a su pueblo, que no lo deje desamparado. La última de las tres –con la intervención conjunta de los Coros 1 y 2– destaca especialmente, ya que la “reclamación” se produce desde dos puntos diferentes a la vez –desde las dos tribunas, enfrentadas–, produciendo un mayor impacto. Obsérvese, en el ejemplo, cómo el Coro 3 provoca un efecto de “bocina”, de “dispersión” del sonido hacia abajo (Coro 4) y hacia arriba (Coros 1 y 2):

[Coro 1:]  
S  
T  
[Coro 2:]  
S  
T  
[Coro 3:]  
S  
A  
T  
B  
[Coro 4:]  
S  
A  
T  
B  
[Solista]



Un efecto similar –coros en bloque, con intervenciones fragmentadas– produce, seguidamente, el desarrollo del discurso sobre la palabra *deprecationem* (“nuestras súplicas”, cc. 83-91), con una mayor ampliación e intervención de cada coro. Además de ello, los Coros 1 y 2 se “separan”, en esta ocasión, e intervienen aisladamente, con lo que la escucha se produce con cuatro planos sonoros –con cuatro espacios del templo diferentes, con el número 4, múltiplo del 2, imagen “terrenal” del conjunto del pueblo que suplica–, ampliándose la “teatralización” del discurso. Las intervenciones son, por este orden: Coro 3, cc. 83-85; Coro 4, cc. 84-86; Coro 2, cc. 85-87; Coro 1, cc. 86-88; y nuevamente, Coro 3, cc. 87-91, y Coro 4, cc. 88-90. Por tanto, intervienen “proponiendo” el nuevo motivo y “cerrándolo”, las voces de los Coros 3 y 4, en una suerte de “democratización” del mensaje. También se puede apreciar el énfasis sobre esta palabra mediante la nota larga –dos mínimas ligadas– sobre el acento tónico de *deprecationem*. De esta forma, la súplica queda patente entre los diferentes espacios del templo –representados por los diferentes “sectores” del pueblo–, “amontonándose” las peticiones, con una impresión de desamparo, de necesidad de protección. El pasaje queda todavía más enfatizado mediante el melisma que aporta el Tenor del Coro 3 –cc. 88-90–, con un diseño descendente –un aporte de humildad–, y el Bajo, en clara línea ascendente –mirando hacia el cielo, reclamando a Dios que “derrame” su misericordia–. En el ejemplo se puede observar el sonido largo en *deprecationem* (en rojo), y los diseños de Tenor y Bajo del Coro 3 (en verde):

The image shows a musical score for two choruses, Coro 3 and Coro 4. The score is written for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "de - pre - ca - ti o - - - - nem" and "nos - - - -". A red box highlights the long note on "o" in the first line, and a green box highlights the descending line of the Tenor and ascending line of the Bass in the second line.

Para finalizar la subsección segunda, y al llegar a *nostram* (“nuestra súplica”), Hinojosa recuerda quiénes son los que reclaman, y por ello hace intervenir, en la cláusula de V grado –cc. 91-93, con un nuevo efecto de “suspensión”, de “algo inacabado”, que debe proseguir– a todas las voces, de forma impactante: son “todos” los fieles los desamparados, los que esperan de Dios el perdón, que quite el pecado del mundo.

La tercera subsección (“Tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros”) comienza nuevamente por los Coros 1 y 2, de modo que se “erigen” en protagonistas con cada inicio nuevo de texto, con cada nueva aportación –reduciendo drásticamente el discurso, “minimizándolo”–. Si se observa el arranque de las tres subsecciones –de esta sección tercera–, la primera de ellas la aborda el Coro 1; la



segunda, el Coro 2 –por tanto, con un reparto de protagonismo–; y la tercera, ambos coros conjuntamente, y esta vez sin imitaciones, lo que provoca un mensaje más directo, más claro, y un refuerzo de la insistencia al Padre, más solemne, más en bloque. Para el texto *qui sedes*, Hinojosa hace intervenir estas cuatro voces –de ambos coros– homorrítmicamente –con la figura del **noema**–, “extendiendo” la frase, creando un efecto de *ritardando* mediante valores largos –sobre las voces del Coro 2– y melismas –de ida y vuelta, a modo de **circulatio**–, para ensalzar a Dios. El pasaje contiene un estatismo patente que simboliza a Dios, desde lo alto, en el trono, “rigiendo” el mundo, con un abandono momentáneo del tono de súplica para convertirlo en alabanza, en “admiración” –se observa a Dios, en lo alto, pasivo, contemplando– .

The image shows a musical score for two choirs, Coro 1 and Coro 2. Each choir has Soprano (S) and Tenor (T) parts. The lyrics for all parts are "tram. Qui se - - - - - des". Below the score, there is a line of text: "[Tú que estás] senta - - - - - do". The score includes musical notation with notes and rests, and a large slur over the "se - - - - - des" part, indicating a long note or melisma.

El siguiente fragmento –cc. 98-196– contiene dos elementos –*ad dexteram Patris*, y *miserere nobis*–. La escritura de este pasaje, con notas más breves –que contrastan notablemente con el pasaje anterior, con valores largos–, dinamiza rápidamente el discurso, llenándolo de vitalidad y “aligerándolo” en su inicio –como un cambio de *tempo*–, al intervenir las voces de Tiple de los Coros 1 y 2 en intervalos de tercera. El arranque, por tanto, es sencillo, describiendo la figura de Jesucristo, sentado “a la derecha del Padre”, pero sin una especial pompa. Los Coros 3 y 4 “recogen” –con una **anadiplosis**, de modo reiterativo– el diseño final de *miserere nobis* y lo explotan, reforzándolo en *tutti* –cc. 101-103–. Además, las voces de Tiple y Tenor del Coro 3 “adornan” el discurso con melismas, para darle un mayor énfasis al texto, para que la reclamación de piedad sea mayor. Seguidamente, las voces de Tenor de los Coros 1 y 2 –buscando un equilibrio y uniformidad en el tratamiento “solístico” de estos dos coros, con intervenciones “repartidas” entre ambos–, reiteran la misma frase, a la que contestan las cuatro voces de estos dos coros, en bloque, reafirmando y reclamando la misericordia divina. La subsección –y con ella, la sección tercera– finaliza con cláusula de I grado, lo que “cierra” el tono de súplica, permitiendo un “cambio de párrafo” en el texto.

La cuarta sección<sup>867</sup> –cc. 106-128– comienza con *falsa resolución por elipsis*, lo que, lejos de relajar el discurso, lo dinamiza, lo revitaliza. De nuevo el texto “abandona” el tono rogativo para, hasta el final, desarrollar nuevamente el carácter de alabanza que preside el *Gloria*. La música participa de este cambio desde el principio de esta sección, con la entrada del Coro 3 en bloque, homorrítmicamente, con un diseño de “ida y “vuelta” –una *circulatio*– en el Tiple y Tenor con un marcado tono laudatorio. El “epicentro” de este dibujo, contiene una nota aguda en ambas voces que subraya la palabra *solus* –“solo”–, recordando a los fieles que no hay otro Dios, solo un único Dios al que tienen que adorar –un efecto disuasorio sobre otras religiones, sobre la propia herejía–. Las dos primeras subsecciones –que, como he comentado al inicio del análisis del *Gloria*, tienen una estructura trinitaria–, a su vez, presentan un esquema de intervenciones ternario: *Quoniam tu solus Sanctus* es expuesto por el Coro 3, y respondido por los Coros 1 y 2 –que actúan conjuntamente, en bloque– y por el Coro 4. La segunda subsección, *Quoniam tu solus Dominus*, con el mismo esquema –Coro 3, Coros 1 y 2, y Coro 4–. Por tanto, los Coros 1 y 2 “abandonan” su protagonismo y se “funden”, como una parte del pueblo más, para intervenir en estas aclamaciones. Se observa, también, que esta “fusión” de los Coros 1 y 2, permite agrupar el conjunto en tres partes equilibradas, de cuatro voces cada una: tres intervenciones de cada parte del texto, con tres coros –considerando, en este pasaje, los Coros 1 y 2 como un todo– iguales en número de voces, por tanto, con claras alusiones trinitarias. El diseño ascendente-descendente comentado, también se observa en el reparto de intervenciones, desde el Coro 3 (situado, visualmente, en el centro de la partitura general) hacia los Coros 1 y 2 (hacia arriba) y finalmente, hacia el Coro 4 (hacia abajo), en un efecto masivo, “agrandando” el sonido, como de “bocina”, permitiendo unificar el mensaje tanto desde el desarrollo melódico como desde la propia textura. Obsérvense todos estos elementos (las notas largas, en rojo, y las *circulationes*, en verde):

---

<sup>867</sup> Esta cuarta sección contiene el texto *Quoniam tu solus sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus, Jesu Christe* –“Porque solo Tú eres santo, solo Tú Señor, solo Tú Altísimo Jesucristo”–, y se divide en tres subsecciones: la primera, *Quoniam tu solus Sanctus* –cc. 106-111–; la segunda, *Quoniam tu solus Dominus* –cc. 111-116–, y la tercera, *Tu solus Altissimus, Jesu Christe* –cc. 116-128–.



The image shows a musical score for two choirs, Coro 1 and Coro 2, with Soprano (S) and Tenor (T) parts. The score is for measures 115-119. A red arrow points from the Tenor part of Coro 2 to the Soprano part of Coro 1. Red boxes highlight specific musical phrases in the Soprano parts of both choirs. The text 'Exclamatio' is written in red above the Coro 1 Soprano part. The lyrics are 'Tu so-lus Al-tis-si-mus'.

Los Coros 3 y 4 vuelven a su papel de “reafirmar”, de “confirmar” de expresado por los coros superiores, pero de forma fragmentada, únicamente sobre la palabra *Altissimus*: el Coro 3 –cc. 17-20– con dos intervenciones inmediatas, finalizando de forma más brillante –más aguda, como ocurría con el Coro 1– en la segunda. El Coro 4 interviene una sola vez, muy brevemente –únicamente con dos compases, 118-119–, en primer lugar, con el Tenor, secundado por el resto (se puede observar, aunque muy celularmente, la fragmentación 3:1, tres figuras en una sola, Padre, Hijo y Espíritu Santo). Esta intervención del Coro 4 también sirve de “soldadura” sobre las dos aclamaciones del Coro 3. En conjunto, los Coros 3 y 4, aunque de forma más atomizada, repiten los efectos de eco, iniciados desde los coros superiores, de forma impactante. La reverberación natural de la iglesia, unida a esta “resonancia” creada por el compositor, permite magnificar la alabanza, de forma totalmente excelsa, describiendo a la perfección el mensaje que encierra el texto (*Altissimus*, “altísimo”, “excelso”, bien declamado con el puntillo de semínima).

[Coro 3.]

Noema Mimesis noema

S Al - tis - si - mus, Al - tis - si - mus

A Al - tis - si - mus, Al - tis - si - mus

T Al - tis - si - mus, Al - tis - si - mus

B Al - tis - si - mus, Al - tis - si - mus

[Coro 4.]

S Al - tis - si - mus

A Al - tis - si - mus

T Al - tis - si - mus

B Al - tis - si - mus

[bc.] Al - tis - si - mus

Seguidamente, se produce una ruptura total del carácter anterior, con las voces de los Coros 1 y 2 que “surgen” desde el impacto de la resonancia anterior, en tesituras más comedidas, y sobre valores más largos, de forma totalmente reflexiva – un efecto brusco de “reducción” del *tempo*, cc. 120-124–. Una vez más, Hinojosa “obedece” lo indicado en los tratados al llegar a este punto del texto, sobre *Jesu Christe* –al igual que en *fili unigenite Jesu Christe*–, mostrando respeto y veneración por las palabras del texto. En este caso, sobre una nota pedal de I grado en el Tenor del Coro 1 –lo que permite relajar el pasaje, y favorecer el tono meditado y respetuoso– se mueven las tres voces restantes, con valores largos y melismas que recaen en *Christe*, quedando realzado por encima de *Jesu*, con lo que el texto cobra todo su sentido: *Tu solus Altissimus, Jesu Christe*, que ensalza la figura de Jesucristo, elevado a los cielos, mostrando su dimensión divina una vez resucitado, de ahí la afirmación de Cristo (el “resucitado”) sobre Jesús (el “hombre”).

[Coro 1.] 120

S Je - su Chris - te,

T Je - su Chris - te,

[Coro 2.]

S Je - su Chris - te,

T Je - su Chris - te,

[Coro 3.]

Entre los compases 124 y 128, se adhieren los Coros 3 y 4, repitiendo el texto, realizándolo, “revistiéndolo” de nuevos adornos y melismas. Curiosamente, en cada coro se produce una situación peculiar: el Coro 1, “disociando” la intervención de cada una de sus dos voces, con el Tiple renovando el realce de *Christe*, y finalizando de forma enfática con un salto de 4ª ascendente –una pequeña **exclamatio**–, mostrando la figura de Cristo de forma más evidente, más elocuente; el Tenor, por el contrario, desciende a una nota pedal de IV grado –que añade un punto mayor de tensión, frente a la pedal de I grado anterior–, un  $Fa_1$ , que aporta profundidad y densidad. El Coro 2 se presenta estático –“observando” la escena–, aunque mantiene la tensión con las dos notas pedal de IV grado, a distancia de octava, “abrazando” y “envolviendo” los melismas del resto de voces. El Coro 3 muestra un sentido descendente, suave, sutil, como la parte de la Humanidad que se “rinde” ante la dimensión divina de Jesucristo. Y el Coro 4, que en el *tutti* cobra un cierto protagonismo –simbolizando a un pueblo que “alza” la mirada–, con las tesituras más agudas que el resto, especialmente en las voces extremas –con una sutil intención de mostrar la forma de “trío barroco”–, que adornan nuevamente la palabra *Christe*. La cláusula de VII grado resulta sorprendente para el oyente, reclamando su atención, dejando un breve instante –un silencio de semínima– para “saborear”, por parte de los fieles, este momento reflexivo que finaliza, en una especie de “resorte” final, muy laudatorio, muy llamativo. Obsérvese en el ejemplo la *exclamatio* del Tiple del Coro 1 (en rojo), las notas pedal de IV grado (en verde) y los diseños descendentes del Coro 3 (en azul):

En el compás 128 se produce una breve *aposiopesis*, que divide la cuarta y quinta secciones, y a su vez, confiere un sentido reverencial al texto citado, *Jesu Christe*.

Finalmente, la quinta y última sección –cc. 128-154– contiene el texto *Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.* (“Con el Espíritu Santo, en la gloria de Dios Padre. Amén.”). Se divide en dos subsecciones, ambas conteniendo el mismo texto, a modo de exposición y reexposición del mismo material. En la primera –cc. 128-138– se exponen tres motivos. El primero de ellos<sup>868</sup> es muy contrastante con el final de la

<sup>868</sup> Este motivo recuerda al contramotivo utilizado por Antonio Vivaldi (\*Venecia –Italia–, 1678; †Viena –Austria–, 1741) en la parte final de su *Gloria* RV 589 –y en una composición anterior, el *Gloria* RV 588–, precisamente utilizado en la doxología final, con el mismo texto –*Cum Sancto Spiritu*–. Se trata de dos obras compuestas entre 1713 y 1719. Es llamativo [¿casual?] que medio siglo antes, Hinojosa utilizara un diseño muy parecido para el mismo texto del *Gloria* –TALBOT, Michael: “Vivaldi, Antonio”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 26, 2001, pp. 817-843).



sección anterior, por el arranque anacrúsico –en semínima–, por la incrementación de valores, de forma súbita, y por el abandono del *tutti* vocal, sustituido por las dos voces del Coro 1 –“minimizándolo” bruscamente el discurso–, que actúan de forma muy liviana, en intervalos de tercera –décima compuesta–. El puntillo en *Spiritu* contribuye a avivar la descripción del texto, mostrando un Espíritu Santo dinámico, volátil, ágil. El segundo motivo, expuesto por el Tenor solista, presenta un amplio diseño descendente –*catabasis*, con una 11ª de extensión– en forma de *fortspinnung* –o progresión–, describiendo la gloria de Dios que “desciende” a la tierra, “repartiéndola” entre la Humanidad. A su vez, el Tiple expone, como un contracanto (extraído nuevamente del contramotivo inicial del *Kyrie*), el tercer motivo, más sereno, en contraste con el dinamismo del anterior, con hemiolas descendentes, contribuyendo a la descripción anterior –de la gloria divina que “desciende” paulatinamente a la tierra, relajadamente–, y “chocando” con los intervalos de tercera descendentes del Tiple, provocando un juego de tensiones y distensiones que se acentúa con la aparición de alteraciones en el Tenor. En el siguiente ejemplo aparecen estos tres elementos expuestos por el Coro 1 (el primero, en rojo; el segundo, en verde; y el tercero, en azul):

[Coro 1:]  
 S  
 te. Cum San - cto Spi - ri - tu, De - i Pa - tris. A - men, a - men.  
 T  
 te. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, De - i Pa - tris. A - men, a - men.

Entre los compases 134 y 138, intervienen los Coros 1 y 2. El Coro 2 “recoge” el testigo del Coro 1, ya que el Tiple retoma el motivo descendente –con los saltos de tercera y las semínimas– del Tenor del Coro 1, y el Tenor lo hace con las hemiolas descendentes del Tiple del Coro 1, mostrando así un buen ejemplo del uso del contrapunto invertible. Por otra parte, el Coro 1 participa nuevamente de esta dinámica, con el Tiple en canon –a distancia de mínima– con el Tiple del Coro 2 –aunque reservando un mayor protagonismo a aquel, ya que el diseño de esta parte de una tesitura más grave–, y el Tenor con mínimas –al igual que su homólogo del Coro 2– pero no con hemiolas, sino a tiempo, produciendo retardos de segunda por tercera con aquel, con tensiones y distensiones más evidentes. El conjunto de las cuatro voces muestra nuevamente el protagonismo de estos coros, con un buen tejido polifónico, artificioso, que combina los dos motivos, uno más celular –el de semínimas– y el otro más tendido –el de mínimas–, que se encarga más bien de “hilvanar” el conjunto. En el ejemplo aparece esta participación de los Coros 1 y 2 (con los motivos en verde y azul):



Los Coros 3 y 4, en este punto, intervienen únicamente, de forma atomizada, para afirmar con sendos *Amen* (“así sea”) lo expuesto por los Coros 1 y 2, en primer lugar, ante la intervención del Coro 1 –c. 134–, y en segundo, tras el discurso de ambos –c. 138–. La respuesta, fragmentada, con estas dos intervenciones es rotunda, categórica, describiendo al pueblo que “obedece” y refrenda las afirmaciones aportadas por los protagonistas –las cuatro voces de los Coros 1 y 2–. Además de ello, cada intervención se produce con una reproducción exacta de los grados y la cláusula aportada por los coros superiores: la primera repite inmediatamente los grados I-IV –sugiriendo una “apertura”, sin una finalización del discurso–, y la segunda lo hace con los grados VI-II, con un punto mayor de tensión, de forma más sorprendente para el oyente, dejando “la puerta abierta”. El silencio de semínima siguiente contribuye a ese estado de “suspensión”, de “inconclusión”.

Inmediatamente después comienza la segunda subsección –cc. 139-154–, que retoma el material expuesto en la primera, con un desarrollo mayor que en aquella. Comienza de nuevo con el motivo asociado a *Cum Sancto Spiritu*, pero de forma más enfática, ya que la intervención de las voces del Coro 1 –cc. 139-140– se produce una tercera más arriba de lo expuesto en la primera subsección, acentuando más el tono festivo, alegre, desenfadado. No obstante, el Coro 2 interviene respondiendo con el mismo motivo –cc. 140-142–, “devolviéndolo” a su altura original. Seguidamente, sin interrumpir el discurso –sin deshacer la tensión del mismo– aparece en escena el Coro 3 –cc. 142-145– con todo el protagonismo, presentando el tejido polifónico que habían expuesto los Coros 1 y 2 en la anterior subsección: Tenor y Bajo, en canon con el motivo en semínimas descendente, y Tiple y Alto, con las mínimas sincopadas. El Coro 4 “retoma” esta intervención –cc. 145-148–, recogiendo el sentido descendente del discurso: el Tiple con el diseño de semínimas, y dos voces –Bajo y Alto, a distancia de 6ª– con las sincopas. Por tanto, estos dos coros, que antes únicamente afirmaban con la intervención esporádica del *Amen*, ahora lo hacen con todo su esplendor, retomando una cierta dignidad, al asumir un papel protagonista, con todo el texto y el material temático de esta sección. Entre los compases 145 y 147, el Coro 3, al “dar paso” al Coro 4, contribuye al esplendor del pasaje repitiendo el texto *in gloria Dei Patris*, pero de forma contrastante, con una textura homorrítmica, que se encarga de dar inteligibilidad y claridad al texto.

Desde el arranque de esta subsección hasta este punto –cc. 139-149– se puede observar una *catabasis* que viene desde lo alto –desde los coros superiores– y se extiende –retomando el “testigo” unos coros respecto de otros– hasta “enraizar” e “imbricarse” en el pueblo –los Coros 3 y 4–. Describe la gloria divina, la gracia de Dios que cae, como lluvia, paulatinamente, “empapando” la tierra.

The image shows a musical score for four choirs, labeled [Caso 1] through [Caso 4]. Each case has four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "Cum Sancto Spiritu", "Amen", "Dei Patris Amen", and "In gloria Dei Patris Amen". Red boxes highlight the initial "Cum Sancto Spiritu" and "Amen" passages in Cases 1 and 2. Blue boxes highlight the "Dei Patris Amen" passages in Cases 3 and 4. Green boxes highlight the "In gloria Dei Patris Amen" passages in Cases 3 and 4. The score shows the progression of the "Amen" from the top choirs down to the bottom choirs, illustrating the "catabasis".

Los papeles se invierten: los Coros 1 y 2 asumen el papel secundario, con las intervenciones en breves *Amen* –cc. 148-149– con que habían participado anteriormente los coros inferiores, produciéndose así una “democratización” del discurso, disponiendo todas las partes de un momento “discreto”, secundario, y otro “estelar”, protagonista, queriendo describir con ello que la misericordia de Dios alcanza a todos. El movimiento es circular: de arriba abajo y vuelta a arriba, un círculo, una “retroalimentación” de la perfección divina (“en la gloria de Dios Padre”, desde el cielo; “Amén”, desde la tierra).

En el tramo final de la subsección –que cierra el *Gloria*–, los Coros 1 y 2

retoman el discurso, aportando su brillantez hacia el final del *Gloria*, con la intervención solemne, pausada, con valores largos, de todas las partes en el *Amen* final, en un signo de unidad y de hermandad, afirmando con una gran aclamación, elocuente y rotunda, todo lo expuesto con anterioridad.

### **Credo**

Está estructurado en once secciones, mostradas en el siguiente cuadro:

<b>Secciones</b>	<b>Nº de compases</b>	<b>Texto correspondiente</b>
Sección 1, cc. 1-21	21	<i>Credo in unum Deum Patrem omnipotentem, factorem cœli et terrae, visibilium omnium et invisibilium;</i>
Sección 2, cc. 21-46	26	<i>et in unum Dominum Iesum Christum, Filius Dei unigenitus, et ex Patre natus ante omnia sæcula;</i>
Sección 3, cc. 47-66	20	<i>Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero; genitum, non factum, consubstantialem Patri,</i>
Sección 4, cc. 66-105	40	<i>per quem omnia facta sunt: qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de cœlis,</i>
Sección 5, cc. 106-157	52	<i>et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine, et homo factus est:</i>
Sección 6, cc. 158-177	20	<i>crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus, et sepultus est:</i>
Sección 7, cc. 177-195	19	<i>et resurrexit tertia die secundum Scripturas, et ascendit in cœlum, sedet ad dexteram Patris,</i>
Sección 8, cc. 195-232	38	<i>et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos; cuius regni non erit finis:</i>
Sección 9, cc. 233-263	30	<i>et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem, qui ex Patre Filioque procedit; qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur; qui locutus est per prophetas: et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam.</i>
Sección 10, cc. 262-288	27	<i>Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum: et expecto resurrectionem mortuorum</i>
Sección 11, cc. 288-319	32	<i>et vitam venturi sæculi. Amen.</i>

Al igual que sucede en el *Gloria*, el texto discurre en general con rapidez, ya que se trata del texto más extenso de la *Misa*. No obstante esto, se trata de una composición muy extensa –con 319 compases–, ya que Hinojosa combina secciones

muy ágiles, donde el texto fluye rápidamente –como las secciones 1, 2, 3, 6 y 7–, a pesar de contar con varios versos extensos en las mismas, con algunas a las que dedica un mayor número de compases, contando con un menor número de versos y un texto más escueto. Así, las secciones 5ª, 4ª y 8ª son, por este orden, las más extensas en cuanto al número de compases empleados –52, 40 y 38, respectivamente–. En la sección 5ª, el texto refuerza plenamente el sentido trinitario, al afirmar la creencia en el misterio de Jesucristo encarnado en la Virgen María, por medio del Espíritu Santo, haciéndose hombre –*et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine, et homo factus est*–. Por tanto, se observan las tres personas de la Trinidad, complementadas con la figura de la Madre de Dios, otro símbolo tridentino por excelencia. En la sección 4ª se describe la obra del Creador, así como su acción salvífica, “liberadora” del hombre, con el envío de su Hijo Jesucristo –*per quem omnia facta sunt: qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis*–, y en la sección 8ª se recuerda a los fieles la vuelta de Jesús triunfante, la llegada del juicio final<sup>869</sup>, y el anuncio de la vida eterna, de la trascendencia –*et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos; cuius regni non erit finis*–. La sección final, 11ª, contiene muy poco texto en relación con el número de compases que despliega –32–, y su contenido incide nuevamente en la vida futura, al final de los tiempos –*et vitam venturi sæculi*–. Por lo tanto, estas secciones se encargan de recordar a los fieles –reiterando una y otra vez los textos– quién es el Creador, el origen de todo, el envío de su Hijo, el papel de la Virgen María –como intercesora del hombre hacia Dios–, la acción del Espíritu, como tercera figura trinitaria, y la prolongación de la vida terrenal sobre el mundo futuro. No se “disecciona” ni “desmenuza” todo el texto del *Credo*, pero se incide y desglosa el “armazón” de esta parte importantísima, catequética, de la *Misa*.

Otra sección con un tamaño considerable –en relación con su texto– es la 10ª –con 27 compases–, en la que, por un lado, se refuerza el valor del bautismo (como uno de los sacramentos reinstaurados a raíz del Concilio de Trento), y se reitera la creencia en la resurrección –*Confiteor unum baptismum in remissionem peccatorum: et expecto resurrectionem mortuorum*–. Curiosamente, en la sección 9ª, el papel de la Iglesia, como portadora de la fe –*et unam, sanctam, catholicam, et apostolicam ecclesiam*–, queda un tanto relegado, ya que Hinojosa pasa “de puntillas” sobre el texto, con únicamente seis compases, sin “aprovechar” este momento del *Credo* para reafirmar uno de los postulados tridentinos más importantes: la afirmación de que la Iglesia Católica era la única e indiscutible religión, expresada de modo categórico y rotundo en el *Credo*. Probablemente, Hinojosa da por hecho esta creencia y por ello no incide en ella. Es esta sección –la 9ª, con 30 compases, en la que también se describe la procedencia y acción del Espíritu Santo–, la que contiene mayor texto, y en la que, proporcionalmente, este discurre con rapidez, sin excesivas repeticiones ni reiteraciones.

En general, se observa que Hinojosa aboga por las repeticiones y la “explotación” de gran parte del texto, lo que, más allá de simplificar la composición y hacerla “circular” con rapidez, la rodea de un cierto “empaque”, de magnificencia,

---

<sup>869</sup> A propósito del juicio final, y de otros temas escatológicos y adivinatorios, véase lo expuesto en el estudio del motete *Vidi Angelum* (E-VAcp, Mus/CM-H-96), en la p. 714 del presente capítulo.

convirtiéndose en un momento de la celebración extenso, de considerable duración<sup>870</sup>, lo que reafirma la idea de que esta *Misa* sería utilizada en momentos muy singulares, muy “pomposos” del calendario litúrgico en la iglesia del Corpus Christi.

Las cuatro secciones más extensas, en las que Hinojosa desarrolla más el texto –las secciones 4, 5, 8, y 11– suman 162 compases, aproximadamente la mitad (160 cc.) de la obra, lo que supone una gran condensación del mensaje y de su carga semántica, destacando lo importante del texto que describe. Por el contrario, las siete secciones restantes –1, 2, 3, 6, 7, 9 y 10–, en total, contienen 168 compases, aproximadamente la otra mitad. Por tanto, hay un equilibrio y una división natural entre las secciones cuyo texto se desenvuelve con rapidez, frente a aquellas en las que el compositor se detiene y realza el valor textual. Se produce también una “confrontación” entre el número cuatro<sup>871</sup> (número de las secciones extensas) y el número siete (del resto), entre un número múltiplo de dos (que simboliza la imperfección), frente al siete<sup>872</sup> (suma de lo “divino”, el tres, y lo “humano”, el cuatro), en el que se alcanza la perfección –Dios se hace hombre al enviar a su Hijo al mundo–. En el cuadro siguiente se puede apreciar cómo Hinojosa trabaja el texto con rapidez al principio del *Credo* (en las tres primeras secciones, señaladas en color verde), y a partir de aquí alterna los fragmentos “reposados” (señalados en color azul) con los más “ágiles” (nuevamente en verde). Estos cambios continuos permiten una “tensión y distensión textual”, dinamizando con ello la parte más extensa de la *Misa*. También se encuentra una división **binaria** del *Credo* entre las cinco primeras secciones (con 160 compases, señalados en el cuadro en rojo) y las seis restantes (con 166, en color amarillo), con un equilibrio estructural claro, un cierto “orden” en el “desorden” –de secciones con números de compases muy dispares–.

Secc. 1	Secc. 2	Secc. 3	Secc. 4	Secc. 5	Secc. 6	Secc. 7	Secc. 8	Secc. 9	Secc. 10	Secc. 11
21 cc.	26 cc.	20 cc.	40 cc.	52 cc.	20 cc.	19 cc.	38 cc.	30 cc.	27 cc.	32 cc.
160 cc.					166 cc.					

La sección sexta –*crucifixus etiam pro nobis, sub Pontio Pilato, passus, et*

<sup>870</sup> El compositor, por tanto, se “desmarca” de lo indicado por los teóricos, que indicaban, en el caso del *Gloria* y del *Credo*, las partes más extensas de la *Misa*, evitar repeticiones y una excesiva “solemnización” del discurso musical, posiblemente con la idea de no alargar la celebración. En este caso, estimo la duración de este *Credo* entre 11 y 12 minutos, por lo que su envergadura y duración es considerable y, sin duda, “contribuiría” a alargar la duración de la Misa.

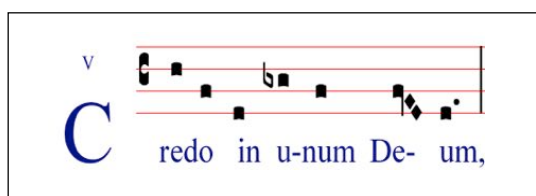
<sup>871</sup> El número cuatro es considerado “terrenal”: los cuatro elementos de Tales de Mileto –tierra, agua, fuego y aire–, los cuatro puntos cardinales, las cuatro partes del día, divididas en seis horas cada una, las cuatro fases lunares, y en referencia a la Biblia, el número cuatro representa a los cuatro Evangelios, que narran la vida terrenal de Jesús (EDWIN HARTILL, John: *Principles of Biblical Hermeneutics*. Michigan, Zondervan Publishing House, 1947 [versión consultada en castellano: *Manual de Interpretación Bíblica*. Puebla, Ediciones Las Américas, 2003, pp. 169-170]).

<sup>872</sup> El número siete representa en la Biblia la plenitud, la consumación: en el Apocalipsis aparece frecuentemente, como las siete iglesias, las siete copas, los siete sellos, las siete trompetas, etc.; además, se encuentran las siete bienaventuranzas, las “siete palabras” de Jesucristo en la cruz, etc. (- *Ibidem*, pp. 174-175). Otro símbolo asociado al rito, de tradición judía, es el candelabro de siete brazos, que era símbolo de la perfección y, al igual que el túmulo en los maitines, se enciende en las iglesias en Semana Santa, cada día apagándose una vela –la última representa a Jesús, que encarna lo sublime, lo perfecto–.



*sepultus est*, señalada en el cuadro anterior en naranja–, que narra la crucifixión y el sufrimiento de Jesús, se encuentra en el “corazón” del *Credo*, como punto central del mensaje –la Humanidad, como “culpable” de la muerte del Salvador–, tanto en el propio texto como en el total de las 11 secciones de que consta –con 5 secciones previas a esta, y otras 5 que le preceden–. Precisamente el número seis en la Biblia es considerado como el del hombre, el signo de la imperfección humana, y en el fragmento de esta sección se pone de manifiesto su culpabilidad en la crucifixión de Jesús (*pro nobis*, “por nosotros, por la Humanidad”). Es la parte del *Credo* en la que el hombre se siente responsable de la “pasión” (*patior* = sufrir, soportar; *passus* = “padeció”) y muerte de Jesucristo.

El *Credo* arranca semitonado en gregoriano –tácitamente sobreentendido, pero no escrito–: aunque se trate de un 7º modo –mixolidio–, podría arrancar con el siguiente *incipit* gregoriano en modo 5º o modo de Fa<sup>873</sup> –transportado una 4ª baja, con un bemol en la armadura, para coincidir con el tono transportado a Do–, ya que su inicio coincide con el dibujo inicial del motivo, así como su *finalis* –en Fa, que aplicado el transporte, sería Do–, lo que permitiría un buen paso de cuerda para iniciar la polifonía<sup>874</sup>:



En la primera sección aparece con mayor nitidez –a diferencia del *Gloria* precedente– el motivo inicial, transformado, expuesto nuevamente en el Tiple del Coro 1. En este punto, *Hinojosa prefiere resaltar el carácter cíclico y unitario de su composición*, a diferencia de lo que recogen los tratadistas<sup>875</sup>. La cabeza de este

<sup>873</sup> La entonación que he incluido en el ejemplo pertenece a la *Missa de Angelis*, un canto del propio siglo XVII, por lo que he considerado que en la época podría ser utilizado como *incipit* de este *Credo*.

<sup>874</sup> Como ejemplo, el *Credo*, de la *Missa Vidi speciosam* (1592) de Tomás Luis de Victoria –basada en su motete homónimo de 1572–, escrita en VII tono, arranca del mismo modo, con el Tiple en clave de Sol en segunda línea con un Re<sub>4</sub>, lo que, transportado, equivaldría a un Sol<sub>3</sub>, como ocurre en esta *Missa* de Hinojosa.

<sup>875</sup> Hinojosa vuelve a comenzar, como en el *Kyrie*, exponiendo el motivo en el Tiple del Coro 1, por lo que no se atiene a lo indicado por Cerone, a propósito de dar variedad a los inicios de cada parte de la *Missa*, utilizando diferente orden en las voces en cada exposición, aunque sí en cuanto al uso de diferentes consonancias: “Mas en el componer una *Missa*, por fuerza y obligación (seruando su verdadera orden) conuiene que la *Inuencion* en el principio del primero *Kyrie*, y en el de la *Gloria in excelsis Deo*, del *Credo*, del *Sanctus*, y en el del primero *Agnus Dei*, sea una misma: **digo que ha de ser una mesma cosa en la inuencion, y no en las Consonancias y acompañamientos**. Como à dezir, si el principio de la *Inuencion* del primero *Kyrie*: *Vt re fa fa mi re*, y que comience primero el Tiple, después el Contralto, luego el Tenor, y finalmente el Baxo; tambien el principio del *Gloria in excelsis*, del *Credo*, del *Sanctus*, y del primero *Agnus Dei*, **ha de ser con la misma inuencion**, diciendo: *Vt re fa fa mi re*: **mas con diuersas Consonancias y por diferentes maneras**; como si el Tiple començò la imitacion en el primero *Kyrie*, que en la *Gloria in excelsis* comience otra voz, sea Tenor, Contralto ò sea Baxo; y el *Credo*, comience otra voz, el *Sanctus* otra, y el *Agnus Dei* otra nueva voz. Y si à caso dos ò tres vezes començare el Tiple ò cualquiera otra parte, conuiene usar diligencia que las otras partes entren con diferentes Consona[n]cias, de lo que entraron las demas vezes. De modo que todos los principios arriba dichos

motivo inicial está intacta –respecto al original–, sobre el texto *Patrem omnipotentem*, por lo que el pueblo puede escucharlo e identificarlo de nuevo. Otra diferencia con el *Gloria* es la textura: en aquel comenzaban todas las partes, homorrítmicamente, y aquí Hinojosa se decanta por la textura imitativa, confiando nuevamente a los coros superiores –Coros 1 y 2– los papeles protagonistas al inicio del *Credo*. El Tiple del Coro 1, una vez expone la cabeza del tema –sobre el texto *factorem caeli et terram*–, realiza una contracción del propio motivo en semínimas –c. 4–, lo que provoca contraste y dinamismo –una especie de “aceleración” del discurso– frente al arranque “estático” inicial –con breves y semibreves–. Tras un brusco e inesperado salto de octava –una **exclamatio**–, que potencia y enfatiza la palabra **caeli**, con un cierto estatismo, se produce una **catabasis** –con grados conjuntos y una amplitud de 11ª– que describe el “descenso” divino, la misericordia de Dios que baja desde lo alto para crear la tierra.

El Tenor del Coro 1 comienza con un nuevo contramotivo, muy sencillo, con una simple bordadura, que produce un cierto énfasis en *omnipotentem*, tras lo cual anticipa, de forma imitativa, el salto de octava del Tiple y la *catabasis* posterior. En el caso del Tenor, se produce de un modo más vertiginoso, más dinámico, ya que toda la melodía descendente está escrita en semínimas. Entre los compases 4 y 8 se observa lo siguiente: 1/ en *caeli*, ambas voces mantienen una nota larga inicial, describiendo la bóveda celeste, su inmensidad, su amplitud, quedando el sonido “flotando” durante un instante, un sencillo pero efectivo recurso de **hipotyposis** o *word painting*. 2/ Un efecto de eco entre ambas voces, conjugando los saltos de octava y los grados conjuntos descendentes. Este recurso queda combinado con diferentes “velocidades” en el tramo de bajada en una y otra voz: la del Tenor, más ligera, y la del Tiple, más tendida, “deteniéndose” en algunos tramos, lo que, con la combinación de ambas voces, provocaría una resonancia singular en el recinto del templo del Corpus Christi. En el ejemplo se muestran, en círculos rojos, las notas iniciales del Tiple identificables con el motivo de la *Misa*; en color verde, el salto de octava en ambas voces; y en color azul, las *catabasis*:

En el compás 8 interviene el Coro 2, a modo de respuesta, con los mismos diseños y estructura que el Coro 1 –reproduciendo el esquema compositivo inicial–, pero una 4ª más alta e invirtiendo la entradas y diseños –comenzando por el Tenor y con el Tiple portando el contramotivo–, lo que permite dar mayor relieve y confirmar de un modo más “excelso” la frase inicial del Coro 1. A partir del compás 11, el Coro 1

---

han de tener variedad en las partes y Consonancias, sobre de algun otro passo transitorio del mesmo Motete ò Madrigal que sea adonde se tomò el subiecto principal.” (-CERONE, Pedro: *op. cit.*, p. 687) [lo destacado en negrita es mío].

se vuelve a “adherir” al discurso –en los compases anteriores había permanecido en silencio, cediendo todo el protagonismo al Coro 2–, potenciando *caeli et terrae*, nuevamente con la nota larga inicial –mínima con puntillo, o mínima ligada a semínima– y la *catabasis*. Se “recrea” el “descenso” anterior, esta vez entre las cuatro voces de ambos coros, formando un conjunto polifónico a cuatro partes, bien trabadas, que consiguen un efecto de “cascada”, más persuasivo para los fieles, “derramando” más manifiestamente la gracia de Dios en la creación de la tierra. Al llegar a *et terrae*, los Coros 3 y 4, que habían permanecido en silencio, participan de un modo solemne, compacto, sobre la cláusula de I grado, lo que produce un efecto de “solidez”, de asentamiento firme en la tierra –coros que simbolizan al pueblo que “recibe” la gracia, el “maná”–. A ello contribuye tanto la utilización repentina de valores largos –semibreves y mínimas– cuanto la profundidad de la voz del Bajo del Coro 4 –coro “de la capilla”, posiblemente reforzado por un bajón– con el *Do*<sub>1</sub>. En el ejemplo aparecen todos los elementos (las *catabasis*, en rojo; los Coros 3 y 4, en azul; y la “profundidad” del Bajo del Coro 4, en verde):

The image shows a musical score for four choirs (Coro 1, Coro 2, Coro 3, and Coro 4) with Latin lyrics. The score is written in a single system with four systems of staves. The lyrics are: "te - rr[ae], c[oe]le - - - li et te - rr[ae], et te - - - rr[ae], om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem c[oe]le - - - li, c[oe]le - li et te - rr[ae], et te - - - rr[ae], Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem c[oe]le - - - li et te - - - rr[ae], et te - - - rr[ae], vi - si - et te - - - rr[ae], et te - - - rr[ae], et te - - - rr[ae], et te - - - rr[ae].". The score is annotated with red, blue, and green boxes. Red boxes highlight the catabasis passages in Coro 1 and Coro 2. Blue boxes highlight Coro 3 and Coro 4. A green box highlights the bass part of Coro 4.

Para concluir la sección –cc. 17-21–, Hinojosa concede todo el protagonismo a los Coros 3 y 4, que únicamente habían reforzado y afirmado, con su intervención



breve, *et terrae* –simbólicamente, la tierra, abajo–. Ambos coros se reparten tanto la frase musical como la literaria, comenzando por el Coro 3, que “surge” de la resonancia armónica del *tutti* –de la cláusula de I grado– con el texto *visibillum omnium* (“de todo lo invisible”), concluyendo parcialmente la frase con una cláusula de II grado –lo que permite dejar en “suspensión” el discurso”, sin concluir, y aportando claridad, clarividencia, con un paisaje “diáfano”– con las alteraciones del *Do #* (Tenor) y *Fa #* (Alto). La semifrase respuesta, aportada por el Coro 4, queda completada con el texto *et invisibillum* (“e invisible”), con una tímida trayectoria descendente en las partes –en el Tiple, Tenor y Bajo–, que permite una descripción del texto (asociando el descenso con la falta de visibilidad, el “oscurecimiento”). Ambas intervenciones “confirman” la textura homorrítmica provocada en el *tutti* anterior, y permiten rapidez en el discurso musical y textual, así como una gran ligereza e inteligibilidad.

La segunda sección –cc. 21-46– queda dividida en dos subsecciones<sup>876</sup>: en la primera, comienza el Coro 1 exponiendo un motivo canónico con *et in unum Dominum* –“un solo Señor”, cc. 21-24–. La afirmación del “Señor único” se produce con el salto de 5ª descendente, expuesta gravemente por el Tiple, y respondida en una altura mayor por el Tenor (más elocuente, por tanto). Ambas voces confluyen en la cláusula de IV grado –quedando sin concluir, para dar paso a los coros inferiores–, reforzando la palabra *Dominum*, para recordar a los fieles que no hay otro Señor al que alabar, en el que creer. También queda refrendado el texto con la frase proveniente de un solo coro, y por tanto, de un solo lugar del templo (un solo Dios).

Entre los compases 24 y 31 solo aparece el texto *Jesum Christum* –“Jesucristo”, de un modo fragmentado, aislado, para potenciar el mensaje–, en primer lugar, abordado por el Coro 3 –que “recoge el testigo” del Coro 1, adquiriendo un protagonismo inicial–. En este coro, la voz de Tenor presenta inicialmente el texto de un modo más fluido, seguido de una nota pedal, mientras que el resto lo hace de un modo más solemne y pausado: con ello se consigue un efecto de *ritardando*, a la vez que un eco en el texto. Tras ello, en *Christum* se producen adornos con melismas que, de un modo reverencial, “engalanan” la figura de Jesucristo. El contraste se produce entre la voz que mantiene la nota pedal –con un carácter más meditado y reflexivo– y las voces que cumplen esta función de “alabanza”, de “adoración” al Salvador. La misma propuesta se observa en el Coro 4 –c. 26–, donde el Tiple aborda la nota pedal, mientras que el resto del coro “adorna” la palabra *Christum*. Entre los compases 28 y

<sup>876</sup> La primera subsección –cc. 21-31– incluye el texto *et in unum Dominum Iesum Christum* (“[creo] en un solo Señor Jesucristo”), y la segunda –cc. 31-46–, con el texto *Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula* (“Hijo único de Dios, nacido del Padre antes de todos los siglos”).

31, de un modo sintético, se adhieren los Coros 1 y 2, que actúan como un bloque – como un coro de cuatro voces–, con la voz de Tiple del Coro 1 portando la nota pedal, y el resto volviendo a ofrecer los melismas que se observaban en los Coros 3 y 4, participando de ese modo, como un grupo más, del conjunto. El Coro 3, que había finalizado su frase en primer lugar, aparece en la cláusula que culmina esta subsección, esta vez aportando la voz de Alto la nota pedal. De este modo, todos los coros –el 1 y el 2 como un todo– exponen el mensaje doblemente: con la nota pedal, que interioriza el discurso, y con los melismas, que “afloran” y dan pompa al mensaje (de adoración a Jesucristo). Este comportamiento similar en todos los coros, en el sonido general, ofrece unidad al conjunto, de forma compacta y solemne –un mensaje “trinitario”, con los Coros 1 y 2 formando uno solo, el Coro 3 y el Coro 4, todos “hermanados” en Jesucristo–. Finalmente, el Tenor del Coro 4 realiza un diseño –repitiendo el texto *Jesum Christum*– que contiene un salto de cuarta ascendente –una pequeña **exclamatio**– seguida de un *Do #*, que consigue dar todavía más elocuencia al mensaje. La cláusula que cierra esta subsección es de VI grado –*La*–, aportando una sensación de inconclusión, a la vez que deja “flotando”, “en suspensión” el discurso, a la espera de ser retomado por los Tiples de los Coros 1 y 2 –en la subsección siguiente–. Además, todas las voces no concluyen el texto en el mismo punto del compás 31, ya que la mayoría lo hacen en el dar del compás, mientras que otras –Tiple del Coro 2, Tiple y Alto del Coro 3, y el Tenor del Coro 4 mencionado– lo hacen en la segunda mitad del compás, produciendo un efecto de “eco” –*Christum, -tum*–, “retumbando” el texto final, obteniendo con ello un mayor impacto entre los fieles. En el siguiente ejemplo aparecen todos los elementos aportados por los diferentes coros (las notas pedal, en rojo; los melismas, en verde; y la aportación final del Tenor del Coro 4, en azul):



único, indiscutible.

The image shows a musical score for two choirs, Coro 1 and Coro 2. Each choir has a Soprano (S) and Tenor (T) part. The lyrics are: "Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum, u - ni - ge - ni - tum". Red arrows point to specific notes in the Soprano parts of both choirs, highlighting a melodic motif. A red cross is drawn in the center of the score, formed by the four vocal staves.

Entre los compases 38 y 42 interviene, en primer lugar, el Coro 3, que recoge el testigo y el protagonismo de los Tiples de los Coros 1 y 2. Actúa en bloque, como una porción del pueblo, afirmando *Et ex Patre natum* (“nacido del Padre”), con una pequeña hemiola sobre **Patre** que permite recordar de quién proviene el Hijo. Inmediatamente después repite un fragmento similar el Coro 4, con algo menos de elocuencia –con una tesitura un “punto” más baja–, para únicamente, reafirmar lo aportado por el Coro 3 (como una parte del pueblo más sencilla y humilde, una “voz en off”).

Rápidamente se incorporan los Coros 1 y 2 en bloque –cc. 42-43, nuevamente actuando como un solo coro– con el fragmento de texto *ante omnia saecula* –“antes de todos los siglos”–, con un estilo silábico y textura homorrítmica, aportando claridad con el texto y potenciando la palabra *saecula* con un puntillo de semínima, lo que permite reflejar la perpetuidad divina a través de los siglos, en un estilo silábico, declamado. Esta célula queda reiterada, a modo de eco, por los Coros 3 y 4 –cc. 43-45–, sucesivamente, produciéndose entre todos una **catabasis** (no en el sentido melódico del término, sino como textura), describiendo el descenso de Dios, que “ofrece” a su Hijo como imagen de sí mismo –véase con la flecha en el ejemplo–. El Coro 4 reproduce (un compás después) exactamente lo aportado por el Coro 3, de forma mimética –un **polyptoton**–, casi “sumisa”, obediente, reafirmando su carácter humilde, de pueblo llano. Inmediatamente, los Coros 1 y 2 vuelven a reproducir el motivo, “retomando” el vuelo, mientras que los Coros 3 y 4, como un gran bloque, se suman fragmentando el texto en *saecula*, con un final rotundo y estruendoso de la sección segunda, en la que resuena el sentido “atemporal” de Dios –lo eterno, lo inmarcesible, lo inalcanzable–. En este pasaje también se puede observar el dibujo de una cruz en la partitura (indicado en rojo en el ejemplo), formado por las cuatro entradas de los coros, un símbolo visual de Jesucristo, “nacido del Padre antes de todos los siglos”:

En la tercera sección<sup>877</sup>, nuevamente se produce un contraste de textura y de sonoridad entre el *tutti* anterior, homorrítmico, grandilocuente, y las dos voces de Tenor –de los Coros 1 y 2– que inician la sección, “aligerando” el nuevo pasaje. Este fragmento inicial retoma la idea de *fortspinnung* que había aparecido en los solos de las voces de Tiple de *Filium Dei* –cc. 32 y ss.–, aunque en esta ocasión se sustituyen las voces de Tiple por las de Tenor, pero también “enfrentadas”, distanciadas en dos lugares del templo, con lo que el sonido llega a los fieles desde dos puntos diferentes. Se trata de un diálogo ininterrumpido entre ambas voces, a modo de progresión, con un motivo que, tímidamente, va transformándose para adaptarse al texto que describe, una **paronomasia** –repetición de un fragmento musical con adiciones o variaciones sobre el mismo– que añade variedad y dinamismo. Cada célula contiene un apoyo inicial en las palabras principales que sintetiza la carga semántica del texto:

<sup>877</sup> La tercera sección –cc. 47-66– se divide en dos subsecciones: la primera –cc. 47-56– contiene el texto *Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero* (“Dios de Dios, luz de luz, Dios verdadero de Dios verdadero”), y la segunda –cc. 56-66–, *genitum, non factum, consubstantialem Patri* (“engendrado, no creado, de la misma naturaleza que el Padre”).

*Deum de Deo, lumen de lumine, Deum vero de Deo vero –Dios-Luz-Dios–.* Contiene, a su vez, un salto de 4ª descendente –una pequeña *interrogatio*– que, retóricamente, potencia aún más –desde la sencillez– la relación música-texto. Este intervalo descendente se torna más llamativo al llegar a *Deum vero*, ya que, en ambas voces de Tenor, Hinojosa utiliza una cuarta disminuida, lo produce un efecto de sorpresa, casi agónico, poniendo el énfasis en la veracidad del Dios al que se adora. Para completar la frase intervienen los Tiples de ambos coros, con una pequeña célula sobre *de Deo vero* –un pequeño salto de 3ª descendente, cc. 53-56–, expuesta en *stretto*, a distancia de mínima, lo que provoca una mayor tensión y “apremio”, que se relaja hacia el final de la frase, confluyendo todas las voces en *vero* –cc. 55-56–: aclaman todos que Dios es verdadero. La palabra *vero* (“verdadero”), a su vez, queda reforzada con el uso de semibreves –Tenor del Coro 1 y Tiple del Coro 2– y pequeños melismas en las otras dos voces, con un “engalanamiento”, recreándose en la idea de un Dios único, genuino, verdadero, y de su Hijo, proveniente de aquel. En el siguiente pasaje se observan todos estos elementos: en rojo, el motivo en su fase inicial; en verde, con la primera transformación; en azul, con la segunda, conteniendo la cuarta disminuida; en morado, el nuevo motivo a cuatro voces; y finalmente, en amarillo, la aclamación sobre la palabra *vero*:

[Coro 1:]  
S  
T  
[Coro 2:]  
S  
T

50 55

de De - o ve - ro.  
De - um de De-o, lu - men de lu-mi-ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.  
de De - o ve - ro.  
De - um de De-o, lu - men de lu-mi-ne, De - um ve - rum de De - o de De - o ve - ro.

La segunda subsección comienza con *falsa resolución por elipsis*, lo que permite mantener la tensión y que el texto quede perfectamente “engarzado” entre las dos subsecciones. Comienza el Coro 3 –cc. 56-57–, homorrítmicamente –en contraste con la subsección imitativa anterior– con el texto *Genitum, non factum* (“engendrado, no creado”), en el que los dos verbos –*genitum, factum*– quedan perfectamente declamados por medio de puntillos de semínima y de mínima, respectivamente. Le sigue el Coro 4 –cc. 57-58–, que secunda miméticamente lo expresado por aquel, como sucedía en los compases 43-45, por tanto, con el papel de “refrendar”, de “asumir”, como pueblo llano. La misma idea es reiterada posteriormente entre los compases 58 y 62 por los Coros 1 y 2 –que nuevamente actúan en bloque, como un solo coro–, y de nuevo, por este orden, los Coros 3, 4 y 1-2. En total, aparece seis veces la misma idea –una referencia trinitaria, con el seis, como múltiplo de 3– que queda absolutamente afirmada, reforzada. Cada coro “irrumpe” a mitad de discurso del coro anterior, lo que provoca que, por un lado, los fieles permanezcan atentos, sin relajarse, escuchando la misma idea desde diferentes ángulos del templo –con una cierta sensación de “atropello”–; y por otro, queda más patente, más impactante, el primer verbo





sección–, el Coro 3, que permanecía en silencio, se adhiere para la palabra *Patri*, relajando los valores con dos mínimas, con un carácter solemne, con cierto empaque. El mensaje es claro: el Hijo procede del Padre, el Padre es la fuente de todo, y se difunde de manera pausada, en *tutti*, con absoluta claridad. Para realzar aún más este fragmento de texto, Hinojosa recurre a una pequeña **aposiopesis** –un silencio de semínima–, acentuando todavía más la grandilocuencia.

The image shows a musical score for four cases, labeled [Caso 1] through [Caso 4]. Each case contains staves for Soprano (S), Tenor (T), Alto (A), and Bass (B), along with piano accompaniment. In Case 1, a red box highlights a specific moment in the Soprano part labeled 'Aposiopesis', which is a half-note rest. The lyrics '... - - - - -' are visible under the vocal staves.

En la cuarta sección<sup>878</sup>, muy extensa –cc. 66-105–, comienzan los Tiples de los Coros 1 y 2 –cc. 66-68– proponiendo nuevamente el texto, fragmentado, *per quem*, que queda muy ágil merced al arranque anacrúsico. Frente a las dos secciones anteriores, en esta ocasión las dos voces actúan conjuntamente, en homorritmia, enfrentadas acústicamente, pero “ensambladas” en dúo. El fragmento inicial queda interrumpido, entrecortado, gracias al uso retórico de pequeñas **suspirtiones** –pausas de semínima– que provocan una sutil ansiedad inicial. Tras ello, la pausa siguiente es mayor –una nueva **aposiopesis**–, lo que induce a un mayor empaque –como una apertura textual con comillas– en el siguiente fragmento de texto, *omnia facta sunt* –

<sup>878</sup> Esta sección contiene dos subsecciones: la primera –cc. 66-78–, con el texto *per quem omnia facta sunt* (“por quien todo fue hecho”), y la segunda –cc. 78-105–, *qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis* (“que por nosotros los hombres y por nuestra salvación bajó del cielo”).



cc. 69-71, “todo fue hecho”-. Este proceso permite “asimilar” el sentido de la frase, realizando y potenciando la idea de Dios como creador de todo. Tras otra nueva **aposiopesis** –en la que los fieles pueden reflexionar, “procesar” esta idea–, el resto de Coros –3 y 4– junto a las voces de Tenor de los Coros 1 y 2, que se mantenían en silencio, refrendan lo expuesto por los Tiples solistas, únicamente con el verbo, *facta sunt*, esta vez con tres mínimas, para corroborarlo de un modo más rotundo, más firme y categórico, con un sentido absolutamente oratorial, retórico. Estas diez voces representan al resto del pueblo, como un coro de tragedia griega, confirmando *facta sunt* (como voces “en *off*”).

The image shows a musical score for five choirs (Coro 1 to Coro 5). The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The lyrics are in Latin: "Et facta sunt omnia per verbum". The score includes annotations: "Suspiraciones" (marked with red boxes) and "Aposiopesis" (marked with red arrows). The score is for measures 69-71. The lyrics are: "Et facta sunt omnia per verbum". The score includes annotations: "Suspiraciones" (marked with red boxes) and "Aposiopesis" (marked with red arrows). The score is for measures 69-71. The lyrics are: "Et facta sunt omnia per verbum".

Tras esta intervención, nuevamente aparece una **aposiopesis**, lo que permite, por un lado, volver a meditar la idea del Dios creador, germen de todo, y por otro,

producir un efecto de reverberación natural ante el “estruendo” de diez voces afirmando categóricamente el texto con mínimas. Los Tiples de los Coros 1 y 2 –cc. 74-76– vuelven a reexponer en dúo *omnia facta sunt*, y después de una nueva *aposiopesis*, los Coros 3 y 4, erigidos en pueblo llano, compacto, unido, tornan a reafirmarlo con *facta sunt* –cc. 77-78–. Así pues, con un fragmento de texto relativamente pequeño, pero desarrollado en una extensión considerable (13 compases), Hinojosa plasma, con pequeños recursos (repeticiones de texto, contraste solistas-*tutti* y un uso ininterrumpido de pausas) la idea expresada por el texto, para que sea “absorbida” de un modo eficaz por los fieles.

La segunda subsección es más extensa, con un tamaño de texto mayor. Hinojosa confía el protagonismo inicial a los Coros 3 y 4 –cc. 78-85–, para el texto *qui propter nos homines* (“que por nosotros, los hombres”). Estos coros inferiores representan al pueblo, convertido en momentáneo protagonista: coros de relleno = pueblo llano. Interviene en primer lugar el Coro 3, en bloque, homorrítmicamente, secundado por el Coro 4 que, seguidamente, repite el mismo mensaje. En el Tiple del Coro 3 se añade un pequeño giro sobre la palabra *propter*, señalando con ello los destinatarios de la acción divina, lo que queda apoyado con la intervención de todas las voces en una semibreve, una reflexión a mitad de discurso, sobre la palabra *nos*: toda la Humanidad se considera “beneficiada” de la gracia de Dios. Finalmente, al final de la frase, el Coro 3 vuelve a quedar aislado, concluyendo con un puntillo en semínima sobre *homines* –“los hombres”–. Con estos tres recursos –la *circulatio*, la semibreve en *nos* y el puntillo en *homines*– queda potenciada y afirmada una misma idea textual. El Coro 4 se encarga de reafirmarla, reexponiéndola de igual forma. Para añadir variedad, el Tenor del Coro 4 se encarga del breve giro melódico. Al llegar a *nos*, nuevamente todas las voces apoyan con la semibreve, pero en esta ocasión, el Tiple del Coro 2 “rompe” el esquema e inicia el motivo de *homines* –con la semínima con puntillo–, a modo de anticipación –como declamado por un salmista–, que en el siguiente compás es contestado por las once voces restantes, causando un mayor impacto en la audiencia. En el ejemplo aparecen señaladas estas ideas del fragmento:



textura imitativa –a distancia de mínima entre las cuatro voces de los Coros 1 y 2– contrasta con el tratamiento unisonal anterior (en el ejemplo siguiente, en rojo). 3/ Los Coros 3 y 4, de forma muy fragmentada, se presentan cada uno en bloque, sobre la palabra *descendit* –cc. 93-95–, y las voces de Alto de ambos coros contienen un pequeño impulso en la sílaba tónica –*descendit*– a través de una sencilla hemiola (en verde en el ejemplo). Las voces de Bajo destacan por su salto de sexta descendente – una *exclamatio*, para expresar rotunda y categóricamente el “descenso”, señalado en azul–. Nuevamente el Coro 4 repite miméticamente, de forma “obediente”, lo expresado por el Coro 3. 4/ Los Coros 1 y 2, también de forma fragmentada, “exprimen” el salto de sexta descendente (en azul en el ejemplo) para exponerlo en el mismo motivo, pero imitativamente. Sin embargo, las intervenciones se producen desde abajo hacia arriba –Tenor y Tiple del Coro 2; Tenor y Tiple del Coro 3–, como un modo de coger impulso, ayudados de una nueva intervención más enfática (situada en un nivel superior) del Coro 3, con su motivo homorrítmico.

The musical score is divided into four systems, each representing a choir:

- [Coro 1]:** Soprano and Tenor parts. Red boxes highlight imitative textures. Blue boxes highlight descending sixth intervals.
- [Coro 2]:** Soprano and Tenor parts. Red boxes highlight imitative textures. Blue boxes highlight descending sixth intervals.
- [Coro 3]:** Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. Green boxes highlight hemiola patterns in the Alto and Tenor parts. Blue boxes highlight descending sixth intervals in the Tenor and Bass parts.
- [Coro 4]:** Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. Green boxes highlight hemiola patterns in the Alto and Tenor parts. Blue boxes highlight descending sixth intervals in the Tenor and Bass parts.

The basso continuo part is labeled '[bc:]' and follows the same rhythmic pattern as the other parts.

Para finalizar la sección, las voces del Coro 1 siguen explotando, como un “reducto”, los saltos enfáticos descendentes –cc. 98-100–, hasta el extremo de que el Tiple realiza un salto de tercera seguido de uno de octava –en total, una novena, un movimiento no permitido por las reglas del contrapunto–, una forma “categórica” de expresar, una vez más, el descenso. El Coro 4 y el Coro 3 intervienen en bloque, con algunas voces rompiendo la simetría, como el Tenor del Coro 3, portando una especie de *cantus firmus* –a imitación de un salmista–, y el Tiple del mismo Coro, “quebrando” el pasaje, con tres semínimas y una pausa de mínima. De forma característica, las voces de Bajo de ambos coros comienzan su discurso con el salto de sexta descendente, ya identificado numerosas veces por los fieles. Excepcionalmente, el Bajo del Coro 4 realiza un salto exigente de octava ascendente, hasta el Fa<sub>3</sub> –una **exclamatio** que aporta un gran énfasis–, y que, desde ahí, en forma de “caída libre”, en la línea del *cantus firmus* del Tenor del Coro 3, va descendiendo hacia la cláusula que cierra la sección. A partir del compás 101, los Coros 3 y 4 se “adhieren”, de forma ceremoniosa y solemne, a los Coros 3 y 4, formando un conjunto compacto, símbolo de fidelidad y unión, de “hermanamiento”. El Tiple del Coro 1, como voz del conjunto más “audible”, presenta por última vez un diseño descendente que sintetiza todo el proceso –iniciado en el c. 85–, a la vez que produce una sensación de *ritardando*, junto a la cláusula de I grado, relajadamente, describiendo a la perfección el sentido textual –Dios finaliza el proceso de “envío” de su Hijo a la tierra, mostrando su benevolencia para con la Humanidad–. En el siguiente ejemplo se observan los saltos de sexta descendente (en azul), los diseños descendentes (en rojo), y la melodía del Tenor del Coro 3, imitando un *cantus firmus* (en verde):

[Coro 1:]  
S de - scen - dit de cae - lis.  
T de - scen - dit de cae - lis.

[Coro 2:]  
S de cae - lis.  
T de cae - lis.

[Coro 3:]  
S dit des - cen - dit de cae - lis.  
A dit des - cen - dit de cae - lis.  
T dit de cae - lis.  
B dit des - cen - dit de cae - lis.

[Coro 4:]  
S des - cen - dit de cae - lis.  
A des - cen - dit de cae - lis.  
T des - cen - dit de cae - lis.  
B des - cen - dit de cae - lis.

[bc:]  
des - cen - dit de cae - lis.

acom.<sup>no</sup> (arpa)  
acom.<sup>no</sup> (org.)  
acom.<sup>no</sup> cont.

La quinta sección<sup>879</sup> es la que ocupa una mayor extensión en el *Credo*, con 52 compases –cc. 106-157–. Nuevamente *Hinojosa* “rompe” el esquema canónico que los tratadistas indican al llegar a este fragmento de texto, a propósito de no utilizar figuras rápidas ni imitaciones: el fragmento *et incarnatus est* está muy desarrollado por todas las voces, expuesto una a una con un motivo y un contramotivo, evitando con ello la textura homorrítmica, y con el contramotivo utilizando semínimas y corcheas, alejándose un tanto de la observancia de Cerone en este punto<sup>880</sup>. Por el contrario, se

<sup>879</sup> Contiene dos amplias subsecciones: la primera, muy extensa –cc. 106-140–, desarrolla el texto *et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine* (“Y por obra del Espíritu Santo, se encarnó en la Virgen María”). La segunda, con el texto *et homo factus est* (“y se hizo hombre”).

<sup>880</sup> En este punto del *Credo*, Cerone vuelve a recomendar que todas las voces canten unidas –con textura homorrítmica, por tanto–, y con figuras de breve, semibreve y mínima, guardando el decoro y el tono

trata de un brevísimo fragmento de texto, pero explotado al máximo, repetido incesantemente por todas las voces, de modo que la idea del texto va “calando” entre los fieles a través de cada imitación. Otro recurso con el que juega el compositor es una *catabasis* entre todas las voces –cc. 106-121–, simbolizando la encarnación de Jesús, Dios bajando a la tierra. Así, el motivo y el contramotivo expuestos van “descendiendo” de los primeros coros al último, tratando los dos primeros como uno solo –con entradas a distancia de compás, con empaque, con gravedad–, interviniendo en segundo lugar el Coro 3 (con las cuatro entradas) y finalmente, llegando al Coro 4 (también con una entrada por compás).

*El motivo, expuesto inicialmente por el Tenor del Coro 1, retoma el material del inicio del Kyrie –el motivo principal de toda la Misa–, con lo que, transcurrida una buena parte del Credo, vuelve a ser identificado por el pueblo, otorgando unidad a esta parte de la Misa, a modo de reexposición temática y un carácter cíclico a su conjunto. El contramotivo, en cambio –iniciado por el Tiple del Coro 1, cc. 107-110–, es nuevo, más dinámico, con un doble impulso ascendente que “rompe” un tanto el carácter reflexivo del texto. Este contramotivo se presenta en los Coros 1 y 2 a continuación del motivo, por este orden: motivo, Tenor del Coro 1; contramotivo, Tiple del Coro 1; motivo, Tiple del Coro 2; contramotivo, Tenor del Coro 2. De este modo, se intercalan ambas entradas –del motivo y el contramotivo– a distancia de compás, cobrando protagonismo ambos elementos. En el Coro 3, sin embargo, se invierten las entradas, comenzando por el contramotivo –Tiple– y siguiendo con el motivo –Alto–, y en el mismo orden, Bajo y Tenor. Lo mismo sucede con el Coro 4, resultando un conjunto equilibrado, con un buen uso del contrapunto invertible. En este pasaje cobran importancia las voces de los cuatro coros, ya que, a pesar de establecer prioridad sobre los coros superiores, todas tienen su protagonismo, su “reflexión” a propósito de la encarnación de la figura de Jesús, repetida incesantemente, como si cada fiel (representado por cada voz) particularizara e hiciera suya esa meditación. Obsérvese en el pasaje la *catabasis*, con el motivo de la *Misa* en rojo, y el contramotivo nuevo en azul:*

---

reverencial que indica la letra. Las mismas indicaciones sobre *Jesu Christe* –en el *Gloria*, cuya cita de Cerone he incluido– las añade sobre el texto del *Credo*: “[...] Se suele observar lo mismo sobre estas otras, *Et incarnatus est*, hasta *Crucifixus*.” (-CERONE, Pedro: *op. cit.*, p. 688).



The image displays a musical score for four cases, labeled [Caso 1] through [Caso 4]. Each case shows a set of vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score includes musical notation with lyrics underneath. Several passages are highlighted with blue and red boxes. A prominent red diagonal line is drawn across the score, starting from the top left and extending towards the bottom right.

Entre los compases 114 y 121 (8 compases), Hinojosa sitúa una nota pedal de I grado, abordada en primer lugar por el Tenor del Coro 2, renovándose y “solapándose” con la voz de Alto del Coro 3. Con ello se consigue un estado de “inmanencia”, de “perdurabilidad”, como si el tiempo se detuviera, toda vez que, al ser sobre la nota del tono –Do– imprime un carácter plácido, tranquilo, que invita a una reflexión meditada sobre las palabras del texto. Este carácter se alarga hasta la cláusula de I grado –cc. 125-126–, que confirma con rotundidad la idea de encarnación de la figura de Jesús, quedando “depositada”, “asentada” sobre la conciencia del pueblo. Tras una escucha de esta cláusula, que finaliza con una semibreve, ocupando todo un compás, de forma latente, se produce una breve pausa –de mínima–, una breve *aposiopesis* que permite, por un lado, separar los dos fragmentos textuales (“y se encarnó”; “por obra del Espíritu Santo”), y por otro, permitir que termine de “calar” la idea que ha sido reiterada y reafirmada por todas las voces (todas las secciones del pueblo, que repiten y asumen el mensaje).

Para el texto *de Spiritu Sancto* –cc. 127-135–, aparece un motivo basado en un diseño descendente, expuesto canónicamente por las voces de los Coros 1 y 2.



Nuevamente estos coros quedan “fundidos” en un solo, imitándose entre sí. El hecho de que este fragmento de texto esté confiado a los coros superiores obedece a la descripción textual –Dios, por medio de la acción del Espíritu Santo, “envía” desde lo alto, desde el cielo, a su Hijo–. Cada una de estas voces (Tiple y Tenor de los Coros 1 y 2) simbolizan ángeles que describen ese envío. Obsérvese en el ejemplo:

The image shows a musical score for three choirs, labeled [Coro 1], [Coro 2], and [Coro 3]. Each choir has a Soprano (S) and Tenor (T) part. The lyrics are: "de Spi - ri - tu Sanc - to, Sanc - to". Red boxes highlight specific musical phrases in the Tenor parts of Coro 1 and Coro 2, illustrating the 'fused' or imitative texture described in the text.

Para concluir la primera subsección –*ex Maria Virgine*, “de la Virgen María”, cc. 135-140–, retoman el protagonismo los Coros 3 y 4, culminando el descenso a la tierra, primero con el Coro 3 y finalmente con el Coro 4. Ambos coros quedan fundidos polifónicamente, representando a todo el pueblo. El texto queda asociado a esta idea, describiendo a la madre de Jesús, una mujer que surge del pueblo, sencilla y humilde. Para realzar la figura de María, Hinojosa emplea un motivo sencillo, un pequeño adorno que aparece en algunas voces (Tenor y Bajo del Coro 3, cc. 135-137; Bajo del Coro 4, cc. 136-138, señalados en el ejemplo en rojo), que precisamente lo emplea en las voces más inferiores de cada coro, para que resulte un realce muy sutil, en consonancia con la actitud humilde de la Virgen María. Al llegar a *Virgine*, todas las voces presentan valores más largos, en un tono de solemnidad, de cierta sobriedad, sin excesivo engalamiento.

The image shows a musical score for two choirs, labeled [Coro 3] and [Coro 4]. Each choir has Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The lyrics are: "ex Ma - ri - a Vir - gi - ne". Red boxes highlight specific musical phrases in the Tenor and Bass parts of Coro 3 and the Bass part of Coro 4, illustrating the 'fused' or imitative texture described in the text.

La segunda subsección corresponde al texto *et homo factus est* –cc. 141-157–. Hinojosa mantiene el “decoro” y la sobriedad indicada por Cerone, al igual que en el pasaje anterior. En este caso, presenta dos motivos bien diferenciados: el primero, como *cantus firmus*, sugerido por el Tiple del Coro 1 –cc. 141-145–, aunque más perfilado por el Tiple del Coro 2 –cc. 143-147–, consistente en un sutil descenso que “muestra” al pueblo a Jesús hecho hombre. El segundo, abordado en primer lugar por el Tenor del Coro 1 –cc. 141-144–, con una *gradatio* –ascenso/descenso por grados conjuntos en un fragmento musical–, que enfatiza el verbo *–factus–*, poniendo de relieve la acción del Hijo de Dios, “tornándose” humano. En el ejemplo siguiente aparecen estos dos motivos, en rojo y en azul, respectivamente:

The image shows a musical score for two choirs, Coro 1 and Coro 2. Each choir has Soprano (S) and Tenor (T) parts. The score is divided into two systems. In the first system, Coro 1's Soprano part has a red box around the first few notes, and its Tenor part has a blue box around a similar passage. Coro 2's parts are mostly rests. In the second system, Coro 2's Soprano part has a red box around a passage, and its Tenor part has a blue box around a passage. The lyrics are: 'et ho - mo fac - - - tus est, et ho - - - mo fac - - - tus'.

Al igual que sucedía con la primera subsección, en esta se produce una segunda *catabasis*, que nuevamente discurre entre los cuatro coros, comenzando por los coros superiores –Coros 1 y 2– y finalizando con el Coro 4. De este modo, se describe de nuevo a Jesús, hecho hombre, en esta ocasión con la acción completamente finalizada. En la intervención del Coro 4 –cc. 149-154– tienen preponderancia las imitaciones del segundo motivo, en *stretto*, lo que provoca un mayor incremento rítmico, una mayor tensión, y por consiguiente, una escucha más atenta de la audiencia. A partir del c. 153 –hasta el final de la sección, c. 157–, todos los coros –expresión de todo el pueblo– se “reúnen” para el último *factus est*, expresado de un modo solemne, categórico, “adornado” por el Tiple del Coro 1, en relieve, que porta el segundo motivo, finalizando esta voz con una *catabasis* en semínimas –volviendo a describir el descenso de Jesús a la tierra–. La sección concluye con la cláusula de I grado, produciendo una relajación absoluta, así como una separación estructural entre esta sección y la siguiente, ayudado por un valor de breve (dos redondas ocupando dos compases en la transcripción), que permite una escucha tranquila y sosegada de esta conclusión parcial.

La sección sexta<sup>881</sup> ocupa 20 compases –cc. 158-177–, conteniendo otro de los fragmentos de texto del *Credo* en los que Cerone advierte del decoro y sobriedad con que hay que abordar la composición. También recomienda escribirlo a menos voces,

<sup>881</sup> Esta sección sexta queda, a su vez, dividida en dos subsecciones: la primera corresponde al texto *crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato* –“por nosotros fue crucificado, bajo Poncio Pilato”, cc. 158-165–, y la segunda, con el texto *passus, et sepultus est* –“padeció y fue sepultado”, cc. 166-177–.

pero Hinojosa emplea los cuatro coros, si bien en cierta forma respeta la observancia de los tratados, ya que alterna los coros y únicamente suenan conjuntamente las doce voces en el momento que el texto dice *pro nobis* (“por nosotros”), de manera que hace efectiva la “responsabilidad” del pueblo en la crucifixión de Jesucristo, despertando la conciencia de los fieles.

La primera frase del texto la abordan los coros superiores (como viene siendo habitual en cada sección del *Credo*). El Coro 2 –cc. 158-160– expone un mismo motivo en contraposición, un movimiento ascendente/descendente del Tiple y el Tenor, respectivamente, que podría asemejar los dos maderos de la cruz, que se contraponen (se cruzan) al igual que las melodías respectivas, con lo que Hinojosa utiliza aquí el recurso retórico de la **hipotyposis** –descripción de objetos o elementos–. A continuación se produce la primera intervención de todas las voces en *tutti* –cc. 159–160–, un proceso brusco de “masificación” para reforzar *pro nobis*, con valores largos, de mínima. Dos de las voces –Tenores de los Coros 1 y 3, respectivamente– finalizan en semínima, “retardando” la última sílaba del texto –*nobis*–, con lo que se produce un sutil efecto de resonancia desde dos puntos diferentes del templo –desde una de las tribunas y desde el coro–, “retumbando” suavemente, produciendo un pequeño impacto en los fieles. Seguidamente, Tiple y Tenor del Coro 1 –c. 161– vuelven a exponer el motivo de *crucifixus* invirtiendo el orden ascendente/descendente respecto al Coro 2 –un nuevo ejemplo de contrapunto invertible–, y nuevamente todas las voces se adhieren en *pro nobis* –cc. 162-163–. Por tanto, la misma idea se repite dos veces, quedando reiterada, reforzada –el número 2 representa una acción terrenal, humana–. Finalmente, para concluir la primera subsección, el Coro 3 aborda el texto *sub Pontio Pilato*, con una textura homorrítmica, bien declamado, mostrando con ello claridad textual e inteligibilidad. En este breve fragmento, el Coro 3 asume el papel narrador. Obsérvese en el siguiente ejemplo los elementos mencionados: el motivo ascendente de *crucifixus* en rojo; el descendente, sobre el mismo texto, en azul; las intervenciones en *tutti* con el texto *pro nobis* en verde; los suaves ecos de las voces de Tenor en morado, y la homorritmia final del Coro 3 en naranja.



The image shows a musical score for two choirs, labeled [Coro 1] and [Coro 2]. Each choir has four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "et se - pul - - - - - tus est." The score is written in a common time signature. Red arrows point to specific notes in the lower parts of the choirs, and a red box highlights a section of the score. The word "Aposiopesis" is written in red at the end of the score.

Para concluir la sección, el texto *et sepultus est* es confiado a los coros superiores –Coros 1 y 2–, con un diseño imitativo en forma de **gradatio** –ascenso-descenso– que sitúa el énfasis –ascenso en semínimas, anacrúsico– en *sepultus*, tras el cual le siguen valores largos, en mínimas, creando una especie de *ritardando*. El encadenamiento de entradas se produce de abajo hacia arriba –Tenor y Tiple del Coro 2, seguido de Tiple y Tenor del Coro 1–, lo que, en cierta medida, trata de ensalzar y glorificar el momento de la muerte y entierro de Jesús, con una dimensión divina, junto a un carácter solemne, grave, un tanto estático, provocado por el uso de valores largos –mínimas y semibreves– y el espaciamiento de entradas.

The image shows a musical score for two choirs, labeled [Coro 1] and [Coro 2]. Each choir has two parts: Soprano (S) and Tenor (T). The lyrics are "et se - pul - - - - - tus est." The score is written in a common time signature. Red boxes highlight specific sections of the score, including the lyrics "et se - pul - - - - - tus est." and "se - pul - - - - - tus est." The number "175" is written above the Soprano part of Coro 1.

La sección séptima<sup>882</sup> –cc. 177-195– comienza de un modo impetuoso,

<sup>882</sup> Esta sección queda dividida en dos subsecciones: la primera contiene el texto *et resurrexit tertia die secundum Scripturas* –“Al tercer día resucitó, según las Escrituras”, cc. 177-182–, y la segunda, *et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris* –“Y subió al cielo, y está sentado a la derecha del Padre”,

irrumpiendo súbitamente, de forma “nerviosa”, “inquieta”, mediante una *falsa resolución por elipsis* con el texto *et resurrexit*, presentado por el Coro 3 –c. 177–, con un diseño rítmico, acéfalo, donde predomina la voz del Bajo. Esta voz contiene pequeños saltos de 3ª y 5ª, con un dibujo ascendente que imita la resurrección de Cristo, de golpe, inesperadamente. Al salto de 5ª le sigue uno de 8ª descendente, quedando la sílaba tónica –*et resurrexit*– con una pequeña **exclamatío** que impacta al oyente, de un modo retórico, oratorial. Inmediatamente, de forma fragmentada, le responde el Coro 4 –cc. 177-178–, con el Bajo conteniendo este mismo motivo, seguido de las voces del Coro 1 –Tiple y Tenor, cc. 178-182– que imitan la célula y amplían la frase con una **paronomasia** –*et resurrexit tertia die, secundum Scripturas*–. Todas estas imitaciones –Coros 3, 4 y 1–, a distancia de mínima (denotando con ello “urgencia”, “apremio”), provocan una cierta convulsión, una sacudida a los fieles, que contrasta notablemente con el final de la sección anterior. En el Coro 1, Hinojosa emplea un nuevo motivo para el resto del texto, consistente en corcheas y semínimas combinadas, con un diseño ascendente que simboliza a Cristo poniéndose en pie, saliendo del sepulcro, según se había prometido en el Antiguo Testamento. En este sentido, al llegar a *Scripturas*, para potenciar este momento del texto, Hinojosa lo adorna con un melisma en el Tiple del Coro 1 –cc. 180-181–, potenciando su significado (la ley, lo prometido por los profetas). Obsérvense todos los elementos en el ejemplo: en rojo, el diseño dentado, ascendente, que culmina con la *exclamatío* en las voces de Bajo de los Coros 3 y 4; en azul, el motivo asociado a *tertia die*, ascendente; y finalmente, el melisma en *Scripturas*, en verde:

En la segunda subsección, *et ascendit in caelum*, Hinojosa recurre al mismo esquema compositivo de la frase anterior: una pequeña célula en *et ascendit*, propuesta por el Coro 3 y contestada por el Coro 4, seguida de la ampliación de la frase por el Coro 2, imitativamente. La célula inicial de *et ascendit* se presenta homorrítmicamente por los Coros 3 y 4, de un modo fragmentado, con dos voces –de las cuatro de cada coro– que ocupan un mayor protagonismo, ya que contienen sendos diseños ascendentes que reflejan el sentido del texto –“y subió a los cielos”–: en el Coro 3, Tenor y Bajo –c. 182–; y en el Coro 4, Alto y Bajo –cc. 182-183–. El Coro 2 vuelve a presentar esta célula canónicamente –a distancia de mínima, de forma “apresurada”–, seguido de otra, asociada al texto *in coelum* –cc. 183-187–. Cada voz articula el discurso textual, interrumpiéndolo con leves pausas de semínima, lo que ayuda a su claridad. Además, Hinojosa emplea la **synonimia** al repetir los dos motivos en un nivel superior en cada voz (en rojo en el ejemplo), con lo que el discurso gana en énfasis, en elocuencia, preparándose para “estallar” en la intervención en el *tutti* posterior. La última intervención del Tenor acentúa el tono enfático con una **exclamatio**, un salto de 8ª (cc. 186-187, en azul en el ejemplo).

[Coro 2:]  
S  
Et as - cen - dit in c[ro]le - lum, et as - cen - dit in c[ro]le - lum, se - -

[Coro 3:]  
T  
Et as - cen - dit in c[ro]le - lum, et as - cen - dit in c[ro]le - lum, se - -

Coincidiendo con esta última intervención, en *sedet* irrumpen todas las voces en *tutti*, produciéndose un gran contraste a varios niveles: por un lado, por las figuras empleadas, anteriormente con corcheas y semínimas, y en esta ocasión, con el empleo de una longa –transcrita con cuatro semibreves ligadas– en cada una de las voces, lo que provoca una sensación de detención del tiempo, de estatismo total, pero también de majestuosidad, sublime. En este sentido, la descripción textual es perfecta: Jesucristo resucita, asciende a los cielos, y permanece sentado (*senta.....do*) junto al Padre, en una acción pasiva, de reposo. Por otro lado, el cambio de textura es significativo, de un pasaje imitativo entre las dos voces del Coro 2 –un fragmento que aportaba ligereza, vitalidad– a otro homorrítmico, en *tutti* –un “estruendo”, una “magnificación”–, que concede una gran solemnidad y pomposidad. El pasaje gana en una mayor ampulosidad merced al uso extremo de las tesituras en el Tiple del Coro 1 –*Fa<sub>4</sub>*– y el Bajo del Coro 4 –*Fa<sub>1</sub>*–, una distancia de tres octavas en las voces extremas del conjunto de todos los coros –voz más aguda del coro superior y voz más grave del último coro, o coro “de la capilla”–, con gran brillantez y espectacularidad.



[Coro 1:]

S  
se - - - - - det

T  
se - - - - - det

[Coro 2:]

S  
se - - - - - det

T  
c[or]o - lum, se - - - - - det

[Coro 3:]

S  
se - - - - - det

A  
se - - - - - det

T  
se - - - - - det

B  
se - - - - - det

[Coro 4:]

S  
se - - - - - det

A  
se - - - - - det

T  
se - - - - - det

B  
se - - - - - det

[bc:]  
se - - - - - det

acom.<sup>10</sup>  
(arpa)

acom.<sup>10</sup>  
(org.)

acom.<sup>10</sup>  
cont.

sen-ta- - - - - do

Para concluir la sección, con el texto *ad dexteram Patris* (“a la derecha del Padre”) sucede un nuevo contraste rítmico, sin solución de continuidad, con el uso de figuras rápidas, corcheas con puntillo y semicorcheas, que ponen el acento en **dexteram**, despertando nuevamente a los fieles tras el “embelesamiento” del pasaje anterior. Cada célula concluye con una mínima con puntillo y una semínima en trayectoria descendente, que parece señalar con el dedo el lugar donde se ubica Jesucristo, a la derecha del Padre. Las intervenciones, muy fragmentadas, se agolpan, entrando cada coro como un bloque: Coro 3 –cc. 191-192–; Coro 4 –cc. 191-193–; Coros 1 y 2, que vuelven a actuar conjuntamente, como si se tratara de un solo coro –cc. 192-193–; y nuevamente el Coro 3 –cc. 193-195–. Nuevamente –como ocurre en

muchos pasajes de esta obra– el Coro 3 es el coro central o coro “eje”, y tras su intervención se “amplía” la misma idea, se “expansiona” hacia los coros superiores e inferior. En esta última intervención, en la palabra *Patris*, se “adhieren” todas las voces en *tutti*, de forma categórica, destacando con ello la figura del Padre, con gran pompa y respeto. El Tenor del Coro 2 concluye la última sílaba de *Patris* más tarde que el resto de voces, lo que provoca un pequeño efecto de eco, de “retumbe” en el templo, y por tanto, con un mayor impacto. Tras ello le sucede una pequeña pausa de semínima – **aposiopesis**– en todas las partes –c. 195– que contribuye a separar esta sección de la siguiente y a dejar resonar la armonía final del discurso. Obsérvense en el ejemplo el motivo de *dexteram* (en rojo), los diseños descendentes en *Patris* (en azul), el pequeño efecto de eco en el Tenor del Coro 2 (en verde) y la pausa final (en color morado):

En la sección octava<sup>883</sup>, en un proceso de “reducción” masiva, comienzan en

<sup>883</sup> La sección octava nuevamente se divide en dos subsecciones: la primera –cc. 195-215– contiene el

estilo canónico el dúo de Tiple y Tenor del Coro 1 –de hecho, los primeros compases, del 195 al 200, contienen un canon estricto a la 8ª–, destacando el diseño ascendente sobre *gloria*, de un modo reverencial, glorioso, conforme al texto. En *iudicare vivos* se deshace el canon, y ambas voces realizan un descenso –cc. 200-201– describiendo a un Dios que baja rápidamente a la tierra a “juzgar” a los hombres. Al llegar a *vivos*, el discurso queda fragmentado, atomizado, adhiriéndose el Coro 2, explotándose a fondo esta palabra del texto. Ambos coros –1 y 2– actúan conjunta y homorrítmicamente, con valores de mínima, con lo que se produce un efecto de cambio de *tempo*, una súbita relajación y reflexión. A partir de esta primera intervención –cc. 202-203– intervienen solapadamente, como “cogiéndose” de la mano, en una especie de “balanceo”, los Coros 3 y 4. Por tanto, los Coros 1 y 2 “ceden” el testigo al pueblo, simbolizado por los dos últimos coros, que dialogan entre sí con la palabra *vivos* –cc. 203-207–: cada sección del pueblo (cada coro) representa a una parte de los “vivos”, los hombres a los que ha de juzgar Dios. La “vitalidad” queda reflejada con un diseño sutil, situado en una de las voces de cada coro –Tenor del Coro 4, Tenor del Coro 3 y Tiple del Coro 4–, un pasaje del que emana la idea de la *circulatio* de forma global, lo que, por un lado, confiere dinamismo (“vida”) al pasaje, y por otro, hace reflexionar, “rondar” sobre la idea textual, un recurso sencillo, pero muy efectivo. En el ejemplo siguiente se puede observar el pasaje descrito, con las *circulationes* señaladas en rojo:

---

texto *et iterum venturus est cum gloria iudicare vivos et mortuos* (“y de nuevo ha de venir con gloria para juzgar a vivos y muertos”), y la segunda –cc. 216-232– *cuius regni non erit finis* (“y su reino no tendrá fin”).

205

The image shows a musical score for four choirs, labeled [Coro 1:], [Coro 2:], [Coro 3:], and [Coro 4:]. Each choir has four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are 'vos, vi - - - vos' and 're vi - - - vos'. The score is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. Red boxes highlight specific melodic lines in the Tenor and Bass parts of Coro 3 and Coro 4. The page number '205' is centered at the top.

Al final de la subsección, el texto *et mortuos* (“y a los muertos”, cc. 207-215) es nuevamente propuesto por el Coro 3, y “difundido” hacia el Coro 4 y los Coros 1 y 2. Los muertos, los que yacen en la tierra, son descritos inicialmente por los coros inferiores, por el pueblo, que mantiene respeto hacia ellos. Aparece en todas las voces un diseño descendente –una descripción del enterramiento, de la acción de bajar un cuerpo a la fosa–, con las voces de Tenor y Bajo de ambos coros alcanzando tesituras graves –*Sib*<sub>1</sub> en el Tenor y *Mib*<sub>1</sub> en el Bajo–. A partir del compás 211, el Bajo del Coro 3 aborda el mismo diseño pero por aumentación, lo que confiere un tono más solemne y grave –como la voz de Dios, la “conciencia” de Dios–. En la última repetición del texto *et mortuos* –cc. 213-215–, Hinojosa añade los Coros 1 y 2. En este punto, gran parte de las voces se mantienen más estáticas, sin dibujar ninguna línea melódica, lo que podría simbolizar un estado inerte, sin vida. Sin embargo, la voz de Alto del Coro 4 realiza un diseño ascendente –cc. 211-213–, también espaciado, con valores largos, secundado por el Tiple del Coro 1, más dinámico –en semínimas, cc. 213-215– que contrasta con el estatismo del resto, ayudado por el Tiple del Coro 4, que le sigue tímidamente. Estas voces parecen “rescatar” a los muertos de su estado, devolverles la dignidad, ensalzarles. Con este ascenso, el pasaje gana en elocuencia y énfasis, ayudado por la cláusula de VII grado, que deja el discurso sin concluir, a la espera del arranque de la

siguiente subsección. En el siguiente ejemplo aparecen los dos elementos, diseños descendentes de todas las partes (en rojo, algunos más pronunciados, *catabasis*) y la *anabasis* final de la voz de Tiple del Coro 1 (en azul):

The image displays a musical score for four choirs and a solo voice. The score is organized into systems for each choir: [Coro 1], [Coro 2], [Coro 3], and [Coro 4], plus a [Voz] part. Each choir system includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics 'et mor - tu - os' are written below the vocal lines. Red boxes highlight descending melodic lines in the Soprano of Coro 3, Tenor of Coro 3, Bass of Coro 3, Tenor of Coro 4, and Bass of Coro 4, labeled 'Catabasis'. A blue box highlights an ascending melodic line in the Soprano of Coro 1, labeled 'Anabasis'. The page number '210' is visible at the top left, and '211' is at the top right.

La segunda subsección, *cuius regni non erit finis*, ocupa 17 compases, número considerable para un texto tan corto, alargado por la fragmentación y repetición del mismo. Nuevamente Hinojosa “desoye” las recomendaciones de los tratadistas, al respecto de no repetir en exceso los textos del *Gloria* ni del *Credo*, aunque en este caso, se justifica por la intención de expresar semánticamente el texto (“no tendrá fin”). Comienza de un modo fragmentado con *cuius regni*, abordado por los Coros 3 y 4 –cc. 216-218–, cada uno de ellos en bloque, homorítmicamente, buscando el compositor con ello una inteligibilidad inicial del texto. Tras ello, los Coros 1 y 2 retoman y amplían el discurso –una *paronomasia*– completando el texto, en una frase tendida, larga, que describe el propio reino de Dios, eterno, sin fin. El estilo cambia con la textura imitativa entre las cuatro voces –nuevamente los Coros 1 y 2 actúan como un solo coro, pero en tribunas enfrentadas entre sí–. Hinojosa sitúa una mínima sobre el verbo *erit* (en cuadros rojos en el ejemplo), que potencia el valor del texto y



Concluyendo la primera subsección con el texto *et vivificantem* –cc. 238-240–, aparecen todas las partes en un *tutti* homorrítmico, creando, por tanto, un fuerte contraste con la textura imitativa anterior, más volátil y ligera, con una sensación de “estruendo”, de “bullicio general”. Rítmicamente, cabe destacar el arranque del motivo con el puntillo en semínima y corchea, que potencia y dinamiza el valor del texto –el Espíritu Santo, que da vida y aliento–. La homorritmia también permite que el texto se entienda a la perfección en este punto, al sonar bien *martellato* –si se me permite el anacronismo del término–.

Aplicando una *falsa resolución por elipsis* –sin silencios ni pausas entre las dos subsecciones–, el texto en este punto discurre con rapidez, de forma ligera, con el texto *qui ex Patre Filioque procedit*, un breve fragmento confiado al dúo del Coro 2 –cc. 240-243–, que actúa homorrítmicamente con consonancias de tercera, en un pasaje muy liviano, produciendo un gran contraste con el *tutti* anterior. El siguiente fragmento, *qui cum Patre et Filio*, queda fragmentado en dos (“que con el Padre” / “y el Hijo”) alternando el discurso en forma de pregunta y respuesta entre los Coros 4 y 3, respectivamente, con un resultado dinámico y compensado –cc. 243-247–. Estas imitaciones son calcadas voz por voz, con la técnica del *polyptoton*, ofreciendo con ello la imagen de dos partes del pueblo que se responden y confirman unas a otras, de un modo mimético, ofreciendo una oportunidad de proponer el discurso al Coro 4, el coro “llano”. En *simul adoratur* –cc. 247-251–, aparecen tres intervenciones en bloque, de los Coros 1 y 2 simultáneamente, seguida del Coro 3 y finalizando con el Coro 4: aquí se puede apreciar la imagen trinitaria, que aparece una vez el texto nombra al Padre y al Hijo, apareciendo subliminalmente las tres figuras. Además, se encuentra una gradación descendente por bloques, de arriba a abajo, describiendo con ello nuevamente la acción de Dios para con los hombres. En *et conglorificatur* –cc. 251-254–, es el pueblo –simbolizado por los Coros 2 y 3– el encargado de adorar a las tres personas –Padre, Hijo y Espíritu Santo–. Finalmente, la subsección culmina con *qui locutus est per prophetas* –“y que habló por los profetas”, cc. 254-258–, confiado al Coro 1, en estilo canónico, formando un eco con el dúo, simulando al Espíritu que viene de lo alto y que habla por los profetas. El final de este pasaje gana en elocuencia gracias al salto de octava, que potencia el final del texto (“por boca de los profetas”), resaltando con ello el valor de las escrituras del Antiguo Testamento, premonitorias de la venida del Salvador.

La tercera subsección es muy breve –7 compases, cc. 257-263–. Contiene el



texto *et unam, sanctam, catholicam, et apostolicam Ecclesiam*, una frase copulativa que continúa con la enumeración anterior –en una buena aplicación de la música hacia el texto–. Nuevamente arranca con *falsa resolución por elipsis*, lo que una vez más impide que los oyentes se relajen, a lo que contribuye también la rapidez con que fluye el texto, de forma “apresurada”, “urgente”. Este fragmento es confiado a las voces del Coro 2, tratadas en canon. El fragmento poco a poco va adquiriendo tensión y dinamismo por el incremento de valores –de semínimas a corcheas, en un efecto de *accelerando*–. La palabra *catholicam* –de gran importancia, por lo que representaba de “reafirmación” del catolicismo en la península–, queda enfatizada mediante el recurso de la **exclamatio** –en este caso, con un salto de 5ª ascendente–. En *et apostolicam*, Hinojosa introduce un arranque acéfalo en corcheas, lo que confiere un breve ritmo vertiginoso, apresurado. También utiliza un diseño ascendente que “eclosiona” en *Ecclesiam*, potenciado por una figura de mínima sobre la sílaba tónica –*Ecclesiam*– y un breve adorno melismático en la voz de Tiple –c. 262–, con un tono reverencial, recursos que contribuyen a destacar el valor de la Iglesia como baluarte de la fe, como elemento de cohesión y unión entre los fieles. En el ejemplo encontramos estos elementos (en rojo, las *exclamatio* en *catholicam*; en azul, los apoyos sobre *Ecclesiam*; y en verde, el melisma sobre esta misma palabra):

The image shows a musical score for two voices, Soprano (S) and Tenor (T), from Coro 2. The lyrics are: "Et u - nam, sanc - tam, ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am. Con -". The score is in G major and 4/4 time. Red boxes highlight the melisma on "catholicam" for both parts. Blue boxes highlight the supports for "Ecclesiam" for both parts. A green box highlights the melisma on "Ecclesiam" for the Soprano part.

La décima sección<sup>886</sup> arranca súbitamente, irrumpiendo de un modo brusco, con *falsa resolución por elipsis*, antes de concluir la frase de la sección anterior, con lo que mantiene la atención del pueblo. El discurso queda fragmentado con la palabra *confiteor* –“confieso”–, asignada por bloques a cada uno de los coros –cc. 262-265–, que dialogan entre sí, “amontonándose” unos sobre otros, como queriendo intervenir “acaparando” el protagonismo, retumbando la idea por todo el templo. El orden es: Coro 3, Coro 4, Coros 1 y 2 (que actúan como un solo), Coro 3 y Coro 4, una especie de *tutti* “dislocado”, “desajustado”.

<sup>886</sup> Esta sección décima se divide en dos subsecciones: la primera, *Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum* (“Creemos que hay un solo bautismo para el perdón de los pecados”, cc. 262-273); y la segunda, *et expecto resurrectionem mortuorum* (“esperamos la resurrección de los muertos”, cc. 273-288).



The image shows a musical score for four choirs, labeled [Coro 1], [Coro 2], [Coro 3], and [Coro 4]. Each choir part includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are 'Con - fi - te - or'. Two specific musical features are highlighted with colored boxes: red boxes around the word 'uno' in the lyrics, indicating hemiolas, and blue boxes around an ascending melodic motif on the word 'remissionem'.

El texto *unum baptisma* (“un solo bautismo”) es confiado a los Tiples de los Coros 1 y 2, respectivamente –cc. 265-267–, que actúan como narradores desde tribunas enfrentadas, concediendo una mayor solemnidad gracias a esta sonoridad. En *unum* se producen dos hemiolas seguidas (en cuadros rojos en el siguiente ejemplo), reforzando la palabra “uno”, símbolo de unidad, de “firmeza” frente a la amenaza hereje de la época. *In remissionem peccatorum* (“para el perdón de los pecados”) es un fragmento de texto bien exprimido y explotado, con un motivo que arranca con una hemiola, seguido de un diseño ascendente (mostrado en azul en el ejemplo), un tanto arrebatador, impulsivo, sobre *remissionem*, haciendo con ello hincapié en la acción salvífica del bautismo, que “limpia” y “arrasa” con el pecado del hombre, de ahí el ímpetu. La primera intervención con este motivo es a cargo de las cuatro voces de los dos primeros coros –cc. 267-270–, en estilo canónico, a distancia de mínima, lo que contribuye a reforzar el carácter impetuoso del pasaje. Seguidamente retoma el motivo el Coro 3, con el diseño ascendente en la voz del Bajo –cc. 270-271–, “cediendo” el testigo inmediatamente al Coro 4 –cc. 270-271–, también con el Bajo portando ese diseño. En *peccatorum* –cc. 271-273– confluyen estos dos Coros –3 y 4– “alineándose” poco a poco hacia una final homorrítmico, claro y diáfano, símbolo de hermanamiento y de reconocimiento mutuo de culpa. En este punto, la voz de Tiple

del Coro 3 aporta un pequeño melisma (indicado en verde en el ejemplo) que potencia el sentido del texto referente al pecado.

The image shows a musical score for four choirs and a basso continuo. The score is in Latin and features various musical markings: red boxes highlight specific rhythmic entries, blue boxes highlight ascending melismas, and a green box highlights a melisma in the Soprano of Coro 3. The lyrics include 'si - num bap - tis - ma in re - mi - si - o - nem pec - ca - to - rum'.

La segunda subsección comienza fragmentando el texto en *et expecto* con la intervención de cada coro en bloque: Coros 1 y 2 conjuntamente, Coro 2, Coro 3 y nuevamente el Coro 3 –cc. 273-277–. De este modo, cada coro actúa como cada fiel que, individualmente, “espera” con ansiedad la resurrección. En *resurrectionem*, nuevamente de forma atomizada, se produce un tumulto general, una convulsión, con varios elementos que contribuyen a ello: 1/ las entradas en *stretto*, dentro de cada coro, a distancia de semínima, acentuando y acumulando la tensión (en rojo en el ejemplo siguiente). 2/ Un “agolpamiento” de entradas de los diferentes coros en bloque, con un nuevo nivel de *stretto*. 3/ Un notable incremento rítmico, presidido en todo momento por multitud de corcheas en todas las partes, lo que contribuye a un carácter impetuoso, desenfrenado. 4/ Los diseños ascendentes por grados conjuntos (*anabasis*, mostradas en azul en el ejemplo) en algunas voces, combinados con pequeñas *exclamations* (saltos ascendentes de 4ª y de 5ª, en verde en el ejemplo),

que describen la resurrección como un hecho activo, una elevación. Con todos estos elementos, el pasaje es absolutamente dinámico, estruendoso, provocando una gran sacudida en la audiencia. Obsérvese el ejemplo siguiente:

A continuación se produce un fuerte contraste con el texto *mortuorum* –cc. 281-288–, mucho más estático, con valores más largos –presencia mayoritaria de mínimas y semibreves, provocando un “freno brusco”, una ralentización o cambio de *tempo*–, y con todas las voces moviéndose en tesituras cortas, sin grandes intervallos. El fragmento es iniciado por el Coro 4, adhiriéndose de inmediato el Coro 3. Ambos coros representan el grueso del pueblo que rinde homenaje a sus muertos. La mayoría de voces de ambos coros presentan, si cabe, un mayor estatismo –Tiple y Tenor del Coro 3, y Tiple, Tenor y Bajo del Coro 4–, lo que contribuye a un tono serio, grave, respetuoso –escuchándose con ello la propia voz de Dios, que “habla” a cada fiel–. Finalmente concluye la sección con los Coros 1 y 2 que se suman al discurso –cc. 286-288–, aportando la voz de Tiple del Coro 2 un brevísimo adorno –con un tono reverencial, solemne– que concluye con una pequeña *exclamatio* –un salto de 4ª ascendente–, una especie de grito, de “reclamación” final. Este final de sección

contiene una cláusula de VII grado, con una sensación de demanda, de interpelación a Dios para que su acción resucitadora, salvífica, se haga presente.

La décima y última sección contiene el texto *et vitam venturi saeculi. Amen.* (“y la vida del mundo futuro. Amén.”, cc. 288-319). No se divide en subsecciones, ya que el texto va alternándose en todo momento entre el último verso del *Credo* y el *Amen* final. Comienza tras una pausa breve –una **aposiopesis**–, de semínima, que sirve de separación con la sección anterior y permite el arranque anacrúsico del texto. Se produce un cierto contraste entre este arranque, dinámico, fresco –con la “reducción” o “minimización” de las partes–, y la quietud anterior de *mortuorum* –de hecho, en algunos papeles indica “apriosa” y “Alegro” [*sic.*], indicaciones agógicas acordes con el incremento súbito de figuras–. El inicio lo abordan las voces del Coro 1 en dúo –cc. 288-293–, asemejándose a una pareja de narradores que entran en escena, con una textura homorrítmica muy ligera, y un diseño melódico simple, en consonancias de tercera –una escritura que, poco a poco, se acerca a la violinística–. El tono es festivo, desenfadado, liviano. Después del primer *amen* se produce una nueva pausa breve, de semínima, para, seguidamente, y ya de un modo más polifónico e independiente, “dibujar” ambas voces dos nuevos *amen*. En el último de ellos, como un grito profundo, rotundo, categórico –una especie de aldabonazo, de “portazo”–, aparecen los Coros 3 y 4 reforzando el texto –cc. 292-293–, de manera absolutamente atomizada, produciendo un gran impacto en los fieles (en cuadro rojo en el ejemplo):

[Coro 1:]  
 S rum. Et vi - tam ven - tu - ri s[aje] - cu - li. A - men, a - men, a - men.  
 T rum. Et vi - tam ven - tu - ri s[aje] - cu - li. A - men, a - men, a - men.

[Coro 2:]  
 S rum. Et vi -  
 T rum. Et vi -

[Coro 3:]  
 S rum. A - men.  
 A rum. A - men.  
 T rum. A - men.  
 B rum. A - men.

[Coro 4:]  
 S rum. A - men.  
 A rum. A - men.  
 T rum. A - men.  
 B rum. A - men.

[bc:] rum. A - men.

Coincidiendo con esta intervención decidida y rotunda, comienza de nuevo el proceso que ratifica lo anterior: el Coro 2 inicia el mismo discurso –cc. 292-297–, simulando dos nuevos narradores que entran en escena. Se trata de un **polyptoton**, situado en otro nivel, que otorga más énfasis que la anterior intervención del Coro 1, ya que el Tenor del Coro 2 tiene una tesitura más aguda –un  $Fa_3$ –, que, nuevamente, los Coros 3 y 4 ratifican y afirman con el último *amen* –cc. 296-297–, de forma similar a la primera exposición de esta sección (repitiendo el esquema). En un tercer estadio, se produce la misma situación, pero esta vez combinando los dos Tiples de los Coros 1 y 2 –cc. 296-301–, con lo que el juego escénico intercambia los espacios, escuchándose esta tercera intervención de forma simultánea desde tribunas enfrentadas. En esta ocasión, el último *amen* lo corrobora únicamente el Coro 4 –cc. 300-301–. Por tanto, estas tres intervenciones –Coro 1, Coro 2 y Tiples de ambos, refrendadas en su final por los Coros 3 y 4– tienen un sentido completamente trinitario en su desarrollo. A partir de aquí –c. 301–, como ha sucedido en muchos pasajes de este *Credo*, los Coros 3 y 4 retoman el mismo discurso, en una suerte de “democratización” o “popularización” del mismo (entendiendo siempre que los coros inferiores representan al pueblo llano). La diferencia es que la escritura es todavía más simple, más lineal, no dibujando ninguna melodía, más bien como un recitado o una salmodia, con repeticiones de notas –escritura instrumental, en estilo declamado, oratorio–. Ambos

coros actúan en bloque, imitándose en el discurso, con el Coro 4 como subsidiario del Coro 3, respondiendo a este. Las intervenciones están solapadas, amontonadas, simulando un cierto “griterío” del pueblo que aclama desde dos puntos diferentes. En total, se producen seis intervenciones –cc. 301-310–, número múltiplo de tres, y por tanto, con una nueva referencia a la Trinidad. Mientras, de forma caprichosa, los Coros 2 y 1, por este orden, van respondiendo a este mensaje con sendos *amen*, con lo que los papeles se invierten: los coros preponderantes, principales, se convierten ahora en los más sencillos y humildes en el discurso. Toda la sección es preparatoria del final: los coros (el pueblo) ha afirmado su creencia y ahora meditan sobre el final de los tiempos, la vida eterna junto al Padre. En conjunto, la sección mantiene un buen equilibrio, quedando bien compensada en el uso e intervención de los diferentes coros. Obsérvese el pasaje:

[Coro 1:]  
 S men, a - men. A - men, a men, a men, Et vi - tam ven - tu - ri  
 T A - men, A - men, A - men, Et vi - tam ven - tu - ri

[Coro 2:]  
 S men, a - men. A - men, a men, a men, a men, Et vi - tam ven - tu - ri  
 T A - men, a men, a - men, a - men. Et vi - tam ven - tu - ri

[Coro 3:]  
 S Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men, a - men.  
 A Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men, a - men.  
 T Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men, a - men.  
 B Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men, a - men.

[Coro 4:]  
 S a - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men.  
 A a - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men.  
 T a - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men.  
 B a - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men.

[bc:] a - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri s[a]je - cu - li. A - men.

La última intervención corre a cargo de los Coros 1 y 2 –cc. 309-312–, que actúan en bloque, de forma simultánea, de un modo más firme y patente. A continuación se suceden varios *amen*, pero entrecortados, separados a través de

pequeñas intervenciones que producen una cierta ansiedad hacia el final de la composición, provocando también un efecto de “desaceleración”, un *ritardando* pronunciado. Al final, todas las voces intervienen en un penúltimo *amen* de forma también entrecortada, esta vez con el conjunto de todas las partes, con una mayor rotundidad –cc. 314-315–. El último *amen* sucede tras una nueva pausa –esta vez una ***aposiopesis***, con un silencio de mínima–, con lo que se prepara con gran ampulosidad y fasto. De repente, los valores se relajan –con una sensación de cambio de *tempo* súbito–, y, mientras unas voces mantienen valores largos, de breves y semibreves, produciendo un cierto estatismo, otras –Tiples de los Coros 2, 3 y 4– se encargan de “adornar” el final, con solemnes y breves melismas –***circulationes***– sobre la palabra *amen*, dignificando su sentido, otorgando una gran pomposidad. El *Credo* acaba, de forma absolutamente categórica, con la cláusula de I grado, que cierra de un modo rotundo esta parte de la *Misa*, y “asienta” el tono de la obra.

### **Sanctus**

Se estructurada en cuatro secciones, que se muestran en el siguiente cuadro:

<b>Secciones</b>	<b>Nº de compases</b>	<b>Texto correspondiente</b>
Sección 1, cc. 1-18	18	<i>Sanctus, Sanctus, Sanctus</i>
Sección 2, cc. 19-25	7	<i>Dominus Deus Sabaoth.</i>
Sección 3, cc. 25-39	14	<i>Pleni sunt coeli et terra gloria tua.</i>
Sección 4, cc. 39-54	16	<i>Hosanna in excelsis.</i>

El texto está explotado y exprimido en las secciones primera –*Sanctus*–, que contiene la referencia trinitaria (*Sanctus* repetido tres veces en el texto) y cuarta (*Hossanna in excelsis*), que resume, de un modo sintético, el tono de alabanza que preside esta parte de la *Misa*. De este modo se prioriza la importancia musical sobre la textual. En cambio, en la sección segunda –*Dominus Deus Sabaoth*– prevalece el texto, condensado con reducción de valores y solapamiento de entradas entre las diferentes voces. En la tercera –*Pleni sunt coeli et terra gloria tua*– apenas se repite el texto, salvo en *gloria tua*, que se repite dos veces, con una nueva preponderancia textual. En general, es una parte de la *Misa* que discurre con relativa fluidez, sin excesiva duración<sup>887</sup>.

Entre las cuatro secciones se observa un cierto desequilibrio por el número de compases de que consta cada una –18, 7, 14 y 16–, pero se trata de un desequilibrio

<sup>887</sup> No parece estar muy en consonancia con lo indicado por Cerone, que recomendaba, en el caso de festividades de relevancia, desarrollar con solemnidad esta parte de la *Misa*, junto al *Kyrie* y el *Agnus Dei*: “**No siendo la Missa ferial y cotidiana, los Kyries, el Sanctus con todo lo que sigue, y los Agnus Dei, se han de ordenar solennes, remedando atuersas [adversas] vezes los passos de la Imitacion ò inuencion del subiecto:** mas siendo ferial y sin solemnidad, basta se diga la inuencion dos ò tres vezes por lo mas; terminando siempre con ella; digo sin introducir nuevas inuenciones, y diferente materia.” (- CERONE, Pedro: *op. cit.*, pp. 687-688) [lo resaltado en negrita es mío]). En este sentido, estimo que la duración de este *Sanctus* no excederá los dos minutos.

aparente, ya que los 54 compases totales del *Sanctus* se pueden estructurar de forma: 1/ **binaria**, ya que la suma de las dos primeras  $-18 + 7 = 25-$  se asemeja en número a la suma de las dos últimas  $-14 + 16 = 30-$ . Por tanto, se observa la referencia al número 2, número “terrenal”, al que, a su vez, hace referencia el texto, “cielo y tierra”. 2/ **Las secciones segunda y tercera**, en el corazón de la composición, **guardan proporción entre sí**, ya que la tercera  $-con 14 compases-$  ocupa el doble que la segunda  $-con 7 compases-$ . Por tanto, de nuevo se observa una referencia al número 2. En este caso, el juego numérico también contempla el número 7, número bíblico que representa la perfección  $-4 + 3-$ . 3/ **Las secciones primera, tercera y cuarta también guardan relación**: si a la primera  $-con 18 compases-$  se le resta el número 2, se obtiene el número de compases de la cuarta  $-con 16-$ , y si se hace lo propio con esta, se obtiene el número de la tercera  $-con 14-$ , una resta del número 2 tres veces  $-3:2-$ . En conjunto, las tres secciones juegan nuevamente con el número 2, estableciéndose la proporción 3:2, el “pulso” entre lo divino y lo humano (símbolo de toda la Humanidad ensalzando a Dios).

En el arranque de la primera sección se encuentra de nuevo el motivo inicial del *Kyrie*<sup>888</sup>, aunque en este caso, la particularidad o variación respecto del motivo inicialmente presentado consiste en presentar conjuntamente dos voces  $-en este caso, Tiple y Tenor del Coro 1-$  portando un motivo y contramotivo a la par. El motivo aparece en el Tenor, aunque solo la primera parte del mismo. En cambio, el Tiple, en lugar de presentar el contramotivo inicial del *Kyrie*, expone la segunda parte del motivo, la que contiene el dibujo descendente, actuando como contramotivo. De este modo, *“conviven” las dos partes del motivo conjuntamente, una original forma de presentar, de forma variada, el material temático de la Misa, a la vez que se va observando cómo Hinojosa va transmitiendo una idea cíclica, de “recreación” de los materiales empleados. Obsérvese en el ejemplo, comparado con el motivo inicial del Kyrie (en rojo, la primera parte del motivo, y en azul, la segunda):*

---

<sup>888</sup> Valls recomienda que el arranque del *Sanctus* se establezca con el motivo principal de la *Misa*: **“Los Sanctus, y Agnus será muy bueno sean sobre el intento principal**, y mucho mas el donā nobis pacem para acabar la obra por donde empezó.” (-VALLS, Francesc: *op. cit.*, p. 230, fol. 95v) [lo resaltado en negrita es mío]. Tanto Cerone como Valls, y casi todos los tratadistas, conciben el *Sanctus* como una recapitulación, un “cierre” tras la escucha larga del *Credo*.



ro 1:]  
S  
Ky - ri - e [e] - lei - son, Ky - ri - e

**motivo inicial en el Kyrie**

[Coro 1:]  
S  
Sanc - tus, Sanc - tus,  
T  
Sanc - tus, Sanc - tus,

**motivo en el Sanctus**

Otra particularidad que ofrece este inicio es que, aunque arranque con el I grado, al portar el arranque del motivo el Tenor, parece que el tono del *Sanctus* quede establecido en el IV grado. De hecho, el acompañamiento comienza en *Do* e inmediatamente aborda de igual modo el IV grado –*Fa*–, lo que crea una cierta “confusión” sobre el tono inicial, que, en cualquier caso, sirve para despertar al oyente, lo mantiene alerta. Esto queda confirmado cuando el Coro 2 retoma el motivo –cc. 4-7–, esta vez exponiéndolo en el I grado, “asentando” el tono (obsérvense ambas exposiciones, en el V grado y en el I grado, respectivamente):

[Coro 1:]  
S  
Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus,  
T  
Sanc - tus, Sanc - tus,

[Coro 2:]  
S  
Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus,  
T  
Sanc - tus, Sanc - tus,

La forma de exponer este material temático es siempre mediante dúos, que “entran en escena” conjuntamente, como cogidos de la mano, repartiéndose entre sí el protagonismo. Después de los dos coros superiores, van entrando las voces del Coro 3 –cc. 6-11–, primero Tenores y Bajos, seguidos de Tiples y Altos. Nuevamente, ambas parejas de voces exponen en el IV grado, lo que “recrea” la tensión e incertidumbre del principio. De forma similar a lo que ocurre en el formato de la fuga, en este caso, entre estas entradas del IV grado y las del Coro 4, el Coro 2 realiza un pasaje a modo de soldadura, tomando como material el ascenso en semínimas del motivo, en el IV – Tenor, cc. 9-12– y I grado –Tiple, cc. 10-11–, respectivamente. Finalmente, el Coro 4 toma su protagonismo –cc. 11-18–, con el IV grado –Altos y Bajos–, seguido, finalmente, del I grado, que, definitivamente, queda asentado y consolidado. Entretanto, algunas voces, después de exponer el material “obligado”, realizan contrapuntos libres, observándose en el pasaje: 1/ voces que “retoman” el ascenso *gradatim* del motivo, como la Alto del Coro 3 –cc. 12-14– y el Tiple del Coro 1 –con

diseño tendido, de 7ª ascendente, cc. 15-18–, simulando personajes que “miran” hacia lo alto, a lo excelso. 2/ Voces que realizan diseños en forma de *circulatio*, redundando en la idea de “santidad”, pero también adornando, engalanando el motivo principal, a modo de alabanza, como el Tenor del Coro 2 –cc. 13-15–, y en la cláusula que cierra la sección, el Bajo del Coro 3 –cc. 16-18–. 3/ Finalmente, en esta cláusula mencionada – de I grado, que provoca un efecto de “cierre” de esta exposición temática, y separa esta sección de la siguiente–, dos voces –Tiple del Coro 2 y Alto del Coro 4– se “descuelgan” del resto, formando una especie de eco o resonancia natural, desde dos puntos diferentes –desde una tribuna y desde el coro general–. Además, esta voz de Alto aporta una 7ª sin preparación, lo que, dentro del uso de consonancias sencillas – usualmente preparando los retardos–, llama la atención, no tanto por la propia 7ª, sino porque con la otra voz mencionada –el Tiple del Coro 2–, forma, de súbito, un “choque” de segunda. Obsérvense todos los elementos mencionados en el siguiente ejemplo del final de esta sección primera: el motivo en el IV grado (en rojo), el motivo en el I grado (en azul), los diseños ascendentes (provenientes del motivo, en verde), las *circulationes* (en naranja), y las dos voces que conforman el “eco” final (en color morado).

The image shows a musical score for four choirs and a basso continuo part. The score is in G major and 4/4 time. It features a 'cascading' entry of voices with descending lines. Colored boxes highlight specific melodic motifs: a green box in Coro 1 S, an orange box in Coro 2 T, a green box in Coro 3 A, an orange box in Coro 3 B, a blue box in Coro 4 S, a purple box in Coro 4 A, and a red box in Coro 4 B. The lyrics are 'Sanc - - - tus, Sanc - - - tus, Sanc - - - tus, Sanc - - - tus'.

Bruscamente, se produce un fuerte contraste entre la primera sección – solemne, un tanto ceremoniosa, pausada–, y la segunda –con el texto *Dominus Deus Sabaoth*, “Señor, Dios, de los ejércitos”–, que comienza de un modo impetuoso, con las voces entrando en forma de “cascada”, “agolpándose” unas encima de otras. Por un lado, esta sección comienza con *falsa resolución por elipsis* –sin pausa respecto de la sección anterior–, lo que, lejos de dejar “tomar aliento”, produce una cierta “sacudida” en los oyentes. Por otro, las imitaciones se suceden a distancia de mínima y de semínima, lo que produce una mayor acumulación de tensión, un mayor “apremio”. La línea descendente desplegada entre todos los coros –produciéndose las entradas desde los coros superiores hacia los inferiores– muestra con contundencia la fuerza divina, que irrumpe y “vierte” su misericordia sobre todos los hombres. A este respecto, cada entrada simula cada fiel, que “recibe” esa misericordia proveniente desde lo alto. El motivo utilizado es simple, pero de muy buen efecto: combina corcheas en sentido descendente –sobre repeticiones de notas en consonancias, lo que permite una escucha diáfana del conjunto–, con una **exclamatio** final, un salto de 8ª (o de 5ª, en algunos casos) sobre *Sabaoth*, que trata de reflejar con gran elocuencia

el poder divino que emana desde el cielo –el ejército celestial que irrumpe con gran fuerza y despliegue de medios–. El resultado es una especie de “terremoto” que sorprende a los fieles, por el súbito cambio rítmico –incremento de figuras–, por la textura –imitativa, un fragmento lleno de *stretti*–, y por la utilización del espacio sonoro –voces que irrumpen desde diferentes ángulos del templo–.

The image displays a musical score for four cases, labeled [Caso 1] through [Caso 4]. Each case shows a system of vocal parts (Soprano, Tenor, Alto, Bass) and instrumental parts. The lyrics are in Latin, including "De - mus De - us Sa - ba - oth" and "Pleni sunt coeli et terra gloria tua". A red arrow points from the Soprano part in Case 2 to the Bass part in Case 4, highlighting a specific musical motif.

La tercera sección –cc. 25-39– contiene el texto *Pleni sunt coeli et terra gloria tua* (“Llenos están el cielo y la tierra de tu gloria”). Comienza nuevamente con un gran contraste con la sección anterior, relajando súbitamente los valores –un nuevo efecto de cambio de *tempo* súbito–, y mostrando quietud y estatismo –manteniendo cada voz en una sola nota– frente al pasaje anterior. El primer motivo<sup>889</sup> va asociado al texto

<sup>889</sup> Este motivo es exacto al que utiliza Tomás Luis de Victoria (\*Ávila, 1548c; †Madrid, 1611) en el mismo fragmento de texto del *Sanctus* de su *Misa Quarti Toni*. Obsérvese:

*Pleni sunt* (“llenos están”, cc. 25-27), y trata de mostrar precisamente plenitud y amplitud con una figura de semibreve –dos mínimas ligadas en la transcripción– que “dilata” el discurso, “estirándolo”, concluyendo con una semibreve. Algunas voces del conjunto –Tenor del Coro 1, Tiple del Coro 2 y Tenor del Coro 3– se “desmarcan” del resto, ofreciendo el mismo diseño –con la hemiola– pero dos pulsos más tarde, y por disminución, lo que produce un nuevo efecto de eco, “retumbando” los muros de la iglesia desde tres puntos diferentes –desde dos de las tribunas y desde el coro general–. Tras ello, sucede una *aposiopesis* –pausa general de mínima en todas las partes–, que busca el efecto de la resonancia natural y que “retumbe” la anterior sonoridad –la bóveda del templo resonando, simulando la bóveda celeste–. El efecto de llenar el espacio del silencio con la resonancia (“llenos están...”) está, en este caso, muy bien ideado y conseguido por Hinojosa, muy adecuado al texto que describe. Seguidamente, en la palabra *coeli*, aparecen varias voces que siguen “dilatando” el discurso –Bajo del Coro 3, unido a todo el Coro 4, cc. 28-29– con una hemiola similar a *pleni* –el Tenor sigue diciendo *pleni*, cuando el resto lo hace con *coeli*, situación que se ha respetado en la transcripción–. Estas voces ofrecen una imagen de “eternidad” en el cielo, con los valores largos. En cambio, el resto de partes, en los mismos compases, ofrecen un discurso entrecortado, a modo de *suspiratio*, repitiendo *coeli* dos veces en semínimas. Con ello se produce una sensación de lejanía, a modo de ecos del discurso, con una imagen de detención del tiempo, flotando de un modo etéreo. Finalmente, tras una nueva *aposiopesis*, todo el conjunto aparece homorrítmicamente en *et terra* – cc. 30-33–, de un modo muy afianzado, con gran solemnidad y empaque. Mientras que unas voces “dilatan” nuevamente el discurso con valores largos, otras se encargan de adornar la cláusula de V grado –establecida para proseguir el discurso dentro de la misma sección–, como el Tiple del Coro 2, Alto y Bajo del Coro 3, y Tiple y Alto del Coro 4, aportando elegancia y majestuosidad. En este pasaje encontramos un recurso que Hinojosa utiliza de un modo muy habitual en las cláusulas, una *parrhesia* –disonancia producida como consecuencia del movimiento natural de dos voces, en este caso, entre la voz de Alto del Coro 3, con el *Fa* natural, y las voces de Bajo del Coro 3 y Alto del Coro 4, con el *Fa* #–, que en este caso, impacta al oyente, dejándole un tanto temeroso, preocupado, precisamente en la palabra “tierra” (“llenos están el cielo y la tierra de tu gloria”), preguntándose los fieles con ello si realmente la gloria de Dios alcanza a la tierra. En el ejemplo aparecen todos estos elementos: el efecto de retardo

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in G major and 4/4 time. A red box highlights a specific passage starting at measure 15. The lyrics are: "De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt, ple - ni sunt cae - li et ter - oth, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - De - us Sa - ba - oth, Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter -". The red box highlights the phrase "Ple - ni sunt, ple - ni sunt cae - li et ter -" in the Soprano part, which is followed by a semibreve rest. In the other parts, this phrase is repeated twice in semínimas.

Hinojosa pudo consultar esta composición en el Patriarca, ya que fue copiada a mano en el siglo XVII en un manuscrito de facistol –*E-VAcp*, Mus/CM-LP-2, r. 3759, fols. 15-80–, junto a otras cinco composiciones anónimas (véanse las pp. 198-200 del Capítulo II del presente trabajo).

en *pleni sunt* (en rojo), el discurso entrecortado en *coeli* (en azul), los melismas en *terra* (en verde), y la *parrhesia* (en morado):

The image shows a musical score for four choirs, labeled [Coro 1] through [Coro 4]. Each choir part includes vocal staves for Soprano (S), Tenor (T), Alto (A), and Bass (B). The lyrics are written below the staves. The score is annotated with several colored boxes and circles:

- Red boxes:** Highlight the phrase "Pleni sunt" in the vocal parts of Coro 1 and Coro 3.
- Blue boxes:** Highlight the word "coeli" in the vocal parts of Coro 1 and Coro 3.
- Green boxes:** Highlight melismatic passages on the word "terra" in the vocal parts of Coro 2, Coro 3, and Coro 4.
- Purple circles:** Highlight specific notes in the vocal parts of Coro 3 and Coro 4, with red arrows pointing to the word "Parrhesia" written in red text.

La parte final de la sección corresponde al texto *gloria tua* (“de tu gloria”, cc. 33-39). Está confiada a los dos coros superiores –Coros 1 y 2– que abordan un motivo doble con la palabra *gloria*: ambos alargan la sílaba inicial mediante una mínima con puntillo, para potenciar el sentido del texto –gloria, alabanza–, y, posteriormente, decaen con un intervalo de segunda descendente, en un caso, y en el otro, con una quinta descendente, quedando en evidencia el sentido aclaratorio del término. Posteriormente, en *tua*, Hinojosa utiliza un motivo descendente que se recupera al final de la frase con un intervalo de segunda ascendente, con un resultado muy reverencial y ceremonioso. Mientras las voces del Coro 1 abordan como respuesta los dos motivos, las voces del Coro 2 ofrecen valores largos en *tua* –cc. 36-38–, signo de que la gloria de Dios es eterna, permanece en el tiempo. El hecho de utilizar las cuatro voces de los coros superiores en estilo canónico ofrece: 1/ una textura muy aligerada, con cuatro voces solistas. 2/ Un contraste de textura y de densidad –esta vez más liviano– con la frase anterior, en que intervenían todas las partes, en un nuevo proceso

de “reducción”. 3/ Una significación especial del texto, ya que, al confiarse a las voces de los coros superiores, queda representado lo excelso, la gloria de Dios desde lo alto. Obsérvense los dos motivos, de *gloria* (en rojo) y de *tua* (en azul), en los Coros 1 y 2:

Tras una breve aspiración (un breve “respiro”, de corchea) viene la cuarta y última sección –cc. 39-54– correspondiente al texto *Hosanna in excelsis* (“Hosanna en el cielo”). La primera célula (con un sencillo floreo) fragmenta el texto en *hosanna*, y comienza de un modo muy festivo, muy celebrativo, y a su vez, muy ligero y liviano. A ello contribuye el arranque acéfalo, que produce un gran dinamismo, con un incremento significativo del ritmo, que aporta vivacidad y rapidez. Este motivo inicial es abordado por los Tiples de los Coros 1 y 2 –c. 39–, desde tribunas enfrentadas, aportando una sonoridad que proviene desde dos puntos diferentes, siempre desde lo alto, desde lo excelso. Responden inmediatamente los Coros 3 y 4 –cc. 39-40–, situados en el coro general, simulando al pueblo que secunda rotundamente la aclamación que viene desde lo alto. A continuación intervienen nuevamente los Coros 1 y 2 –c. 40–, esta vez con un cambio tímbrico –voces de Tenor–, refrendando de nuevo el *hosanna* los Coros 3 y 4 –cc. 40-41–. Así pues, los diálogos se suceden de forma impetuosa, vertiginosa, de modo que los fieles reciben la sonoridad rápidamente desde diferentes puntos, con un gran impacto, sin saber a qué atender. Entre los compases 41 y 43, los Tiples de los coros superiores completan el texto –*hosanna in excelsis*– con un diseño sencillo que contiene una gradación descendente, en intervalos de tercera entre las dos voces, aportando con ello ligereza y volatilidad. Este recurso también simboliza la gloria de Dios, que “desciende” a la tierra y “alcanza” a los hombres. En el ejemplo se observa la célula sobre *hosanna* (en rojo) y el diseño posterior con los diseños descendentes (en azul):



40

[Coro 1:]  
S a. Hos - san - na, hos - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.  
T a. Hos - san - na, hos - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

[Coro 2:]  
S a. Hos - san - na, Hos - san - na, hos - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.  
T a. Hos - san - na, Hos - san - na, hos - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

[Coro 3:]  
S Hos - san - na, hos - san - na, hos - san - na,  
A Hos - san - na, hos - san - na, hos - san - na,  
T Hos - san - na, hos - san - na, hos - san - na,  
B Hos - san - na, hos - san - na, hos - san - na,

[Coro 4:]  
S Hos - san - na, hos - san - na, hos -  
A Hos - san - na, hos - san - na, hos -  
T Hos - san - na, hos - san - na, hos -  
B Hos - san - na, hos - san - na, hos -

[bc:] Hos - san - na, hos - san - na, hos -

En una segunda exposición del mismo material, ahora es el Coro 3 el que propone –“democratizando” el discurso, c. 43–, respondiendo el Coro 4 –c. 44–, repartiéndose en este breve instante el protagonismo. Seguidamente, los Tenores de los Coros 1 y 2 completan el texto nuevamente con la doble gradación descendente por tercetas –cc. 44-46–. De este modo, el pasaje queda doblemente expuesto –en forma de pregunta y respuesta– y bien compensado, con la utilización de todos los recursos tímbricos (combinaciones de voces) en juego.

A partir del compás 46 se vuelven a escuchar los mismos motivos, con una nueva combinación tímbrica y espacial: en esta ocasión, la pregunta-respuesta se combina entre los Coros 2 y 3 –situados en dos puntos diferentes del templo– y los Coros 1 y 4 –en el ejemplo señalados en rojo–, jugando con las distancias, seis voces contra seis voces –una referencia trinitaria, por tanto–, una nueva combinación que aporta originalidad y variedad. El texto queda completado –*hosanna in excelsis*– de forma más celular, más motívica, con el diseño que aportaban las voces de los coros superiores, pero esta vez con escritura no idiomática –con repeticiones de nota– y ocupando un solo compás, aportando una mayor tensión. Únicamente se escucha, como trasfondo, el breve descenso aportado por los Bajos de los Coros 3 y 4, que



dialogan entre sí (cc. 47-49, en el ejemplo en azul).

The image displays a musical score for the Hosanna in excelsis section. It is organized into four systems, each representing a different choir or group:

- [Coro 1]:** Soprano (S) and Tenor (T) parts. A red box highlights the initial melodic phrase "Hos - san - na" in both parts.
- [Coro 2]:** Soprano (S) and Tenor (T) parts. A red box highlights the initial melodic phrase "Hos - san - na" in both parts.
- [Coro 3]:** Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. A red box highlights the initial melodic phrase "hos - san - na" in the Soprano, Alto, and Tenor parts. A blue box highlights the descending bass line "hos - san - na in ex - cel - sis" in the Bass part.
- [Coro 4]:** Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. A red box highlights the initial melodic phrase "hos - san - na" in the Soprano, Alto, and Tenor parts. A blue box highlights the descending bass line "hos - san - na in ex - cel - sis" in the Bass part.
- [bc]:** Basso continuo part. A blue box highlights the descending bass line "hos - san - na in ex - cel - sis".

Finalmente, desde el c. 49, los Coros 1 y 2 –esta vez actuando como uno solo– reexponen el segundo diseño –en esta ocasión completo–, también “sugerido” melódicamente por el Tenor del Coro 2 –la voz que actúa como Bajo al “fundirse” los dos coros–, de modo que se mantiene la coherencia con el fragmento anterior –donde las voces graves de los Coros 3 y 4, los Bajos, exponían breves diseños descendentes–. En el compás 51 aparecen en escena todas las partes para expresar una vez más *hosanna in excelsis*, con el mismo diseño pero tratado rítmicamente –sin observarse con claridad el diseño melódico al que iba asociado, pero conservando la esencia rítmica–, con un resultado más “percutido”, más “punzante”, en un final estruendoso, llamativo, una alabanza unánime.

### **Benedictus**

Está estructurado en tres secciones, que se muestran en el siguiente cuadro:

Secciones	Nº de compases	Texto correspondiente
Sección 1, cc. 1-21	21	<i>Benedictus qui venit</i>
Sección 2, cc. 22-30	9	<i>in nomine Domini.</i>
Sección 3, cc. 30-45	16	<i>Hosanna in excelsis.</i>

La primera sección es la que contiene un mayor número de compases –21–, y la que se expresa más a fondo, repitiendo todas las partes *Benedictus qui venit* múltiples veces, afirmándose con rotundidad esta parte del texto, en la que se “santifica” el nombre de Jesús, el enviado, el que viene en nombre de Dios. Nuevamente la sección final –*Hosanna in excelsis*– también queda explotada y confirmada, ya que se repite de modo idéntico al final del *Sanctus*, formando con ello una especie de *ritornello* que otorga unidad a las dos partes –*Sanctus* y *Benedictus*–, modelo que ya se había establecido tiempo atrás<sup>890</sup>. Las propias tres secciones en que se divide forman un conjunto tripartito –una referencia trinitaria–. Por otra parte, el número de compases de la primera sección –21– es múltiplo de 7 y de 3 –el 7, como suma del 4, lo “terrenal”, y el 3, lo “celestial”, simboliza la perfección–, y el de la segunda –con 9 compases–, es el resultado de multiplicar el número 3 tres veces – $3 \times 3 = 9$ –, otra nueva referencia a la Trinidad. Además, la suma de las dos primeras secciones – $21 + 9 = 30$ – es aproximadamente el doble de la extensión de la tercera –con 16–, formándose, en este caso, una proporción 2:1, que remite a las dualidades cielo-tierra, Jesús Dios y hombre, etc. En definitiva, un pulso constante entre los números ligados a la condición humana –el 2 y el 4–, y los que simbolizan lo “divino” –el 3, la Trinidad, y el 7, la perfección–.

En la primera sección –cc. 1-21–, comienzan –como viene siendo habitual en esta *Misa*– a exponer el material temático los coros superiores, comenzando desde lo alto –símbolo de lo excelso, lo celestial–, con el Coro 1, con un motivo que repite la primera parte del expuesto en el *Kyrie*, variando la cabeza del mismo –para adaptarla al nuevo texto– con dos mínimas, en lugar de una semibreve. De este modo, *el motivo se identifica con el que aparece en toda la Misa como principal*, confiado, en este caso, al Tenor. Un compás más tarde –en un plano inferior de importancia– aparece el contramotivo, que contiene la misma cabeza del propio motivo –con las dos figuras de mínima–, seguida de un doble impulso ascendente. Este elemento ya había aparecido en el *et incarnatus est* del *Credo* –cc. 106 y ss., obsérvense los compases en el ejemplo siguiente–, mostrando un modelo de reelaboración y nuevo uso de un material existente en otra parte de la obra.

<sup>890</sup> Eran comunes las indicaciones *Hosanna ut supra*, repitiendo, en el *Benedictus*, el fragmento del final del *Sanctus*, como en la mencionada *Missa Quarti Toni*, de Victoria, la *Missa Papae Marcelli*, de Palestrina, y otras muchas de los siglos XVI y XVII. Esta costumbre se conservó en siglos posteriores, y así encontramos modelos similares en misas emblemáticas del período clásico, como la *Missa in angustiis* Hob.XXII:11 –*Nelsonmesse*– de Franz Joseph Haydn (\*Rorhau –Austria–, 1732; †Viena –Austria–, 1809), o la *Misa de la Coronación* KV 317 –*Krönungsmesse*– de Wolfgang Amadeus Mozart (\*Salzburg –Austria–, 1756; †Viena –Austria–, 1791), entre multitud de ejemplos.

[Coro 1.]  
S Et in - car - na - - - tus est, 110  
T Et in - car - na - tus est, et

**motivo y contramotivo en el Credo -Et incarnatus est-**

[Coro 1.]  
S Be - ne - dic - tus qui ve - - - nit, 5  
T Be - ne - dic - tus qui ve - - - nit, be - ne -

**motivo y contramotivo en el Benedictus**

A partir de este material –motivo y contramotivo– van adhiriéndose los restantes coros y voces<sup>891</sup>, siempre de los coros superiores a los inferiores. Las entradas del Coro 2 –Tiple c. 3; Tenor, c. 4– se producen de inmediato, siguiendo la pauta de la distancia de compás que se había producido en el Coro 1 –con el consiguiente tono de seriedad y gravedad–, con lo que ambos coros son tratados como uno solo, como un coro a 4 partes. La última entrada –Tenor del Coro 2– es la que aporta variedad, al presentar el contramotivo en el IV grado –Do–, de forma contrastante.

Al igual que sucede en el esquema de la fuga –salvando el anacronismo, ya que, según la terminología de la época, se trataría de un *passo*–, se produce un compás de transición<sup>892</sup> –una soldadura– entre las entradas de los dos primeros coros y las del Coro 3, que se observa especialmente en el dibujo melódico descendente del Tenor del Coro 2 (en rojo en el ejemplo):

[Coro 2:]  
S dic - tus qui ve - nit, be - ne - dic - - - tus qui ve - - - nit, be - - - ne - dic -  
T Be - ne - dic - tus qui ve - - - nit, qui ve - - - nit, Be - ne - dic - tus qui ve - - - nit, be - ne -

[Coro 3:]  
S Be - ne - dic - tus qui ve - - - nit, be - ne -  
A Be - ne - dic - tus qui ve - - - nit, be - ne -

<sup>891</sup> En contra de las recomendaciones de Cerone, de componer el *Benedictus* a menos voces que la obra completa (obsérvese la cita incluida en el análisis del *Kyrie*, al llegar al *Christe*, pp. 395-396).

<sup>892</sup> En la fuga, este punto de la exposición incluye la llamada “coda del sujeto”, una soldadura que prepara tonalmente la siguiente entrada, conectando la respuesta –escrita en la dominante del tono– con la nueva entrada del sujeto en el tono principal (–GÉDALGE, André: *Traité de la Fugue*. París, Enoch, 1904 [versión consultada en italiano: *Trattato Della Fuga*. Milano, Curci, 1987, pp. 79-80]).

Las entradas del Coro 3 –cc. 7-10– se producen invirtiendo el orden de motivo y contramotivo –Tiple, contramotivo; Alto, motivo; Bajo, contramotivo; Tenor, motivo–, lo que provoca, en primer lugar, variedad respecto a la exposición de los Coros 1 y 2, y por otro, que el contramotivo adquiera ahora un mayor peso y protagonismo, igualándose temáticamente al motivo y ponderando el discurso general en toda la obra. Las entradas del Coro 4 –cc. 11-14– se producen sin soldadura alguna, un compás después de las del Coro 3, de modo que el conjunto de estas ocho entradas reparte el protagonismo en las ocho voces, que van entrando una a una, como secciones del pueblo llano, aclamando todas ellas “Bendito el que viene”. Nuevamente, Hinojosa “rompe” el esquema de presentación del material temático, alternando tímbricamente las entradas –esta vez, con el orden Alto-Bajo-Tiple-Tenor–, aunque volviendo a exponer en primer lugar el contramotivo –Alto, contramotivo; Bajo, motivo; Tiple, contramotivo; Tenor, motivo–. Este orden confiere unidad a los Coros 3 y 4, que quedan fundidos en un coro de 8 voces, con entradas a distancia de compás, alternando siempre ambos elementos.

Desde la entrada del Coro 3 –c. 7 y ss.– se observa un cierto “estatismo” de los Coros 1 y 2, relajando los valores y manteniéndose en una misma tesitura, lo que supone: 1/ una mejor “escucha” del contrapunto del Coro 3, que interviene en ese momento. 2/ El estatismo indicado simboliza un estado latente, de “permanencia”, de “adoración” –contemplando el paso del Señor, como en la celebración del Domingo de Ramos–. 3/ El Tenor del Coro 2 aporta una pedal de I grado –cc. 9-14–, con cierta solidez, “relajación”, y “envolviendo” las entradas de los Coros 3 y 4. Seguidamente, el Coro 3 retoma este estado “estático” –cc. 13-16–, y la voz de Alto de este coro “releva” de la nota pedal de I grado al Tenor del Coro 2 –cc. 13-16–, prolongando la calma. El acompañamiento, desde su inicio, contribuye a este estado de calma, de ensimismamiento, con valores largos –mínimas y semibreves–, “cediendo” todo el protagonismo a las voces, “abrigándolas”. En conjunto, en esta sección se observa un carácter armonioso, plácido, envolvente, donde los diseños ascendentes –tanto del motivo como del contramotivo– asoman por todas las partes, a modo de alabanza, como “incensando” desde diferentes puntos. Finalmente, en el compás 21 aparece la cláusula de I grado, que contribuye a esa sensación de reposo, de “llegada”, finalizando la sección con una semibreve. Obsérvese el final de la sección (los diseños ascendentes, con un sentido de alabanza, en rojo; las notas pedal de Tenor y de Alto, en azul; y la cláusula final, en verde):

[Coro 1:]  
S  
T  
be - ne - dic - tus qui ve - nit, qui ve - nit, qui ve - nit, be - ne - dic - tus qui ve - nit

[Coro 2:]  
S  
T  
tus qui ve - nit, be - ne - dic - tus qui ve - nit, be - ne - dic - tus qui ve - nit

[Coro 3:]  
S  
A  
T  
B  
dic - tus qui ve - nit, qui ve - nit, be - ne - dic - tus qui ve - nit, qui ve - nit, qui ve - nit, be - ne - dic - tus qui ve - nit

[Coro 4:]  
S  
A  
T  
B  
Be - ne - dic - tus qui ve - nit, be - ne - dic - tus qui ve - nit, qui ve - nit, be - ne - dic - tus qui ve - nit

[bc:]  
Be - ne - dic - tus qui ve - nit, be - ne - dic - tus qui ve - nit

En la segunda sección –cc. 22-30–, que contiene el texto *in nomine Domini* (“en el nombre del Señor”) se produce un contraste con la anterior, en la que intervenían todas las partes –una “minimización” súbita–. En este caso, solo lo hacen las cuatro voces de los Coros 1 y 2, y en este punto, Hinojosa sí atiende lo indicado por Cerone, a propósito de que intervengan menos partes en el *Benedictus*, aunque solo puntualmente, en esta frase. Esta sección, por su brevedad, y por ser tratada a menos voces, parece de transición, una especie de versículo<sup>893</sup> intermedio. En ella aparece un motivo nuevo asociado al texto, iniciado por el Tenor del Coro 2, con una *gradatio* –ascenso-descenso– que aporta un carácter “reverencial”, inclinando la cabeza, como un saludo al paso del Señor. Este motivo se presenta a modo de pregunta-respuesta con el I y el V grado: I grado, Tenor del Coro 2; V grado, Tiple del Coro 2; I grado, Tiple del Coro 1; V grado, Tenor del coro 1. Las voces superiores –de los Coros 1 y 2– contribuyen al carácter liviano, con una textura que, a pesar de ser imitativa, es ligera. Las entradas, entre las voces de cada coro, están espaciadas –a distancia de compás–, e incluso se sitúan una distancia de dos compases entre las del Coro 2 y las del Coro 1,

<sup>893</sup> Al igual que en los versículos de los responsorios del siglo XVI, en los que intervenían tres de las cuatro partes en que estaban escritos –i. e., responsorios del *Officium Hebdomadae Sanctae* (1585) de Tomás Luis de Victoria (\*Ávila, 1548c; †Madrid, 1611)–.



23–, para mostrar a presentando a los fieles la figura del Cordero, Jesucristo, como centro de la vida cristiana, aunque en la segunda –con 12– y la tercera –con 9– se reexpone cada vez de forma más sintética. Las secciones que contienen el texto *qui tollis peccata mundi, miserere nobis* ocupan pocos compases –9 compases las secciones segunda y cuarta–, y en ellas el texto circula con rapidez, de forma fluida, a modo de transición. No obstante, al llegar a la súplica –*miserere nobis*– se repite un tanto, para enfatizar la súplica (“ten piedad”). En la sexta y última sección –*qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem*– se explota el final del texto a fondo, repitiéndose con gran profusión *dona nobis pacem* (“danos la paz”, cc. 60-81), transformándose en un grito unánime de toda la humanidad que clama paz<sup>894</sup>.

Existen bastantes referencias a la Trinidad, como en la propia estructuración en seis secciones –3 + 3–, que, a su vez, se pueden agrupar en tres, de dos en dos: la primera, con los 32 compases que suman las secciones primera y segunda –23 + 9 compases–; la segunda, con las secciones tercera y cuarta, aglutinando 20 compases; y la tercera, con las dos últimas secciones, con 32 compases. Así pues, las secciones primera y segunda ocupan el mismo número de compases que la quinta y la sexta, ambas con 32 compases, quedando la sección central con 20, una división 2:1, que señala la figura de Jesucristo –Dios y hombre– en una sola persona. Por otra parte, se puede realizar otra agrupación de secciones en dos partes: las que contienen el texto *Agnus Dei* suman 41 compases –secciones impares, con 23 + 9 + 9 compases–, y las que contienen el resto del texto –*qui tollis..., miserere nobis/qui tollis..., dona nobis pacem*– lo hacen con 42 compases –9 + 9 + 24–, un buen equilibrio binario entre toda la composición. Todo queda condensado en las secciones primera –23 compases– y la última –24 compases–, ambas con números similares. Por último, la proporción áurea –61%– aparece justo en el final de la segunda sección, en la que finaliza la mencionada súplica de *miserere nobis* –cc. 49-50–, con una intención estructural y enfática del texto.

La primera sección –cc. 1-23– se inicia una vez más con una clara dirección desde los coros superiores hacia los inferiores, una *catabasis* repartida entre todas las intervenciones, simbolizando la llegada del Cordero de Dios a la tierra, así como la misericordia divina, que queda “derramada” sobre el conjunto de los hombres. De forma particular aparece –para una mayor variedad y originalidad, llegados a este punto de la *Misa*–, en primer lugar, un nuevo motivo –iniciado por el Tiple del Coro 1– que otorga un gran énfasis a la primera palabra del texto –*Agnus*–, con una figura de semibreve con puntillo –transcrita como semibreve ligada a mínima–, mostrando al pueblo al “Cordero de Dios”, y sigue con un salto de 4ª descendente para, finalmente, desembocar en una *circulatio* sobre *Dei*. Este diseño final permite ahondar, penetrar en la idea del Hijo de Dios, el Cordero, que proviene del Padre, y el giro melódico contribuye a ensalzar la figura de Dios como elemento generador de toda la creación. *Este motivo*, al aparecer en primer lugar –antes que el propio motivo de la *Misa*– adquiere la máxima categoría e importancia en este arranque del *Agnus Dei*, y *está inspirado en el contramotivo del inicio del Credo* –con el característico salto de 6ª, c. 3–

---

<sup>894</sup> Consúltese, a este respecto, lo indicado en el Capítulo I de la presente tesis (p. 37), a propósito de los conflictos, guerras, bandolerismo y revueltas en que se vio envuelta la península y, concretamente, el Reino de Valencia a lo largo del siglo XVII.

, en un nuevo ejemplo de reelaboración y reutilización del material de la propia composición. En el ejemplo aparece el diseño que actúa como contramotivo en el *Credo*, y que, una vez reelaborado, adquiere la categoría de motivo en el *Agnus Dei*:

**contramotivo en el *Credo* –Tenor del Coro 1–**

**motivo en el *Agnus Dei* –Tiple del Coro 1–**

Junto a él, se encuentra el tema o motivo principal de la *Misa*, que, en esta ocasión, actúa como contramotivo –al aparecer un compás más tarde–, y, por ello, adquiere el papel de un personaje secundario, acompañante del principal en la escena. Ambos elementos –motivo y contramotivo– se exponen en el IV grado, como había sucedido en el arranque del *Sanctus*, y, nuevamente, ofrece una cierta tensión y una escucha atenta en el oyente, captando su atención.

Tras exponer motivo y contramotivo el Coro 1 –cc. 1-6–, el Coro 2 “toma” el testigo, aunque, una vez más, ambos coros actúan como un solo coro a 4 voces, con las cuatro entradas equidistantes, a distancia de compás –con mucha solemnidad, reverencial–. De este modo, y como sucede en muchos momentos de esta *Misa*, las 12 voces de los coros quedan repartidas en tres bloques de cuatro voces cada una, manteniendo un buen equilibrio que ofrece una referencia trinitaria desde el punto de vista acústico y espacial.

Entre los compases 6 y 14 se suceden las entradas de los Coros 3 y 4, todas a distancia de compás, lo que también “unifica” la importancia que adquieren ambos coros en el discurso. El motivo y el contramotivo se van alternando entre los grados I y V –fijando así el tono–, así como los timbres de ambos coros, de este modo: en el Coro 3, Tenor, I grado; Tiple, V grado; Alto, I grado; y Bajo, I grado. Y en el Coro 4 Tiple, I grado; Tenor, I grado; Bajo, I grado; y Alto, V grado. Esta secuencia de grados provoca un “cierre” en las entradas del Coro 3 –I – V – I – I–, mientras que en las del Coro 4 el efecto es el contrario, de “apertura” –I – I – I – V–. A partir del compás 7, los Coros 1 y 2 realizan otra función: el Tenor del Coro 2 realiza una nota pedal sobre el I grado –cc. 7-12–, a modo de “sujeción” del resto de voces, con relativa placidez y relajación –al tratarse del I grado–, mientras que el resto de voces “sugieren”, de forma tímida –sin “invadir” el protagonismo desplegado por los coros inferiores– un contramotivo descendente que había aparecido como *cantus firmus* en el inicio del *Kyrie* –cc. 7-11–.

A partir de las entradas del Coro 4 –c. 10 y ss.–, la nota pedal del Tenor del Coro 2 queda “renovada”, sustituyéndose por otras voces: Tiple del Coro 1 –cc. 10-14–; Tiple del Coro 2 –cc. 13-16–; y Tiple del Coro 3 –cc. 10-15–. De este modo, entre los compases 7 y 16 esta nota pedal siempre está presente, produciéndose con ello un efecto de “dilatación”, de “atemporalidad”, sin ninguna fricción, de modo sereno y



tranquilo. Obsérvese en el ejemplo:

The image shows a musical score for four choirs, labeled [Coro 1:] through [Coro 4:], and a basso continuo part [bc:]. Each choir part includes Soprano (S), Tenor (T), Alto (A), and Bass (B) staves. The lyrics are: "i, Ag-nus De-i, Ag-nus De-i, Ag-nus De-i". Red boxes highlight specific musical motifs: in Coro 1, the Soprano part in measures 10-15; in Coro 2, the Soprano part in measures 17-23 and the Tenor part in measures 10-15; in Coro 3, the Soprano part in measures 10-15; and in Coro 4, the Tenor part in measures 17-23. The basso continuo part has a red box in measures 17-23. The score is in a common time signature and features various rhythmic patterns and melodic lines.

Este efecto –notas pedal “envolventes”, que permiten una escucha “limpia” de las nuevas voces que van sumándose al contrapunto– es una reedición de lo ocurrido en la primera sección del *Benedictus*, en un empleo de recursos en varios pasajes de la obra que van confiriéndole unidad y un carácter renovado, cíclico.

La figura retórica empleada en el motivo –*circulatio*– es empleada tanto en movimiento directo como en contrario, y contribuye a realzar el significado del texto, como “alabanza” hacia el Cordero de Dios. Se combina con diferentes dibujos descendentes, que simbolizan el “descenso” del Cordero, dispuesto a “salvar” a la humanidad. Aparecen en los siguientes momentos y voces: compases 13 y 14, en el Tiple y el Tenor del Coro 4, por movimiento contrario; en el Bajo del Coro 4, por movimiento directo –c. 15–; una *circulatio*, que conecta con otro movimiento descendente en el Bajo del Coro 3 –cc. 17-23–; en el Tenor del Coro 2, cc. 18-23; el Bajo del Coro 4 realiza otro diseño descendente –cc. 17-21–; y finalmente, en la

cláusula de I grado –que otorga al final de la sección una gran serenidad y sosiego–, una *circulatio* del Tiple del Coro 4 –cc. 21-22–, que lleva implícita una *parrhesia* –un choque inesperado entre dos líneas melódicas–, una falsa relación entre el *Si* bemol de esta voz y el *Si* natural del Tiple del Coro 3 y del Tenor del Coro 4, que contrasta con la tranquilidad del pasaje, con un efecto de “incertidumbre” y sorpresa. Todos estos elementos se pueden observar en el siguiente ejemplo (en rojo, las *circulationes*; en azul, las gradaciones descendentes; y en morado, la *parrhesia*, con los sonidos que “chocan” entre sí):

The image displays a musical score for four choirs and a basso continuo. The score is divided into four systems, each representing a choir. The lyrics are: "i, Ag - nus De - i, Ag - nus De - i, qui". The score includes various annotations: red boxes highlight *circulationes* (circulations), blue boxes highlight *gradaciones descendentes* (descending gradations), and purple circles highlight *parrhesia* (a false relation between notes). The score is numbered 15 and 20 at the top.

Como se puede observar en el ejemplo anterior, las voces que más desarrollan el contrapunto en este pasaje son las del Coro 4, con un gran protagonismo en el discurso, con lo que todas las partes tienen su momento de importancia y preponderancia, quedando un conjunto equilibrado y compensado. Al final de la sección aparece en varias partes la nota pedal de V grado: en el Tenor del Coro 1, Tiple del Coro 2 y en la voz de Alto del coro 3 –cc. 19-22–; y en la voz de Alto del coro 4 –cc.

21-22-. Con ello se consigue acentuar la tensión y el interés en este punto, previamente a la cláusula final de la sección –cc. 22-23-, que, con el I grado, “devuelve” la calma y la sensación de placidez que había presidido todos estos compases.

La segunda sección –cc. 23-32- contiene el texto *qui tollis peccata mundi, miserere nobis* (“tú que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros”). En el arranque de este sección se produce un notable contraste, por varios motivos: 1/ por la “reducción” o “minimización” del número de voces, del *tutti* anterior –de la sección primera- a las dos voces del Coro 1, que actúan como narradores –Tiple y Tenor-. 2/ Por el cambio de textura, de la sección anterior, polifónica, a esta, plenamente imitativa –con ambas voces en estilo canónico-. 3/ Por el incremento rítmico, produciéndose un efecto de “aceleración”, con la profusión de semínimas y corcheas.

El motivo inicial –abordado por Tiple y Tenor del Coro 1- fragmenta el texto –*qui tollis*- con tres semínimas, y contiene una **exclamatio**, un salto de 5ª descendente, que trata de reflejar el sentido del texto (“tú que quitas el pecado”), describiendo la acción, como “retirando”, de un modo expeditivo, el pecado, “sacudiéndolo”, borrándolo. Seguidamente, en *peccata mundi, miserere nobis*, aparece un diseño ágil y vertiginoso, en corcheas, una **anabasis**, elevando la súplica de perdón hacia lo alto, al Padre, reclamando de un modo urgente: “ten piedad de nosotros”. Después se relaja súbitamente –con la desaparición de las corcheas-, enfatizando, en la voz de Tiple, la palabra **nobis**, con una hemiola, reflejando con ello a los destinatarios del perdón, “nosotros”.

En *miserere nobis* se unen los Coros 3 y 4, simbolizando a todo el pueblo que se suma de forma contundente a la súplica de perdón, enfatizando también **nobis** –con una nota larga, una mínima-, concluyendo esta frase con una cláusula de IV grado, que finaliza el discurso con la “elevación” y apertura que sugiere la *anabasis* anterior.

Nuevamente se repite la misma frase, pero expuesta por el Coro 2 –cc. 27-32- e invirtiendo las entradas: comienza el Tenor y le responde el Tiple una 5ª superior – una forma de dar variedad e interés a esta segunda exposición del mismo material, así como equilibrio-. La *gradatio* ascendente en ambas voces –en *peccata mundi, miserere nobis*- es más pronunciada, ocupando un ámbito completo de 8ª (en el ejemplo, en rojo), y por tanto, muestran con más énfasis y elocuencia –y una mayor “urgencia”, por la acumulación de corcheas- la petición de misericordia. Al final del diseño aparece un breve diseño descendente, símbolo de petición obediente, dócil, humilde. Entre los compases 29 y 32 se “adhieren” las voces del Coro 1 a este breve

diseño descendente mencionado (señalado en el ejemplo en azul).

The image shows a musical score for three choirs (Coro 1, 2, and 3). Each choir part is written for Soprano (S) and Tenor (T) voices. The score includes lyrics in Spanish. Annotations include blue boxes highlighting descending motifs and red boxes highlighting overlapping motifs between sections. The score is set in a key with one flat and a common time signature.

La sección tercera –cc. 31-42– comienza con una *falsa resolución por elipsis*, ya que queda solapada con el final de la sección anterior de un modo muy acusado. Dos compases –cc. 31 y 32– realizan el “engranaje” de ambas secciones, lo que produce un cruce de motivos: los “retazos” del motivo descendente –*miserere*– de los Coros 1 y 2 se funden con la reexposición del motivo principal de la *Misa*, con el que comienza esta nueva sección. Por otra parte, este recurso evita la relajación de los oyentes, ya que la cláusula de I grado que proporcionan los Coros 1 y 2 –que debería producir esa sensación– queda “mitigada” por el nuevo discurso que proponen los Coros 2 y 3.

La característica de esta sección es, principalmente, la utilización de únicamente las ocho voces de los Coros 3 y 4, en lugar de desplegar todas las partes, lo que, en este caso, sigue la pauta indicada por Cerone a propósito de utilizar menos voces en el *Agnus Dei*<sup>895</sup>. Estas ocho voces cobran todo el protagonismo en esta sección, que, con la entrada del motivo inicial de la *Misa* –“recobrando” el papel preponderante que regía en toda la obra–, aporta una cierta “mansedumbre” –a ello contribuyen los valores largos, semibreve y mínima, con que comienza– asociada al Cordero de Dios, a su “docilidad”<sup>896</sup>. Junto a este motivo, “convive” un contramotivo extraído del *Christe* –segunda sección del *Kyrie*, cc. 32-33– que aparece ahora por aumentación, en sintonía con el carácter del motivo, descrito anteriormente, lo que contribuye al carácter pomposo, grandioso. *La reutilización del parte del material de la Misa, y su adaptación a otro momento litúrgico diferente de la misma –situados uno y otro en el principio y final de la obra y de la celebración–, confiere unidad a la composición –junto al motivo principal, que, en todo momento, actúa como hilo conductor de la misma– y contribuye al carácter final de “cierre”, de conclusión.* Obsérvense, en el ejemplo siguiente, el contramotivo del *Christe* comparado con el que ahora actúa con la misma función en el segundo *Agnus Dei*:

<sup>895</sup> Como he indicado en el transcurso del análisis de esta *Misa*, Cerone indica que ciertas partes –*Christe*, *Crucifixus*, *Pleni sunt Coeli*, *Benedictus* y el segundo *Agnus Dei*, como ocurre en este caso– se pueden componer a menos voces, pero con más artificio (–CERONE, Pedro: *op. cit.*, p. 688).

<sup>896</sup> Recuérdese el pasaje de Mateo, en el que el propio Jesús describe su mansedumbre: “Venid a mí todos los que estáis fatigados y sobrecargados, y yo os daré descanso. Tomad sobre vosotros mi yugo, y aprended de mí, **que soy manso y humilde de corazón**; y hallaréis descanso para vuestras almas. Porque mi yugo es suave y mi carga ligera.” (Mt 11, 28-30) [lo destacado en negrita es mío].



ejemplo (los motivos en rojo; los contramotivos en azul):

The image shows a musical score for two choruses, Coro 3 and Coro 4. Each chorus has four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are 'Ag - nus De - i, Ag - nus De - i, Ag - nus De - i, Ag - nus De - i'. Red boxes highlight motifs in the Alto and Tenor parts of Coro 3, and in the Alto and Tenor parts of Coro 4. Blue boxes highlight counter-motifs in the Soprano and Bass parts of Coro 3, and in the Soprano and Bass parts of Coro 4. The score is in a key with one flat and a common time signature.

La tranquilidad y sosiego que aporta esta sección viene refrendada con el uso de la nota pedal de I grado en la voz de Alto del Coro 4 –cc. 35-38– situada en el centro de la sección, de forma equidistante. En el final se produce una cláusula de V grado – cc. 41-42– que contribuye a “realzar” el texto, reclamando con más insistencia y elocuencia la atención del Cordero.

La sección cuarta –cc. 42-50– retoma el texto *qui tollis peccata mundi, miserere nobis*, y también *utiliza el material temático de la segunda sección, pero ligeramente variado, lo que aporta interés*<sup>898</sup>. Se produce un descenso por grados conjuntos, con una caída “grácil”, ligera, gracias a las repeticiones de nota –escritura instrumental– y los suaves saltos de tercera descendente –una especie de “caída libre”, muy tendida–, escenificando con ello la misericordia divina, que va cayendo, “destilando” el perdón – en este caso, no se trata de implorar, como en la segunda sección, sino de describir la acción de Dios perdonando al hombre–. Finalmente, para concluir la frase, en *miserere*, la hemiola del Tiple del Coro 1 enfatiza la fuerza del texto (“ten piedad”).

<sup>898</sup> Intervienen, en primer lugar, los Tiples de los Coros 1 y 2, que exponen el mismo motivo inicial en semínimas –*qui tollis*, cc. 42-43–, pero con un salto de tercera ascendente, aportando con ello una elocuencia más sutil.

The image shows a musical score for two choirs, Coro 1 and Coro 2. Each choir has Soprano (S) and Tenor (T) parts. The lyrics are: "tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis." Red arrows point to the end of the phrases in both choirs, indicating a specific musical effect or emphasis.

Los Coros 3 y 4 intervienen corroborando *miserere nobis* (“ten piedad de nosotros”, cc. 46-47), actuando como “voz en *off*”, como la gran masa del pueblo que reclama con contundencia piedad al Padre. El estilo es no idiomático, homorrítmico – en contraste con el pasaje imitativo anterior– con sucesivas repeticiones de nota, quedando el texto muy declamado, muy “cincelado”. La voz de Alto del Coro 3 es la única que realiza un efecto de eco, al concluir el texto *nobis* una semínima después que el resto, aunque se trata de un eco muy sutil, casi imperceptible.

Inmediatamente –c. 47–, las voces de Tenor de los Coros 1 y 2 abordan la respuesta del motivo que habían acometido los Tiples: en *miserere nobis* se produce, en esta ocasión, un *stretto* mayor –distancia de medio pulso, de semínima–, con una mayor tensión musical que en la pregunta, y la insistencia en el reclamo de perdón es más manifiesta. El Tenor del Coro 2 respeta el diseño –de 3ª descendente–, pero el Tenor del Coro 1 varía el motivo, casi de un modo minimalista, sin apenas descender, de modo que al llegar a la cláusula de II grado (que aporta suspensión, sensación del discurso no finalizado, por concluir) queda muy a la vista, muy elocuente.

The image shows a musical score for two choirs, Coro 1 and Coro 2. Each choir has Soprano (S) and Tenor (T) parts. The lyrics are: "pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis." The score shows the Tenor parts of both choirs, with the Tenor of Coro 1 having a more active melodic line than the Tenor of Coro 2.

En los compases 49-50 –como había ocurrido previamente, cc. 46-47–, los Coros 3 y 4 vuelven a reforzar el final del texto, *miserere nobis*, con la textura homorrítmica, “martilleando” el texto para que cale entre los fieles. El efecto de eco

que había realizado anteriormente la voz de Alto del Coro 3, en esta ocasión se muestra con más evidencia, ya que las voces del Coro 3 finalizan el motivo con semínima –para “prepararse” de inmediato con el arranque de la siguiente sección–, mientras que las del Coro 4 acaban de un modo más tranquilo y sereno en el siguiente compás, con mínima.

La quinta sección –cc. 50-58– contiene el texto correspondiente al tercer *Agnus Dei*. Comienza a cuatro voces –Coro 3–, se añade el Coro 4 y finalmente los Coros 1 y 2<sup>899</sup>. Al igual que había ocurrido en la sección tercera, el material proviene de la última sección del *Kyrie* –cc. 50-52–, con las dos variantes del motivo principal que lleva implícitas las gradaciones ascendentes: comenzando por el Coro 3, en primer lugar, por aumentación, aparece la primera variante del motivo que concluye con una **exclamatio** –salto de quinta descendente–. Tres voces del Coro 3 realizan este diseño: Bajo, Tiple y Alto, por este orden, pero el Tiple por doble aumentación, lo que provoca un efecto de *ritardando*, de “dilatación” del discurso, aportando serenidad. Finalmente, y a modo de *cantus firmus*, aparece la segunda variante del motivo al igual que en el tercer *Kyrie*, abordada por el Tenor –cc. 52-58–, que, al igual que entonces, tiene un carácter más laudatorio y reverencial, como la voz de Dios que “despierta” al oyente. El Coro 4 –c. 54-58– vuelve a presentar este material, aunque más tímidamente, ya que Tiple y Alto solo “sugieren” el diseño ascendente, mientras que el Bajo presenta el motivo completo –la primera variante con la *exclamatio*–. El Tenor sí completa la segunda variante, y por tanto, a modo de pregunta y respuesta, los Tenores de ambos coros portan el *cantus firmus*, como solía ser habitual. En el ejemplo siguiente se expone una comparación entre el material expuesto inicialmente en el último *Kyrie* y la reelaboración en este tercer *Agnus Dei* (la primera variante del motivo, en rojo; la segunda, en azul):

---

<sup>899</sup> Cerone recomienda escribir el tercer *Agnus Dei* a más voces que el anterior: “Y para terminar la obra con mayor armonía y mayor sonoridad, **suelen hazer el postrero Agnus Dei à mas bozes**; añadiendo una parte ò dos a las ordinarias de la Composición: doblando la parte que ellos quisieren, segun hallan mayor comodidad.” (–CERONE, Pedro: *op. cit.*, p. 688) [lo destacado en negrita es mío]. Siguiendo estas indicaciones, Hinojosa escribe la última sección –*dona nobis pacem*– haciendo intervenir todas las partes.



[Coro 1.] 50

S Ky - ri - e e - lei - son,  
T Ky - ri - e e - lei - son,

**variantes del motivo en el tercer Kyrie**

[Coro 3.]

S Ag - nus De - i,  
A Ag - nus De - i,  
T Ag - nus De - i, Ag - nus De - i,  
B Ag - nus De - i, Ag - nus De - i,

[Coro 4.]

S bis, Ag - nus De - i,  
A bis, Ag - nus De - i,  
T bis, Ag - nus De - i,  
B bis, Ag - nus De - i,

[bc:] bis, Ag - nus De - i,

**variantes del motivo en el tercer Agnus Dei**

Hinojosa, por tanto, aprovecha el material del *Kyrie*, reelaborándolo y adaptándolo al nuevo texto, para componer el *Agnus Dei*, aprovechando también la estructura ternaria del *Kyrie* y aplicándola a las tres secciones del texto *Agnus Dei*. De este modo, como he comentado con anterioridad, *esta última parte de la Misa adquiere un carácter reexpositivo, de “cierre” de la obra, a la vez que otorga unidad y cohesión entre las partes extremas –Kyrie y Agnus Dei–*. Se trata de un concepto arquitectónico, de una concepción estructural cíclica, de la que emana la idea de la perfección, de Dios.

El final de la primera variante del motivo –previamente a la **exclamatio** con la que va conectada– produce una escapada, lo que, en términos armónicos, no tendría justificación posible. Así sucede con el *Sol* del Bajo del Coro 3 –c. 51–, Alto, *Sol* –c. 53–, y Bajo del Coro 4, *Do* –c. 55–. Se puede considerar un avance –en términos de consonancias y disonancias permitidas en la época–, y en cualquier caso, un tratamiento armónico un tanto “aventurado” que, en cualquier caso, “despierta” al oyente. En el ejemplo queda ilustrado, señalando las notas que producen el efecto de escapada en naranja:



intimidad y cercanía, todo ello a pesar de la distancia entre los mismos –situados enfrente uno del otro, en las tribunas–. Así, dentro de esta parte de la *Misa –Agnus Dei–*, se producen variaciones de un mismo material asociado al mismo texto, lo que proporciona variedad y dinamismo.

El segundo motivo –cc. 60-62–, asociado a *dona nobis pacem*, tiene dos vertientes o variantes: la primera –variante a)–, abordada por el Coro 2, contiene un sutil intervalo de segunda ascendente y un salto de quinta descendente, lo que proporciona una mayor elocuencia; la segunda –variante b)–, por el Coro 1, con un intervalo de tercera ascendente que finaliza con un diseño descendente, lo que simboliza derramar la paz, “verterla” sobre la tierra. Las cuatro partes forman un entramado polifónico, bien tejido desde el punto de vista contrapuntístico, que contiene intervalos de séptima, tanto preparados como no preparados<sup>901</sup>. Este doble motivo es el empleado de aquí al final del *Agnus Dei*, reexpuesto por todas las voces, comenzando por el Coro 3 –cc. 62-65–: la variante a), Tiple y Alto, y la variante b), Tenor y Bajo. Por tanto, los personajes que aparecen en este “cuadro” –las cuatro voces del Coro 3– aparecen uno a uno en escena (de ahí la textura imitativa) para afirmar “danos la paz”, en una petición individual, de cada fiel. En los compases 64 y 65 se adhieren en bloque –homorítmicamente, frente a la textura canónica anterior– los Coros 1 y 2, con notas repetidas, “cediendo” todo el protagonismo al Coro 3, pero aumentando el nivel sonoro, para constatar una mayor insistencia en la súplica de paz. En el ejemplo siguiente aparecen todos los elementos citados: la variante a) del motivo, en rojo; la variante b), en azul; y las séptimas sin preparación con el *Mi* bemol, en verde:

<sup>901</sup> Estas séptimas sin preparación apenas producen fricción, ya que se encuentran en subdivisión y tiempo débil del compás, de paso.





espacio”, todas ellas con la misma significación<sup>902</sup>– que acentúa más el efecto de “ralentización” súbita. Con ello, el resultado es un mayor empaque, solemnidad y pompa en el final de la obra. El material es el mismo que viene presentándose desde esta sección: el doble motivo asociado al texto *dona nobis pacem*. En esta última intervención se produce de nuevo un “trasvase” desde los coros superiores hacia los inferiores, de los personajes principales al pueblo llano. Los Coros 1 y 2 –cc. 73-74– vuelven a presentarse como un bloque imitativo, respondiendo de inmediato el Coro 3 –c. 75–, mientras que el Coro 4 –c. 77– ofrece un “eco” exacto del Coro 3, de un modo mimético, “obediente”, dócil, “fundiéndose” con aquel. En la cláusula final de I grado se produce: 1/ un efecto de **parrhesia** en el compás 78, de forma muy visible, en el Tiple del Coro 1 –con un *Si* bemol–, mientras que el Tiple del Coro 2 ofrece, a la par, un *Si* natural, de modo que queda muy llamativa la disonancia entre estas dos voces, lo que, sin duda, provoca un impacto final en la audiencia. 3/ Una escucha prolongada del I grado, con una figura de breve, quedando un final reposado, ceremonioso, bien “asentado” y relajado.

Tras el análisis de esta *Misa*, se pueden extraer las siguientes apreciaciones:

1. *Se trata de una obra de **grandes dimensiones**, probablemente una de las de mayor envergadura compuesta por Hinojosa, y en todo caso, de las conservadas, la de mayor volumen* –recuérdese que, en los años en que ostentó el cargo de maestro de capilla, compuso, al menos, otras dos misas más, pero a menor número de voces, concretamente a 10 voces–.
2. *La obra, destinada a festividades de **gran renombre** en la sede del Patriarca* –en las fiestas rectorales, presumiblemente– *permite, de algún modo, conocer el alcance y la pompa de estas celebraciones, “recreando” los medios humanos y musicales de que se dispondría a tal efecto.*
3. *Se puede considerar que la obra se encuentra en un **estadio de composición avanzado**, en cuanto a la técnica policoral se refiere, en cuanto al tratamiento de los coros* –dos coros superiores de dos voces cada uno, dos bloques compartimentados, en lugar de un coro de cuatro voces–, *con una intención dramática, de clara influencia teatral, y en cuanto al **organico** empleado en las partes de acompañamiento* –con papeles para los Coros 1 y 2 y para los Coros 3 y 4, diferenciados del continuo–.
4. *También es posible, tras el análisis de las tesituras de las voces e instrumentos empleados, deducir qué **efectivos** pudo haber en la capilla en esos años.* Probablemente hubo voces de Bajo –cuya escasez en las capillas españolas era notable– con profundidad en los graves y amplias tesituras, *capones* en los primeros

---

<sup>902</sup> Este ejemplo muestra la variedad que existía en la península, durante todo el siglo XVII –y parte del siglo XVIII–, en el uso de nombres o términos musicales para una misma idea, incluyendo los que incrementaban la velocidad –“volado” [bolado], “voladito” [boladito], “apriosa” [apriessa], etc.–, que la disminuían –“espacio”, “a espacio”, “despacio”–, o en las dinámicas –“quedo”, “quedito”, etc.–. A este respecto, consúltese lo indicado en el estudio de la antifona *O Rex gloriae* –E-VAcP, Mus/CM-H-81, r. 4610–, incluido en la p. 656 del presente capítulo.

coros –en lugar de niños–, así como un buen conjunto de voces de Tenor, alguna de ellas con tesitura de Tenor-Barítono, lo cual sugiere la idea de una capilla bien dotada vocalmente, con solistas solventes, siquiera en ciertos momentos litúrgicos del año.

5. *La obra se presenta **equilibrada**, tanto en sus partes como en las secciones de que consta cada una de ellas*, presentando, en la mayoría de ocasiones, aparentes “desequilibrios” –desorden dentro del orden– y juegos numéricos interesantes, con especiales referencias a los números 3 y 2, con interpelaciones, por tanto, trinitarias y referentes al hombre.

6. *Hinojosa, en esta Misa, si bien en ciertos momentos “obedece” lo recomendado –o indicado– por los tratadistas –al componer toda la obra en base a un motivo principal como eje conductor de la misma–, en muchos otros compone de un modo más **personal** y singular*: en momentos clave del texto, el autor no reduce el número de voces empleadas, y repite el texto en multitud de pasajes del *Gloria* y el *Credo*, lo que hace aumentar el número de compases de estas partes y, por ende, su duración, quizá por mantener el carácter pomposo y solemne de las celebraciones a las que iba destinada esta *Misa*, muy “a lo barroco”. De todo ello se deduce que no sería puesta “en atril” de continuo, sino en momentos muy claves, en celebraciones de verdadera relevancia.

7. *Se trata de un **buen modelo** a propósito del uso, transformación y reelaboración del material temático empleado*, especialmente en el *Kyrie* –en el que se exponen los elementos que se desarrollarán en las siguientes partes– y el *Agnus* –en el que aparece con mayor claridad el “aprovechamiento” de ese material–, sin perjuicio de lo reexpuesto en el resto de partes. El trabajo entre estas partes extremas permite otorgar un **carácter unitario, cíclico** a la composición, con una clara intencionalidad formal y estructural –con los recursos propios, “rudimentarios”, de la época–. Asimismo, el buen uso y dominio del contrapunto demuestra una buena habilidad del compositor, con muy buen oficio, un trabajo “artesanal” bien elaborado y cuidado.

8. *La obra presenta una gran **variedad**, con buenos contrastes en cuanto a las texturas empleadas, cambios de ritmo y de volumen sonoro* –jugando con el número mayor o menor de partes intervinientes, en procesos continuos de “masificación” y “reducción”–, lo que confiere a la partitura una considerable vitalidad y dinamismo.

9. *Destacable en esta Misa es el efecto de “**teatralización**”*: desde los coros superiores –Coros 1 y 2–, que, tanto actúan en bloque –como un coro a cuatro partes–, como se “desligan” entre sí, como si de personajes/narradores principales se tratara, hasta los coros inferiores, cuya respuesta, en muchas ocasiones, representa al pueblo llano, unido, y en otras interviniendo con un papel más preponderante. La presentación de secciones en estructura de “terrazas” –habitualmente desde los coros superiores hacia los inferiores– obedece tanto al “abrigo” de las voces “de la capilla” como a una descripción del descenso a la tierra –de “acciones” divinas, como el perdón, la misericordia, o el propio envío del Hijo–, una buena explotación musical del texto que, combinado con una utilización y combinación de timbres y espacios escénicos del templo, son factores que consolidan este discurso “teatral” y dramático

propio de la época barroca.

10. Se puede deducir –a través del estudio de esta composición–, que *Hinojosa* conocía las figuras retóricas, su significado y hacía un uso eficaz de las mismas –en esta *Misa* no las utiliza con profusión, más bien con mesura y contención, pero sí de un modo adecuado y conveniente–, para realzar el valor del texto y acentuar con ello su sentido instructivo de cara al pueblo, catequético.

Se trata, en definitiva, de un buen modelo de gran misa policoral en el contexto valenciano –y de la península– practicado en la segunda mitad del siglo XVII.



[2] – *E-VAcp*, Mus/CM-H-70, r. 4596<sup>903</sup>. José [Jose, Joseph] Hinojosa [Hinojossa, Ynojosa, Ynojossa, Inojosa] (*fl.* 1662-+Valencia, 1673): *Magnificat*, cántico a 12 voces y acompañamiento.

Esta obra, inusualmente escrita a doce voces en seis coros (Coro 1: S; Coro 2: S; Coro 3: A; Coro 4: T; Coro 5: S, A, T, B; Coro 6: S, A, T, B), se conserva en quince papeles, cubiertos por un pliego –a modo de carpetilla de guarda, posiblemente del siglo XIX, lo que denota el interés del Colegio por conservar conjuntamente la obra con posterioridad y por mantenerla “en activo” siglos después–, y presenta unas medidas de 217 x 284 mm. Este pliego contiene el título diplomático: “Magnificat= / â 12 [sello de caucho entintado en color azul-morado del “R. COLEGIO DE CORPUS CHRISTI / \*\*VALENCIA\*\*” ] / 6, Coros / del M,<sup>tro</sup> Ynojosa=”. Los materiales constan de doce partes vocales y tres de acompañamientos, que describo a continuación:

*Papeles de voces*: constan de doce pliegos, sin coser, en formato francés<sup>904</sup> –vertical–, correspondientes a cada una de las voces, copiados con toda probabilidad en el siglo XVIII, lo que indica que la obra fue interpretada en las décadas siguientes al fallecimiento de Hinojosa, y denota el interés de la capilla del Corpus Christi por seguir manteniendo “en atril” la composición. Todos los papeles parecen copiados por la misma mano –por el mismo copista–, indicativo de que se renovaron a la vez, probablemente a raíz de un uso continuo, lo que, una vez más, corrobora el valor musical que esta obra pudo tener para la capilla.

---

<sup>903</sup> La signatura antigua es H 5/6.

<sup>904</sup> El formato francés, o vertical, era el más utilizado para las partes vocales, especialmente en lengua latina –donde la música constaba, por lo general, de un único texto–, mientras que para las partes instrumentales, y para las obras paralitúrgicas –villancicos–, en lengua vernácula, se prefería utilizar el formato apaisado, o italiano. En el caso de los acompañamientos, con el formato apaisado se podía condensar, por lo general, toda la obra en una sola cara –salvo algunas partes de la *Misa*, más extensas, como el *Credo*, o algún salmo o cántico–, y también era más práctico para poderlo situar en el atril del órgano –y otros tipos de atriles, “corridos”, en el que podían leer varios instrumentistas a la vez– evitando su caída; y en el caso de los villancicos –tonos, gozos, etc.–, en este formato era posible espaciar los pentagramas y, de este modo, se podían insertar las letras de las diferentes coplas o versos.



**Fig. 128: papel del Tiple del Coro 1.**

Algunos de estos papeles –Tiple del Coro 1, Tiple del Coro 2, Tenor del Coro 4, Tiple del Coro 5– tienen trazadas barras de compás, colocadas con posterioridad, posiblemente fijadas por los cantores. Llama la atención que en la mayoría de papeles de las voces “de la capilla” –las formadas por los Coros 5 y 6– no existen estas barras, lo que indica que los cantores a cargo de esos papeles probablemente no las necesitaran, y fueran lo suficientemente expertos. Sin embargo, los papeles de los coros superiores, destinados a voces solistas, sí las llevan, lo que puede suponer que: 1/ fueran buenas voces, con buenas cualidades vocales, pero poco expertas, poco hábiles en cuanto a la fluidez de lectura. 2/ fueran voces de niño, igualmente poco diestras<sup>905</sup>. 3/ Esta falta de “experiencia” pudo acentuarse –y ser más evidente– en un momento determinado –del siglo XVIII–, en el que la capilla no dispusiera de voces de Tiple expertas, ya que son los papeles respectivos –junto al del Tenor del Coro 4– los que presentan estas barras mencionadas.

En el encabezado de los papeles de los cuatro primeros coros se indica dónde debían situarse estos: en el Tiple del Coro 1 indica “alas alamas [sic.]”<sup>906</sup>; en el Tiple del Coro 2, “a S.<sup>n</sup> Vicente”<sup>907</sup>; en el de la voz de Alto del Coro 3, “a la Virgen”<sup>908</sup>; y en el del Tenor del Coro 4, “al angel”<sup>909</sup>, una buena muestra de la práctica, en la policoralidad, de los *chori spezzatti* –coros apartados, distanciados–, con su correspondiente efecto estereofónico. Estas indicaciones parecen escritas con posterioridad, todas con un

<sup>905</sup> Si la obra se interpretó con posterioridad, es posible que las barras evitaran perderse a niños que no conocieran la notación antigua.

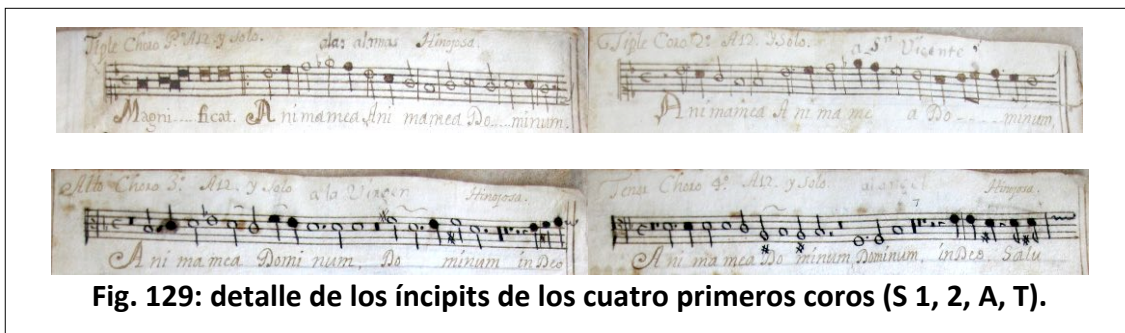
<sup>906</sup> Capilla de las almas, o capilla del Sagrario.

<sup>907</sup> Capilla de san Vicente Ferrer.

<sup>908</sup> Capilla de la Virgen de la Antigua.

<sup>909</sup> Capilla de san Juan de Ribera, llamada “del Ángel” por el cuadro existente en esa capilla, hoy día situado frente a la entrada principal de la iglesia.

mismo tipo de letra –escritas por un mismo amanuense–, pero diferente del que copió inicialmente los papeles, como se puede observar en los íncipits:



**Fig. 129: detalle de los íncipits de los cuatro primeros coros (S 1, 2, A, T).**

El hecho de que estas anotaciones se hicieran *a posteriori* puede significar que: 1/ *hasta que se realizaron estas anotaciones no se llevara a cabo la distribución de estos coros en estos espacios*, hecho no muy probable, dado que, con frecuencia, se solían utilizar las tribunas para ubicar determinados coros en la iglesia del Corpus Christi. 2/ *Por tradición, en esta obra –como en otras partituras, tanto de este como de otros autores–, los primeros coros sí se colocaran en los citados espacios, y se indicara a modo de recordatorio*, de forma que, con el tiempo, y con nuevos miembros en la capilla y un nuevo maestro, quedara claro que debía llevarse a cabo de este modo. En cualquier caso, observando el tipo de letra empleada, esta no parece la de un copista habitual –no tiene una escritura redonda, con un trazo continuo, ya que no “liga” las letras–, sino más bien la de algún miembro de la capilla –acaso uno de los cantores solistas de los primeros coros de esas mismas voces–, por lo que es probable que a este le fuera encargado escribir estas indicaciones en el encabezado de los respectivos papeles, para recordar, por tradición, dónde se colocaban los primeros coros en esta partitura.

Por último, el *incipit* del Tiple del Coro 1 comienza con la entonación en cantollano, lo que indica que esta voz solista pudiera ser la que, en este caso, iniciara el cántico seguido de la parte polifónica, en lugar de un salmista desde el púlpito o el sacerdote que presidiera el oficio.

*Papeles de acompañamiento*: son tres papeles plegados, escritos en su cara interna, en formato apaisado –el común utilizado en los acompañamientos– por otro copista diferente al que copió los papeles de las voces –como solía ser habitual<sup>910</sup>–. En cada uno de ellos se detalla, en el encabezado, el instrumento acompañante al que va destinado: 1/ “AComp.<sup>to</sup> Continuo. Para el Archillaut. A12/ Ynojosa”; 2/ “ACompa.<sup>to</sup> Continuo Para la Tiorba a 12 / Ynojosa”; 3/ ACom.<sup>to</sup> Contin[u]o ala Arpa a 12 / Ynojosa”. Las tres copias fueron posiblemente realizadas al mismo tiempo –por un

<sup>910</sup> La costumbre de “repartir” el trabajo de copia entre las partes “vocales” y las “instrumentales”, hace pensar que determinados copistas estarían acostumbrados a copiar papeles de voces –con un formato concreto, el francés–, e implícitamente, al manejo de textos literarios, en este caso, en latín –con lo que muchos de ellos podrían, a su vez, ser maestros de capilla, cantores o niños en la etapa de la muda de voz, conocedores de los textos litúrgicos–, mientras que otros copiarían habitualmente las partes instrumentales –los acompañamientos, en formato vertical–, por estar más familiarizados con este tipo de papeles y, especialmente, con el manejo del cifrado.

mismo amanuense, ya que presentan un mismo tipo de letra—, lo que hace suponer que la obra, bien se acompañó desde su inicio por estos tres instrumentos —sin perjuicio del órgano u órganos que, sin duda, intervendrían en la interpretación—, o bien, desde un momento determinado —desde la realización de estas tres copias, o desde copias anteriores a estas— en el que la capilla pudo disponer de estos instrumentos y ministriles.



**Fig. 130: íncipits de los acompañamientos para archilaúd, tiorba y arpa.**

En los tres papeles mencionados de acompañamiento se indica “continuo”, con lo que estos tres instrumentos intervienen en toda la obra conjuntamente con las voces. Son papeles idénticos, presentando un mismo cifrado, no excesivamente nutrido, pero sí un tanto más que otros papeles de acompañamiento de otras obras de este autor —lo que conduce a pensar que se trata de papeles copiados en el siglo XVIII, posiblemente renovados a partir de otros existentes con anterioridad, época en la que los cifrados ya no son tan exigüos—. Por tanto, en cuanto a las cifras, el acompañamiento está “normalizado” para los tres instrumentos, previa e independientemente de la posible mayor o menor destreza y calidad de cada uno de los ejecutantes. Ninguno de los tres lleva barras de compás: los instrumentistas a cargo de los mismos podrían ser suficientemente hábiles y diestros, tanto en el manejo del instrumento como en el propio acompañamiento. Se observa, además, que en los íncipits de los tres instrumentos aparece copiado, *a posteriori*, la entonación del texto *Magnificat*, lo que podría indicar que: 1/ en un principio, la entonación en cantollano, por parte del Tiple del Coro 1, fuera *a solo*, sin acompañamiento. 2/ En la fecha de estas copias se decidiera acompañar también el *incipit* gregoriano con un “armazón” armónico, a imitación de los fabordones, para dar mayor solemnidad y peso tímbrico a la entonación. 3/ Esta decisión pudo ser tomada un tiempo después de realizadas estas copias, lo que razonaría que se incluyera, sin apenas espacio, a la izquierda del arranque polifónico, en los tres papeles.

Por último, cabe indicar que en el papel de acompañamiento de tiorba, a la izquierda de este *incipit* mencionado, aparecen las iniciales siguientes: “D. Jo / Ra.<sup>n</sup>”<sup>911</sup>. Estas iniciales podrían pertenecer al ministril encargado de interpretar este papel —más

<sup>911</sup> Estas iniciales no coinciden —al menos, en la época objeto de estudio— con ninguno de los ministriles que tuvo a su cargo Hinojosa: Francisco y Gaspar Úbeda, Joan Alapont, José Sariñena, Esteban Muñoz y Eustaquio Sarrión (véase el Capítulo III de la presente tesis, pp. 345-353).

allá del copista, que, como costumbre, no incluía sus iniciales, y mucho menos en este lugar del papel, sino que, a lo sumo, incluía una rúbrica muy simple-, lo que puede suponer que, dada la singularidad de este instrumento en esta capilla –la tiorba–, en la época de la copia fuera asignado a un músico determinado, y que, por tanto, solo existiera en la capilla un instrumentista capaz de tocar el instrumento en aquella época.

La obra está anotada en modo de Sol hipodorio (segundo tono)<sup>912</sup>, en claves bajas con un bemol en la armadura, por lo que no requiere transporte alguno tanto para su transcripción como para su interpretación<sup>913</sup>.

El texto en latín y su traducción es el siguiente:

<p><i>Magnificat anima mea Dominum, et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo, quia respexit humilitatem ancillae suae. Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes, quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen eius, et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum. Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui, deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles, esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes. Suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiae suae, sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in saecula.</i></p> <p><i>Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.</i></p>	<p><i>Proclama mi alma la grandeza del Señor, se alegra mi espíritu en Dios, mi Salvador, porque ha mirado la humildad de su sierva. Desde ahora todas las generaciones me llamarán bienaventurada, porque el Poderoso ha hecho obras grandes en mí: su nombre es Santo, y su misericordia llega de generación en generación a los que le temen. Él hizo proezas con su brazo: dispersó a los soberbios de corazón, derribó del trono a los poderosos y exaltó a los humildes, a los hambrientos los colmó de bienes y a los ricos los despidió vacíos. Auxilió a Israel, su siervo, acordándose de la misericordia, como lo había prometido a nuestros padres en favor de Abraham y su descendencia por siempre. Gloria al Padre, y al Hijo, y al Espíritu Santo. Como era en el principio, ahora y siempre, por los siglos de los siglos. Amén.</i></p>
---	---

<sup>912</sup> “Este segundo Tono Transportado se transporta quarta arriba y comunmente se trabaxa, por aqui, y no por el natural, su fin, y principio, es en G. sol. re. ut. Y D. la sol re. con las mismas circunstancias del 2º. natural” (-RABASSA, Pedro: *Guía para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composición de la Música*. Manuscrito, s.f. [Edn. facsímil del manuscrito conservado en el Real Colegio del Corpus Christi]. Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universitat Autònoma, 1990, pp. 439-440). Valls también recomienda transportar el segundo tono una 4ª alta: “El 2º. Tono por ordinario es transportado por Gsolreut.”(-PAVIA, Josep (ed.): *Francesc Valls: Mapa Armónico Práctico (1742a)* [Edn. facsímil del ejemplar manuscrito conservado en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, Ms. 783]. Barcelona, CSIC, 2002, p. 253 (fol. 107r)).

<sup>913</sup> Sobre este tema, obsérvese lo que apuntan Lorente “[...] **y en las claves baxas se acompaña por donde se figura [...]**” (-GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (ed.): *Andrés Lorente: El Por qué de la Música* (Alcalá de Henares, Nicolás de Xameres, 1672). Barcelona, CSIC, “Textos Universitarios, 38”, 2002, “Libro Tercero, que trata del Canto de Organo”, Cap. XV, “Del conocimiento de los ocho tonos naturales en Canto de Organo, assi para los que se canta, como para el Organo”, p. 311), y Rabassa “[...] pero **la apuntación de llaves Baxas, sea con b.moles o sin ellos siempre seaCompañía [sic.] naturalmente como pinta, [...]**” (-RABASSA, Pedro: *Guía para los Principiantes.., op. cit.*, pp. 451-452) [lo destacado en negrita es mío].

El texto reproduce el pasaje bíblico del evangelio de Lucas<sup>914</sup>, en el que se describe la visita de María a su prima Isabel, esposa de Zacarías, y las palabras de María responden a la alabanza que recibe de ella. Se trata de un canto jubiloso, cuya estructura es tripartita –trinitaria, por tanto–. La primera parte es totalmente laudatoria, con especial énfasis en la actitud humilde y esperanzada de la Virgen, conocedora de que en su seno alberga al Salvador:

*Proclama mi alma la **grandeza del Señor,**  
**se alegra mi espíritu** en Dios, mi Salvador,  
porque **ha mirado la humildad de su sierva.**  
Desde ahora todas las generaciones me llamarán **bienaventurada,**  
porque **el Poderoso** ha hecho obras grandes en mí:  
**su nombre es Santo,**  
y su misericordia llega de generación en generación  
a los que le temen.*

El final de esta parte conecta con la segunda, en la que se describe la acción de Dios y su poder en la tierra, despojando a ricos y poderosos y favoreciendo a pobres y humildes:

*Él **hizo proezas** con su brazo:  
**dispersó a los soberbios** de corazón,  
**derribó del trono a los poderosos**  
y **exaltó a los humildes,**  
**a los hambrientos los colmó de bienes**  
y **a los ricos los despidió vacíos.***

Finalmente, en la tercera parte se realiza una síntesis de la historia de la salvación del pueblo judío, desde tiempos de Abraham, mostrando un Dios misericordioso que auxilia a su pueblo:

***Auxilió a Israel, su siervo,**  
**acordándose de la misericordia,**  
como **lo había prometido a nuestros padres**  
**en favor de Abraham**  
y su descendencia por siempre.*

El cántico del *Magnificat* forma, junto al *Benedictus Dominus Deus Israel* –*Canticum Zachariae*– y al *Nunc Dimittis* –*Canticum Simeonis*–, la terna de cánticos –himnos con texto bíblico– procedentes del Nuevo Testamento, e incorporados al oficio divino. En el caso del *Magnificat*, se trata de un cántico que “cierra” el oficio de Vísperas, culminando este a modo de gran “colofón”<sup>915</sup>.

---

<sup>914</sup> Lc 1, 46-55.

<sup>915</sup> Al igual que las Completas, que concluyen con una antifona mariana mayor –*Alma Redemptoris Mater, Ave Regina caelorum, Regina caeli* y *Salve Regina*–, seleccionada en función del calendario litúrgico. Consúltese: -SALISI, Josep Maria: *El repertori litúrgic Marià a Catalunya a finals del segle XVII*.

El texto del *Magnificat* ayuda a reforzar el valor simbólico y catequético de la figura de la Virgen María, en medio de la controversia suscitada en el siglo XVII entre las tesis maculistas e inmaculistas. En Valencia, la devoción mariana alcanzó cotas notables, con festejos en honor a la Virgen en 1662 y 1667, por lo que, tanto las instituciones religiosas como el pueblo –inducido por aquellas–, se decantaron abiertamente hacia la corriente “inmaculista”<sup>916</sup>.

El fundador del Colegio y Capilla del Corpus Christi –Juan de Ribera– estableció, desde el principio, que todos los actos litúrgicos se celebraran con pausa y solemnidad, conforme a las nuevas directrices de Trento<sup>917</sup>. En el caso de las Vísperas y Completas de los jueves y de las fiestas de primera clase, la duración no debía ser menor de dos horas y media<sup>918</sup>, lo que suponía, por un lado, tratar cada uno de los oficios sin menoscabo, sin escatimar el tiempo, y por otro, la posibilidad de solemnizar/engalanar estos oficios con obras de polifonía de gran majestuosidad. En este caso –fiestas de primera clase–, la prescripción era la de interpretar, dentro de Vísperas, el cántico del *Magnificat* alternando versos en cantollano y polifonía<sup>919</sup>. Naturalmente, el hecho de ser interpretado todo con polifonía suponía un punto mayor de “lucimiento”, una mayor “pompa”, ideal para las grandes fiestas de la capilla.

Entre los oficios de Vísperas del año, los más representativos e importantes tendrían lugar, sin duda, con motivo de la devoción y veneración del patriarca hacia la Virgen María<sup>920</sup>, prescribiéndose en las *Constituciones* que, en determinadas fiestas a tal efecto, se celebraran primeras y segundas Vísperas con gran solemnidad<sup>921</sup>, momento en el cual se interpretaría esta composición, sin perjuicio de otros

---

(*Les antífones marianes majors de l'M 1168 del "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya*). Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, pp. 461-498.

<sup>916</sup> A este respecto, consúltese lo indicado en el estudio de la antífona *Tota pulchra –E-VAcP*, Mus/CM-H-93, r. 4622; CM-H-94, r. 4623–, incluido en el presente capítulo, pp. 679-682.

<sup>917</sup> “Y assi he pretendido desde que puse la primera piedra en esta Capilla, y pretendere siempre, que assi como hay Religiones de Clerigos, y Frayles reformados, assi también aya una Iglesia de Oficios diuinos reformados, assi en las Missas rezadas, y cantadas, como en las horas dichas a canto llano, o a canto de órgano; donde se dè testimonio, y se muestre por obra el respeto, modestia y veneracion que deuen guardar los que hablan con la infinita magestad del poderosissimo, y altissimo Señor [...]. Ta[m]bien espero que consolará esta forma de cantar los oficios diuinos las almas deuotas, y pias, y que será de mucho exemplo para las otras iglesias: [...]” (*Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 24, p. 35).

<sup>918</sup> *Ibidem*, Cap. XXX, p. 40.

<sup>919</sup> En técnica *alternatim*. Obsérvese lo indicado en el capítulo 40 de las *Constituciones*: “Y en el *Magnificat* dirà un verso el órgano, y otro el Coro a canto de organo.” (*Ibidem*, Cap. 40, p. 66).

<sup>920</sup> En este sentido, consúltese lo citado a propósito en el estudio de la antífona *Tota pulchra –E-VAcP*, Mus/CM-H-93, r. 4622; CM-H-94, r. 4623–, incluido en el presente capítulo, pp. 683-684.

<sup>921</sup> “De la mesma manera queremos que **se tenga gran cuenta, y atencion con celebrar los Oficios de la Virgen benditissima Maria Madre de Dios, y Señora nuestra, y Patrona desta casa, so la inuocacion de nuestra Señora de la Antigua, que es de su purissima Purificacion**. Mandamos pues, que el dia de la dicha Purificacion de nuestra Señora, se haga fiesta con toda solemnidad, assi en la Missa, como en las primeras, y segundas Visperas. Item mandamos, que en las demas fiestas de nuestra Señora que la Iglesia celebra, conuiene a saber, Co[n]cepcion, Natiuidad, Presentacion, Anunciacion, Visitacion, Expectacion, y Assumpcion, y en la de las Nieuas, se haga assi mesmo fiesta con toda solemnidad, assi en la Missa, como en las primeras, y segundas Visperas, y las Salues ordinarias, según el cap. 40.num.32.” (*Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 37, pp. 55-56) [lo destacado en negrita es mío].



momentos litúrgicos del año que, asimismo, adquirieran relevancia.

Hinojosa compuso dos *Magnificat* en su estancia al frente de la capilla del Corpus Christi. Junto a la partitura objeto de estudio, se encuentra otro *Magnificat* “a 12 y en dúo”<sup>922</sup>, en cuatro coros (Coro 1: S, T; Coro 2: S, T; Coro 3: S, A, T, B; Coro 4: S, A, T, B; acomp.<sup>to</sup>). Este *Magnificat*, a 12 voces en 6 coros, presenta un *organico* más avanzado, ya que, en lugar de agrupar las cuatro primeras voces en dos dúos, lo hace aislando cada voz de forma independiente, repartiéndolas en cuatro coros<sup>923</sup>, lo que, junto a la peculiaridad de las partes de acompañamiento –arpa, tiorba y archilaúd– la convierte en una obra más original –por sus aportaciones tímbricas y un mayor aprovechamiento de los espacios del templo para situar los coros–, más propia de celebraciones sobresalientes, de gran pompa y majestuosidad, en días muy señalados<sup>924</sup>.

Los tratadistas de la época señalaban algunas costumbres y recomendaciones a la hora de componer un *magnificat* polifónico. Resumiendo, y con carácter general, serían estas: 1/ los tres cánticos principales –*Magnificat*, *Nunc dimittis*, y *Benedictus Dominus Deus Israel*– debían ser escritos con gran magnificencia y pompa, por encima del resto de cánticos e incluso de los salmos, de modo que el final de cada oficio –Vísperas o Completas, según el caso– fuera majestuoso y solemne. En este sentido, se abogaba por una composición bien elaborada, artificiosa, con motivos y contrapuntos bien trabajados<sup>925</sup>. 2/ La costumbre era, o bien alternar versos en gregoriano –o a fabordón– con otros en polifonía –la conocida técnica *alternatim*– o realizar toda la obra polifónica incorporando el *cantus firmus* gregoriano<sup>926</sup> –este, generalmente y conforme a la tradición, aportado por la voz de Tenor–. 3/ Si se incluía el *cantus firmus* gregoriano, existía cierta libertad a la hora de conjugarlo con el tejido polifónico que lo “envolvía”<sup>927</sup>. 4/ Finalmente, también los tratadistas contemplaban prescindir del *cantus firmus*, es decir, que todo el material temático fuera aportado por el propio compositor, aunque, en general, se prefería incluirlo<sup>928</sup>.

---

<sup>922</sup> E-VAcP, Mus/CM-H-69.

<sup>923</sup> Atendiendo a lo indicado por los tratadistas, este tratamiento de las 12 voces en 6 coros era considerado menos común, más extraordinario (véanse las citas de Nassarre y Cerone, respectivamente, en el estudio de la *Misa* a 12 voces –E-VAcP, Mus/CM-H-71, r. 4597–, incluido en el presente capítulo, pp. 379-380).

<sup>924</sup> Esta práctica supone un tratamiento más “moderno” de la policoralidad, adelantándose –salvando las distancias– al coro solista o favorito y al coro de *ripieno* del clasicismo vienés de la segunda mitad del siglo XVIII.

<sup>925</sup> Obsérvese lo indicado por Cerone: “**Los tres Canticos principales, es à sauer *Magnificat*, *Nunc dimittis*, y *Benedictus Dominus Deus Israel*, siempre se suelen hazer solennes: y por esto conuiene esten compuestos con estilo mas subido y de mayor arte y primor, que los otros Canticos, y que los Psalmos; y por esso se tiene esta orden.**” (-EZQUERRO, Antonio (ed.): *Pedro Cerone: El Melopeo y Maestro; Tractado de Musica Theorica y Practica*. (Nápoles, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613). Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LXXXIV”, 2007, pp. 689-690) [lo resaltado en negrita es mío].

<sup>926</sup> “Primeramente se haze que todas las bozes hagan la imitacion del Cantollano: y a uезes tambien otra imitacion hallada del Compositor: y siempre han de ser *differentermente ordenadas las imitaciones*, y aqui consiste la mayor dificultad, por quanto que el Cantollano es siempre lo mesmo, y el Canto de Organo ha de ser diuersamente ordenado.” (-CERONE, Pedro: *ibidem*).

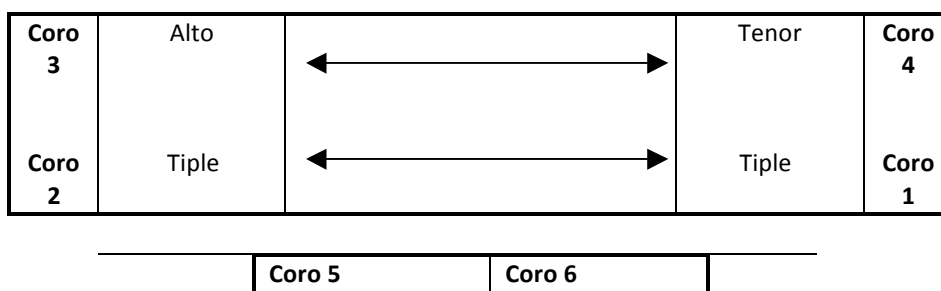
<sup>927</sup> Aquí Cerone ofrece muchas alternativas, que trataré puntualmente en el análisis de las secciones.

<sup>928</sup> Obsérvese lo que dice Lorente: “**En los Canticos de *Magnificat*, *Benedictus*, y en algunas entradas de Psalmos, comienza una voz, diciendo el Canto Llano del Tono sobre que se haze la Co[m]posicion, ò las**



En esta época, componer salmos y cánticos –y otros cantos– con base en el *cantus firmus* era una tradición consolidada: incluyendo el canto gregoriano en las obras de polifonía, se conjugaba tradición (el cantollano, heredado desde siglos atrás) y modernidad (el nuevo estilo policoral). Hacerlo así significaba una cierta “resistencia” a los nuevos avances, sin desligarse por completo del estilo musical que, durante siglos, había acompañado el oficio divino. En el seno de la Iglesia Católica, el mantenimiento del canto gregoriano entraba en plena sintonía con los ideales tridentinos, a la vez que “conectaba” con el pueblo, ya que el tono de recitación – propio de los salmos y cánticos– era conocido –escuchado a diario, hasta la saciedad– y cantado –al menos, “canturreado”– por los fieles, que podían, de este modo, identificarlo en la obra polifónica, hacerlo más propio<sup>929</sup>.

El *organico*<sup>930</sup> desplegado en esta obra es un tanto singular, ya que las cuatro voces solistas que ocupan los cuatro primeros coros –Coro 1: S; Coro 2: S; Coro 3: A; Coro 4: T– suelen formar, en las obras a más de ocho voces, el primer coro, como un bloque, mientras que en esta partitura todas ellas están desligadas entre sí, cada una formando un coro diferente. En este caso, actúan con cierta independencia unas de otras, mostrando con ello *un estadio más avanzado en lo que a la técnica policoral se refiere*. Más aún, el hecho de indicar en los papeles la ubicación de cada una de estas voces solistas explica claramente el uso de los espacios escénicos en la iglesia del Corpus Christi, y el aprovechamiento acústico que hace el compositor de los mismos. Véase en el siguiente gráfico cómo se disponían las voces en esta composición:



cuatro: y en estos casos, por imitarle, se puede entrar fuera de Tono, como se verá en los dos quattros primeros que se siguen; **y prosigue el Canto de Organo, imitando el Canto Llano** de la segunda mediación del Tono, comenzando co[n] una de las voces, ò con todas; y deste modo se han de entender los demás Tonos, si se entrare al principio del Salmo con el Canto Llano; **cuydando de no olvidarse en el discurso de la Obra de él, por quanto se tiene por grande defecto en las Composiciones de Canticos, y Psalmos, no vsar muchas, y repetidas vezes del Canto Llano sobre que son hechas.**” (-LORENTE, Andrés: *El Por qué...*, op. cit, Cap. 49, p. 592). A este respecto, Cerone apunta lo siguiente: “No ay duda que **tambien se podrían hazer Magnificat sin obligarse al Cantollano, ni à las inuenciones** (como oy dia suelen hazer tales y quales) **mas de personas expertas en esta profession, seran tomados por lo que fueren; hechos digo impropriamente, y sin juyzio.**” (-CERONE, Pedro: op. cit., p. 691) [lo resaltado en negrita es mío].

<sup>929</sup> Es –salvando las distancias– lo que, décadas más tarde, introdujo Johann Sebastian Bach en sus cantatas dominicales: la melodía del coral luterano, que era tratada artificiosamente en un primer movimiento, a modo de fantasía, y reproducida con exactitud en el coral final, armonizado homorrítmicamente, de modo que, de forma elaborada en el primer caso, y de forma simple y sintética en el segundo –abriendo y cerrando la cantata–, el pueblo escuchaba y se identificaba con esa melodía, sintiéndose partícipe de la música y del oficio.

<sup>930</sup> En el estudio de este *Magnificat*, he decidido tratar sobre el *organico* del mismo antes de abordar el análisis de las diferentes secciones, dadas las peculiaridades que este ofrece.

Se observa que los cuatro primeros coros –las cuatro voces superiores– se encuentran distantes entre sí –los mencionados *chori spezzatti*–, como recomendaban los tratadistas<sup>931</sup>, lo que permite al pueblo percibir con mayor nitidez los planos sonoros. También llama la atención la propia distribución y ubicación de cada voz: las voces de Tiple –de los Coros 1 y 2–, se sitúan enfrentadas, de modo que ambas, con timbres similares, son percibidas desde puntos diferentes, distantes, y lo mismo sucede entre Alto y Tenor –Coros 3 y 4–. De este modo, las más “próximas” entre sí –Tiple y Alto, a la izquierda, desde la posición del coro “de la capilla”, y Tiple y Tenor, a la derecha– poseen timbres bien diferenciados.

El *organico* vocal queda completado con los Coros 5 y 6, ambos con cuatro tipos vocales diferentes –Coro 5: S, A, T, B; Coro 6: S, A, T, B–, es decir, con los coros “de la capilla”. Por lo tanto, la obra mantiene un *concertato* vocal entre las voces solistas de los cuatro primeros coros y el “grueso” de la capilla –*ripieno*–. La ubicación en seis espacios diferentes –las cuatro tribunas y las dos “alas” del coro– muestra una intención del compositor de buscar un mayor impacto entre los fieles, explotando a fondo las doce voces y los espacios escénicos.

Finalmente, en los tres papeles de acompañamiento –escritos, respectivamente, para arpa, tiorba y archilaúd– se menciona “acompañamiento continuo”, interviniendo todos ellos, por tanto, en toda la composición. Estos tres acompañamientos ofrecen una singularidad tímbrica respecto de otras obras de Hinojosa, e incluso de las compuestas en la capilla hasta la fecha. En efecto, no se encuentran más datos que indiquen la existencia de papeles de tiorba ni de archilaúd en la sede del Patriarca, lo que induce a pensar que: 1/ *probablemente esta obra fuera la única oportunidad* –o de las pocas, cuanto menos– *de escuchar estos instrumentos acompañantes en la capilla del Corpus Christi en el siglo XVII*. 2/ *Es posible que alguno de los ministriles contratados dispusiera de estos instrumentos*<sup>932</sup>, y, a partir de la fecha

<sup>931</sup> Así lo recomienda Cerone: “**Y porque los Choros se ponen algún tanto apartados**, adviertan los Compositores (para que no se oiga Dissonancia en ninguno dellos) de ordenar de tal manera la Composición, que en aquellos llenos cada Choro de por sí, sea consonante y regulado; [...]” (-CERONE, Pedro: *op. cit.*, p. 676). Igualmente lo advierte Valls: “Tambien será bueno, **en caso que la obra sea para Iglesia grande, y esten los coros muy apartados unos de otros**, que quando cante el Coro de Capilla, vaya otro acompañandole para que este abrigado: **como se advierte en muchas de las obras del Maestro Ortells, y otros, que su Musica era para templos grandes.**” (-VALLS, Francesc: *Mapa Armónico...*, *op. cit.*, p. 260 (fol. 110v))[lo destacado en negrita es mío].

<sup>932</sup> Hinojosa tuvo a su cargo al capellán segundo Gaspar Úbeda, corneta, que ingresó en la capilla en la cuaresma de 1662 –meses antes del propio Hinojosa–, y se mantuvo en la misma hasta su fallecimiento en 1674 –un año después del fallecimiento de Hinojosa–, por lo que el maestro de capilla dispuso de él en todo su magisterio. Se trataba de un músico notable, que dominaba técnicamente varios instrumentos, por lo que es posible que fuera el indicado para ponerse al frente de la tiorba o del archilaúd en esta composición. Tras esa primera colaboración puntual –con la corneta–, la capilla quiso mantenerlo en plantilla, de modo que, en octubre de 1664 convocó edictos –oposiciones restringidas– para su inclusión, admitiéndolo sin oposición, ya que la catedral levantina quería hacerse con sus servicios. Así consta en el *Libro de Elección de Capellanes*: “En 2. de Octubre 1664 Los S[eño]res R[ecto]r y Colleg[ia]les per[et]u[os] determinaron se fixasen edictos en las puertas de este Coll[egi]o en La Aseo [sic], S[an] Martin, S[an] Joan [del Mercado] y S[an] Nicolas **tan solamente para una Capellania seg[un]da Attento La habilidad, musica de corneta, Chirimia, Violin y otros Instrumentos musicos que tañe Mo[sén] Gaspar Ubeda Diacono y constando de la necesidad que havia de corneta en la capilla, y**

de incorporación de los mismos, se comenzaran a utilizar. 3/ *Parece poco probable que el Colegio comprara estos dos instrumentos*, ya que, en ese caso, a partir de ese momento muy posiblemente habrían aparecido más datos al respecto –recibos de sacristía, facturas de reparación o de mantenimiento de los mismos, y, sobre todo, indicaciones de su uso en otros papeles de acompañamiento posteriores–.

El término tiorba<sup>933</sup> apareció en los tratados a finales del siglo XVI, con el surgimiento de las *nuove musiche*. Derivado del laúd renacentista, su función era ampliar el registro grave de aquel. Mersenne<sup>934</sup> lo describió como un instrumento de 14 cuerdas –tiorba “romana”–, y en el siglo XVII fue uno de los instrumentos acompañantes por excelencia –junto al arpa y el órgano–. El instrumento se afinaba en *Sol* –aunque hoy en día se afinaba en *La*, un tono más alto–, y las catorce cuerdas

---

las diligencias que hazia La Iglesia mayor para traerle [...] proueha a qualquiera en dichas plaças sin hauer precedido Oposiçion, ni hauer descurrido el tiempo de los Edictos entendiendo que La tal persona sin esta solemnidad parezca de conueniençia y beneficio de la capilla. Y el dicho Mo[sén] Gaspar Ubeda pareçio de mucha Utilidad y conueniençia a todos Los Electores nemine discrepante. Y assi resoluieron se proueyese el mismo dia por La tarde precediendo el hauerle ohido acabados Los officios de el choro. [...] Admitio dicha plaça el dicho con Las condiçiones y salario que son Las siguientes Que aya de tañer La Corneta, Bajon, Bajoncillo, Chirimia, Flauta, Guitarrilla Violin grande y pequeño y otros instrumentos que sabe tañer a orden del Cole[gi]o, o Vicario de Coro y Maestro de Capilla [...]” (E-VAcP, 140, *Eleccion de capellan del Real Colegio de Corpus Xpti.*, fols. 37r-37v). El mismo Hinojosa, al escucharlo, mostró especial interés en mantenerlo en la capilla y evitar, con ello, que fuera contratado por la catedral de Valencia: “En 2. de Octubre Determinaron Los S[añ]os R[ecto]r y Colleg[ia]lles perp[etu]os se fixasen edictos para una capellania segunda en las puertas deste en las de La Seu, S[an]t Martin, S[an]t Joan [del Mercado] y S[an]t Nicolas **tan solam[en]te para poder proveher a Mo[sén] Gaspar Ubeda Diacono atento su habilidad y La necesidad que ai de Corneta en esta Capilla Juntam[en]te que se proveiese este dia atento La Relacion que el M[ae]str[o] de Capilla hizo y dixo que no proveiendole en dicho dia de 2 de Octubre se acomodaria en la Iglesia Mayor, [...]**” (E-VAcP, 157b, *Libro de las determinaciones del collegio y Cartas misivas del S[añ]o<sup>or</sup> Marques [de Malpica] y de los Agentes de Madrid y Roma [determinaciones desde 1617 a 1676]*, fols. 227-228) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>933</sup> Según su construcción, la tiorba [teorba, Theorb, téorbe, theorbe, tuorbe, theorbo] ofrecía dos grandes variantes: la tiorba “paduana” –*paduanische theorba*–, de 16 órdenes, con ocho cuerdas sobre los trastes y ocho bordones montados al aire, diferenciados por dos clavijeros –el segundo era la prolongación del primero–, y la tiorba “romana” –*langromanische theorba*, también llamada *chitarrone*–, con catorce órdenes, seis sobre diapasón o trastes y ocho bordones, de dimensiones mayores –con un mástil más largo y un segundo clavijero que podía llegar a alcanzar los 90 cm– que aquella, ambas mencionadas por Michael Praetorius (\*Creuzburg –Alemania–, 1571; †Wolfenbüttel –Alemania–, 1621) en *De Organographia* (-GURLITT, Wilibald (ed.): *Praetorius, Michael: Syntagma Musicum. (Wittemberg und Wolfenbüttel, 1615, 1619, 1619)*. 3 vols. Kassel, Bärenreiter, 1958, vol. II, *De Organographia*). A diferencia del laúd, el clavijero de la tiorba no se angula –en aquel está inclinado 90° para obtener una mayor tensión en las cuerdas–. La caja, de tamaño similar al laúd –tanto por la espalda, un tanto abovedada, como por la tabla armónica–, tiene un diseño artesanal, y la tapa está adornada con una roseta central –o un conjunto de tres– y marquetería. La longitud total podía rebasar los 150 cm, pudiendo alcanzar hasta los 2 metros. La afinación es cruzada, de modo que la cuerda más aguda es la 3ª –*La*<sub>2</sub>–, por encima de la primera –*Sol*<sub>2</sub>– y segunda –*Re*<sub>2</sub>–. Para más información, véase: -TINTORI, Giampiero: *Gli strumenti musicali*. Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1971, pp. 661-665; -SPENCER, Robert: “Chitarrone, Theorbo and Archlute”, en *Early Music*, 4/4 (1976), pp. 408-414; -ANDRÉS, Ramón: *Diccionario de Instrumentos Musicales. De Píndaro a J. S Bach*. Barcelona, Biblograf, 1995, pp. 377-379; -VALDIVIA, Francisco: “El archilaúd en España: una obra inédita en la Biblioteca de Catalunya”, en *Hispanica Lyra*, 3 (2006), pp. 8-15.

<sup>934</sup> -LESURE, François (ed.): *Mersenne, Marin: Harmonie Universelle. (París, Sebastien Cramoisy, 1636 (vol. I); París, Pierre Ballard, 1637 (vol. II))*. París, Éditions du CNRS, 1965, vol. II, pp. 45-49.

quedaban afinadas del grave al agudo del siguiente modo (según Praetorius<sup>935</sup>):

**Afinación de la tiorba.**

*bordones libres*

*cuerdas con trastes*



**Fig. 131: tiorba.**



**Fig. 132: Mujer tocando la tiorba, de Gérard Ter Boch (\*Zwolle –Holanda–, 1617; †Deventer –Holanda–, 1681).**

El archilaúd –o “laúd tiorbado”– es otro instrumento derivado del laúd renacentista, también afinado en *Sol*, pero con sonidos más graves que la tiorba. Su tamaño era más reducido que aquella, pero con una caja mayor<sup>936</sup>. Desde mediados del siglo XVII, este instrumento, junto a la tiorba, fue reemplazando al órgano y a otros instrumentos a la hora de desempeñar el bajo continuo<sup>937</sup>. Praetorius<sup>938</sup> indicó la

<sup>935</sup> -PRAETORIUS, Michael: *Syntagma Musicum*, op. cit., vol. II, *De Organographia*, pp. 27, 52.

<sup>936</sup> El archilaúd [*erzlaute, archiluth, archlute, arciliuto, arciliuto, liuto attiorbato*] de catorce órdenes tenía ocho bordones simples, montados al aire –afinados diatónicamente– y seis cuerdas dobles sobre trastes, con una longitud total de unos 130 cm. La caja fue, en un principio, similar a la del laúd, pero con el tiempo se diseñó más abovedada y la tabla armónica más ancha, para ganar en profundidad y cuerpo en los graves. El segundo clavijero no sobrepasaba los 60 cm –a diferencia de la tiorba, que podía llegar hasta los 90 cm– (-ANDRÉS, Ramón: *Diccionario de Instrumentos Musicales...*, op. cit., pp. 10-12; -SPENCER, Robert: “Chitarrone, Theorbo and Archlute”, op. cit., pp. 414-418; -TINTORI, Giampiero: *Gli strumenti musicali*, op. cit., pp. 661-665; -VALDIVIA, Francisco: “El archilaúd en España...”, op. cit., pp. 8-15).

<sup>937</sup> Nassarre –cuyo tratado, aunque escrito entre 1723 y 1724, va referido siempre al siglo anterior– cita el archilaúd como uno de los instrumentos encargados del continuo: “Ay variedad de Instrumentos, con que se acompañan las voces naturales, unos que en ellos se executa simplemente la voz que esta escrita, como son las *Vihuelas* de arco, *Violones*, *Baxones*, &c., **Otros ay, que no solo se toca la voz, que esta escrita, sino es que sobre ella se ponen las que pertenecen à las otras partes de la Musica, como es en el *Organo*, *Arpa*, *Lira*, *Archilaud*, &c.**”(-SIEMENS, Lothar (ed.): *Nassarre, Fray Pablo: Escuela*

afinación de los catorce órdenes o cuerdas del siguiente modo:

**Afinación del archilaúd.**

*bordones libres*

*cuerdas con trastes*



**Fig. 133: archilaúd.**



1. Pavanische Theorba. 2. Laute mit Abzügen oder Testudo Theorbata. 3. Chorlaute.  
4. Quinterna. 5. Mandelcam. 6. Erste Theatrische Chordier. 7. Klein  
Englisch Zitterlein. 8. Klein Gey Postgegnant.

**Fig. 134: familia del laúd: tiorba (izquierda),  
y archilaúd (derecha) –Michael Praetorius,  
*Syntagma Musicum*,  
vol. 2 (1619), grabado XVI– .**

Dado que, al menos en un momento determinado, estos instrumentos realizaban el continuo en este *Magnificat*, es probable que cada uno de ellos acompañara a una voz solista de los primeros coros, y la cuarta voz –de uno de los cuatro coros superiores– fuera acompañada con un órgano portátil. No existen más papeles de acompañamiento, lo que, en principio, derivaría el uso a los tres citados, pero, dado que la capilla disponía de varios órganos, deduzco que los Coros 5 y 6 serían acompañados por órgano –bien conjunta o individualmente, con dos

*música según la práctica Moderna*. 2 vols. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724 (vol. I); Herederos de Manuel Román, 1723 (vol. II). (Edn. facsímil: Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1980), vol. I, p. 354) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>938</sup> Praetorius “bautizó” el instrumento como *Laute mit Abzügen oder Testudo Theorbata* (–PRAETORIUS, Michael: *Syntagma Musicum*, op. cit., vol. 2 (*De Organographia*), apéndice, grabado XVI).

ejecutantes—. De este modo, cada uno de los coros superiores realizaría un “aporte” tímbrico diferente, contribuyendo, con ello, a percibirse de forma diferenciada del resto —una diferenciación tanto vocal como instrumental—.

Este *Magnificat* está estructurado en catorce secciones, que se muestran en el siguiente cuadro:

Secciones	Nº de compases	Texto correspondiente	Versos
Sección 1, cc. 1-14	14	<i>Magnificat anima mea Dominum,</i>	1
Sección 2, cc. 15-32	18	<i>et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo, quia respexit humilitatem ancillae suae.</i>	2, 3
Sección 3, cc. 33-52	20	<i>Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes,</i>	4
Sección 4, cc. 52-65	14	<i>quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen eius,</i>	5
Sección 5, cc. 65-80	16	<i>et misericordia eius ad progenie in progenies timentibus eum.</i>	6
Sección 6, cc. 80-100	21	<i>Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui,</i>	7
Sección 7, cc. 100-117	17	<i>deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles,</i>	8
Sección 8, cc. 117-136	19	<i>esurientes implevit bonis, et divites dimisit inanes.</i>	9
Sección 9, cc. 136-159	24	<i>Suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiae suae,</i>	10
Sección 10, cc. 159-197	39	<i>sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in saecula.</i>	11
Sección 11, cc. 198-229	32	<i>Gloria Patri, et Filio,</i>	Doxología
Sección 12, cc. 230-239	10	<i>Et Spiritui Sancto.</i>	
Sección 13, cc. 240-258	19	<i>Sicut erat in principio, et nunc, et semper,</i>	
Sección 14, cc. 258-275	18	<i>et in saecula saeculorum. Amen.</i>	

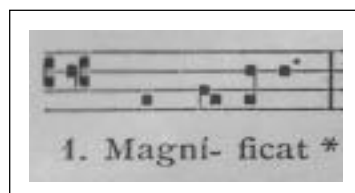
La sección más extensa —que ocupa un mayor número de compases, con 39— es la 10ª, en la que se relata la misericordia de Dios que “acoge” a su pueblo, Israel —*Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula*, que puede extrapolarse a los fieles que en ese momento escuchan y se sienten “protegidos” por Dios—. En especial, de esta sección, Hinojosa explota a fondo “Abraham y su descendencia por siempre”, con 24 compases, un fiel reflejo del texto —una larga descendencia, inacabable, repitiendo una y otra vez *et semini eius in saecula*—. Seguidamente, en cuanto a extensión —con 32 compases—, se encuentra la sección 11ª, con la primera parte de la doxología final, *Gloria Patri et Filio*, expresando a fondo la gloria de Dios y del Hijo, el enviado. Otras secciones donde el texto está también explotado y exprimido es la 9ª, con 24 compases, en la que se relata la “acogida” y “redención” de Dios hacia el pueblo hebreo, con mayor incidencia —número de compases, con 15— en la parte compasiva (“acordándose de la misericordia”). De forma puntual, también son importantes los 14 compases de la primera sección, que únicamente contienen el texto *Anima mea Dominum*, expresando con ello una incesante alabanza a Dios por parte de la Virgen, así como la actitud divina hacia los humildes —*et exaltavit humiles*, sección 7ª, con 10 compases, frente a los 7 de *deposuit potentes*— y hacia los ricos, con los que Dios se comporta sin piedad alguna —*et divites dimisit inanes*, de la sección 8ª, con 10 compases igualmente—.

Según la estructura del texto analizada con anterioridad, las secciones se agrupan en tres grandes bloques: el primero –**laudatio**, descriptivo del “estado” anímico de la Virgen, albergando en su seno al Salvador– ocupa las secciones 1 a 5, con un total de 80 compases; el segundo –**explicatio**, describiendo la acción de Dios–, con tres secciones –6, 7 y 8–, 57 compases, situadas en el corazón del *Magnificat*; el tercero –**explicatio**, narrando la historia salvífica de Dios hacia su pueblo, Israel–, entre las secciones 9 y 10, con 62 compases. El último bloque –desligado del texto del *Magnificat*– contiene la **laudatio** –aclamación– final y las secciones 11 a 14, con 78 compases. Por tanto, se observa una proporción entre las partes extremas –con 80 y 78 compases, respectivamente, y las dos centrales, con 57 y 62 compases, lo que habla a favor de la equidistancia y armonía que mantiene el texto entre sus partes, así como las divisiones binarias que ofrece texto –el número 2, que simboliza lo “humano”–. En el siguiente cuadro se puede observar esta proporción (en azul, las secciones extremas, frente a las secciones internas, en verde):

3			1
A	B	C	D
Secciones 1-5	Secciones 6-8	Secciones 9-10	Secciones 11-14
<i>Magnificat... timentibus eum.</i>	<i>Fecit potentiam... dimisit inanes.</i>	<i>Suscepit Israel... in saecula.</i>	<i>Gloria Patri... saeculorum. Amen.</i>
80 cc.	57 cc.	62 cc.	78 cc.

La suma de los compases de las secciones extremas es de 158, lo que supone aproximadamente un 57%, mientras que la de las secciones internas es de 119, un 43%. El resultado es una proporción que se acerca al 60% y 40%, respectivamente, y que, reducida, conduce a la proporción total 3:2, que –como ocurre en muchas de las composiciones analizadas en el presente estudio– ofrece una relación entre lo divino –el 3– y lo humano –el 2–, un “pulso” constante entre lo celestial y lo terrenal. Asimismo, el cuerpo de texto del *Magnificat* y la doxología conforman la relación 3:1 –tres personas en una, la Trinidad–. A ello hay que sumarle el conjunto de las 14 secciones, número múltiplo de 7, que representa la perfección absoluta –la suma del 4, como múltiplo de 2, la dimensión humana, y del 3, la divina–. Esta relación cobra sentido con el cántico del *Magnificat*, ya que la Virgen, de origen sencillo, humano, cobra una dimensión divina como intercesora de los hombres ante Dios.

Este *Magnificat* comienza con la entonación gregoriana en el segundo tono, pero transportada una 4ª alta respecto del original, mostrado en el siguiente ejemplo:



Este *incipit* gregoriano –entonado, presumiblemente, por el Tiple del Coro 1, ya que se encuentra escrito en el correspondiente papel–, tiene también escrito su respectivo acompañamiento –los tres instrumentos acompañantes citados tienen bordones para acompañarlo–, lo que, en la época, era habitual –que el canto



gregoriano fuera reforzado instrumentalmente—, como se observa en el ejemplo siguiente —escrito *punctus contra punctum*, “nota contra nota” respecto del cantollano—:

Tiple Coro P.º A12 y Solo. alas alas Hinojosa.

Magnificat. Anima mea mea.

**entonación del Tiple del Coro 1.**

Acomp. <sup>to</sup> Contino ala Arpa a 12. Ynojosa.

Magnificat. Anima mea dominum,

Acompa. <sup>to</sup> Continuo Para La Tiorba a 12. Ynojosa

D. Jo Ra.  
Magnificat. Anima mea dominum

Acomp. <sup>to</sup> Continuo Para A Archillaut a 12. Ynojosa.

Magnificat. Anima mea dominum,

**entonación de los acompañamientos de arpa, tiorba y archilaúd.**

La primera sección —cc. 1-12— contiene el texto *Anima mea Dominum* (“Mi alma engrandece al Señor”). Comienza con un motivo —asociado a la palabra *anima*— que contiene un doble diseño ascendente-descendente —una *gradatio*—, expuesto por tres de las cuatro voces solistas —una imagen trinitaria, ofrecida por los Tiples de los Coros 1 y 2 y la Alto del Coro 3—, que simboliza, a su vez, una pequeña agitación e inquietud interior mostrada en la Virgen María tras conocer la noticia de llevar en su seno al Salvador —describiendo el alma, que busca por todos los lados y “anhela” su encuentro con Dios, de ahí los movimientos arriba y abajo—. Este estado de ánimo, de “alegría interior”, comedida, no extrovertida, queda reflejado también con la contraposición de ambos movimientos en las tres voces —cuando una asciende, otra desciende y viceversa—. En el compás 4 entra la cuarta voz solista —Tenor del Coro 4— portando el *cantus firmus* gregoriano<sup>939</sup>, como la figura de Dios Padre, en *off*, siempre presente.

<sup>939</sup> Obsérvese la cantidad de variantes que Cerone ofrece a propósito de “incorporar” el cantollano a la composición: “Suelen hazer los Compositores (y es lo mejor) que *todas las partes imiten la intonacion del Cantollano solenne, en principio de los Versetes*; pero siempre con variadas y diferentes maneras. Tambien acostumbran que *dos partes hagan la entonacion, y las otras hagan otra inuencion libre, y arbitraria*: como verse puede en la Magnif. Del prim. Tono de Morales, es a sauer: *Anima mea dominum*.[...] **Vsan tambien los buenos Compositores de observar otra orden muy buena; y es que una parte haze seguidamente todo el Canto llano, intermediado de quando en quando con pausas; sobre de la qual las otras partes van cantando diuersidades de inuenciones: guardando siempre la**



Hinojosa, en el principio del cántico, “reserva” el cantollano para la voz que tradicionalmente “sostenía” al resto, el Tenor –del latín, *tenere*–. El hecho de aparecer en último lugar –de las cuatro que presentan el material temático inicial– hace que el motivo previo cobre todo su protagonismo, mientras que el canto gregoriano entra discretamente, en último lugar, pero está presente, latente. Finalmente, en la cláusula de I grado –que “cierra” esta primera parte de voces solistas, a modo de exposición de este material inicial–, aparece una disminución de figuras con una pequeña *circulatio* en el Tiple del Coro 2 –giro melódico alrededor de una nota, c. 8– sobre la palabra *Dominum*, mostrando un pequeño gozo interior, una pequeña convulsión, a la vez que queda reforzado el valor del texto, el destinatario de la alabanza, el Señor. En el ejemplo siguiente se encuentran todos estos elementos (el motivo, en su parte ascendente, en rojo; en la parte descendente, en azul; el *cantus firmus* del Tenor, en verde, y la *circulatio* final del Tiple del Coro 2, en color morado):

Entre los compases 9-14, entran el resto de coros y voces, irrumpiendo con una sonoridad plena –en los tres pulsos siguientes entran las ocho voces restantes–, que contrasta notablemente con las entradas sucesivas, secuenciadas, de los cuatro coros superiores. Por tanto, se produce un efecto de “masificación brusca”, de “amplificación” –una transición de una exposición temática de las voces solistas a un desarrollo en bloques, por coros–. El material temático es el mismo expuesto con anterioridad, aunque se presenta de un modo más fragmentado y realzado, con algún contrapunto libre, destacando nuevamente el *cantus firmus*, trasladado, a modo de respuesta, al Tenor del Coro 5<sup>940</sup> –de las voces individuales de los coros superiores a los “coros” o bloques–. También destaca una pequeña *exclamatio* –salto superior a una cuarta, en este caso, de quinta ascendente– que refuerza el valor de la palabra *mea* –con ello, la Virgen “personaliza” este estado de ánimo, de “alegría contenida”–, situada en el Tiple del Coro 5 –c. 11–. Los cuatro coros superiores se “adhieren” al discurso en el final del texto, en la palabra *Dominum*, con valores largos, de un modo un tanto reverencial, una alabanza de todos los fieles –todos los coros, en *tutti*–, “ensalzando” con ello la figura de Dios. Finalmente, la sección se cierra con una nueva cláusula de I grado, relajando la situación y “cerrando” este primer verso del texto. En

---

**grauedad y el artificio, que couiene à los Canticos:** y dexando del todo el estilo del Contrapunto choral, digo sin correr tanto las partes con Minimas y Semiminimas seguidas.”(-CERONE, Pedro: *op. cit.*, p. 690) [lo resaltado en negrita es mío].

<sup>940</sup> “Otra manera se usa, y es que **una parte haze la mitad del Cantollano, y después otra parte acaba lo demas.**”(-CERONE, Pedro: *ibidem*) [lo resaltado en negrita es mío].

el ejemplo siguiente se encuentran los “retazos” del motivo, nuevamente en rojo y azul, el *cantus firmus* del Tenor del Coro 5 y la *exclamatio* mencionada, en color morado:

The image shows a musical score for two choirs, Coro 5 and Coro 6. Each choir has four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "A - - - ni - ma me - - - a Do - - - mi - - - num,". The score is annotated with colored boxes: blue boxes highlight specific melodic fragments in the Soprano and Tenor parts of Coro 5; a red box highlights a fragment in the Soprano part of Coro 6; a green box highlights a long melodic line in the Bass part of Coro 5; and a purple box highlights a specific note in the Soprano part of Coro 5. The notation includes clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature.

En la segunda sección<sup>941</sup>, Hinojosa prescinde totalmente del cantollano, y lo retomará en posteriores versos<sup>942</sup>. Comienza con un silencio de semínima, con lo que se consigue, por un lado, separar las secciones primera y segunda, y por otro, conseguir un carácter grácil, ágil, produciendo un gran contraste de textura al intervenir, en la primera subsección, parejas de coros –dúos de voces solistas–. El proceso –que se repite a lo largo de toda la obra– es, en este caso, de “reducción”, de “minimización” de las partes intervinientes, en este caso, de un modo tajante, brusco –del *tutti*, a una simple pareja de voces solistas–. Comienzan las voces de Tiple de los

<sup>941</sup> La segunda sección contiene dos subsecciones: la primera, con el texto *et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo* (“se alegra mi espíritu en Dios, mi Salvador”, cc. 15-25), y la segunda, *quia respexit humilitatem ancillae suae* (“porque ha mirado la humildad de su sierva”, cc. 25-32).

<sup>942</sup> En este sentido, Hinojosa “desatiende” las indicaciones de los tratadistas, a propósito de integrar el *cantus firmus* en toda la composición. Obsérvese lo que apunta Cerone: “No ay duda que **tambien se podrían hazer Magnificat sin obligarse al Cantollano, ni à las inuenciones** (como oydia suelen hazer tales y quales) **mas de personas expertas en esta profesion, seran tomados por lo que fueren; hechos digo impropriamente, y sin juyzio.**” (-CERONE, Pedro: *op. cit.*, p. 690). Y sobre el mismo tema, Lorente apunta lo siguiente: “En los Canticos de Magnificat, Benedictus, y en algunas entradas de Psalmos, comienza una voz, diziendo el Canto Llano del Tono sobre que se haze la Co[m]posicion, ò las quatro: y en estos casos, por imitarle, se puede entrar fuera de Tono, como se verà en los dos quattros primeros que se siguen; y prosigue el Canto de Organo, imitando el Canto Llano de la segunda mediacion del Tono, comenzando co[n] una de las voces, ò con todas; y deste modo se han de entender los demàs Tonos, si se entrare al principio del Psalmo con el Canto Llano; **cuydando de no olvidarse en el discurso de la Obra de él, por quanto se tiene por grande defecto en las Composiciones de Canticos, y Psalmos, no vsar muchas, y repetidas vezes del Canto Llano sobre que son hechas.[...]**” (-GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (ed.): *Andrés Lorente: El Por qué...*, *op. cit.*, Cap. 49, Nota 28, p. 592) [lo resaltado en negrita es mío].

Coros 1 y 2, situadas enfrente una de la otra –como una pareja de “actores” en dos zonas/escenarios distintos, de modo que los fieles deben dirigir su atención auditiva hacia dos puntos diferentes, lo que les lleva a girar la cabeza para seguir el diálogo, en un efecto de “teatralización” del discurso–, con consonancias de tercera –un procedimiento sencillo y agradable que produce placidez y relajación, con total distensión– y una textura homorrítmica, permitiendo con ello la absoluta inteligibilidad y declamación del texto. El movimiento sincopado inicial –“cincelado” el arranque del texto– transmite la inquietud de la Virgen María, de su alma, y el diseño en intervalos de tercera descendente en *exultavit*<sup>943</sup> –c. 16– sigue reflejando una pequeña “convulsión” o “estremecimiento” por la noticia. El texto, fragmentado en pequeños motivos, conduce a una nueva hemiola en *spiritus* –cc. 17-18–, lo que, unido a la pequeña **exclamatio** de la voz de Tiple del Coro 1 –un salto de 5ª disminuida, disonante, llamativa–, potencia el valor del texto –“mi espíritu se alegra”, “salta” de gozo–. En *meus* se observa un retardo que contiene un choque de 2ª –una pequeña “fricción”, por tanto, un “roce” sutil– entre ambas voces, lo que personaliza la acción en la propia Virgen –que hace suya la obra de Dios, “mi espíritu”–. Seguidamente, en *in Deo* –cc. 19-20–, las voces se relajan con tres figuras de semínima –Dios, la Trinidad, la perfección–, y se aproximan entre sí, de un modo contenido, creando un clima de recogimiento, de cercanía –la Virgen y Dios, frente a frente–. Y finalmente, en *salutari meo* –cc. 20-22–, nuevamente se produce una **exclamatio** –un salto de 6ª–, alcanzando el Tiple del Coro 1 la nota más aguda del pasaje –un  $Fa_4$ –, con lo que queda enfatizado el final de este verso, haciendo hincapié en “mi Salvador”, con el choque –retardo de 2ª– entre las dos voces en *meo* (Dios es “mi” salvación). Por tanto, en todo este pasaje a dúo, el texto queda absolutamente realzado, declamado, teatralizado. Obsérvense todos los elementos en el ejemplo siguiente (en rojo, el movimiento sincopado inicial; en azul, los saltos de tercera de *exultavit*; en verde, la hemiola en *spiritus*; en naranja, el retardo sobre *meus*; y en morado, la nueva **exclamatio** sobre *salutari*):

Seguidamente, y para completar la subsección, a modo de respuesta breve de la frase anterior, reiteran el final de la misma las voces de Alto y Tenor de los Coros 3 y 4, apareciendo en escena desde dos nuevos puntos del templo –dialogando también uno enfrente del otro–, con el uso retórico de la **epistrophe** –repetición del final de un pasaje– para afirmar con determinación el final del texto, *salutari meo*, subrayando/reforzando la acción salvífica de Dios. Se trata de un cambio tímbrico, de color de las voces, que ofrece variedad y dinamismo. Además, Hinojosa utiliza el contrapunto invertible, invirtiendo los papeles de los Tiples en el pasaje anterior, y

<sup>943</sup> En latín, *exultare* se traduce como “saltar de gozo”, es decir, mostrando alegría de forma extrovertida, mientras que el verbo *laetare* se traduce como “alegría interior”.

adorna de un modo especial la cláusula final con un melisma en semicorcheas que convierte el pasaje en puro gozo –c. 24, Alto del Coro 3–. La cláusula que cierra la subsección es de V grado, lo que, unido a la “irrupción” de la segunda subsección –por parte del Coro 5, por medio de una *falsa resolución por elipsis*–, provoca una sensación de discurso inacabado, por concluir –aquí los fieles esperan una resolución, y se les capta la atención mediante el efecto de “suspense”–.

Esta segunda subsección contrasta notablemente con la anterior, por varios motivos: 1/ por el carácter ágil y liviano de la primera, interviniendo parejas de voces con figuras rítmicas rápidas –incluyendo corcheas y semicorcheas en determinados momentos–, a diferencia de esta segunda, en la que se produce un efecto de “cambio de *tempo*” con la utilización de semínimas y mínimas, lo que ayuda a “asentar” el pasaje, con un carácter más reflexivo, más meditado –habla la Virgen para sí misma, de un modo introspectivo–. 2/ En esta segunda subsección, de un modo más fragmentado, dialogan los Coros 5 y 6 –coros “de la capilla”, de los fieles, como coros de la tragedia griega–, simbolizando dos grandes secciones del pueblo que se alternan de un modo antifonal –un nuevo proceso de “magnificencia” del discurso, tras el paréntesis de las voces solistas–. 3/ Abundan las repeticiones de nota, sin prácticamente movimiento melódico en las voces, lo que contribuye a un cierto “estatismo” y meditación. Las entradas de ambos coros se complementan, fundiéndose entre sí, completando ambos el discurso por bloques. En *humilitatem*, la voz de Tiple del Coro 6 –c. 27– realiza un intervalo de segunda descendente, un recurso muy simple que describe con sencillez la actitud humilde de la Virgen. Con el recurso de la *synonimia* –repetición de un fragmento en otro nivel, en este caso, más agudo–, la segunda intervención del Coro 5 –cc. 28-29– cobra mayor fuerza, así como la repetición de *humilitatem* en el mismo sentido en el Coro 6 –obsérvese la progresión de las voces de Bajo de ambos coros, con la inclusión de notas accidentadas que enfatizan y ofrecen tensión en el pasaje–. La voz de Tiple del Coro 6 potencia el valor de humildad que describe el texto con la *exclamatio* descendente de 5ª –c. 30–. Y la última intervención del Coro 5 describe el carácter sumiso y fiel que ofrece el texto *ancillae suae* –“de su esclava”, cc. 31-32–, con melodías descendentes en las tres voces superiores –la Virgen, como “esclava” del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo–, y un efecto de “eco” textual con el retardo en la voz de Tenor –Hinojosa busca con ello que este final “resuene” sutilmente en las paredes del templo–. Este pasaje, lejos de cerrarse, ofrece un final de discurso a modo de pregunta con la utilización de la cláusula de II grado, en suspensión, interpelación refrendada con un efecto de “resonancia”, por un instante, antes de comenzar la siguiente sección. En el ejemplo se observan todos los detalles comentados que aparecen en esta segunda subsección:

The image shows a musical score for two choirs, Coro 3 and Coro 4. Each choir has four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are written below the staves. A red box highlights a passage in the Tenor part of Coro 3, labeled 'Synonimia' with a red arrow pointing to it. Another red box highlights a passage in the Soprano part of Coro 4, labeled 'Exclamatio'.

La tercera sección<sup>944</sup> está planteada como la anterior, es decir, con una parte en la que intervienen las voces en dúo –solistas– que se alterna, en un *concertato* vocal, con un final de los coros “de la capilla”, nuevamente prescindiendo del cantollano. El hecho de que el *cantus firmus* “aparezca” y “desaparezca” en la composición, muestra la libertad con que Hinojosa trata esta técnica, a la vez que, en los momentos en los que no se escucha, permanece, en cierto modo, latente –como un “sonsonete”–, de modo que los fieles “esperan” una nueva aparición del mismo. Para dar variedad con respecto a la sección anterior, en esta ocasión intervienen por primera vez las voces de Alto y Tenor de los Coros 3 y 4 –alternando, por tanto, el protagonismo esta pareja de voces con los Tiples de los Coros 1 y 2, en un nuevo efecto teatral–, con una parte del texto, *Ecce enim ex hoc beatam me dicent*, de nuevo con consonancias de tercera, produciendo de nuevo placidez. El texto está nuevamente atomizado, fragmentado en pequeñas células, interrumpidas por leves *suspирationes* –silencios de semínima– que interrumpen con ansiedad el discurso y permiten su inteligibilidad paso a paso –*Ecce enim /ex hoc / beatam*–. La primera célula –cc. 33-34– contiene un sencillísimo diseño en corcheas, ascendente, que provoca dos pequeñas escapadas en ambas voces, ofreciendo con ello un pequeño juego caprichoso –el estado de “dicha” de la Virgen María–. Al llegar a *beatam me dicent* aparece un discurso más prolongado, repitiéndose el texto y cobrando un mayor énfasis –cc. 35-40–. Junto a ello, Hinojosa recurre a la *synonimia* –repetición de un fragmento en otro nivel–, a modo de progresión descendente, con la inclusión de pequeñas *circulatio* en el Tenor –cc. 36-37– coronadas con una, más amplia, en la voz de Alto –c. 39–. Estos recursos –retóricos, dialécticos– permiten ahondar en la idea de felicidad mostrada por la Virgen –*beatam* = dichosa, bienaventurada–, con un cierto

<sup>944</sup> La tercera sección –cc. 33-52– contiene el texto *Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes* (“Desde ahora todas las generaciones me llamarán bienaventurada”).

“regocijo”. En el ejemplo siguiente aparecen los dos recursos retóricos mencionados (la *synonymia* en rojo, y las *circulationes* en azul):

The image shows a musical score for four voices: [Coro 2] Soprano, [Coro 3] Alto, [Coro 4] Tenor, and [Coro 5] Soprano. The lyrics are: "Ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent, be - a - tam me di - cent, om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes". Annotations include:
 

- Red arrows labeled "Suspiraciones" pointing to notes in Coro 2.
- Red boxes and arrows labeled "Synonymia" pointing to repeated phrases in Coro 3 and Coro 4.
- Blue circles labeled "Circulationes" highlighting specific melodic patterns in Coro 3 and Coro 4.

Los Coros 1 y 2 –dos Tiples– actúan de modo antifonal a la intervención de los Coros 3 y 4, esta vez completando el texto del verso –*Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes*–, con el mismo material temático expuesto por aquellos –repitiendo el modelo expuesto en la sección segunda–. La primera parte –cc. 40-42– vuelve a presentar el texto de forma atomizada, fraccionada, pero esta vez sin el uso de corcheas –no contiene las escapadas incluidas al principio de la sección, quizá por evitar que la voz de Tiple alcance el *Sol*<sub>4</sub>–, provocando con ello un arranque más relajado y reflexivo –una especie de reflexión de la Virgen, que “medita” para sí misma–. Nuevamente aparecen las *circulationes* –Tiple del Coro 2, c. 44 y Tiple del Coro 1, c. 46–, pero la *synonymia* está muy desdibujada, con lo que se produce una mayor variedad en la respuesta. Finalmente, aparece un motivo asociado a *omnes generationes* –“todas las generaciones”, cc. 47-49–, caracterizado por una breve hemiola que alarga por un instante el sonido en *omnes* –una pequeña detención del tiempo, describiendo un estado “latente”, suspensivo, generación tras generación– y, súbitamente, provoca un efecto de aceleración con el uso de corcheas, vertiginoso, con un pequeño contraste en el propio discurso que lo dinamiza y lo llena de vitalidad.

The image shows a musical score for two voices: [Coro 1:] Soprano and [Coro 2:] Soprano. The lyrics are: "Ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent, be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes". The score includes measure numbers 40 and 45.

Seguidamente, para cerrar la sección responden súbitamente los Coros 5 y 6, por este orden, repitiendo el motivo de *omnes generationes* expuesto por los dos primeros coros, refrendando la idea, reiterándola. Ambos coros responden en bloque, en primer lugar, el Coro 5 –cc. 49-52–, y a distancia de compás, el Coro 6 –cc. 50-52–, finalizando las ocho voces conjuntamente. Estas intervenciones se producen de forma abrupta, atropellada, lo que provoca una gran tensión en los oyentes, con un gran contraste entre las voces solistas y los dos coros “de la capilla” –un nuevo efecto de

“engrandecimiento”, de masificación del discurso—. Las intervenciones a contratiempo, con el silencio de semínima que les precede, ayudan a ese carácter apresurado, “atropellado”. Este pasaje simboliza el paso de una generación de fieles a otra<sup>945</sup> – solistas de los Coros 1 y 2, Coro 5, Coro 6–, y también la confirmación de esa idea por parte del gran pueblo, representado por los coros inferiores. La cláusula con que se cierra esta sección es de I grado, lo que permite “cerrar” con rotundidad el pasaje, de un modo firme y sólido. En el ejemplo aparecen las intervenciones de los Coros 5 y 6:

The image shows a musical score for two choirs, Coro 5 and Coro 6. Each choir has four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), plus a basso continuo part labeled [bc:]. The lyrics are 'omnes generationes, generationes'. The score is written in a single system with four measures. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests. The lyrics are placed below the vocal staves, with hyphens indicating syllables across notes.

La cuarta sección<sup>946</sup> se inicia, por un lado, con una *falsa resolución por elipsis*, lo que produce fluidez en el discurso textual, sin interrupciones, y por otro, con una nueva intervención de dos voces solistas, el dúo de Alto y Tenor de los Coros 3 y 4, frente a la masa sonora de las ocho voces de los Coros 5 y 6, que habían cerrado la anterior sección –de nuevo con el efecto de “minimización” del discurso–. Hinojosa “alterna” las intervenciones solísticas entre los Coros 1 y 2 –con que había iniciado la sección anterior– y los Coros 3 y 4, siempre manejando coros “enfrentados” entre sí, para que el público escuche el discurso desde dos puntos diferentes –captando así su atención–, aprovechando los recursos espaciales del templo. En este caso, se produce

<sup>945</sup> En el *Magnificat* BWV 243 de Johann Sebastian Bach (\*Eisenach –Alemania–, 1685; †Leipzig –Alemania–, 1750) aparece un recurso similar –en el IV movimiento, con el mismo fragmento de texto, *omnes generationes*–, al imitarse las cinco voces entre sí con un motivo, entrelazado entre las mismas, describiendo con ello la “transición” de una generación a otra, “tomando el testigo”.

<sup>946</sup> La cuarta sección queda dividida en dos subsecciones: la primera, conteniendo el texto *quia fecit mihi magna qui potens est* (“porque el Poderoso ha hecho obras grandes en mí”, cc. 52-60), y la segunda, *et sanctum nomen eius* (“su nombre es Santo”, cc. 60-65).







“santifica” su nombre—, pero también de una cierta “sumisión” ante el poder del Altísimo —un cierto “temor de Dios”, reflejado en las cuatro voces de los coros superiores—. Así pues, se produce una cierta “teatralización”, con las voces superiores representando al Dios supremo, frente a las voces del Coro 5, que evocan tanto la imagen de la Virgen y su humildad cuanto un pueblo “respetuoso” que se siente “pequeño” frente a su Dios todopoderoso. El pasaje es reflexivo, meditado, y hacia el final de esta sección los valores se relajan, recayendo en *eius* (“su” nombre es santo), aunque la voz de Tiple “repunta” con una cadencia femenina —un salto de segunda ascendente—, mostrando una cierta “elocuencia” en el final.

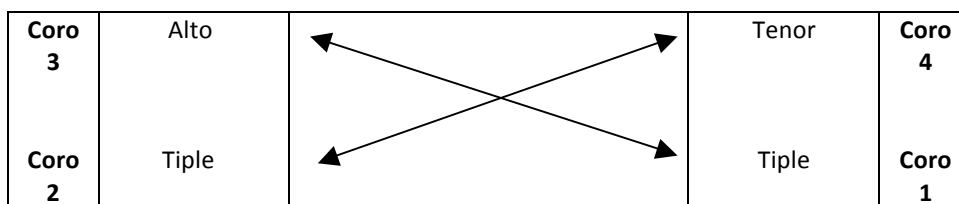
Nuevamente, para iniciar la sección siguiente —sección quinta—, Hinojosa utiliza el efecto de *falsa resolución por elipsis*, lo que impide una vez más una relajación en la escucha, y a su vez, permite la conexión de los nuevos versos con los precedentes. Esta sección está caracterizada por la ausencia de *tutti*, de la intervención conjunta de todas las partes<sup>948</sup>. Le corresponde el texto *et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum* (“y su misericordia llega de generación en generación a los que le temen”). La novedad que aporta esta sección es que es iniciada por el Coro 6, o “coro de la capilla”, a diferencia de las secciones anteriores, iniciadas por los coros superiores, formados por solistas. Con ello, Hinojosa pretende una “democratización” del discurso —haciendo partícipes a los fieles, representados por los coros inferiores— y potenciar el significado textual —“la misericordia” divina, que alcanza a “todos”, ricos y pobres, sin tener en cuenta su condición social—. De hecho, se produce una transición del Coro 6 al 5, y, a su vez, a las voces superiores, con lo que las voces solistas —los habituales protagonistas, los personajes principales— “recogen”, en un segundo plano, “el testigo” desde el pueblo llano. El primer motivo —cc. 65-67— es iniciado por el Tiple y secundado por las tres restantes voces —reproducido fielmente por el Bajo, con un *polyptoton*— y está tratado a modo de salmodia —una sucesión de semínimas—, con un final ascendente, elevando la mirada al cielo en espera de la misericordia divina —en el ejemplo siguiente en rojo—. El Coro 5 irrumpe en bloque —cc. 66-68—, con la voz de Bajo portando el mismo motivo, con una mayor elocuencia, merced a dos intervalos de séptima sin preparación —aunque sin fricción, ya que se encuentran en tiempo débil, Tiple, c. 67; Tenor, c. 68 (en azul en el ejemplo)— y a un diseño ascendente en la propia voz de Tiple, mostrando a los fieles de un modo más patente y manifiesta esa misericordia. Tras ello, se produce una *aposiopesis* —pausa en las partes, en este caso de mínima— que produce un efecto reverberante, permitiendo una reflexión sobre lo narrado y preparando el cambio de textura posterior —de las intervenciones de los coros “de la capilla” a las partes solistas—.

---

<sup>948</sup> En este sentido, Hinojosa “reinterpreta” de forma un tanto libre lo indicado por Cerone, a propósito de que determinados versos del *Magnificat* se escribieran a menos voces: “**Esta en libertad del Compositor de hazer à menos bozes qualquier Verso de los de medio**, verdad es q[ue] **lo mas acostumbrado es de tomar el Verso Et Misericordia eius, ò Deposuit potentes, componiendo sobre los primeros versos, es a sauer Anima mea d[omi]num.**” (-CERONE, Pedro: *op. cit.*, pp. 690-691) [lo destacado en negrita es mío].

The image shows a musical score for two choruses, [Coro 3] and [Coro 6]. Each chorus has four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in a common time signature. Red annotations highlight specific musical features: '7a' and '7b' are circled in blue in the Soprano and Tenor parts of [Coro 3]. In the Bass parts of both choruses, red boxes highlight specific rhythmic patterns, and a red arrow labeled 'Polypotton' points to these patterns.

Este diseño es contestado y ampliado –tanto el texto como el discurso musical– con las voces de Alto y Tiple de los Coros 3 y 1, respectivamente, en canon –con la utilización del **polypotton**– a distancia de compás, con seriedad y gravedad, lo que, unido a la ubicación de los mismos –enfrentados en diagonal–, produce un efecto de eco muy singular que potencia el significado textual al reforzarlo paso a paso. La distancia –tanto “física” entre ambos coros, como en el propio discurso– permite, a pesar de la textura imitativa, que el texto llegue de forma inteligible a los fieles, y de este modo vaya calando, palabra por palabra. Obsérvense cómo son tratados los coros superiores en esta sección, tanto en esta frase como en la siguiente, y el dibujo en aspa, que sugiere la idea de la cruz:



El texto *a progenie in progenies* –“de generación en generación”– queda más motivico y fragmentado –espaciado, sin perder solemnidad, seriedad–, y ambas voces se “relevantan” en el discurso, describiendo perfectamente el texto –unas generaciones que suceden a otras, cc. 74-75–. Se produce un sutil ascenso –nuevamente mediante la utilización de la **synonimia**–, produciendo un efecto dramático, con ansiedad, acrecentado/teatralizado por el uso cromático de las alteraciones. En el ejemplo se muestra el ascenso de estas dos voces (en rojo, los cromatismos ascendentes):

Seguidamente, “recogen” el testigo las otras dos voces solistas –Tenor del Coro 4 y Tiple del Coro 2, cc. 75-80–, que mantienen el estilo canónico, con el texto *timentibus eum* (“a los que le temen”). Hinojosa utiliza los siguientes recursos: una pequeña **exclamatio** para potenciar el estado de “temor” –los fieles que respetan y temen al Señor, cc. 75-76–, acrecentado por la repetición por un puntillo de semínima y seguido de una **catabasis** –de 6ª descendente en el Tiple y de 8ª descendente en el Tenor–, que expresa la “pequeñez” ante el temor mencionado –cc. 77-79–, y en medio de estas figuras, pequeñas **circulationes** en *eum* –cc. 76-77 y 79–, que permiten ahondar en la idea de ese Dios objeto de temor, mostrando con ello incluso un cierto “temblor” o titubeo. Por otra parte, todos estos recursos aparecen en un canon entre ambas voces a la octava, riguroso, a diferencia de las voces anteriores, que se situaban a distancia de quinta. La utilización más rigurosa y fiel del *canon* también se asocia al respeto y temor indicados, que puede escucharse con gran nitidez al presentarlo entre las dos voces extremas restantes. Estas figuras se observan en el siguiente ejemplo (en rojo, los saltos de cuarta; en azul, las *circulationes*; y en verde, las *catabasis*):

La sección sexta<sup>949</sup> irrumpe bruscamente con *falsa resolución por elipsis*, “abalanzándose” sobre el final de la sección anterior, con un resultado impactante, ya que contrasta la ligereza de las dos voces solistas anteriores con la aparición súbita del Coro 5 en bloque, homorrítmicamente –cc. 80-81–, en un nuevo efecto de “masificación” del discurso. El arranque acéfalo le confiere un cierto vigor –**fecit potentiam**, con tres semínimas, un efecto de *martellato*, valga el anacronismo–, y el

<sup>949</sup> La sección sexta –cc. 80-100– contiene dos subsecciones delimitadas por sendos versos del texto: la primera, con el texto *Fecit potentiam in brachio suo* (“Él hizo proezas con su brazo”, cc. 80-89), y la segunda, *dispersit superbos mente cordis sui* (“dispersó a los soberbios de corazón”, cc. 89-100).

puntillo en la sílaba tónica de *potentiam* acentúa el valor semántico del texto<sup>950</sup>. Rápidamente responde el Coro 6 de igual modo, refrendando la misma idea. Entre las voces de Bajo de ambos coros se puede visualizar un diseño descendente, muy sutil, que pretende expresar el poder de Dios (en el ejemplo, en color rojo) que, emanado de lo alto, desciende hacia la tierra. La aparición de ambos coros –5 y 6– en el arranque de esta sección, muestra también con rotundidad un sonido firme, en bloque –una “masa sonora” compacta–, muy en consonancia con el texto.

Rápidamente, retoma el discurso el Coro 5 –cc. 83-84–, manteniendo la textura homorrítmica con un motivo sobre *in brachio*, inspirado en el diseño descendente anterior, esta vez reflejado en las tres voces superiores –Tiple, Alto, Tenor–, lo que, unido a la hemiola sobre la sílaba tónica –*brachio*–, muestra con claridad el brazo divino, poderoso, fuerte, recio, que ejerce su poder sobre la tierra. Por contra, en el Coro 6 se van incorporando una a una las voces, en un despliegue que pretende mostrar que la acción de Dios se produce aquí y allá, toda vez que, en esta ocasión, el diseño lleva implícito un salto de tercera ascendente en cada voz, para poner más de manifiesto ese poder. En la voz de Bajo de este Coro 6 –cc. 84-89– aparece una especie de *cantus firmus* –no se trata del utilizado habitualmente, sino inspirado en aquel– sobre el que se desarrolla el contrapunto del resto de voces, cuyo papel (normalmente asignado al Tenor) pretende reflejar, con un timbre más grave, más rotundo, por tanto, al propio Dios que se muestra con gran firmeza y determinación. Para cerrar la subsección, se adhieren una a una las cuatro voces solistas de los primeros coros –

<sup>950</sup> El ritmo utilizado por Hinojosa para este motivo es idéntico al utilizado por Bach en el arranque del VII movimiento –con el mismo fragmento de texto– de su *Magnificat* BWV 243. Obsérvese:



**Fe - cit po - ten - ti - am**



del Coro 5, reproduciendo los mismos elementos a distancia de compás, con una intención clara de refrendar el discurso textual y musical. Se producen grandes contrastes entre los propios motivos, unos anacrúsicos, en subdivisión –con corchea inicial, en las voces de Tiple y Tenor–, que dinamizan las acciones, y otros, téticos, más relajados, potenciados con movimientos contrarios, entre Tiple y Bajo frente a Alto, todo ello para mostrar la “separación” y “división” entre los propios soberbios –su ambición y egoísmo les impide estar unidos–. Cada voz, por tanto, representa una tipología humana –plasmada en los Coros 5 y 6, que se suceden de forma responsorial–, y, en conjunto, un pueblo “enfrentado” entre sí merced a la acción que ejerce Dios sobre los hombres, dividiendo las fuerzas del mal, separándolas. Todo ello se produce sobre un *ostinato* ascendente –más activo, por tanto– en las partes de acompañamiento, que no hace sino reforzar la “obsesión”, la “obcecación” de Dios para destruir el mal. Finalmente, las tres voces de los primeros coros –Tiple del Coro 1, Tiple del Coro 2 y Alto del Coro 3, cc. 93-100– recogen e imitan parte de estos elementos, representando a personajes concretos, soberbios, altivos, reproduciendo los diseños descendentes de las voces de Tiple y Bajo de los Coros 5 y 6, y completando el texto con *mente cordis sui*, momento en el que Hinojosa va transformando la textura imitativa en una textura homorrítmica, para clarificar el mensaje y hacerlo más unánime, recordando a los fieles cuál es el destino de los malvados, de los soberbios. Especialmente llamativo es el valor largo utilizado sobre **sui**, una semibreve que refuerza la idea de los soberbios “de corazón”, que lo son en su propia mente –para disuadir a los fieles de ese comportamiento–, en la cláusula que cierra esta sección, de I grado, que cierra el pasaje de un modo firme, rotundo, definitivo. En el siguiente ejemplo aparecen todos los elementos mencionados: el *cantus firmus* del Tenor del Coro 4, en rojo; los diferentes motivos sobre *dispersit* y *superbos*, en los colores azul, verde, naranja y morado, respectivamente; y finalmente, en amarillo, la semibreve sobre *sui*:

[Coro 1:] 90  
 S o, su - per - bos, dis - per - sit su - per - bos men - te cor - dis su - i. De -  
 [Coro 2:] 95  
 S o, - - - - - dis - per - sit su - per - bos, su - per - bos men - te cor - dis su - i. De -  
 [Coro 3:]  
 A o, dis - per - sit su - per - bos, su - per - bos men - te cor - dis su - i. De -  
 [Coro 4:]  
 T o, dis - per - sit su - per - bos, su - per - bos men - te cor - dis su - i. De -  
 [Coro 5:]  
 S o, dis - per - sit su - per - bos men - te cor - dis su - i. De -  
 A o, dis - per - sit su - per - bos De - po - su -  
 T o, dis - per - sit su - per - bos De - po - su -  
 B o, dis - per - sit su - per - bos De - po - su -  
 [Coro 6:]  
 S o, dis - per - sit su - per - bos  
 A o, dis - per - sit su - per - bos  
 T o, dis - per - sit su - per - bos  
 B o, dis - per - sit su - per - bos  
 [bc:] o, dis - per - sit su - per - bos

En la sección séptima<sup>951</sup> irrumpen, de forma absolutamente contrastante, las voces del Coro 5 en bloque, con un ritmo intenso, totalmente “cincelado”, “martilleado”, para mostrar con ello el “tesón” de Dios en la acción de derribar a los poderosos y para declamar con absoluta claridad el texto y que llegue de forma inteligible a los fieles. Todas las voces de este Coro 5 ejecutan un intervalo ascendente con una semínima con puntillo sobre *deposuit* (en rojo en el ejemplo), al igual que una semibreve sobre *potentes* (en color azul), con lo que se consigue marcar claramente su acentuación, cobrando con ello un sentido dramático y teatral. Le siguen a distancia de mínima –de forma apresurada, “nerviosa”– las cuatro voces de los primeros coros formando, asimismo, un bloque sólido, bien cohesionado –como si de un solo coro se

<sup>951</sup> La sección séptima contiene dos subsecciones: la primera contiene el texto *deposuit potentes de sede* (“derribó del trono a los poderosos”, cc. 100-106), y la segunda, *et exaltavit humiles* (“y exaltó a los humildes”, cc. 107-117).

tratará—, y finalmente se adhiere del mismo modo el Coro 6. Por tanto, se forman tres bloques en *canon* —un conjunto trinitario— que van irrumpiendo, amontonándose unos encima de otros, formando un gran estruendo que impacta al oyente, todo ello para describir el poder absoluto de Dios que, de forma categórica y definitiva, “aniquila” a los poderosos. Así pues, en el pasaje se observa un proceso “expansivo”, de apertura del Coro 5 —como coro “generador” del discurso— hacia los coros superiores e inferior, en un efecto de “onda expansiva” —es nuevamente la descripción textual la que cobra fuerza mostrando a un Dios Todopoderoso que alcanza todo, y cuyo efecto es demoledor—. Todo ello queda expresado de forma sobria, rotunda, a lo que contribuye también la ausencia de notas de paso y de bordaduras, y la utilización de un solo grado, el VI, que, aportando tensión, “resuena” a lo largo de seis compases —cc. 100–105—, mostrando también con ello la determinación y firmeza de Dios, llegando a un carácter absolutamente *ostinato*, obsesivo —de ahí el “martilleo” constante de cada voz sobre el mismo sonido—. En el compás 104, al finalizar su discurso el Coro 5 y los Coros 1 a 4 —en bloque—, se produce un efecto de eco en el que “retumban” las paredes del templo a la vez que, con la figura retórica de la *exclamatio* —en este caso, descendente—, se expresa dónde quedan los poderosos tras la acción de Dios, derribados, aniquilados, produciendo un fuerte impacto entre los fieles. Obsérvense los saltos descendentes, en especial de las partes graves, de 8ª, por un lado, del Tenor del Coro 4, como soporte de los coros superiores, y del Bajo del Coro 5 (en color verde en el ejemplo):

The image displays a musical score for six choirs (Coro 1 to Coro 6) in a canon setting. The score is in G major and 4/4 time. It shows six systems of staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "De - po - su - it po - ten - tes, de - po - su - it po - ten - tes". The score is marked with measures 100 and 105. Colored boxes highlight specific musical features: red boxes around measures 100-101, blue boxes around measures 102-103, and green boxes around measures 104-105. The green boxes highlight descending leaps in the Tenor of Coro 4 and the Bass of Coro 5.



Después de esta fragmentación textual, el Coro 5 –como protagonista y portador de la iniciativa en este fragmento– completa el texto con *de sede* –“del trono”, cc. 105-106–, quedando como único coro en este final momentáneo, un efecto de “suspense” al reducir drásticamente las partes, reflejando las “secuelas” devastadoras de la acción de Dios, mostrando el “precipicio” al que van abocados los poderosos, y haciendo reflexionar al pueblo sobre lo inadecuado de ese comportamiento –buscando un efecto “disuasorio” en el conjunto de los fieles–. También es significativa la cláusula con la que finaliza esta subsección, de VII grado, formulando con ello una pregunta, a modo de “suspense”.

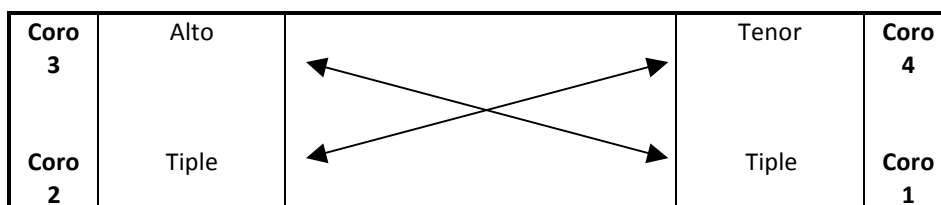
Tras esta convulsión se produce un gran contraste –una todavía mayor reducción de las partes intervinientes– con la intervención del trío solista de los tres primeros Coros –dos Tiples y Alto–. Esta segunda subsección comienza sin pausas ni silencios entre ambas subsecciones, lo que provoca una respuesta inmediata, decidida, ante el efecto de pregunta anterior. Nuevamente –como ocurría en la sección sexta– Hinojosa incorpora el *cantus firmus* a mitad de discurso, en el segundo verso de esta sección, lo que permite identificarlo a los oyentes. Este aparece en la voz de Alto del Coro 3, lo que aporta una novedad tímbrica, produciendo a su vez una mayor tensión vocal. Este *cantus firmus* –símbolo de presencia divina– sirve de soporte al nuevo motivo de *et exaltavit humiles* –cc. 107-111–. Se trata de un motivo doble que contiene, por un lado, una **exclamatio** –con un salto de sexta ascendente– sobre *exaltavit* que consigue “enaltecer”, llenar de dignidad a los humildes, y por otro, una pequeña **catabasis** sobre *humiles* que describe la forma de ser de los sencillos, los mansos, todo ello con un *canon* al unísono entre las dos voces de Tiple, que asumen ese rol repartiéndose el protagonismo entre sí. La “blancura” tímbrica de estas voces queda asociada a la descripción textual –los humildes, los “mansos”–, así como la textura, liviana, muy aligerada, sobre un *cantus firmus* que “flota” por debajo –una aplicación, en este caso, de la técnica del “trío barroco”–. Finalmente, se adhiere el Tenor del Coro 4 con la palabra *humiles*, de forma totalmente discreta, sin pretensiones –cc. 110-111–. En el ejemplo aparecen las *exclamations* y las *catabasis* mencionadas (en rojo y azul, respectivamente):

A partir de esta exposición se produce un desarrollo de este material temático con la intervención de los Coros 5 y 6 –cc. 110 y ss.–, con lo que el pueblo llano, simbolizado por estos dos coros, “toma el testigo”, recoge el protagonismo –los humildes son ahora los que hablan, se les permite hacerlo–. Nuevamente se escucha el salto de sexta seguido del diseño descendente –Bajo del Coro 5, cc. 110-112, Bajo del Coro 6, cc. 111-113–, expresado de un modo más sintético, únicamente con la sexta ascendente del Tiple del Coro 5 –cc. 110-112 y 113-114–, y aparece un motivo nuevo en *exaltavit* –Tenor del Coro 5, cc. 110-113; Tenor del Coro 6, cc. 111-113; Alto del Coro 5, cc. 112-113; Tiple del Coro 6, cc. 114-115– con un efecto de “engalanamiento”, “cubriendo” de dignidad a los humildes, seguido de un brusco salto descendente que les “devuelve” a su origen sencillo. A partir del compás 114 se reincorporan las voces de los cuatro coros superiores, pero sin protagonismo alguno, sin ningún tipo de ornamento, con una textura homorrítmica a modo de “voz en *off*” que reproduce, de forma fragmentada, las dos ideas del texto (“exaltó”, “los humildes”). Mientras tanto, de forma festiva, van agolpándose e imitándose entre sí las voces del Coro 5 –convertido en el verdadero coro “estrella”, con todo el protagonismo–, sobre *et exaltavit* –con seis entradas en los cc. 114-115, una referencia trinitaria–, lo que produce un efecto de síntesis y de tensión en el discurso. Cada voz de este Coro 5 representa un fiel, un personaje humilde que se comporta de forma totalmente extrovertida, saltando, jugueteando caprichosamente. La voz de Alto del Coro 6 porta el *cantus firmus* –recogiendo el testigo del Alto solista del Coro 3, por tanto, con igual





subsección –una mayor “minimización”–, presentando un nuevo material temático con parejas de voces solistas –dúos–, con las voces utilizadas dispuestas una enfrente de la otra en diagonal –como ocurría en la sección quinta–, con lo que, nuevamente, se produce una dimensión acústica singular entre los primeros coros, todo ello unido a que, tímbricamente, también se trata de voces opuestas –Alto contra Tiple; Tiple contra Tenor–. Obsérvese en el siguiente esquema:



El motivo presentado por la voz de Alto del Coro 3 –cc. 126-129– es anacrúsico, con un puntillo de semínima sobre la sílaba tónica de *divites* (“los ricos”), lo que refuerza el mensaje, particularizándolo en los que más poseen, con un aire ligero, grácil –Dios elimina “de un plumazo”, sin esfuerzo, a los ricos–. Seguidamente, con un ritmo de semínimas, presenta el resto del texto, *dimisit inanes* (“los despidió vacíos”), de forma entrecortada, aislando cada palabra con una pequeña *suspiratio* –fragmento melódico interrumpido con silencios breves–, que simboliza dejar a los ricos desposeídos, sin nada, con una cierta ansiedad<sup>953</sup>. La voz de Tiple del Coro 1 imita el motivo de la voz de Alto una 4ª más alta –con el recurso de la *synonimia*, cc. 127-130–, a distancia de compás, lo que provoca magnificencia y seriedad en el discurso textual –es Dios el que actúa, tranquila y pausadamente, pero con contundencia–. El efecto es de eco, con una voz que resuena mucho más tarde, y ambas simulan un par de actores que salen a escena en diferente momento, pero interpretando un mismo papel. Otra circunstancia que se produce es la aparición de notas accidentales en ambas voces –*Fa #* en la voz de Alto; *Do #* y *Si* becuadro en la de Tenor–, lo que provoca una mayor tensión y dramatismo en el discurso, reflejo de la acción de Dios, visible y determinante, sin ambages. Responden con las mismas entradas y distancias, pero invirtiendo las entradas –con contrapunto invertible– las voces de Tiple del Coro 2 y Tenor del Coro 4 –cc. 129-134–, una reproducción fiel, obediente, que repite exactamente lo anunciado por el primer dúo, entre los compases 130-135, la última intervención del Tenor repite el motivo con más profusión de cromatismos –*Si b*, *Si* becuadro, *Do*, *Do #*, *Re*, finalizando con *Mi b*–, lo que aporta una mayor carga dramática. En el compás 132, junto al Tenor, se adhiere de nuevo la voz de Alto del Coro 3, presentando de nuevo el motivo, esta vez a doble distancia –de dos compases, o una breve–, lo que añade, si cabe, mayor elocuencia. Finalmente, se incrementan los suspiros –*suspirationes*– hacia el final de la sección, en que se añaden en bloque, con un efecto de resonancia, de “bocina”, repitiendo la última palabra, *inanes*, el Coro 5 e, inmediatamente, el Coro 6 –cc. 135-136–. Las entradas se agolpan a distancia de mínima, describiendo un cierto “apresuramiento”, una cierta “urgencia”. Todas las voces finalizan con silencios, pareciendo abocadas a un precipicio, produciendo un cierto efecto de “vértigo” en el discurso, al quedar paralizado por completo. Se trata

<sup>953</sup> El efecto es similar al creado por Bach en el IX movimiento –*Esurientes implevit bonis*, un aria de Alto– de su *Magnificat* BWV 243, donde, en el mismo fragmento de texto –*dimisit inanes*–, interrumpe el discurso brevemente con leves *suspirationes* –en este caso, con pausas de corchea, cc. 34-35–.

de un recurso muy teatral, muy aligerado, de *amor vacui*, para realzar el texto – explicando cómo quedan los ricos, totalmente desprovistos de sus bienes–, recalcado por los “coros de la capilla”, que simbolizan al pueblo llano, que observa, “en *off*”, lejos de la acción, cuál es el destino de los que más poseen. En el siguiente ejemplo figuran todos estos elementos: en rojo, el motivo en cada una de las partes; en azul, las notas alteradas; y en color verde, las imitaciones sobre *inanes*:

The image shows a musical score for six choirs and a basso continuo part. The score is in G minor and 4/4 time. It features vocal lines for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) in each choir. The lyrics are 'nis, et di-vi-tes di-mi-sit i-na-nes. Sus-cepit Israel puerum suum et recordatus misericordiae suae.' The score includes annotations: red boxes highlight the melodic motif in each part; blue circles highlight altered notes (sharps and naturals); green boxes highlight imitations of the word 'inanes'.

Toda la novena sección<sup>954</sup> está confiada a las cuatro voces de los coros superiores –un tejido contrapuntístico, a menos voces, con más artificio– que actúan siempre emparejadas en dúos, por lo que se produce un efecto de “aligeramiento” – tras la intervención de los Coros 5 y 6 en el final de la sección anterior–. Con ello, Hinojosa se atiene a lo indicado por los tratadistas de reducir, en algunos versos del

<sup>954</sup> La sección novena también consta de dos subsecciones: la primera, asociada al texto *Suscepit Israel puerum suum* (“Auxilio a Israel, su siervo”, cc. 136-145), y la segunda, *recordatus misericordiae suae* (“acordándose de la misericordia”, cc. 145-159).



retardos –se trata de un pasaje lleno de consonancias–. Todo ello describe una acción plácida y somnolienta, de “recuerdo” en la memoria de los fieles, sobre el tono misericordioso con que Dios se comportó con el pueblo elegido. A pesar de tener similitudes con el pasaje anterior –en dúo–, el contraste es muy sutil –en cuanto a textura y tensión se refiere–, al estar elaborado con menos artificio que aquel. No obstante, esta sensación permanece poco tiempo, pues de inmediato –cc. 150-155–, vuelve a aparecer una mayor vitalidad y acción al llegar a la palabra *suae* (“su misericordia”), momento en el que, mediante la **synonimia**, el **polyptoton** y la **circulatio** –sobre ambas palabras, *miseri cordiae* y *suae*–, tres figuras retóricas condensadas en muy pocos compases, se pone de relieve el amor de Dios hacia “su” pueblo, “su” compasión. Este nuevo pasaje, con mucha vitalidad y dinamismo, en el que ambas voces se imitan, ofreciendo un jugueteo, un escarceo, describe a un par de personajes que narran esta historia, y se congratulan, de un modo festivo, en proclamarla. La voz de Tenor culmina el proceso con una nueva **circulatio** en la que aparecen figuras de semicorchea –muy poco usuales en la música puramente litúrgica y en el contexto de la época–, con un final absolutamente gozoso, muy efusivo, congratulándose de la decisión de Dios. Las palabras *miseri cordiae* y *suae* son retomadas, al final de la subsección, por las voces de Tiple de los Coros 1 y 2 –cc. 155-159–, que aparecen de nuevo en escena, con un diseño descendente que simboliza la misericordia derramada por Dios, en una acción decidida, firme –de ahí el arranque anacrúsico, en corcheas– que culmina con una brusca relajación de valores –un efecto de “cambio de *tempo*” súbito–, con extensos y suaves adornos sobre *suae* –Dios, ser “atemporal” que, nuevamente, habla y recuerda al pueblo que es **suyo**–. En el siguiente ejemplo aparecen los recursos citados (las imitaciones entre las parejas de voces, en rojo y azul; y la **circulatio** del Tenor, en verde):

The image shows a musical score for four vocal parts: [Coro 1:] Soprano (S), [Coro 2:] Soprano (S), [Coro 3:] Alto (A), and [Coro 4:] Tenor (T). The score spans measures 150 to 159. Red boxes highlight imitations between the Soprano and Alto parts in measures 150-155. Blue boxes highlight the Tenor's 'circulatio' in measure 159 and the Soprano's 'mi-se-ri - cor-di-[a]e su' in measures 155-159. A green box highlights the Tenor's final flourish in measure 159. The lyrics are: 'cor - di-[a]e su - - - [a]e, mi-se-ri-cor - di - [a]e su - - - [a]e'.

La siguiente sección<sup>956</sup> –décima– transcurre entre los compases 159 y 197. Comienza irrumpiendo y “masificando” el discurso, “agrandándolo”, el Coro 5 –cc. 159-160–, que simboliza al conjunto de cristianos que refrendan lo prometido con una entrada acéfala en bloque, homorrítmicamente, reforzando *sicut* –una síncopa breve, precedida de un silencio de semínima, que dinamiza el arranque–. Tras ello, se produce una anacrusa que desemboca y “estalla” en *locutus est* –se trata de un

<sup>956</sup> Contiene una primera subsección con el texto *sicut locutus est ad Patres nostros* (“como lo había prometido a nuestros Padres”, cc. 159-174), y la segunda, *Abraham et semini eius in saecula* (“en favor de Abraham y su descendencia por siempre”, cc. 174-197).





que antes se transmitía de una porción del pueblo a otra, ahora es narrada por un mismo personaje, que actúa como voz “en off”, desde un ámbito grave, secundario, en un segundo plano de la escena. Entretanto, las dos voces de Tiple –cc. 166-172–, con un estilo canónico, retoman el diseño asociado al texto *ad Patres nostros*, repetido miméticamente –*polyptoton*– entre ambas –la “promesa divina” se repite y transmite de una a otra generación–. Así pues, se observa una doble textura: un “sonsonete” de la voz de Alto –simulando la figura del Espíritu Santo–, que murmura en voz baja, y sirve de apoyo –a la manera de un *cantus firmus*– al diálogo de las voces blancas, los dos Tiples, como dos ángeles que hablan desde lo alto, transmitiéndose y confirmándose la idea entre ellos. Tres voces en total, una estructura trinitaria, que transmite, veladamente, la historia de la salvación –el Padre, creador de todo, encarnado en su Hijo, y que, tras ascender este a los cielos, envía al Espíritu Santo–, narrada desde antiguo. Finalmente, estas tres voces sintetizan el discurso con una notable relajación de figuras –un efecto de *ritardando*– que ofrece seriedad y solemnidad en el final del pasaje –cc. 171-174–, para concluir con un cláusula de III grado, que, lejos de “cerrar” el discurso, acrecienta el valor enfático y pone en evidencia lo que el texto transmite –una idea latente, presente, actual, transmitida de generación en generación–. En el siguiente pasaje se observan los diseños de estas tres voces solistas (la *synonimia* de la voz de Alto, en rojo; en verde, el diseño imitado entre las voces de Tiple, con la *circulatio* característica; y en azul, las tres entradas finales a distancia de semínima):

The image shows a musical score for four voices, labeled [Coro 1], [Coro 2], [Coro 3], and [Coro 4]. The score is in G-clef and 4/4 time. It features a section titled "Polyptoton" with measures 165 and 170. The lyrics are "ad pa-tres nos-tros, ad pa-tres nos-tros, ad pa-tres nos-tros, ad pa-tres nos-tros, ad pa-tres nos-tros". The score is annotated with colored boxes: green boxes highlight the vocal lines of Coro 1 and Coro 2, showing a mimetic relationship between them. Red boxes highlight the vocal line of Coro 3, illustrating the concept of "Synonimia". A blue box highlights the final three notes of the score, indicating a "circulatio" characteristic. The score concludes with a fermata and a double bar line.

En el arranque de la segunda subsección se produce un gran contraste, motivado por varias razones: 1/ por el cambio de textura, de la anterior, imitativa entre las tres voces solistas, a una textura homorrítmica, con cada uno de los coros actuando en bloque. 2/ Por el tipo de escritura, en esta ocasión no idiomática –con abundantes repeticiones de nota–, un recurso instrumental que sugiere que estas partes vocales podrían ser dobladas con instrumentos. 3/ Por el uso –casi abusivo– del mismo grado –el VI– en el nuevo motivo planteado. 4/ Por el aumento del volumen sonoro, con los Coros 5 y 6 irrumpiendo, “interrumpiéndose” entre sí. Comienza el Coro 6 –que, junto al Coro 5, simboliza al pueblo– con una intervención aislada sobre *Abraham* –cc. 174-175–, un arranque acéfalo que “descarga” toda su fuerza expresiva en la última sílaba –*Abraham*–. Se trata de una intervención declamada, como una salmodia, que trata de presentar al patriarca del pueblo judío, poniendo en relieve la figura de un personaje capital en la salvación del pueblo elegido de Dios. Tras un breve silencio de semínima en este Coro 6 –que produce un cierto empaque en el discurso–, viene la segunda parte del motivo, *et semini eius* –“y su descendencia”, cc. 175-176–,

que “emerge” de la resonancia anterior con elocuencia merced a los saltos de tercera y cuarta de las voces superiores. El efecto es de una “diáspora” de entradas, con cambios de semínimas a corcheas, describiendo la “semilla” de Abraham que se reproduce, un recurso de *hipotyposis* o *word painting* muy logrado. El Coro 5 imita este motivo de forma completa –cc. 175-177–, “encadenando” el texto, superponiéndose en el discurso al Coro 6, un efecto que provoca un primer estruendo. Para concluir, las voces de Alto y Tenor de los Coros 3 y 4 –como un coro en dúo, en bloque, cc. 177-178–, completan el texto de este verso, *in saecula* (“por siempre”), a modo de voz “en *off*”, “taponada”, con una cierta lejanía –provocada por el contraste de volumen–. En todo caso, se trata de un proceso de “masificación”, de ampliación del número de coros y partes intervinientes –del Coro 6 se amplía al Coro 5, y, posteriormente, se adhieren los Coros 3 y 4–. El motivo de *et semini eius*, en bloque, se produce seis veces –el doble del número tres, la Trinidad– entre los Coros 5 y 6 –cc. 175-181–, simbolizando el linaje de Abraham. La repetición constante una y otra vez de este texto recuerda la promesa de Dios a Abraham sobre su descendencia<sup>957</sup>. Nuevamente el texto *in saecula* es completado, en esta ocasión por los Coros 1 y 2 –cc. 179-180–, recogiendo el testigo de voces “en *off*”. Finalmente, este final del verso cobra importancia –antes se había expuesto de forma velada, de fondo– con las voces –los personajes– de los coros superiores: en primer lugar, los Coros 3 y 4 –c. 181–, y seguidamente, los Coros 1 a 4, que reafirman, categóricamente, desde lo alto, en bloque, *in saecula*, con gran realce –es la voz de Dios que, desde el cielo, recuerda a Abraham que su descendencia será innumerable, incontable, como las estrellas del firmamento–. De este modo, en esta subsección cada motivo queda asociado a un bloque coral: en el ejemplo se observa el motivo inicial sobre *Abraham* por parte de los Coros 6 y 5 (en rojo), las intervenciones en bloque sobre *et semini eius* de estos mismos coros (en azul), y las de los Coros 1 a 4 con *in saecula* (en verde):

---

<sup>957</sup> Concretamente, se trata del pasaje del Génesis en el que Dios “pone a prueba” la fidelidad de Abraham, pidiéndole que sacrifique a su hijo Isaac. Tras la abnegación de Abraham, y la decisión final de Dios de no sacrificar a Isaac, Dios le dice: “[...] por no haberme negado tu hijo, tu único, yo te colmaré de bendiciones y acrecentaré muchísimo tu descendencia como las estrellas del cielo y como las arenas de la playa, y se adueñará tu descendencia de la puerta de sus enemigos.” (Gen 22, 17).



5, y de este a los Coros 1-4–, una mirada hacia lo alto, hacia el cielo, para culminar con una última intervención del *tutti* sobre la cláusula de I grado, que “cierra” el texto del *Magnificat* antes de la doxología final, con una presencia latente, manifiesta, del *cantus firmus* –que simboliza la propia presencia divina–. En el ejemplo aparecen: el motivo inicial sobre *Abraham*, trinitario, en color rojo; en azul, las ocho intervenciones sobre *et semini eius*, por parte de los Coros 1 a 5; en verde, el Coro 6 con *in saecula*, desarrollado posteriormente en el resto de coros; y finalmente, en color morado, el *cantus firmus* sobre el Tiple del Coro 6.

The image displays a musical score for a Magnificat, spanning measures 185 to 190. The score is arranged in systems for different choirs:

- [Coro 1:]:** Soprano (S) part, measures 185-190. Lyrics: la. et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni
- [Coro 2:]:** Soprano (S) part, measures 185-190. Lyrics: la. et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni
- [Coro 3:]:** Alto (A) part, measures 185-190. Lyrics: la. et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni
- [Coro 4:]:** Tenor (T) part, measures 185-190. Lyrics: la. et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni
- [Coro 5:]:** Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts, measures 185-190. Lyrics: A - bra - ham et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius, et
- [Coro 6:]:** Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts, measures 185-190. Lyrics: A - bra - ham et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la

Color-coded annotations highlight specific musical and textual elements:

- Red:** The initial motif on "A - bra - ham" in Coro 5 and Coro 6.
- Blue:** Interventions on "et se - mi - ni e - ius" in Coros 1 through 5.
- Green:** The phrase "in sae - cu - la" in Coro 6 and its development in the other parts of Coro 6.
- Purple:** The *cantus firmus* line in the Tenor part of Coro 6.

195

[Coro 1:]  
S e - ius, et se - mi - ni e - ius, in sae - cu - la, in sae - cu - la.

[Coro 2:]  
S e - ius, et se - mi - ni e - ius, in sae - cu - la, in sae - cu - la.

[Coro 3:]  
A e - ius, et se - mi - ni e - ius, in sae - cu - la, in sae - cu - la.

[Coro 4:]  
T e - ius, et se - mi - ni e - ius, in sae - cu - la, in sae - cu - la.

[Coro 5:]  
S se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius, in sae - cu - la, in sae - cu - la.  
A se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius, in sae - cu - la, in sae - cu - la.  
T se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius, in sae - cu - la, in sae - cu - la.  
B se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius, in sae - cu - la, in sae - cu - la.

[Coro 6:]  
S cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la.  
A in sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la.  
T in sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la.  
B in sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la.

[bc:]  
in sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la.

Tras esta sección se produce una *aposiopesis* –una pausa de mínima–, que permite, por un lado, separar el cuerpo de texto del *Magnificat* de la doxología, y por otro, confiere un tono de solemnidad en el final del discurso anterior, toda vez que prepara con cierta “pompa” el texto que sigue. El *Gloria Patri* queda dividido en cuatro secciones, la primera de las cuales está compuesta al modo en que los tratadistas recomendaban: 1/ en estilo *fugato*, imitándose las partes, espaciando las entradas, para una mayor seriedad en el discurso. 2/ Con valores más largos –en contraste con otros versos, caracterizados por el incremento de figuras–, para contribuir a esa “gravedad” citada. 3/ Con la intervención de todas las voces y coros –polical, en *tutti*–, con majestuosidad<sup>958</sup>. Sin embargo, en las tres secciones siguientes aparece un

<sup>958</sup> Obsérvese lo que, al respecto, dice Cerone: “La *Gloria Patri*, se haze con muchas *Semibreues* y muchas *Breues* para mayor decoro, y mayor grauedad; interponiendo algunas Dissonancias, y cantando siempre con todas las partes, asin salga la conclusion mas sonora y mas llena. Y assi no es conueniente quedar en menos partes de lo que fuere la Composicion, cantando à dos ò à tres, como se haze en los de mas Versos; saluo que, se permite el pausar hasta à tres ò quatro Compases para comodidad de la Musica, y del Compositor. Tambien se puede ordenar en Canon, y añadirle una ò mas voces; como se dixo de la *Gloria Patri* de los Salmos. Lo mesmo dezimos del *Sicut erat*, componiendo

incremento de figuras que “rompe” con los cánones establecidos, con una cierta “libertad”, por parte del compositor, a la hora de tratar la parte final de este cántico. En la primera sección –la más artificiosa y elaborada, a pesar de estar escrita a doce partes–, las voces se mueven con cierta libertad ante la ausencia del *cantus firmus*, mientras que en las tres siguientes vuelve a aparecer y se desarrolla el contrapunto del resto de voces sobre este.

La sección undécima contiene el texto *Gloria Patri et Filio* –cc. 198-229–, por tanto, con las figuras trinitarias primera y segunda –Padre e Hijo-. Hinojosa utiliza la técnica –muy común en el Barroco– que hoy se podría calificar como “cortar” y “pegar”, comenzando el discurso desde las voces y coros superiores –Coros 1 a 4–, y agregando, hasta llegar al *tutti*, las del Coro 5 y el Coro 6. En sintonía con la semántica textual, queda representado el envío de Dios a su Hijo –*Patri et Filio*–, un “descenso” a la tierra. La primera célula –Tiple del Coro 1, cc. 198-199– contiene una nota larga –mínima ligada a semínima en la transcripción– sobre la primera sílaba –***Gloria***– que sirve para ensalzar a ambas figuras y para potenciar el significado laudatorio del término. Los primeros Coros que intervienen –Tiples de los Coros 1 y 2–, simbolizan a coros de ángeles que transmiten el mensaje desde lo alto, ensalzando a Dios, con un carácter inmaculado, celestial. Posteriormente, *a modo de gran reexposición, de “reelaboración” del material temático inicial, aparece el motivo inicial –gradatio– utilizado en el primer verso –Anima mea Dominum–, esta vez para la palabra Patri, un ascenso-descenso que “engalana” la figura del Hijo de un modo solemne, majestuoso –Cristo resucitado, glorificado por el Padre–. Las voces de los cuatro primeros coros intervienen muy espaciadas entre sí –a distancia de dos semibreves, dos compases en la transcripción–, lo que, además de permitir su escucha individual, de un modo aislado, con relieve y protagonismo, confiere un tono grave, serio –la propia conciencia/voz de Dios, que habla una y otra vez a cada fiel, encarnada en cada voz/personaje que describe la acción–. Estas cuatro intervenciones, distanciadas, también se encuentran “separadas” entre sí por la separación física de los cuatro coros, lo que incrementa la pompa, el tono “mayestático” de cada intervención, a pesar de lo cual adquieren unidad –formando un todo hasta el siguiente bloque de intervenciones–. Hinojosa utiliza el movimiento contrario en las entradas de los Coros 2 y 3 –Tiple y Alto, cc. 200-206–, y nuevamente el movimiento directo en la entrada del Coro 4 –Tenor, cc. 204-209–, lo que añade “simetría” y equidistancia en el discurso –primera y cuarta entrada, movimiento directo; segunda y tercera, movimiento contrario–, formando un conjunto “armónico”, redondo, una buena muestra del dominio del contrapunto por parte del compositor. Obsérvense las cuatro entradas de los coros superiores con las células sobre *Gloria* (en rojo) y sobre *Patri* (en azul):*

---

sobre de los segundos Versetes es à sauer sobre, Et exultavit & c.” (-CERONE, Pedro: *op. cit.*, p. 690) [lo destacado en negrita es mío].

The image shows a musical score for four choirs, labeled [Coro 1] through [Coro 4]. The parts are for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Latin, including 'Gloria Patri' and 'Gloria Filio'. Red boxes highlight imitative entries of Coros 5 and 6, and blue boxes highlight melismas on the word 'Patri'.

A partir del compás 208, comienzan a entrar las voces de los Coros 5 y 6, distanciadas de las de los coros superiores en cuatro semibreves –ocho pulsos de mínima–, lo que, por un lado, produce un “alejamiento” de aquellas, incrementando el tono de gravedad y empaque en el discurso, y también “separa” los bloques de los coros, una división que recuerda la del cielo y la tierra –Coros superiores, 1 a 4, frente a Coros inferiores, o “coros de la capilla”, 5 y 6–, una dualidad “en oposición” –Dios, en lo alto, frente a los fieles, en la tierra–. El proceso, desde el arranque de la doxología, es el de ir incorporando voz por voz al discurso, con lo que el proceso de “masificación” es muy paulatino, contribuyendo a la “magnificación”, con gran solemnidad. Las entradas de los Coros 5 y 6 –cc. 208-215– se producen todas a la misma distancia, a modo de gran coro a ocho voces, aglutinando ambos coros con gran simetría, alternando los grados I y V, lo que, además de asentar el tono de la obra, “reparte” el peso modal entre la nota *finalis* y la *repercussa*. El orden de las entradas – Coro 5: S, A, B, T; Coro 6: S, A, T, B– tiene un marcado trazo descendente, que concuerda con la idea –expuesta con anterioridad– del descenso a la tierra, el “envío” de Dios a su Hijo. Por otra parte, en todos estos compases aparece muy “velado”, en un plano muy discreto, el texto *et Filio*, un tanto “ensombrecido” por la textura densa y por el protagonismo de los motivos asociados a *Gloria Patri*. Únicamente es “visible” en los compases 210-212, en los Tiples de los Coros 1 y 2, con una pequeña ***exclamatio*** en el Coro 1 –un salto de 5ª ascendente, que transmite una cierta elocuencia en el discurso–. La intención, por tanto, es la de conceder, en un primer estadio, todo el protagonismo al Padre, como creador y generador de todas las cosas. Obsérvense las entradas imitativas de los Coros 5 y 6 (nuevamente en rojo, el diseño sobre *Gloria*, y en azul, los melismas sobre *Patri*):



The image displays a musical score for two choirs, Coro 5 and Coro 6, with vocal parts Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "Gloria Patri et Filio, gloria". The score is annotated with red and blue boxes highlighting specific musical motifs. In Coro 5, the red boxes highlight the initial "Gloria" motif in the Soprano and Alto parts, and the Tenor and Bass parts. The blue boxes highlight the "Patri et Filio" motif in the Soprano and Alto parts, and the Tenor and Bass parts. In Coro 6, the red boxes highlight the initial "Gloria" motif in the Soprano and Alto parts, and the Tenor and Bass parts. The blue boxes highlight the "Patri et Filio" motif in the Soprano and Alto parts, and the Tenor and Bass parts. The score also includes a [bc:] marking at the bottom left.

Desde el compás 215, mientras exponen las voces del Coro 6, las restantes – Coros 1 a 5– van repitiendo, de un modo aleatorio, caprichoso, fragmentos del texto, símbolo de júbilo, de un tono festivo, desenfadado. Con el Coro 6, que mantiene el sustrato, el contrapunto *obligato*, las voces de los coros superiores intervienen en un nuevo trazo descendente –una nueva “misiva” a la tierra, describiendo una nueva mirada, una nueva oportunidad de Dios hacia su pueblo elegido–. Entretanto, la segunda figura trinitaria –*et Filio*, “y al Hijo”– va cobrando protagonismo, con una presencia más latente –especialmente con la *exclamatio*, el salto de 5ª ascendente–, como en la intervención del Coro 5 –cc. 213-216–. El Coro 6 recoge esta iniciativa al finalizar los motivos con que inician todas las voces, destacando la nota larga –una semibreve con puntillo, transcrita con una redonda ligada a blanca– en el Tiple –cc. 217-218–, señal de la presencia inequívoca de Cristo en la tierra –representada por el Coro 6, el más grave–. En el ejemplo se pueden observar cómo los Coros 1 a 5 mantienen algunos “retazos” de los motivos iniciales (en color rojo) y va apareciendo y cobrando protagonismo la figura del Hijo, con la *exclamatio* (en azul):

The image shows a page of a musical score for a choir and soloists. It consists of six systems of staves, each representing a different vocal part: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and two Choruses (Coro 1-6). The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are in Latin, including 'glo - ri - a', 'Pa - tri', 'Fi - li - o', and 'et Fi - li - o'. There are several annotations: red boxes highlight specific musical phrases in Coro 3, Coro 5, and Coro 6. Blue boxes highlight other phrases in Coro 5, Coro 6, and Coro 7. The page number '215' is at the top left and '220' is at the top right.

Entre los compases 221 y 222 se produce una intervención de los cuatro Coros superiores (Coros 1 a 4, de solistas) únicamente con la palabra *Gloria*, en medio del discurso del resto de partes. Estas intervenciones no se producen conjuntamente, son un tanto “esporádicas”, con la intención, por un lado, de conceder independencia a cada voz –se trata de Coros y voces independientes unas de otras, y distanciadas espacialmente–, y por otro, con intención retórica en el discurso: voces aisladas que “resuenan” independientemente en lo alto del templo –en las tribunas–, imitando a coros de ángeles, que, como en el pasaje del Evangelio de Lucas, aclaman a Dios<sup>959</sup>, provocando un pequeño impacto en los fieles –que escuchan la misma palabra, *Gloria*, en diferentes momentos y lugares del templo–. Como ha sucedido con anterioridad, la figura del Hijo va cobrando importancia hacia el final de la sección: en primer lugar, con una pequeña *circulatio* en el Tiple del Coro 5 –cc. 223-224–, para dar realce a la figura de Cristo, como “el enviado”, el Mesías prometido; en segundo, con una

<sup>959</sup> Se trata del pasaje en el que el Ángel del Señor anuncia a los pastores el nacimiento del Mesías: “Y de pronto se juntó con el ángel una multitud del ejército celestial, que alababa a Dios, diciendo: «Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los hombres en quienes él se complace.»” (Lc 2, 13-14).

relajación progresiva de valores, con más presencia de semibreves y mínimas, que simbolizan una presencia “tangible” del Hijo en la tierra –caso de los cc. 226-229, con el Tenor del Coro 5, que mantiene un sonido largo, eterno, a la manera de un *cantus firmus*–; con la utilización de algunas figuras retóricas, como las **exclamaciones** –Tiple del Coro 5, salto de 5ª ascendente, cc. 226-227; igualmente el Tiple del Coro 6, cc. 227-228; y Tiple del Coro 1, con una 4ª ascendente, cc. 228-229–, y una destacable **anabasis** en el Bajo del Coro 5 –una 10ª por grados conjuntos, cc. 224-229–, que “eleva” y dignifica la figura del Hijo. Junto a todo ello, sin llegar a una homorritmia clara, el texto va “alineándose” para confluir en *Filio*, hasta llegar, con toda la pompa y majestuosidad, a la cláusula de III grado, que cierra la sección manteniendo tensión en la audiencia, de forma muy elocuente, “mostrando” a los fieles al Hijo de Dios, “exhibiéndolo”. En el ejemplo se observan todos estos elementos: las intervenciones de los Coros 1 a 4, en rojo, sobre la palabra *Gloria*; la *circulatio* del Tiple del Coro 5, en azul; las *exclamaciones*, en verde; y la *anabasis* del Bajo del Coro 5, en color morado:

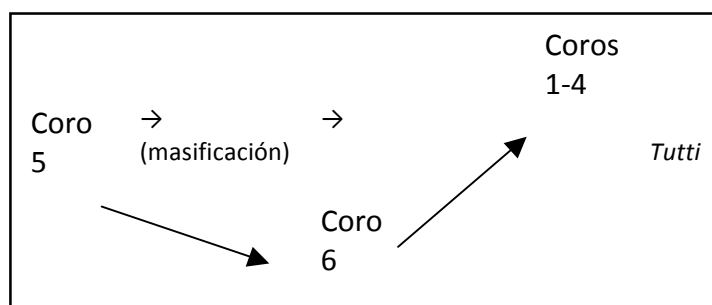
The image shows a musical score for six choirs, labeled [Coro 1] through [Coro 6]. Each choir part is written on a staff with vocal line and lyrics. The score is annotated with colored boxes to highlight specific musical features:

- Red boxes:** Highlight the vocal entries of Coros 1, 2, 3, and 4 on the word "Gloria".
- Blue box:** Highlights a five-note ascending leap in the Tenor part of Coro 5.
- Purple box:** Highlights a ten-note conjunct ascent in the Bass part of Coro 5.
- Green boxes:** Highlight exclamatory phrases in the Soprano parts of Coro 1, Coro 5, and Coro 6.

Al llegar a la sección duodécima –cc. 230-239–, Hinojosa, “rompe” con el estilo con que había elaborado la sección anterior –que entraba en consonancia con lo apuntado por los tratadistas de la época–: *un menor “artificio”, sin abandonar el*

*fugato, pero con mayor laxitud, con una menor elaboración*; aligerando el discurso, sin hacer intervenir el *tutti*; con un incremento notable del ritmo, y la aparición, de un modo más profuso, de figuras de semínima y corcheas, en un efecto brusco de “cambio de *tempo*”; finalmente, con una escritura no idiomática, basada en mayores repeticiones de nota. Se trata de una sección breve, que únicamente contiene el texto *et Spiritui Sancto* (“y al Espíritu Santo”) de tan solo 10 compases –que contrasta notablemente con la anterior, de 32 compases–. Tras una pequeña pausa –***aposiopesis***– de semínima –muy breve, únicamente para no restar “empaque” al final de la sección anterior, pero para, a su vez, enlazar el discurso textual dentro de la doxología–, interviene, en primer lugar, el Coro 5 –que ocupa el lugar central, tanto en la ubicación “física” de los Coros, cuanto en la partitura general–, con un diseño rítmico con corcheas que se detiene, inicialmente, en una semínima para potenciar el texto –*et Spiritui*–, y finaliza con un valor largo en ***Sancto***, de modo que la tercera figura trinitaria –el “Espíritu Santo”– queda absolutamente declamado, oratorial. Este diseño rítmico lleva implícito un salto de 6ª ascendente –una ***exclamatio***– que potencia e incrementa la elocuencia, a la vez que concede un cierto “vuelo” al motivo –asociado al vuelo de un ave, de una paloma, como queda reflejado el Espíritu Santo, tanto en la Biblia como en las representaciones pictóricas–. Las tres intervenciones iniciales de este Coro 5 –Tiple, Alto, Bajo, cc. 230-231– están situadas a distancia de mínima –un pulso–, lo que, unido al arranque acéfalo del ritmo, hace aumentar la tensión y la solemnidad, a pesar de la agilidad. El cambio que se produce –por todos estos factores– respecto de la sección anterior es notable, con una sensación aceleración, de incremento de actividad significativo, con los recursos propios de la época. La última entrada, del Tenor del Coro 5 –cc. 232-234–, más distanciada del resto y con notas repetidas, recuerda a un salmista, que “recita” el texto en un púlpito. El Bajo, al finalizar su intervención motivica –cc. 232-234–, preludia la aparición del *cantus firmus*, con un giro similar al que produce este al llegar a las cláusulas.

El Coro 6 “irrumpe” a mitad de discurso del Coro 5 –cc. 231-234–, produciéndose un efecto de “ampliación”, de “masificación”, en un primer estadio, hacia el coro inferior –el coro más sencillo, más “llano”, que se suma a la aclamación–, y posteriormente, este cede el puesto a las intervenciones de los coros superiores –Coros 1 a 4–, que entran uno a uno, aisladamente, aunque poco a poco van formando un todo, “alineándose” hasta adquirir un carácter unitario, hermanado, en bloque. La transición del Coro 5, como coro “generador” del discurso, hacia abajo y hacia arriba, nuevamente –como en otras partes de la obra– produce un efecto de “amplificación”, que “resuena” en la parte alta del templo, como puede observarse en el siguiente cuadro:



A pesar del carácter volátil, ágil, de esta sección, a partir del compás 234 aparece, tras largo tiempo sin hacerlo, el *cantus firmus*, lo que añade contrastantemente un tono sobrio, serio –nuevamente “resurge” voz de Dios, la conciencia de cada fiel–. Hinojosa nuevamente –al igual que en la sección décima– lo ubica en la voz de Tiple –en este caso, del Coro 5–, otorgándole un colorido especial, un timbre asociado a la blancura, con la imagen bíblica de la aparición del Espíritu Santo en forma de paloma<sup>960</sup>. Por otro lado, las intervenciones de los cuatro coros de voces solistas –Coros 1 a 4– contienen, nuevamente, el motivo de corcheas y semínimas con la *exclamatio* –salto de 6ª ascendente– asociado a la figura del Espíritu Santo, nuevamente jugando con los espacios: en primer lugar, con dos entradas separadas por dos semibreves –dos compases– con el Tenor del Coro 4 –c. 234– y el Tiple del Coro 1 –c. 236–, coros enfrentados en diagonal; en segundo, con el Alto del Coro 3 –c. 237– y el Tiple del Coro 2 –c. 237–, ambas muy próximas, en contraste con las dos anteriores, a distancia de mínima. El efecto es el de la visión, desde lo alto, del Espíritu Santo, que aparece sucesivamente en escena, en dos ocasiones alejadas espacialmente y en otras dos más próximas, en un mismo plano visual. Además, las dos primeras entradas –distanciadas, con mayor serenidad y placidez– contienen, después del motivo mencionado, una leve caída con figuras de semibreve, como un “vuelo libre” sin ataduras, sin “aleteos”, con total relajación. Finalmente, los Coros 5 y 6, que, en los últimos compases habían permanecido en silencio –por tanto, con una sensación no “terrenal”, sino “celestial”–, se adhieren en el final de la sección para finalizar en *Sancto* –cc. 238-239–, recordando a los fieles que el Espíritu enviado por Dios participa de la misma santidad y perfección que aquel. Para una mayor magnificencia y pompa, dos de las voces del Coro 6 –Tiple y Tenor, c. 239– finalizan el texto un pulso más tarde, en un efecto de eco, de resonancia natural, “resonando” el texto en los muros del templo. Le sigue un silencio de mínima –una *aposiopesis*, c. 240– que separa estructuralmente esta sección de la siguiente, toda vez que permite que “resuene” la cláusula de I grado, rotunda, categórica, con gran solemnidad y magnificencia. En el ejemplo siguiente se observan: la *exclamatio* sobre *Spiritui*, en rojo; el *cantus firmus* en el Tiple del Coro 5, en azul; los valores largos sobre *Sancto* en los coros superiores, en verde; y la intervención del *tutti* en el final de la sección (igualmente sobre *Sancto*), en color morado:

---

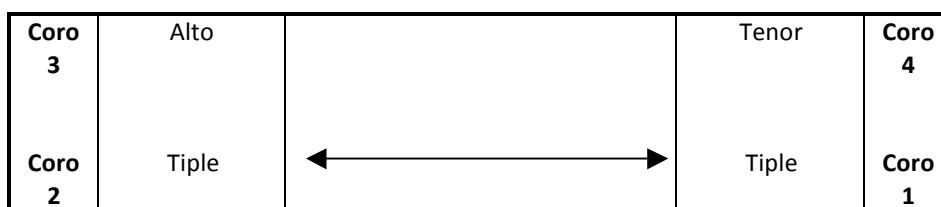
<sup>960</sup> Tras ser bautizado Jesús, “[...] salió luego del agua; y en esto se abrieron los cielos y vio al Espíritu de Dios que bajaba en forma de paloma y venía sobre él. Y una voz que salía de los cielos decía: «Este es mi Hijo amado, en quien me complazco» –*Ecce Filius meus dilectus in quo mihi conplacu*–” (Mt 3, 16-17).

The image shows a musical score for six choirs, labeled [Coro 1:] through [Coro 6:]. Each choir part includes vocal staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Latin: "et Spi-ri-tu-i Sanc-to". The score is annotated with several colored boxes: red boxes highlight specific rhythmic patterns in the Soprano parts of Coro 1, 2, 3, 4, and 6; green boxes highlight melodic lines in Coro 1, 2, 3, and 4; a blue box highlights a melodic line in Coro 5; and a purple box highlights a melodic line in Coro 6. The score is numbered 230 and 235.

En la sección decimotercera<sup>961</sup> comienza la segunda parte de la doxología final del *Magnificat*. Tras la mencionada *aposiopesis* –c. 240–, que también contribuye a la separación textual, comienzan las voces de los tres coros superiores –Alto del Coro 3, Tiple del Coro 1 y Tiple del Coro 2, por este orden–. Tanto el texto como el uso de las tres voces en el inicio de la sección contribuyen a reflejar la Trinidad –trío vocal, y el texto, que, cadencialmente, también tiene una estructura tripartita, *Sicut erat in principio / et nunc / et semper*–. La voz de Alto contiene una especie de *cantus firmus* en mínimas –cc. 240-246, en rojo en el ejemplo–, a modo de *ostinato*, con un leve movimiento de segunda ascendente-descendente, un tanto monótono, obsesivo. Es una especie de salmodia repetitiva, que simboliza el propio significado del texto, la gloria trinitaria establecida desde la creación, que perdura eternamente. Estos valores de mínimas son el “sustrato” sobre el que Hinojosa despliega un nuevo motivo sobre las voces superiores: el Tiple del Coro 1 comienza un motivo muy dinámico con una bordadura en corcheas, téticamente, que se detiene con una figura de mínima en *erat* –c. 241–, potenciando la acción verbal, al que le sigue un salto de 5ª descendente, que relaja el discurso. Nuevamente, esta vez por grados conjuntos, la melodía se dirige a *in*

<sup>961</sup> Contiene el texto *Sicut erat in principio, et nunc, et semper* (“Como era en un principio, ahora y siempre”, cc. 240-258).

*principio*, bien flexionado merced a un puntillo de semínima –c. 241–, retomando de nuevo el diseño inicial del principio para aplicarlo a *et nunc* –con la hemiola sobre esta sílaba–, y finalmente, recae en *semper*, relajando el discurso con mínimas. Por tanto, la música está perfectamente encajada, prosódicamente, en el texto, bien fragmentada, paso a paso, de forma inteligible, con su valor semántico bien potenciado: *Sicut erat / in principio / et nunc / et semper* (en el ejemplo siguiente aparece el motivo completo en color azul). El mismo proceso se repite en la voz de Tiple del Coro 2, con un *canon* al unísono a distancia de compás, suficientemente espaciado para, por un lado, conferir solemnidad y, por otro, para que el mensaje textual llegue perfectamente a los fieles. De este modo, estas dos voces reflejan un par de actores que narran la historia, repitiéndosela entre ellos, reafirmando el uno al otro, mientras el pueblo la escucha desde lo alto, del cielo, desde dos puntos diferentes –en la tribuna derecha e izquierda, respectivamente, desde la posición de los fieles–, como se observa en el siguiente cuadro:



Desde el compás 246, las restantes voces van incorporándose, desde las más agudas –Tenor del Coro 4– hacia las más graves –Coro 5 y Coro 6–, un movimiento descendente que puede asemejarse a un “viaje en el tiempo”, desde la lejanía –de los coros superiores– hasta la actualidad –a través de los Coros “de la capilla”, más cercanos, más “presentes”–, como describe el texto, “en el principio” y “ahora”. La “transición” de ese relato histórico queda favorecida por la textura imitativa, entrando una a una las voces, particularizando cada entrada, que “da paso” a la siguiente. El *ostinato* –imitando un *cantus firmus*–, con el característico movimiento de segunda ascendente-descendente, queda ahora ubicado en el Tiple del Coro 1 –cc. 246-252–, con la particularidad de que ahora se produce con síncopas, lo que provoca una distensión y tensión continuas –retardos descendentes y ascendentes–, con un mayor efecto de ansiedad, de viveza, sin lugar a la relajación, provocando, con ello, mayor atención e interés en los fieles. Cabe destacar la combinación entre el motivo principal del texto *sicut erat in principio et nunc, et semper* –explicado con anterioridad–, que ahora aparece más desdibujado, más “ajado” por el paso del tiempo –e identificable en un menor número de voces, únicamente con la cabeza del tema de un modo claro–, y otros contrapuntos libres que, junto con los retardos del Tiple del Coro 1, forman el tejido polifónico. El proceso –desde las tres voces solistas de los Coros 1 a 3 hasta la aparición de los Coros 4, 5 y 6– es de un paulatino “engrandecimiento”, de “masificación” del discurso, llegando a un punto álgido –cc. 249-250– en que suenan todas las partes, momento en el que, súbitamente, se produce el efecto contrario, de “reducción” o “minimización”, en esta ocasión, con la participación de los cuatro coros superiores –Coros 1 a 4, cc. 250-258–, hasta el final de la sección. En los compases iniciales de esta última intervención de estos primeros coros –cc. 250-253– cada una de las cuatro voces solistas se mueve con total independencia, e incluso el texto parece ininteligible, se presta más a la “confusión” que al orden, una especie de





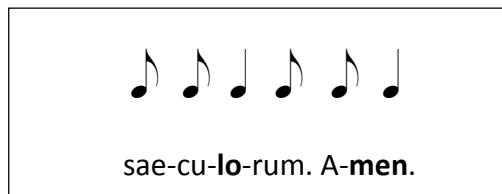


Posteriormente –cc. 261-267–, se inicia un desarrollo del motivo sobre *saeculorum*, expuesto con anterioridad por el Bajo del Coro 6, esta vez en *fugato*, iniciado por las cuatro voces de los Coros superiores –Coros 1 a 4–, un ejemplo de “reaprovechamiento” del material anterior con cambio de textura. Todas las entradas se suceden a distancia de mínima, en *stretto*, lo que aporta un gran dinamismo, con un *fortspinnung*, una progresión descendente, formada por saltos de cuarta y quinta, con una vuelta completa al círculo de quintas (*Re – Sol – Do – Fa – Si b – Mi b – La – Re – Sol -Do*), lo que simboliza un giro en el tiempo, volviendo al presente –como expresa el texto, “por los siglos de los siglos”–. Las diez imitaciones representan un número que, bíblicamente, simboliza la perfección, la plenitud<sup>962</sup>. Obsérvense en el ejemplo:

<sup>962</sup> El número diez aparece en el Antiguo Testamento numerosas veces, como con los diez mandamientos, las diez plagas contra Egipto, Noé –como décimo patriarca–, los diez salmos que comienzan con “Aleluya”, etc. (-EDWIN HARTILL, John: *Principles of Biblical Hermeneutics*. Michigan, Zondervan Publishing House, 1947 [versión consultada en castellano: *Manual de Interpretación Bíblica*. Puebla, Ediciones Las Américas, 2003, pp. 176-177]).



expresan alegría, que comparten una misma idea y se la refrendan/reiteran unos a otros, con un aire que, a pesar del compás binario, recuerda al de una danza, una especie de juego en círculo –de ahí el círculo de quintas– en el que cada voz aparece en escena y realiza una especie de “reverencia”, de saludo final. Obsérvese el ritmo del motivo mencionado con el texto correspondiente:



Finalmente, el *cantus firmus*, que desde la sección duodécima –*et Spiritui Sancto*– no había aparecido, se adhiere en la parte final de esta sección –y de la composición–, como la voz omnipresente –latente cuando no suena– de Dios, poderosa, para expresar el mismo texto, y, alejado de toda frivolidad y tono festivo, confiere, en medio de todo el “bullicio”, una gran solemnidad, una gran pompa. Hinojosa –como en muchos otros momentos de la obra– lo coloca en el Tiple, en esta ocasión, del Coro 6, el coro “del pueblo”, por tanto, más sonoro, más lleno y más visible. Nuevamente, la voz de Tiple aporta el tono de “blancura”, de candidez – asociado al carácter inmaculado de la Virgen María–. Mientras tanto, se escuchan “retazos” del motivo rítmico, con dos intervenciones “desdibujadas” –cc. 272-273– en sendos dúos de los Coros 1 y 2 –dos Tiples– y 3 y 4 –Alto y Tenor–. Finalmente, las voces de los Coros 5 y 6, que se habían ido retirando, aparecen junto al resto de partes en un *tutti* final para expresar el último y definitivo *Amen*, recuperando el tono de solemnidad, grandioso, lleno de magnificencia, en la cláusula final de I grado, que cierra la obra de un modo rotundo, lleno, sonoro, latente, con una figura de breve en todas las partes –dos semibreves en la transcripción–. En el ejemplo se observan las entradas del motivo, en rojo, y el *cantus firmus* del Tiple del Coro 6, en azul:

[Coro 1:] S a - men, a - men, s[a]jecu - lo - rum. A - men, s[a]jecu - lo - rum. A - men, a - men.

[Coro 2:] S s[a]jecu - lo - rum. A - men, s[a]jecu - lo - rum. A - men, a - men.

[Coro 3:] A lorum. Amen. A - men, s[a]jecu - lo - rum. A - men, s[a]jecu - lo - rum. A - men, a - men.

[Coro 4:] T men, a - men, s[a]jecu - lo - rum. A - men, s[a]jecu - lo - rum. A - men, a - men.

[Coro 5:] S a - men, a - men, s[a]jecu - lo - rum, s[a]jecu - lo - rum. a - men.

A a - men s[a]jecu - lo - rum. A - men, a - men, a - men, a - men.

T s[a]jecu - lo - rum. Amen, s[a]jecu - lo - rum. Amen, s[a]jecu - lo - rum. A - men, a - men.

B a - men s[a]jecu - lo - rum. A - men, s[a]jecu - lo - rum. Amen, s[a]jecu - lo - rum. Amen, a - men.

[Coro 6:] S a - men, s[a]jecu - lo - rum. Amen, s[a]jecu - lo - rum, s[a]jecu - lo - rum. A - men.

A a - men, s[a]jecu - lo - rum. Amen, s[a]jecu - lo - rum. Amen s[a]jecu - lo - rum. Amen, a - men.

T a - men, s[a]jecu - lo - rum. A - men, s[a]jecu - lo - rum, s[a]jecu - lo - rum. Amen, a - men.

B a - men, s[a]jecu - lo - rum. Amen, s[a]jecu - lo - rum. A - men, s[a]jecu - lo - rum. Amen, a - men.

[bc:] a - men, s[a]jecu - lo - rum. Amen, s[a]jecu - lo - rum. A - men, s[a]jecu - lo - rum. Amen, a - men.

Este *Magnificat* está escrito en compás menor imperfecto, binario o *de compasillo* –“alla semibreve”– (transcrito en 2/2). Es un tipo de compás común en las obras litúrgicas<sup>964</sup> de la época, y en este caso, totalmente apropiado para la solemnidad y magnificencia desplegada por Hinojosa en esta obra, tanto por el número de coros –6–, cuanto por la riqueza de los acompañamientos –de arpa, tiorba y archilaúd–, todo ello apropiado para un perfecto “cierre” de los oficios de Vísperas de una gran festividad. El carácter que sugiere la partitura entra en perfecta consonancia con lo advertido por el fundador, Juan de Ribera, en las propias *Constituciones*<sup>965</sup>, a propósito de componer de un modo solemne, devoto, acorde con el despliegue de medios del altar –con esplendor y brillo, sin menoscabo alguno–.

A continuación muestro los ámbitos de las partes:

<sup>964</sup> Sobre el uso del compás menor imperfecto, obsérvese lo indicado en el estudio de la *Misa* a 12 voces y acompañamiento (E-VAcp, Mus/CM-H-71, r. 4597), incluido en el presente capítulo, pp. 381-382.

<sup>965</sup> Vid.: *Constituciones de la Capilla...*, op. cit., p. 18.

	Voz/Instrumento	Ámbito	Extensión
<b>Coro 1</b>	Tiple	Re <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	10 <sup>a</sup>
<b>Coro 2</b>	Tiple	Re <sub>3</sub> -Sol <sub>4</sub>	11 <sup>a</sup>
<b>Coro 3</b>	Alto	Fa <sub>2</sub> -Sib <sub>3</sub>	11 <sup>a</sup>
<b>Coro 4</b>	Tenor	Sib <sub>1</sub> -Fa <sub>3</sub>	12 <sup>a</sup>
<b>Coro 5</b>	Tiple	Re <sub>3</sub> - Fa <sub>4</sub>	10 <sup>a</sup>
	Alto	Fa <sub>2</sub> -La <sub>3</sub>	10 <sup>a</sup>
	Tenor	Do <sub>2</sub> - Fa <sub>3</sub>	11 <sup>a</sup>
	Bajo	Mib <sub>1</sub> -Do <sub>3</sub>	13 <sup>a</sup>
<b>Coro 6</b>	Tiple	Re <sub>3</sub> - Fa <sub>4</sub>	10 <sup>a</sup>
	Alto	Sol <sub>2</sub> -La <sub>3</sub>	9 <sup>a</sup>
	Tenor	Re <sub>2</sub> -Fa <sub>3</sub>	10 <sup>a</sup>
	Bajo	Mib <sub>1</sub> -Do <sub>3</sub>	13 <sup>a</sup>
<b>acompañamiento</b>	arpa	Re <sub>1</sub> -Sib <sub>2</sub>	13 <sup>a</sup>
	tiorba	Re <sub>1</sub> -Sib <sub>2</sub>	13 <sup>a</sup>
	archilaúd	Re <sub>1</sub> -Sib <sub>2</sub>	13 <sup>a</sup>

En general, se observa que las tesituras son bastante uniformes entre todas las partes, lo que habla a favor de la homogeneidad del conjunto, siendo todas ellas de dimensión destacable, considerable, lo que favorece un resultado sonoro más ampuloso y brillante. Los Tiples de los Coros 1, 2, 5 y 6 tienen una extensión similar –salvo el del Coro 2, que alcanza la 11<sup>a</sup> con el Sol<sub>4</sub>, aunque puntualmente, solo en el c. 252–, siendo papeles más aptos para *capones* que para niños; igualmente ocurre con las tesituras de las voces de Alto de los Coros 3 y 5 –con una 11<sup>a</sup> y una 10<sup>a</sup>, respectivamente, si bien el Sib<sub>3</sub>, por parte del solista del Coro 3, solo lo aborda en el c. 237–, así como con las de los Tenores del Coro 4 –con una 12<sup>a</sup>– y del Coro 5 –con una 11<sup>a</sup>–, aptas para voces de *Bajete* –según la época, actualmente Barítono–. Todo ello hace suponer que, si bien las voces de los cuatro primeros coros eran solistas, Hinojosa decidió “igualar”<sup>966</sup> las calidades de estos tipos vocales –Tiple, Alto y Tenor– en los cinco primeros coros. De igual forma sucede con los Bajos de los Coros 5 y 6, con tesituras y extensiones idénticas y considerables –una 13<sup>a</sup>–, que serían resueltas por voces solventes, bien dotadas vocalmente y con graves –capaces de abordar en determinados momentos el Mib<sub>1</sub>–. En cambio, la tesitura de la voz de Alto del Coro 6 es algo más restringida, y aunque ocupa una extensión de 9<sup>a</sup>, habitualmente se mueve en un ámbito de 5<sup>a</sup> –entre el Re<sub>3</sub> y el La<sub>3</sub>–, que obliga a un registro más forzado, con un papel menor, de relleno armónico.

Las tesituras de los instrumentos acompañantes, si bien no son idénticas a las de las voces de Bajo de los Coros 5 y 6, sí ocupan una extensión similar –una 13<sup>a</sup>–, acomodándose a estas y al carácter solemne y “brillante” del resto. El hecho de que los tres acompañamientos sean idénticos y tengan la misma tesitura hace pensar que, originalmente, no fueran escritos para arpa, tiorba y archilaúd, sino que fueran

<sup>966</sup> Al igual que en la citada *Misa* a 12 voces y acompañamiento de Hinojosa (*E-VAcp*, Mus/CM-H-71, r. 4597) incluida en el presente estudio, en la que el compositor “repartió” las calidades entre las voces de los Coros 3 y 4.

acompañamientos “genéricos”, ya que algunos de estos instrumentos –caso de la tiorba y el archilaúd– podían “octavar” con los bordones sonidos más graves de los escritos. En cualquier caso, la decisión de “mantener” una misma escritura en los tres hace pensar que: 1/ *siendo los tres acompañamientos continuos, quedaban entre sí más uniformes, más “empastados”,* manteniendo, sin embargo, una diferenciación tímbrica. 2/ *De este modo, el acompañamiento conjuga una cierta magnificencia y brillantez con el carácter litúrgico* –dentro de los oficios de Vísperas– de la partitura.

Las distancias entre las voces son, en general, considerables, moviéndose entre una 5ª –entre Alto del Coro 3 y Tenor del Coro 4, y entre Tiple y Alto del Coro 6– y una 6ª –entre Tiples de los Coros 1 y 2 y Alto del Coro 3, entre Tiple y Alto del Coro 5 y entre Tenor y Bajo del Coro 6–, exceptuando una 4ª entre Alto y Tenor del Coro 6, fruto del ámbito restringido de la primera de ellas. Con ello, se ven favorecidas las posiciones interválicas medias y abiertas, lo que favorece una menor cohesión entre las voces. Como resultado de todo, Hinojosa consigue, por un lado, que las voces se muevan con cierta independencia entre ellas –por el elevado número de coros, formados, los primeros, por una sola voz–, y por otro, que la sonoridad sea ampulosa, grandiosa, favoreciendo un tono festivo, “abierto”.

Las voces de Tiple de los Coros 1 y 2, que serían interpretadas por solistas profesionales, se mueven por igual dentro de su tesitura, con constantes cruces entre sí –con imitaciones de motivos al unísono–, lo que habla a favor de la independencia de ambas –a pesar de que, en determinados momentos de la obra Hinojosa trabaja con estas voces en dúo, como si ambas formaran un solo coro– y de una calidad similar en las mismas.

En el tratamiento melódico, se distingue una escritura no idiomática –repeticiones de nota– en determinados momentos, que refuerza el texto, declamándolo, de un modo oratorial –quia *respexit humilitatem ancillae suae; et misericordia eius; fecit potentiam; deposuit potentes de sede; Abraham et semini eius–*, frente a otra más vocálica, en la que predominan los grados conjuntos –propios de la escritura asociada a un texto litúrgico– y algún salto –de 5ª, de 6ª–, generalmente a un menor número de voces, más elaborados y artificiosos. Asimismo, en los momentos a dúo –de las voces correspondientes a los cuatro primeros coros–, Hinojosa utiliza, como recurso retórico, algunos adornos melódicos para, igualmente, reforzar y potenciar el sentido textual –*et exultavit; timentibus eum; misericordiae suae; Gloria Patri et Filio*, etc.–. Es importante destacar que existe un equilibrio entre la soltura e independencia melódica de las partes –especialmente entre los Coros 1 a 4– y una cierta conjunción y cohesión, en el límite de lo vocal y lo instrumental.

En cuanto a los acompañamientos, estos se ciñen a las partes vocales, de una forma “envolvente”, y únicamente destacan por su soltura e independencia cuando acompañan a un menor número de coros –dúos o tercetos en los Coros 1 a 4–. Estas partes se comportan generalmente como un *basso seguente*, doblando/reforzando a los Bajos de los Coros 5 y 6 –recuérdese que el Tenor del Coro 4 no realiza, en este caso, el papel, observado en otras composiciones de este autor, de “sujeción” de los tres coros superiores, ya que se trata de coros independientes, aunque en momentos

puntuales se comportan en bloque–, y únicamente en algunos pasajes se independizan un tanto de aquellos –cc. 26-32; 65-68; 85-87; 90-93; 111-117, 226-227–, mostrando, con ello, un camino hacia el posterior *basso continuo*.

Esta obra es una buena muestra de una composición litúrgica de gran forma – como corresponde al texto extenso del cántico del *Magnificat*–, tratada en un solo movimiento o parte<sup>967</sup>, que se interpretaba en los oficios más solemnes –Vísperas, en especial en festividades de la Virgen María– del calendario litúrgico, posiblemente junto a otras composiciones de Hinojosa incluidas en el presente estudio<sup>968</sup>. Una composición que presenta una cierta originalidad, tanto en el tratamiento de los coros, presentando un estadio más avanzado en lo que a policoralidad se refiere –12 voces repartidas en 6 coros, con los cuatro primeros compuestos por voces solistas independientes–, cuanto en la utilización de sus instrumentos acompañantes –arpa, tiorba y archilaúd, incluidos, posiblemente, con posterioridad a la fecha de la obra, adaptándola a los nuevos timbres y sonoridades que, desde finales del siglo XVII, se iban implantando en las capillas del barroco hispánico–. La obra presenta grandes contrastes, tanto de volumen sonoro –utilización de dúos, tercetos y cuartetos vocales frente al *tutti*–, cuanto por la escritura –idiomática, no idiomática– y las texturas – combinando constantemente la imitativa y la homorrítmica–, lo que proporciona una gran variedad y dinamismo. La inclusión del *cantus firmus*, repartido no solo entre las voces de Tenor –como era habitual, sino, en ocasiones, incluido en las voces de Bajo y de Tiple–, “apareciendo” y “desapareciendo” en el discurso musical, supone una mezcla de tradición e innovación, de herencia y modernidad. Se trata, en definitiva, de una obra que puede considerarse como modelo de policoralidad y de *concertato* vocal –alternando solistas y *ripieno*–, que permite indagar acerca de las características tímbricas y calidades de los cantores y músicos de que pudo disponer Hinojosa en el tiempo en que rigió la capilla del Corpus Christi.

---

<sup>967</sup> A finales del período barroco, por influencia de países como Alemania e Italia, algunos textos litúrgicos de considerable extensión comenzaron a musicalizarse en forma de oratorio, dividiéndose la obra en fragmentos o partes contrastantes –i.e., *Magnificat* BWV 243, de Johann Sebastian Bach, *Magnificat* RV 610 y *Credo* RV 591, de Antonio Vivaldi (\*Venecia –Italia–, 1678; †Viena –Austria–, 1741), o *Dixit Dominus* HWV 232, de George Friedrich Händel (\*Halle –Alemania–, 1685; †Londres –Gran Bretaña–, 1759)–.

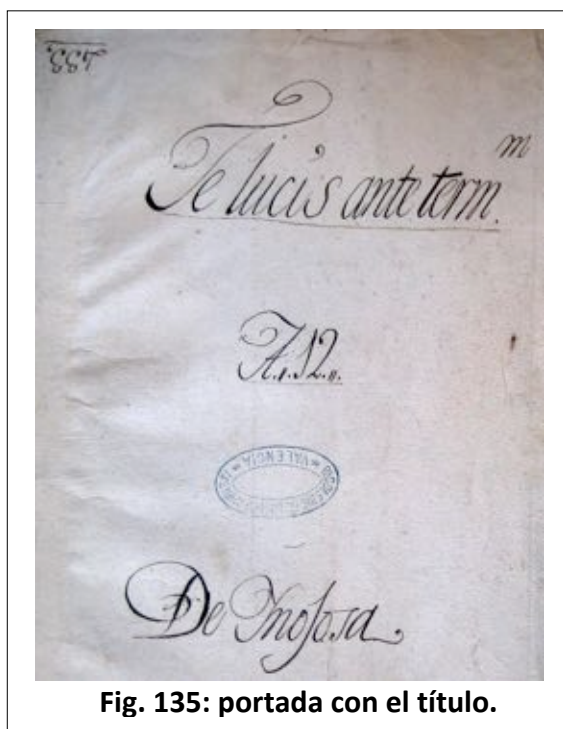
<sup>968</sup> Caso de otras composiciones del oficio de Vísperas, como el Himno *Te lucis ante terminum* y el Responsorio *In manus tuas* (E-VAcP, Mus/CM-H-90, r. 4619; CM-LP-24, r. 3978, fols. 163r-165r), ambos también a 12 voces y acompañamiento, incluidos en el presente estudio.



[3] – *E-VAcp*, Mus/CM-H-90, r. 4619; CM-LP-24, r. 3978, fols. 161r-163r. José [Jose, Joseph] Hinojosa [Hinojossa, Ynojosa, Ynojossa, Inojosa] (*fl.* 1662-†Valencia, 1673): Himno *Te lucis ante terminum*, a 12 voces y acompañamiento.

Esta obra, escrita a 12 voces en 3 coros (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B), se conserva junto a la composición *In manus tuas*, también a 12 voces y acompañamiento<sup>969</sup>, en dos disposiciones:

1.- *En papeles sueltos*: se trata de un pliego doblado<sup>970</sup>, en formato francés (vertical), cuyas medidas son 292 x 210 mm, en el que consta el título diplomático de la obra: “[rúbrica] / *Te lucis ante term.*<sup>um</sup> / A 12 / [sello de caucho entintado en color azul-morado del “REAL COLEGIO / DE / CORPUS CHRISTI / VALENCIA”] / De Ynojosa”.<sup>971</sup>



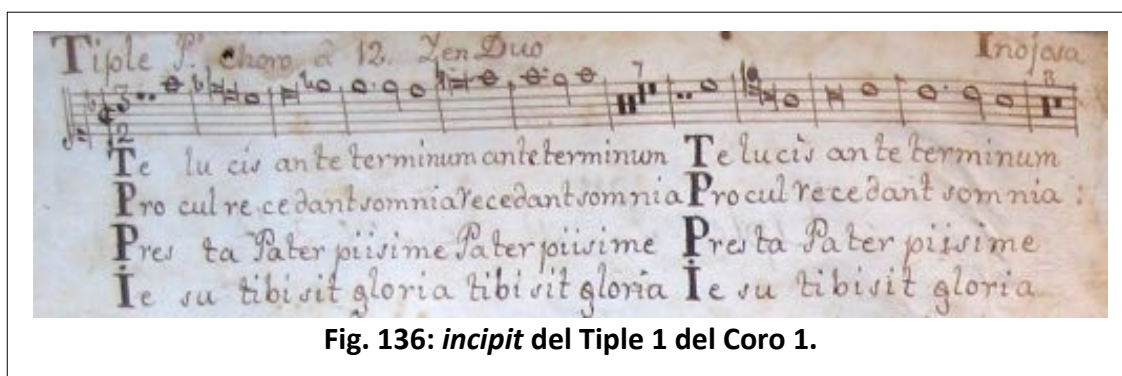
**Fig. 135: portada con el título.**

<sup>969</sup> Ambas composiciones tienen la misma signatura en papeles, aunque como título figura, tanto en la portada general como en los papeles sueltos, *Te lucis*. En *E-VAcp*, Mus/CM-LP-24 están copiadas separadas, aunque seguidas la una de la otra: *Te lucis*, fols. 161r-163r –en este último folio acaba el himno y comienza el responsorio–; e *In manus tuas*, fols. 163r-165r.

<sup>970</sup> Este pliego en formato vertical se añadió a modo de carpetilla de guarda, *a posteriori*, con el fin de conservar el juego completo de papeles, de ahí que su formato –vertical– no coincida con el formato italiano de estos.

<sup>971</sup> En el margen superior izquierdo de la portada figura, escrito al revés, el número 433, subrayado. Puede tratarse de una catalogación de la época en que se realizó esta portada, ya que la caligrafía coincide con la del copista del título diplomático.

Dentro del pliego figuran quince papeles, todos ellos en formato italiano (apaisado), con medidas de 203 x 288 mm, algunos anotados en las caras internas del papel (con título diplomático), y otros en las externas<sup>972</sup>. Estos papeles se renovaron más tarde que el resto –quizá porque su conservación hasta la fecha era mejor–: su renovación en el siglo XVIII es un signo manifiesto de que la obra, o bien simplemente quiso conservarse, o bien pudo interpretarse en ese siglo, lo que, unido a las profundas transformaciones que sufrió España en esta época<sup>973</sup>, aún concede un mayor valor a la composición, y muestra –como en el resto de composiciones de Hinojosa analizadas en la presente tesis– el interés del Colegio y de la capilla por conservar e interpretar las obras de este maestro siglos después. Los restantes papeles de las voces parecen copiados en el siglo XVII<sup>974</sup>, todos anotados por las caras exteriores, sin portada ni título diplomático: el tercero corresponde al Alto del Coro 1; el cuarto, al Tenor del Coro 1. Del quinto al octavo, los papeles del Coro 2 (S, A, T, B); del noveno al duodécimo, los correspondientes al Coro 3 (S, A, T, B). Así pues, décadas después del magisterio de Hinojosa (1662-1673), y ya en el siglo siguiente, la composición continuó en el repertorio de la capilla, lo que, unido a la conservación de los dos papeles del siglo XVIII antes citados, manifiesta una interesante perdurabilidad –conservación y mantenimiento “en activo”– de la composición desde su creación hasta el siguiente siglo<sup>975</sup>.



**Fig. 136: incipit del Tiple 1 del Coro 1.**

Los restantes tres papeles son de acompañamiento: el primero de ellos es un papel pegado a dos caras en formato italiano; en la primera cara indica “Acomp.<sup>to</sup> al

<sup>972</sup> Copiados en épocas diferentes, de ahí que los dos primeros lleven portada y el resto no. El primero – del siglo XVIII – lleva anotada la composición en el interior, y en el exterior consta su título diplomático: “[rúbrica del copista] / Tiple P.<sup>to</sup> al tellusis â 12 / De / Ynojossa. / [sello de caucho entintado en color azul-morado del “REAL COLEGIO / DE / CORPUS CHRISTI / VALENCIA”]”<sup>972</sup>. El segundo, también del siglo XVIII, anotado del mismo modo: “[rúbrica del copista] / Tiple 2.<sup>o</sup> P.<sup>o</sup> Coro al al te llusis â 12 / De / Ynojossa. / [sello de caucho entintado en color azul-morado del “REAL COLEGIO / DE / CORPUS CHRISTI / VALENCIA”]”.

<sup>973</sup> Sobre este tema, consúltese lo indicado en el estudio de la composición *Vidi Angelum*, a 8 voces y acompañamiento (E-VAcp, Mus/CM-H-96, r. 4625), incluido en el presente capítulo, pp. 711-712.

<sup>974</sup> En la mayoría de ellos la música no lleva barras de compás, si bien en algunos de los papeles estas se han añadido, *a posteriori*. Una de las caras internas lleva la composición *Te lucis*, y la otra, *In manus tuas*.

<sup>975</sup> Es evidente que la obra fue interpretada en los siglos XVII y XVIII, ya que, al existir una copia en borrador –*Rayados de Musica*, que describiré a continuación–, no eran necesarias nuevas copias para su conservación, y, por tanto, los papeles mencionados –elaborados con fines interpretativos– se copiaron/renovaron para su uso litúrgico en las Completas.

violon.” –con la composición *Te lucis* anotada en la misma, y sin cifrado–; y en la segunda, figura el responsorio *In manus tuas*, anotado por otro copista, e indica “Acomp.to continuo. â. 12” –con cifrado–. Resulta llamativo que ambos papeles figuren pegados entre sí, no por el hecho de llevar composiciones diferentes –ya que, como se observa, en todos estos papeles figuran las dos obras–, sino por estar elaborados por dos copistas, y por la concreción y ambigüedad que muestran uno y otro, respectivamente, lo que plantea varias cuestiones: 1/ *En un momento determinado hubo intención de conservar conjuntamente ambas composiciones*, lo que indica que se interpretaban seguidas dentro de la misma hora canónica. 2/ *Posiblemente fueron copiadas en diferente momento, y ambas pudieron interpretarse con el mismo instrumento, el violón*, aprovechando un papel de continuo existente, al que se añadiría el del violón. 3/ El hecho de que la cara que indica “acompañamiento continuo” lleve cifrado, lleva a pensar que, *en algún momento, este papel –In manus tuas– fue realizado por un instrumento polifónico* (arpa, órgano, clavicordio, etc.), mientras que la parte de violón –*Te lucis*–, sin cifrado, estaría copiada expresamente para un instrumento monódico, bien el propio violón u otro que lo sustituyera (bajón o, posteriormente, contrabajo). 4/ Al figurar ambos papeles conjuntamente –pegados entre sí–, *finalmente serían utilizados por un solo instrumento*.



**Fig. 137: acompañamiento al violón (anverso)  
y acompañamiento continuo (reverso).**

Finalmente, las dos últimas copias son de acompañamiento “al arpa” (cifrado, con anotaciones posteriores a carboncillo –como algunas barras de compás–, y alguna cifra en la composición *In manus tuas*), y “al órgano” (cifrado, similar al anterior, también con algunas barras de compás anotadas en la composición *In manus tuas*). Es posible que el organista que ejecutara este papel no fuera el titular de la capilla –un segundo organista, o un organista suplente–, y que el arpista también fuera un músico menos avezado, menos experimentado, de ahí la necesidad de colocar las barras, aunque no fueran acompañadas de un mayor número de cifras.



Fig. 138: Incipits de los acompañamientos de arpa y de órgano.

2.- En E-VAcp, Mus/CM-LP-24, r. 3978<sup>976</sup>: la obra está copiada en disposición de partitura entre los fols. 161r-163r, sin título alguno, anotando, al principio de la obra, “a 12”<sup>977</sup>. En los papeles sueltos figuran las cuatro estrofas del himno<sup>978</sup>, pero en estos materiales solo figura la primera estrofa<sup>979</sup> –por simple cuestión de espacio disponible–. Debajo de las voces está escrito el acompañamiento, aunque sin especificar el tipo de instrumento a realizarlo. Por tanto, se trata de una copia “en borrador”, para conservar la composición –junto a las restantes del libro–, “ahorrando” tiempo, copiando únicamente la primera estrofa y el acompañamiento. En el mismo folio en que acaba de anotarse esta obra (163r), comienza la composición *In manus tuas* (fols. 163r-165r)<sup>980</sup>.

<sup>976</sup> Titulado *Rayados de Musica del M[ae]str[o] Joseph Hinojosa*. Para una mayor información sobre este volumen, véase el Capítulo III de la presente tesis, pp. 307-308.

<sup>977</sup> En el primer folio en el que se anota la partitura indica, debajo de las cuatro primeras voces, “P.o Coro Las Vozes”, y debajo de las cuatro siguientes, “2º Coro Las Vozes”, es decir, 8 voces y, probablemente, un coro formado por cuatro instrumentos, probablemente de la familia de los bajones o de las chirimías. Los bajones y las chirimías se agrupaban (en la escritura) en coros, imitando la disposición de las voces. Así, el coro de chirimías se componía de dos tiples, un alto y un bajón (si suplantaba en las voces a S 1, 2, A, B), o dos tiples, tenor y bajón o sacabuche. Los coros de bajoncillos constaban (por lo general) de alto, tenor, bajón o sacabuche, aunque se utilizaban otras combinaciones. El teórico Fray Pablo Nassarre, a este respecto, indicaba lo siguiente: “Practicanse muchos de ellos en las Iglesias, para mayor armonia de **la Musica, que compuesta con la variedad de Instrumentos artificiales, y voces naturales, la hazen mas armoniosa, y deleytable, [...] Que en donde no ay quien toque el Sacabuche, se suple la parte del baxo con el Baxon,; aunque es mas proprio para Chirimias su baxo, por tener la voz mas clara que el Baxon, y con formarse mas en la claridad del sonido, con las partes agudas.**” (-SIEMENS, Lothar (ed.): *Nassarre, Fray Pablo: Escuela música según la práctica Moderna*. 2 vols. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724 (vol. I); Herederos de Manuel Román, 1723 (vol. II). (Edn. facsimil: Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1980), vol. I, p. 480 [lo destacado en negrita es mío].

<sup>978</sup> Cada estrofa arranca con el siguiente verso: *Te lucis ante terminum* (1ª); *Procul recedant somnia* (2ª); *Praesta Pater piissime* (3ª); y *Jesu tibi sit gloria* (4ª).

<sup>979</sup> Sobre el modo de anotar la música en este tipo de formato –libro de partituras, en este caso, de “Rayados”, haciendo referencia a las líneas que se trazaban, o “vírgulas”–, consúltese lo mencionado en el Capítulo II de la presente tesis, p. 197.

<sup>980</sup> Del hecho que ambas composiciones estén anotadas seguidas una de la otra –en el primer caso, en los mismos papeles de voces y acompañamientos, y en el segundo, en el mismo libro de partituras, seguidamente– y en el mismo orden en que figurarían en el oficio de Completas, se deduce que se pudieron interpretar, en determinadas ocasiones, en el mismo acto litúrgico. Junto a ello, hay que hacer constar que, a pesar de que estén escritos en tonos y claves diferentes, una vez transcritas aparecen en





**Fig. 139: *Te lucis, Rayados de Musica* del M[ae]str[o] Joseph Hinojosa, fol. 161r.**

Ambas disposiciones del material se apuntan en claves bajas o naturales, aunque con bemol, en onzeno tono –sexto tono por bemol–, o modo jónico (*Do*), transportado a *Fa*<sup>981</sup>, no siendo necesario –según los criterios que recogen los tratados de la época<sup>982</sup>– transporte alguno, tanto para su transcripción como para su interpretación.

el mismo tono, lo que refuerza la idea anterior. Sin embargo, dado que en la época había costumbre de mezclar materiales (de diversas procedencias, maestros, etc., con tonos y pasos de cuerda diferentes, algo a lo que ministriles con cierta práctica estaban acostumbrados) en función de las necesidades puntuales (tipo –y relevancia– de la celebración en cuestión, plantilla de voces e instrumentos, etc.), esta “reconstrucción” interpretativa de parte de los oficios de Completas no debe tomarse como algo definitivo o cerrado, sino como una posibilidad más.

<sup>981</sup> Sobre este tono apunta Nassarre: “**Este tono onzeno, se puede trasportar por una quarta en baxo, y tambien por Quinta abaxo con Bemol**” (-NASSARRE, Fray Pablo: *Escuela música...*, op. cit., vol. 2, p. 625). Rabassa, sobre el mismo tono, dice lo siguiente: “**El onzeno Transportado se transporta quarta en alto ô 5ª, en baxo su principio y fin principal es en f.fa.ut.** y c.sol.fa ut. Con las mismas circunstancias de el Onzeno Natural: [...]” (-RABASSA, Pedro: *Guia para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composicion de la Musica*. Manuscrito, s.f. [Ed. facsímil del manuscrito conservado en el Real Colegio del Corpus Christi]. Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universitat Autònoma, 1990, pp. 439-440) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>982</sup> Sobre las claves bajas, obsérvese lo apuntado en el estudio del cántico del *Magnificat*, a 12 voces y acompañamiento (*E-VAcp*, Mus/CM-H-70, r. 4596), incluido en el presente capítulo, p. 512.

En el siguiente cuadro figura el texto en latín y su traducción:

<p><i>Te lucis ante terminum, Rerum Creator, poscimus, Ut pro tua clementia Sis praesul et custodia.</i></p> <p><i>Procul recedant somnia, Et noctium phantasmata: Hostemque nostrum comprime, Ne pollutantur corpora.</i></p> <p><i>Praesta, Pater piissime, Patrique compar Unice, Cum Spiritu Paraclito Regnans per omne saeculum. Amen.</i></p> <p><i>Jesu tibi sit gloria, Qui natus est de Virgine, Cum Patre et almo Spiritu In Sempiterna saecula. Amen.</i></p>	<p>Antes de que la luz llegue a su término, Te pedimos, Creador de todo, Que con el bien de tu habitual clemencia Nos prestes tu asistencia y tu custodia.</p> <p>Aleja de nosotros los sueños funestos Y los fantasmas nocturnos, Y líbranos de nuestros enemigos, Para que nada manche nuestros cuerpos.</p> <p>Oye nuestra oración, piadoso Padre, Que en unión de tu Hijo Jesucristo Y con el Santo Espíritu Paráclito Reines por los siglos de los siglos. Amén.</p> <p>A Ti, Jesús, la gloria, Nacido de la Virgen, Con el Padre y el Espíritu adoremos Por los siglos de los siglos. Amén.</p>
--	---

Se trata del himno de Completas que, junto al responsorio breve *In manus tuas*, precede al Cántico de Simeón (*Nunc dimittis*) y a las antífonas marianas mayores<sup>983</sup> con las que se cierra esta hora canónica. El texto, de origen medieval, consta básicamente de las tres primeras estrofas expuestas anteriormente, utilizado litúrgicamente en Adviento, Cuaresma y Semana Santa. Hinojosa añadió la cuarta estrofa<sup>984</sup> (*Jesu tibi sit gloria*), propia de las Vísperas del día de Navidad y de las festividades de la Beata Virgen María<sup>985</sup>, que hacía las veces de doxología menor –*Gloria Patri*–, a modo de aclamación final. En cantollano solo hay musicalización de esta estrofa para Navidad –

<sup>983</sup> Las antífonas marianas mayores son: *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina caelorum*, *Regina caeli* y *Salve Regina*. Cada una de ellas corresponde a tiempos litúrgicos y festividades diferentes: la primera, desde Adviento hasta la Purificación de María (2 de febrero); la segunda, desde el 3 de febrero al Viernes Santo; la tercera, en la octava pascual; y la cuarta, desde el Domingo de Trinidad –siguiente a Pentecostés– hasta la semana anterior al Adviento. Para más información sobre las antífonas marianas mayores, véase: -SALISI, Josep Maria: *El repertori litúrgic Marià a Catalunya a finals del segle XVII. (Les antífonas marianes majors de l'M 1168 del "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya)*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, pp. 461-498.

<sup>984</sup> En los papeles de acompañamiento de arpa y órgano solo figuran los incipits textuales de las tres primeras estrofas, no así de la cuarta.

<sup>985</sup> El patriarca Ribera determinó en las *Constituciones* la celebración, a lo largo del calendario litúrgico, de nueve festividades de la Virgen, a saber: Natividad (8 de septiembre), Presentación (21 de noviembre), Inmaculada (8 de diciembre), Expectación (18 de diciembre), Purificación (2 de febrero, con la fiesta implícita de la Virgen de la Antigua), Anunciación (25 de marzo), Visitación (31 de mayo), Virgen de las Nieves (5 de agosto) y Asunción (15 de agosto) (*Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 36, p. 56). Sobre las advocaciones de la Virgen en la iglesia del Corpus Christi, consúltese el Capítulo II de la presente tesis, pp. 165, 167 y 175-176.

no así para las fiestas de la Beata Virgen María—, por lo que se deduce que Hinojosa compuso este *Te lucis* para Navidad.

La primera estrofa trata de reclamar la atención del Creador en el momento final del día —en las Completas, cuando se “completa” el giro solar diario—, con un marcado carácter de alabanza —una *laudatio*, en la que se da gracias por el día transcurrido—, aunque contiene una parte rogativa, reclamando su asistencia protección por la noche: “...te pedimos...”, “...nos prestes tu asistencia y custodia”. La segunda estrofa se centra totalmente en la parte rogativa —*rogatio*—, pidiendo al Padre que interceda ante los malos sueños nocturnos y el ataque enemigo —el pecado—. Finalmente, la tercera estrofa contiene ambos caracteres, rogativo y laudatorio, ya que se pide al Padre que escuche la oración de los fieles por intercesión de las tres personas de la Santísima Trinidad —una doxología menor, como colofón a todo el himno—.

La cuarta estrofa, añadida, podría sustituirse por la tercera en los dos momentos litúrgicos señalados anteriormente —día de Navidad y las nueve festividades propias de la iglesia del Corpus Christi—, ya que es similar a la tercera, una adoración a las tres personas de la Trinidad.

El himno está enmarcado dentro de la hora canónica de Completas, el último rezo al acabar la jornada dentro del Oficio Divino, cuya referencia evangélica se encuentra en el discurso escatológico, a modo de despedida, que Jesús pronuncia a sus discípulos antes de ser prendido, instándoles a no quedarse dormidos, y que permanezcan vigilantes, alerta<sup>986</sup>, en un claro paralelismo entre el final del día y el “final de los tiempos”. En el caso de la capilla del Corpus Christi, en las *Constituciones* queda clara la importancia que el fundador, Juan de Ribera, concedió a esta hora canónica, que debía revestir, en fiestas señaladas, toda la solemnidad posible<sup>987</sup>.

---

<sup>986</sup> Este pasaje queda descrito en los evangelios de Mateo (*Vigilate ergo, quia nescitis qua hora Dominus vester venturus sit* —“Velad, pues, porque no sabéis qué día vendrá vuestro Señor”, Mt 24, 42—) y Marcos (*Vigilate et orate, nescitis enim quando tempus sit* —“Estad atentos y vigilad, porque ignoráis cuándo será el momento”, Mc 13, 33—).

<sup>987</sup> En las *Constituciones de la Capilla* se encuentran varias referencias a los oficios divinos, y en especial, al de Completas. En festividades importantes, estos oficios debían celebrarse con “[...] **canto de organo, y se digan con la solemnidad de voces, y instrume[n]tos q[ue] fuere posible**, para mayor gloria de Dios nuestro Señor, deucio[n], y consuelo de sus sieruos, y devotos: y assi hemos procurado que aya voces, y habilidades para hazerlo.” (*Constituciones de la Capilla...*, *op. cit.*, pp. 60-61). Para el fundador, las Completas del jueves, como recuerdo del Corpus Christi —nombre que eligió para la institución, y festividad alrededor de la cual giraba toda la actividad religiosa del seminario e iglesia—, suponían el “colofón” litúrgico del día: “Item **queremos, que las Completas que se han de dezir todos los dichos Jueves, se digan con toda pausa, musica y solemnidad, como si fuesse el mismo dia del CORPUS CHRISTI**, guardando en todo, y por todo la forma que dexamos introduzida, y observada.” (*ibidem*, p. 45). Finalmente, en cuanto a la duración de cada oficio dentro de las horas canónicas, Ribera estipuló que, tanto en las Vísperas como en las Completas de los jueves y fiestas de primera clase, la celebración debía durar dos horas y media (*ibidem*, p. 40), lo que da una idea de lo ceremoniosa, pausada y solemne que debía ser. Además, previendo esta duración, fijó que, en Cuaresma, las Completas comenzaran a las tres de la tarde (*ibidem*, p. 38). A este respecto, conviene recordar lo indicado por el teórico Pedro Cerone, a propósito de la forma de componer himnos: “**Del Hymno, no ay que dezir otra cosa mas, si no que el también va compuesto sobre del Cantollano, con mucha solemnidad, muchas repeticiones, y mucho artificio** [...]” (EZQUERRO, Antonio (ed.): *Pedro Cerone: El Melopeo y Maestro; Tractado de*

El himno gregoriano correspondiente a este texto presenta numerosas musicalizaciones en función de las diversas festividades del calendario litúrgico, a saber: domingos y fiestas menores, fiestas mayores, festividad de la Beata Virgen María, Adviento, Navidad, Epifanía, Cuaresma, Semana Santa, Tiempo Pascual, Ascensión, Sagrado Corazón de Jesús y festividad de Cristo Rey. Entre todas estas versiones se observan notables diferencias, desde elaboraciones más simples hasta otras más artificiosas. Tomo como ejemplo tres de los himnos: el de las fiestas menores, el de las festividades de la Beata Virgen María y el del Sagrado Corazón de Jesús.

El primero de ellos, para las festividades menores, es el más sencillo: escrito en *tetrardus* plagal u octavo modo gregoriano, se divide en incisos y semifrases, y presenta un estilo silábico-neumático, con algunos neumas puntuales –únicamente *pes* y *clivis*, resaltados en rojo en el ejemplo–. La tesitura es muy restringida, abarcando del  $Fa_2$  al  $Do_3$ , únicamente una  $6^a$ . Con todo ello, el resultado es un canto sobrio, muy contenido, sin gran expresividad, apropiado para fiestas con menor solemnidad. Obsérvese:

The image shows two systems of Gregorian chant notation. The first system is titled "I. In Dominica et minoribus Festis per Annum." and contains the lyrics: "E lucis ante terminum, Rerum Cre-ator, pascimus, Ut pro tu-a cleménti-a, Sis praesul et custódi-a." The second system contains the lyrics: "a Procul recedant sónni-a, Et nócti-um phantásmata : Habésque nóstrum cómpeme, Ne polu-ántur córpora. Præsta, Páter pi-issime, Patrique cómpar Uni-ce, Cum Spi-ri-tu Paraclí-to, Régnans per ómne saécu-lam. Amen." Red circles highlight specific neumas: a *clivis* in the first system, and *pes* and *clivis* in the second system.

**Fig. 140: Te lucis gregoriano, para las fiestas menores.**

El segundo de ellos, para las fiestas de la Beata Virgen María –*Beata Mariae Virginis*– está escrito en el segundo tono, *protus* plagal gregoriano. La melodía, dividida en semifrases y frases, está mucho más elaborada que la anterior, predominando la escritura neumática por encima de la silábica. Está formada por *punctum*, *pes*, *clivis*,

*Musica Theorica y Practica.* (Nápoles, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613). Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española, LXXXIV", 2007, p. 691) [lo resaltado en negrita es mío].

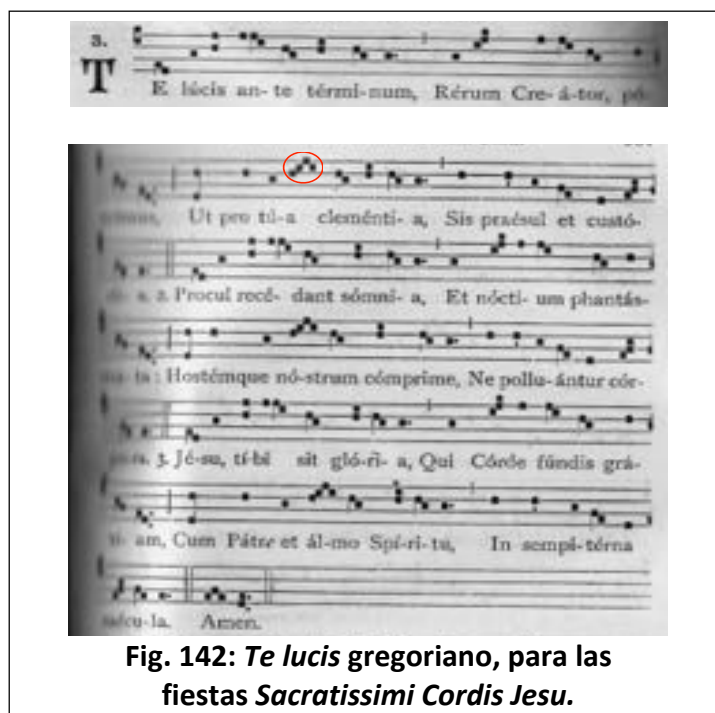


*torculus* y *climacus*, lo que le confiere una notable riqueza expresiva. El ámbito que alcanza es considerable, abarcando desde el  $Re_2$  al  $Mi_3$  –una 9ª–, en la línea de brillantez y solemnidad del diseño melódico. Resulta significativo el clímax alcanzado en *clementia* –“adornado” con un *torculus*, en rojo en el ejemplo–, momento en el que los fieles reclaman a Dios clemencia, acentuando con ello el carácter suplicante:



**Fig. 141: *Te lucis* gregoriano, para las fiestas B. M. V.**

Por último, el himno *Te lucis* para la fiesta del Sagrado Corazón de Jesús –*Sacratissimi Cordis Jesu*– es el más elaborado de los tres: escrito en el tercer tono, *deuterus* auténtico gregoriano, la melodía queda fragmentada en incisos y semifrases, formando frases amplias, tendidas. La escritura es prácticamente toda neumática, formada por *punctum*, *clivis*, *pes*, *scandicus*, *torculus* y *pressus*, lo que le otorga una gran riqueza melódica y expresiva. La tesitura abarca una octava –del  $Re_2$  al  $Re_3$ –, con un resultado brillante, efusivo, como corresponde a esta festividad. Destaca, entre los neumas citados, el *torculus* sobre *tua* (“**tu** clemencia”, señalado en rojo en el ejemplo):



**Fig. 142: Te lucis gregoriano, para las fiestas Sacratissimi Cordis Jesu.**

Volviendo a la composición de Hinojosa, queda dividida en dos amplias secciones y una coda, mostradas en la tabla siguiente<sup>988</sup>:

Secciones	Nº de compases	Texto correspondiente
Sección 1, cc. 1-26	26	<i>Te lucis ante terminum, Rerum Creator, poscimus,</i>
Sección 2, cc. 27-60	34	<i>Ut pro tua clementia Sis praesul et custodia.</i>
Coda, cc. 61-65	5	<i>Amen.</i>

Como se observa, las dos secciones están muy equilibradas entre sí –26 y 34 compases, respectivamente–, correspondiendo cada una con dos versos del himno, adaptándose, por tanto, la estructura musical al texto literario. En la primera sección, el primer verso (*Te lucis ante terminum*) se repite cuatro veces entre los coros, seguido del segundo (*Rerum Creator, poscimus*), que solo aparece dos veces, con lo que, curiosamente, prima la parte descriptiva –el ocaso del día– sobre la rogativa. En la segunda, el tercer verso (*Ut pro tua clementia*) y el cuarto (*Sis praesul et custodia*) aparecen de continuo dos veces, repitiéndose siempre el final del texto (cuarto verso) tres veces, concediendo Hinojosa más importancia a la protección y custodia de los fieles. Estas repeticiones, desde el punto de vista estructural, suponen una ampliación o extensión de las frases precedentes. En el terreno simbólico, adquieren sentido las repeticiones de la primera sección –4 del primer verso y 2 del segundo, en total, 6, múltiplo de 3, trinitario–, y de la segunda –en la que el cuarto verso se repite 3 veces, nueva referencia trinitaria–. En las siguientes tablas puede observarse esta idea con mayor claridad:

<sup>988</sup> Muestro el texto correspondiente a la primera estrofa; las restantes son iguales.

### Esquema de la Sección 1

Compases	Texto	Voces/Coros	Textura
1-5	<i>Te lucis ante terminum,</i>	S 1, 2 del Coro 1	<i>Fugato</i>
5-9	<i>Te lucis ante terminum,</i>	Coros 2 y 3	<i>Stretto</i>
9-16	<i>Te lucis ante terminum,</i>	Coro 1, 4 voces	<i>Fugato</i>
16-20	<i>Te lucis ante terminum,</i>	Coros 2 y 3	<i>Stretto</i>
20-23	<i>Rerum Creator, poscimus,</i>	Coro 1	Homorritmia
23-27	<i>Rerum Creator, poscimus,</i>	Coro 3 + <i>Tutti</i>	Homorritmia

### Esquema de la Sección 2

Compases	Texto	Voces/Coros	Textura
27-36	<i>Ut pro tua clementia Sis praesul et custodia.</i>	S 1, 2 del Coro 1	<i>Fugato</i>
36-39	<i>Sis praesul et custodia.</i>	Coro 2	Homorritmia
39-42	<i>Sis praesul et custodia.</i>	Coro 3 + <i>Tutti</i>	Homorritmia
42-54	<i>Ut pro tua clementia Sis praesul et custodia.</i>	Coro 1, 4 voces	<i>Fugato</i>
54-57	<i>Sis praesul et custodia.</i>	Coro 3 + Coro 2	Homorritmia
57-60	<i>Sis praesul et custodia.</i>	Coro 1 + <i>Tutti</i>	Homorritmia

En cada sección queda fragmentado el texto en seis partes –con una clara intención trinitaria–: la primera de cada una de ellas está planteada como exposición, tanto textual como motívica, por las voces de Tiple 1 y Tiple 2 del Coro 1. El resto de partes forman un desarrollo de lo expuesto, combinando entradas de coros sueltos con varios coros (dos o tres) en bloque, por lo que se trata de un claro ejemplo de *concertato* vocal, de técnica responsorial entre el primer coro –que actúa en bloque, o con los dos Tiples solistas– y los Coros 2 y 3, que actúan separadamente o ambos en bloque –formando una gran “masa” sonora que queda enfrentada al Coro 1–. Se produce en cada sección, por tanto, una intensificación paulatina de la masa sonora, como puede observarse en el siguiente esquema:

S 1, 2 → Coro 2 + Coro 3
Coro 1 → Coro 2 + Coro 3
Coro 1 → Coro 3 + <i>Tutti</i>

En cuanto a las texturas, aparecen en grupos de dos en la primera sección (*Fugato-Stretto; Fugato-Stretto; Homorritmia-Homorritmia*), y en grupos de tres en la segunda (*Fugato-Homorritmia-Homorritmia; Fugato-Homorritmia-Homorritmia*). Simbólicamente<sup>989</sup>, todo hace referencia a los números 2 –número imperfecto, que en la Biblia sugiere división y separación: el día y la noche, el cuerpo y el alma, Caín y Abel,

<sup>989</sup> Sobre las relaciones numéricas reflejadas en las obras por los compositores, resulta interesante observar algunos ejemplos que se encuentran en los motetes de Johann Sebastian Bach (\*Eisenach –Alemania–, 1685; †Leipzig –Alemania–, 1750). A este respecto, consúltese lo indicado en el estudio del motete *Vidi Angelum –E-VAcP*, Mus/CM-H-96, r. 4625–, incluido en el presente estudio, p. 718.

el bien y el mal, Sodoma y Gomorra, etc.– y 3<sup>990</sup> –símbolo de perfección, de consumación: la Trinidad, la resurrección de Jesús al tercer día, Cristo como profeta, sacerdote y rey, las virtudes teologales, fe, esperanza y caridad, etc.–, en una especie de “pulso” interior de la partitura –en compás ternario, con tres coros, con 66 compases en total, pero estructurada en dos secciones– en el que resulta victorioso el número 3 –que, simbólicamente, aparece un mayor número de veces–. Por el tratamiento estructural y textural de ambas secciones resulta un conjunto muy dinámico, equilibrado y compensado, bien expuesto y desarrollado.

La coda contiene el *Amen*, una aclamación final en *tutti*, homorrítmico.

En la primera sección **A** (cc. 1-26), aparece un motivo sencillo, formando una frase por grados conjuntos –una *circulatio*, o giro melódico alrededor de una nota, en este caso el *Re*– que aporta un clima dulce, contenido, y que, con este diseño, permite reflexionar, serenarse al final del día –con una semibreve con puntillo, para adecuar la prosodia y enfatizar la palabra *terminum*, el “término”, el “ocaso”–. Este motivo, expuesto en canon por las voces solistas –Tiple 1 y 2 del Coro 1, cc. 1-5, como personajes principales que desarrollan la acción–, es imitado por las voces de Bajo de los Coros 2 –cc. 5-8– y 3 –cc. 6-9–. Cada uno de los dos Coros –2 y 3– actúa en bloque, repitiendo y confirmando lo expuesto por los Tiples del Coro 1. Dentro de los Coros 2 y 3, el hecho de aparecer el motivo en las partes graves otorga a esas voces una categoría de “actor secundario”, a la vez que confiere unidad a la sección.

The image shows a musical score for Coro 1, consisting of two staves labeled S 1 and S 2. The music is in a 3/8 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Te lu - cis an - te ter - mi - num, an - te ter - mi - num," for S 1 and "Te lu - cis an - te, an - te ter - mi - num," for S 2. A red line with arrows at both ends highlights a melodic motif in the first measure of each staff, labeled "Circulatio" in blue text. The motif consists of a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, which is a chromatic scale starting and ending on G4.

A continuación, vuelve a aparecer el motivo imitativamente en las cuatro voces del Coro 1 (por este orden: A, T, S 2, 1, cc. 9-16), iniciado por dos nuevas voces, dos nuevos personajes que hasta el momento no habían aparecido: así pues, cada voz del Coro 1 entra aisladamente en escena, formando un “cuadro escénico” de cuatro personajes, en una plena “teatralización” del discurso. Con este desarrollo del motivo por parte de las voces de Coro 1, Hinojosa recurre al recurso retórico de la *fuga realis* –imitación fugada “en *stretto*”, solapando las entradas de las voces–, lo que crea una cierta tensión y ansiedad.

<sup>990</sup> Sobre la simbología de estos números en la Biblia, consúltese: -EDWIN HARTILL, John: *Principles of Biblical Hermeneutics*. Michigan, Zondervan Publishing House, 1947 [versión consultada en castellano: *Manual de Interpretación Bíblica*. Puebla, Ediciones Las Américas, 2003, pp. 166-169].



reclama al Creador su clemencia con premura—. Las ligaduras *–lligaturae–* que aparecen en los papeles *–señaladas en la transcripción con segmentos–*, entre los dos primeros pulsos de cada compás, aportan un clima grácil, elegante, ligero. Estas dos voces completan la primera frase con el texto del siguiente verso *–sis praesul et custodia, “nos prestes tu asistencia y custodia”–*, en un proceso que va desde el V al I grado, una frase que “cierra” el ciclo *–desde la “apertura” y finalización con el V grado de la sección anterior–*, completándose el texto, por tanto, con el “cierre” de la frase musical.

[Coro 1]  
S1  
S2  
Ut pro tu - a - clem - en - ti - a - sis praes - ul et, sis praes - ul et cus - to - di - a.  
Ut pro tu - a - clem - en - ti - a - sis praes - ul et, sis praes - ul et cus - to - di - a.

Nuevamente, las voces de Bajo de los Coros 2 y 3 imitan este nuevo diseño (cc. 36-41), “recogiendo el testigo” de los Tiples del Coro 1 *–un claro signo de unidad con la primera sección–* acompañadas por un contramotivo nuevo, expuesto por los Tiples de los Coros 2 y 3, con un efecto similar a una escapada *–con el movimiento de segunda ascendente–* y un salto de cuarta descendente, reafirmando el carácter ligero, liviano, propuesto por las voces solistas del Coro 1. A pesar de que los Coros 2 y 3 intervienen homorítmicamente *–afirmando lo expuesto por el Coro 1–*, estas dos líneas *–motivo, voces de Bajo; contramotivo, voces de Tiple–* aportan independencia y soltura entre las partes de los propios coros *–no se trata exactamente de una homorritmia, sino de polifonía, con voces que actúan nota contra nota, contrapunteando–*.

[Coro 2]  
S  
A  
T  
B  
[Coro 3]  
S  
A  
T  
B  
Sis praes - ul et, sis praes - ul et cus - to - di - a.  
Sis praes - ul et, sis praes - ul et cus - to - di - a.  
Sis praes - ul et, sis praes - ul et cus - to - di - a.  
Sis praes - ul et, sis praes - ul et cus - to - di - a.  
Sis praes - ul et, sis praes - ul et cus - to - di - a.  
Sis praes - ul et, sis praes - ul et cus - to - di - a.  
Sis praes - ul et, sis praes - ul et cus - to - di - a.  
Sis praes - ul et, sis praes - ul et cus - to - di - a.

En los compases 41 y 42 aparece un *tutti* sobre la palabra *custodia* –salvo el Tiple 1 del Coro 1, que no interviene, ya que queda reservado para desarrollar el *fugato* posterior–, reclamando con rotundidad y firmeza la custodia, la protección divina. Posteriormente, las cuatro voces del Coro 1 abordan el motivo (S 1, A, T, S 2, cc. 42-54) desde los grados V – V – II - V –una especie de “desarrollo” respecto del mismo pasaje de la sección 1, en el que Hinojosa utiliza los grados I - V - I - V–. En la última parte de la sección (cc. 54-60) intervienen agregándose, en bloque, los Coros 3, 2 y 1, por este orden, presentando una estructura de “terrazas” de los coros inferiores a los superiores, simbolizando una súplica final –elevando la mirada hacia lo alto– a la que todos los fieles –todas las voces, todas las partes– se adhieren implorando a Dios.

Tras esta palabra final en *tutti –custodia–*, aparece de nuevo una *aposiopesis* –utilizada estructuralmente como articulación, pero a su vez, “resonando” la idea final del texto, la petición de protección–, que, a la vez que separa la segunda sección de la coda, llena de “pomposidad” y prepara el final de la obra. Esta coda (cc. 61-65) contiene el *Amen* final, un *tutti* homorrítmico que, con el cambio de compás, consigue “apaciguar” el tono jovial del compás ternario precedente, con un carácter más sobrio y solemne, en una intervención de todas las partes, que afirman (“así sea”) los versos precedentes. En este *amen*, breve, se pueden observar ciertas ornamentaciones en algunas voces –Tiples 1 y 2 del Coro 1, Alto y Tenor del Coro 2–, que “engalanan” el final, como una especie de reverencia hacia el Creador, en espera de recibir sus favores.

El *organico* utilizado es uno de los comunes a tres coros en el barroco hispánico: Coro 1, dos Tiples, Tenor y Bajo, y Coros 2 y 3, Tiple, Alto, Tenor y Bajo<sup>991</sup>. La voz más grave de cada coro hace de sostén armónico, si bien en el Tenor del Coro 1 se observan menos saltos de cuarta y quinta, con una mayor independencia que los Bajos de los Coros 2 y 3 –las intervenciones de estos coros suelen ser en bloque, de ahí la necesidad de sujeción de las partes graves–. Los acompañamientos, especificados en los papeles para órgano y arpa, contienen muy pocas cifras (algún 6). Sin embargo, en el *Libro de Rayados* solo se indica “acompañamiento”, sin especificar qué tipo de instrumento debería realizarlo, aunque, como lleva las mismas cifras, debería ser polifónico. El papel de violón no ha sido incluido en la transcripción, entendiendo que debe ser posterior a la fecha de la composición –antes de 1673<sup>992</sup>–.

La obra está anotada en compás ternario perfecto, de proporción mayor, *tripla real* (transcrito en 3/1), y al llegar al *Amen* utiliza el compás menor, binario o *de compasillo* (transcrito en 2/2), creando un gran contraste dinámico, cambiando a un

---

<sup>991</sup> A este respecto, Nassarre dice: “[...] Las [obras] de à doze, lo mas comun es dividirlas en tres Coros de quatro voces cada uno.” (-NASSARRE, Fray Pablo: *Escuela música...*, op. cit., vol. II, p. 331). Sobre el *organico* en las obras policorales a 12 voces, consúltese la cita de Cerone, incluida en el estudio de la *Misa* a 12 voces de Hinojosa –E-VAcp, Mus/CM-H-71, r. 4597–, pp. 379-380.

<sup>992</sup> No obstante, en una futura interpretación podría incluirse, doblando, en este caso, cualquiera de las partes de órgano o arpa, ya que es idéntica, salvo por la ausencia de cifrado.



tono más solemne, más “pomposo”. El compás ternario de proporción mayor, poco utilizado en el repertorio litúrgico en latín<sup>993</sup> (se utilizaban más los compases partidos), sorprende en esta partitura, en especial por los condicionantes impuestos a los maestros de capilla del Patriarca<sup>994</sup>. En todo caso, su utilización aquí confiere a la obra un carácter festivo, celebrativo, muy apropiado para momentos litúrgicos concretos como la Navidad o las fiestas de la Virgen María, muy relevantes en el Patriarca –toda vez que, junto a la utilización de tres coros, el compás ternario simboliza la presencia divina, el poder de Dios–.

A continuación muestro los ámbitos de las partes:

	Voz/Instrumento	Ámbito	Extensión
<b>Coro 1</b>	Tiple 1	Re <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	10 <sup>a</sup>
	Tiple 2	Re <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	10 <sup>a</sup>
	Alto	Do <sub>3</sub> -La <sub>3</sub>	6 <sup>a</sup>
	Tenor	Do <sub>2</sub> -Fa <sub>3</sub>	11 <sup>a</sup>
<b>Coro 2</b>	Tiple	Mi <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	9 <sup>a</sup>
	Alto	Do <sub>3</sub> -Sol <sub>3</sub>	5 <sup>a</sup>
	Tenor	Fa <sub>2</sub> -Mi <sub>3</sub>	7 <sup>a</sup>
	Bajo	Fa <sub>1</sub> -Do <sub>3</sub>	12 <sup>a</sup>
<b>Coro 3</b>	Tiple	Fa <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	8 <sup>a</sup>
	Alto	Do <sub>3</sub> -Sol <sub>3</sub>	5 <sup>a</sup>
	Tenor	Fa <sub>2</sub> -Fa <sub>3</sub>	8 <sup>a</sup>

<sup>993</sup> Sobre los diferentes compases y su aplicación en la música eclesiástica, obsérvese lo que apunta Nassarre: “En la musica que se compone para Latin, hasta à ora no ay introducidos mas ayres, que los que usaron los antiguos; y con mucha razon, porque son mas al caso para la gravedad de la musica que pide la letra, que las proporciones que nuevamente se han introducido en la lengua vulgar. **Hazense la mayor parte de las composiciones latinas debaxo de la señal indicial de el compasillo; y para variar de ayres en ellas, usan algunos Maestros en algunos periodos de la proporcion mayor, que de uno, y otro tiempo son los ayres graves, muy propios para la musica Eclesiastica.** [...] La *proporcion menor* se usa muy poco en las composiciones Eclesiasticas, porque es el ayre de ella mas veloz, y no tan grave como el de la *mayor*, y como pide la letra. Y si una vez, ù otra por variar de ayres usa el Compositor de ella, debe disponerla de tal modo, que se cante à espacio: pero lo que es para las composiciones de lengua vulgar, se usa mucho, dandole diferentes ayres; yà echando à espacio el *compàs*, yà mas veloz, según lo indican la mayor parte de la figuras: porque si se usa mucho de semibreves, ordinariamente es para cantada à espacio; si la mayor parte son *minimas*, se canta con mas velocidad, y con mas, si la primera de el compàs fuere de ordinario con puntillo. [...] **En las composiciones de Latin modernas, no se practica el tiempo ternario; porque como es el mismo ayre el de proporcion mayor, y por cantarse debaxo de el mismo compàs, solo se practica este, y el de compasillo; y tal vez el de proporcion menor** [...]” (-NASSARRE, Fray Pablo: *Escuela música...*, op. cit., vol. II, Libro III, Cap. VII, pp. 335-337) [lo resaltado en negrita es mío].

<sup>994</sup> Conviene recordar, una vez más, la severidad impuesta en el Real Colegio-Seminario del Corpus Christi, a propósito de no hacer representaciones (comedias) ni danzas, reflejada tanto en las Constituciones de la Capilla (*Constituciones de la Capilla...*, op. cit., p. 100), como en las del Colegio (*Constituciones del Colegio...*, op. cit., p. 66). En el caso de la capilla musical, las Constituciones ordenan que “[...] **en esta capilla no se canten tonos profanos, ni se mezclen las canciones humanas con las diuinas. Y assi de ninguna manera permitimos que se digan chançonetas: porque a mas que no se percibe lo que se dize, de ordinario es la composicion poco grave, y las mas vezes parecida a tonos profanos, y deshonestos.**” (*Constituciones de la Capilla...*, op. cit., p. 65). Y al maestro de capilla se le encarga explícitamente que “**tenga mucha cuenta con alegrar los Oficios diuinos, con mezclas graues, y deuotas de musica en los dias solemnes, [...]**” (*Ibidem*, p. 18) [lo resaltado en negrita es mío].



	Bajo	Fa <sub>1</sub> -Do <sub>3</sub>	12 <sup>a</sup>
<b>acompañamiento</b>	órgano y arpa	Fa <sub>1</sub> -Sib <sub>2</sub>	11 <sup>a</sup>

En general, se observa una clara jerarquización de voces y coros, a tenor de las diferencias entre las tesituras, destacables en los dos Tiples y el Tenor del Coro 1 –10<sup>a</sup> y 11<sup>a</sup>, respectivamente–, destinadas al lucimiento de los mejores cantores de la capilla, y limitadas en las voces de Alto de los tres coros –entre 5<sup>a</sup> y 6<sup>a</sup>– y Tenor del Coro 2 –una 7<sup>a</sup>–, con un papel de relleno armónico. En los tres coros se observa la aplicación de la técnica del trío barroco: partes extremas –Tiples y Tenor, o Tiple y Bajo– amplias, con partes internas de ámbito restringido, con un papel secundario, de relleno armónico. Las tesituras de los Bajos de los Coros 2 y 3 –una 12<sup>a</sup>–, parecen más propias de barítonos con algunos graves (Fa<sub>1</sub>). La voz de Alto, por su tesitura –una 6<sup>a</sup>–, parece encaminada a una voz con poco ámbito, no muy dotada técnicamente, y el Tenor aborda los extremos en momentos muy puntuales (Do<sub>2</sub>, c. 26; Fa<sub>3</sub>, c. 57), siendo su tesitura –11<sup>a</sup>– más propia de un Barítono (*Bajete* de la época). Los ámbitos de los acompañamientos son todavía más restringidos que los de los Bajos –una 11<sup>a</sup>, frente a una 12<sup>a</sup> de estos–, quizá acomodándose a uno de los instrumentos acompañantes que tuviera una corta tesitura –un portativo, por ejemplo– y a la vez, favoreciendo un clima de recogimiento en la partitura –*Completas*, al final del día–.

Las voces de Tiple son, en los Coros 2 y 3, todavía más restringidas<sup>995</sup> que en el Coro 1 –una 9<sup>a</sup> y una 8<sup>a</sup>, respectivamente–, y tanto Tenores –7<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup>– como especialmente Altos –5<sup>a</sup>– de ambos coros, tienen tesituras muy iguales, lo que hace suponer que Hinojosa, en esta obra, prefirió “repartir” las voces disponibles de su capilla entre los tres coros, de forma que, salvo las mencionadas del Coro 1 –Tiples y Tenor–, quedarán igualados los timbres y las calidades, con un resultado sonoro equilibrado y uniforme.

Las distancias entre voces son todas muy cerradas, más aún entre los coros superiores –una 2<sup>a</sup> entre Tiple 2 y Alto del Coro 1 y una 3<sup>a</sup> entre Tiple y Alto del Coro 2, frente a una 4<sup>a</sup> entre Tiple y Alto del Coro 3–, creando una interdependencia entre las mismas, precisamente en relación con las voces con un ámbito más reducido. Sin embargo, las partes graves se distancian una 8<sup>a</sup> respecto de su voz superior, quizá por el papel de soporte o sujeción de cada coro, pero con el resultado de una mayor independencia de estas partes. El resultado, en general, es el de un conjunto compacto, bien cohesionado, en clara referencia a la unidad de los fieles, orando juntos en *Completas* al final de la jornada.

Los Tiples del Coro 1 no solo se cruzan constantemente: en prácticamente todas las intervenciones de ambas el Tiple 2 sobresale por encima del Tiple 1 (c. 13-16; 20-13; 29-31; 47-50; 55; 58-65), existiendo, por tanto, una “jerarquía” del segundo frente al primero, lo que llevaría a pensar a que, quizá, las características tímbrico-

<sup>995</sup> Lo que hace suponer que estos papeles lo cantaban niños, entre ellos, los más pequeños o los que mostraban un menor progreso y preparación. Como dice Cerone, el tercer coro –coro “de la capilla”– se cantaba “con mucha chusma” (-CERONE, Pedro: *El Melopeo y Maestro*, op. cit., p. 676)

vocales del Tiple 2 fueran especiales, destacables, y por ello, susceptible de sobresalir por encima del Tiple 1, más comedido<sup>996</sup>.

En el tratamiento melódico, apenas destacan saltos de relevancia, predominando los grados conjuntos y algún intervalo de 4ª, por lo que cualquier parte vocal podría resolverse con voces no especialmente dotadas desde el punto de vista técnico –fruto también de ese “reparto” de voces entre la propia capilla–. El resultado es “apacible” y bien relacionado con el cantollano que inspira esta composición –más fácil, además, de armonizar a doce voces–.

El acompañamiento hace la función de *basso seguente*, reforzando las partes graves de los coros, salvo en algún momento puntual (cc. 8; 11-13), en que se desenvuelve con una tímida independencia. Los papeles de órgano y arpa son idénticos, salvo en los cc. 24-25, donde el órgano realiza la nota más grave (Sol<sub>1</sub>), mientras que el arpa refuerza el sonido del Bajo del Coro 3 (Si<sub>1</sub>), lo que podría indicar que este instrumento sería el encargado de acompañar al Coro 3 –o coro “de la capilla”–.

En general, se observa una gran moderación tanto en las tesituras, como en las distancias entre voces y las interválicas empleadas, lo que favorece un conjunto recogido, íntimo, apto para el culto al que va destinada la obra.

Sobre el compás empleado, conviene añadir que, según lo recogido en los tratados de la época, el uso del compás ternario era más afín a las composiciones paralitúrgicas (villancicos) o profanas<sup>997</sup>, y en esta composición, el uso de la *tripla real* podría, junto a otros parámetros, adquirir un sentido simbólico: tanto el propio compás, como el uso de los tres coros, se asociarían a elementos del texto como la repetición tres veces del último verso de cada estrofa, y un marcado sentido “trinitario” –referencias a la Santísima Trinidad, en una suerte de “doxología final”, que aparece en las estrofas tercera y cuarta–. Junto a ello, la práctica ausencia de notas ennegrecidas (salvo casos muy puntuales, concretamente en los cc. 8 –Alto del

---

<sup>996</sup> Es probable que Hinojosa contara con un capellán con oposición y rango importante, pero no muy diestro vocal y musicalmente, y se viera forzado a colocarlo de Tiple 1, y en cambio tuviera otro Tiple más solvente, mejor músico, al que tuviera que relegar al papel de Tiple 2, pero quisiera darle un mayor protagonismo en esta obra –una buena decisión, llevada a cabo con “mano izquierda”, del maestro de capilla, en ese caso–.

<sup>997</sup> En este sentido, Nassarre explica qué tipo de compases son los más apropiados para la música litúrgica: “No es mi intento el persuadir, se dexé de usar *la Musica debaxo del tiempo de la Proporción menor*, si tan solamente aquellos ayres, que ayudan mas à llevarle la atención de las cosas humanas, que de las de Dios; porque **debaxo del tiempo de la Proporción se puede componer Musica muy grave, muy deleytable, y que ayude mucho à levantar el corazon à las cosas eternas**. Fundadas en esto las mas Iglesias Cathedralas, no permiten, que en lengua vulgar se canten en la Missa, ni en el Oficio Divino, sino es que sea en las Fiestas de la *Natividad de nuestro Señor*, y del *Corpus*, y en estas, por expresar el gran gozo espiritual, que causan los Divinos Misterios, que se celebran, y sean participantes todos los fieles de èl. **En todas las demàs del año, todo lo que se canta es en lengua latina, como son parte de la Missa, y Psalmos del Oficio Divino, &c. Y como semejantes canticos piden tanta gravedad, por esso los compositores deben ajustar la Musica, proporcionandola con lo misterioso de la letra, eligiendo los ayres, y modos mas propios, para la reverencia, y devocion.**” (-NASSARRE, Fray Pablo: *Escuela música...*, op. cit., vol. II, Libro III, Cap. VII, p. 248) [lo destacado en negrita es mío].

Coro 3–, 19 –Alto del Coro 2– y 45 –acompañamiento–), –aunque solo accesible a los intérpretes, no a los oyentes, ya que estos no podían observar la “blancura” o “negrura” de la partitura– proporciona un ambiente más íntimo, más “inmaculado”, pero también menos extrovertido y menos “lúdico” –más apropiado al texto al que va asociado–. De no ser así, en el caso de que Hinojosa hubiera resuelto la partitura con una mayor profusión de hemiolas, “quebrando” el ritmo, el resultado incitaría más a la danza, a una celebración más desinhibida y espontánea. Se observa, en este sentido, un intento de Hinojosa de no “ennegrecer” con exceso la notación, como en *tutti* de los compases 25 y 26 –*poscimus*–, lo que denota un intento de contención, más “litúrgico”.

En definitiva, se trata de una obra que se conserva en dos formatos diferentes –papeles sueltos y copia en borrador–, que, a juzgar por las fuentes, se empleó durante largo tiempo en los oficios de Completas, en momentos singulares del calendario litúrgico, y que puede ayudar a comprender cómo se solemnizaba esta hora canónica, y con qué despliegue de medios musicales pudo contar la capilla en estos años. Una composición breve, pero intensa, en la que, a pesar de que el autor no emplea excesivos elementos retóricos, sí utiliza otros recursos (compás ternario, tres coros, referencias a la Trinidad, etc.), lo que, junto al optimismo que despierta el modo jónico<sup>998</sup>, crea un fuerte contraste, por un lado, entre un cierto “esplendor” y “pomposidad”, y una gran moderación y contención –recogimiento en las voces, saltos interválicos mínimos, motivos y recursos sencillos– propios del carácter meditativo del final del día –celebración de Completas–. Todo ello, junto a una estructura muy bien compensada, que mantiene un gran equilibrio textural y un buen dominio de la escritura a voces, hace de la composición un buen modelo de escritura barroca policoral a tres coros y del uso del *concertato* vocal en la segunda mitad del siglo XVII en España.

---

<sup>998</sup> En algunos tratados de la época se recomendaba, en el caso de la música religiosa litúrgica (en latín), circunscribirse a los ocho modos eclesiásticos, mientras que para las celebraciones paralitúrgicas y fuera del ámbito religioso, se podía ampliar el uso a los cuatro restantes (9º y 10º, *eolio* e *hipoeolio*, y 11º y 12º, *jónico* e *hipojónico*). Son estos modos –incorporados más tarde dentro del sistema modal– los que, con el paso del tiempo, derivarían principalmente en los modos mayor y menor, base de nuestro sistema tonal occidental. Considero que, de cara al Colegio y a la propia capilla, el compositor tendría que verse más “obligado” a componer dentro del sistema de los ocho modos de herencia gregoriana, ya que el repertorio que tenía que componer era exclusivamente en latín. Por ello, el uso del modo jónico puede considerarse una muestra de que el compositor era un hombre de su tiempo, abierto a las innovaciones en materia de composición, siempre en el marco de la normativa imperante en el Real Colegio del Corpus Christi.

[4] – *E-VAcP*, Mus/CM-H-90, r. 4619; CM-LP-24, r. 3978, fols. 163r-165r. José [Jose, Joseph] Hinojosa [Hinojossa, Ynojosa, Ynojossa, Inojosa] (*fl.* 1662-†Valencia, 1673): Responsorio *In manus tuas*, a 12 voces y acompañamiento.

Esta obra, escrita a 12 voces en 3 coros (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B; Coro 3: S, A, T, B), se conserva junto a la composición *Te lucis ante terminum*<sup>999</sup>, en dos formatos:

1.- *En papeles sueltos*: se trata de un pliego doblado, en formato francés (vertical), cuyas medidas son 292 x 210 mm, en el que consta el título diplomático de la primera composición (*Te lucis*)<sup>1000</sup>. Dentro del pliego figuran quince papeles, todos ellos en formato italiano (apaisado), con medidas de 288 x 203 mm, algunos anotados en las caras internas del papel (con título diplomático, pero únicamente de la obra *Te lucis*), y otros en las externas. Parece, por tanto, que la intención era conservar ambas obras conjuntamente, posiblemente para extraerlas del archivo y ser interpretadas seguida una de la otra en los oficios de Completas, tal y como figuran en la estructura de esta hora canónica (de ahí la simplificación en una sola carpetilla con el título de la primera composición).

En cuanto a los papeles, el primero –Tiple 1 del Coro 1– es del siglo XVIII, y lleva anotadas las dos composiciones en el interior, figurando en el exterior el título diplomático de la primera obra (*Te lucis*)<sup>1001</sup>. Seguidamente, y sin título, está escrita la composición *In manus tuas*, ocupando el final de la segunda cara interna y el reverso de la exterior. El segundo –Tiple 2 del Coro 1–, también del siglo XVIII, está anotado del mismo modo. Estos dos papeles, por tanto, se renovaron más tarde que el resto<sup>1002</sup>.

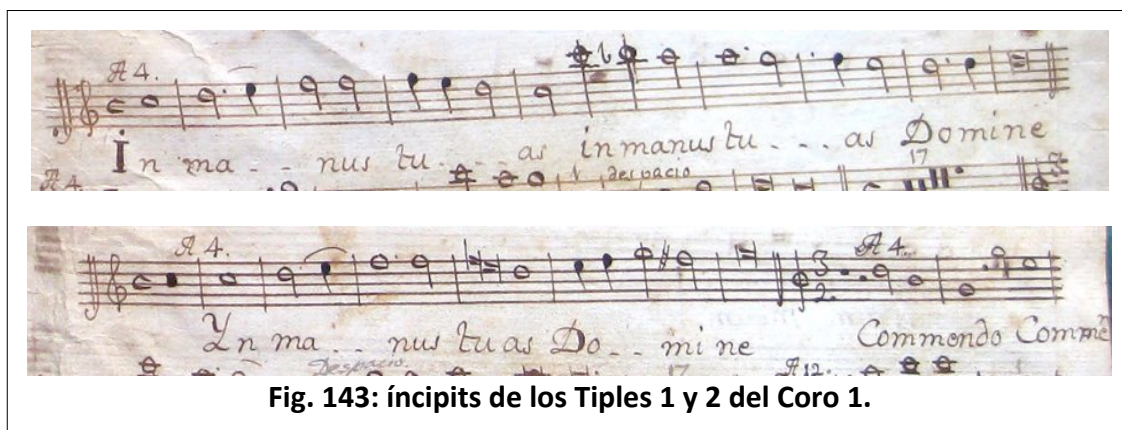


Fig. 143: íncipits de los Tiples 1 y 2 del Coro 1.

<sup>999</sup> Ambas composiciones tienen la misma signatura en papeles (*E-VAcP*, Mus/CM-H-90, r. 4619; CM-LP-24, r. 3978), aunque como título figura, tanto en la portada general como en los papeles sueltos, *Te lucis*. En *E-VAcP*, Mus/CM-LP-24, r. 3978, están copiadas separadas, aunque seguidas una de la otra: *Te lucis*, fols. 161r-163r (en este último folio acaba el himno y comienza el responsorio); *In manus tuas*, fols. 163r-165r.

<sup>1000</sup> Descrito en el estudio de la partitura anterior.

<sup>1001</sup> Que he descrito anteriormente.

<sup>1002</sup> Sobre la renovación de estos dos papeles, consúltese lo indicado en el estudio del himno *Te Lucis*, pp. 572-573.

Los restantes papeles de las voces, copiados en el siglo XVII<sup>1003</sup>, están anotados por las caras exteriores, sin portada ni título diplomático: el tercero corresponde al Alto del Coro 1; el cuarto, al Tenor del Coro 1; del quinto al octavo, los papeles del Coro 2 (S, A, T, B); del noveno al duodécimo, los correspondientes al Coro 3 (S, A, T, B)<sup>1004</sup>.



**Fig. 144: papel de Alto del Coro 1.**

Se conservan tres papeles de acompañamientos: el primero de ellos es un papel, adherido a la composición *Te lucis* para violón, en formato italiano. En el reverso figura el responsorio *In manus tuas*, anotado por otro copista, e indica “Acomp.<sup>to</sup> continuo. â. 12” (con cifrado), sin especificar el tipo de instrumento polifónico que debía realizarlo<sup>1005</sup>.



**Fig. 145: incipit del acompañamiento continuo.**

Las dos últimas copias son de acompañamiento “al arpa” –llena de barras de compás, y con cifrado, la mayoría anotado posterior a la copia, en carboncillo–, y “al órgano” (con el cifrado “original”, muy simple, y algunas barras de compás, escritas a carboncillo posteriormente en los fragmentos escritos en compás de *Tripla real*, o ternario perfecto). De todo ello se deduce –como he comentado en el análisis del himno *Te lucis*, cuyos papeles son los mismos que los de la presente obra–, que, en un momento determinado –posiblemente ya bien entrado el siglo XVII, o incluso en el

<sup>1003</sup> La música está anotada con barras de compás, si bien en algunos de los papeles estas parecen añadidas *a posteriori*. Una de las caras internas lleva la composición *Te lucis*, y la otra, *In manus tuas*.

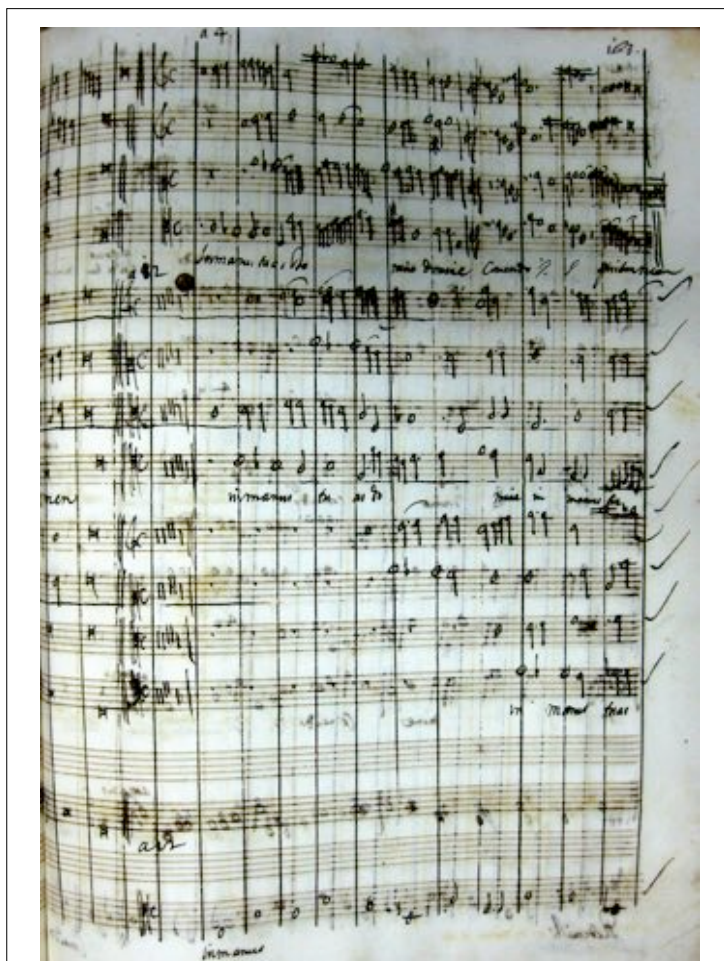
<sup>1004</sup> De estos papeles ya he dado cuenta en el estudio de la obra *Te lucis* (p. 573).

<sup>1005</sup> Sobre las hipótesis planteadas a propósito de este papel, adherido a la composición *Te lucis*, consúltese la p. 574 del presente capítulo.



siglo XVIII–, los instrumentistas –arpista u organista– que se hicieron cargo de estos papeles fueron músicos poco diestros, poco experimentados en el arte de acompañar.

2.- En *E-VAcP, Mus/CM-LP-24, r. 3978*<sup>1006</sup>: la obra está anotada entre los fols. 163r-165r, sin título alguno, indicando, al principio de la obra, “a 4”. Previamente a esta composición está escrito el himno *Te lucis*, entre los fols. 161r-163r<sup>1007</sup>. Solo figura un acompañamiento, sin especificar el tipo de instrumento a realizarlo, pero con las mismas cifras que en los papeles sueltos.



**Fig. 146: *In manus tuas* –Rayados de Musica del M[aestr]o Joseph Hinojosa, fol. 163r–.**

Si bien en los papeles sueltos figura la obra tal y como debe ser interpretada, en estos materiales se ha anotado de forma un tanto peculiar. En el siguiente cuadro se puede observar el orden de escritura:

Texto	Folios	Observaciones
<i>In manus tuas a 4</i>	163r	<i>acomp.<sup>to</sup> anotado en el fol. 162v.</i>

<sup>1006</sup> *Rayados de Musica del M[aestr]o Joseph Hinojosa*. Para una mayor información sobre este libro de partituras, véase el Capítulo III de la presente tesis, pp. 307-308.

<sup>1007</sup> Obsérvense las hipótesis que manejo acerca de la interpretación de este responsorio, precedido de la obra copiada anterior a esta, *Te lucis*, en el estudio de la misma, pp. 575-576.

<i>Commendo a 4</i>	163v	<i>acompañamiento anotado en el fol. 162v.</i>
<i>In manus tuas a 8</i>	163r-163v	<i>Debajo del In manus a 4.</i>
<i>Commendo a 12</i>	163v-164r	
<i>Redemisti a 4</i>	164r	<i>acompañamiento anotado en el fol. 163v.</i>
<i>Commendo a 12</i>	164v	
<i>Gloria Patri</i>	165r	<i>acompañamiento anotado en el fol. 164v.</i>
<i>Indica "In manus a 12"</i>	165r	<i>En realidad es a 8.</i>
	165r	<i>No se indica repetición de Commendo a 12.</i>

Como se puede apreciar, algunas secciones del acompañamiento fueron anotadas aprovechando los pentagramas sobrantes en los folios anteriores: el acompañamiento va "anticipado" –una sección antes– en los folios 162v, 163v y 164v, es decir, en los versos del folio. Por otra parte, debajo de la primera sección (*In manus a 4*) se copió la tercera (*In manus a 8*), también, probablemente, aprovechando el sobrante de papel<sup>1008</sup>. Existe también confusión en el final, ya que después del *Gloria Patri* se indica "*In manus a 12*", cuando en realidad se refiere a la repetición de la sección *In manus tuas a 8*, y tampoco se indica de ningún modo que después de esta debe repetirse *Commendo a 12* voces –como sí figura claramente en los papeles sueltos–. También se ha simplificado la escritura del texto, anotada debajo de la voz más grave de cada coro (Tenor del Coro 1, Bajos de los Coros 2 y 3). Por todo ello, se deduce claramente que se trata de una copia rápida, para "salir del paso", que en ningún momento se utilizó para interpretar la obra, sino para conservarla, y en todo caso, para poder ser estudiada o para poder extraer papeles de la misma.

Tanto la copia "a papeles" como la conservada en borrador están anotadas en claves altas –*chiavette*– por *natura*, en oncenos tono natural, o modo jónico (Do), siendo necesario –según los criterios que recogen los tratados de la época<sup>1009</sup>–

<sup>1008</sup> Esta forma de anotar el acompañamiento es un tanto llamativa, ya que, a partir del fol. 163r, este sí habría cabido en todo momento debajo de las voces. En las secciones *In manus tuas a 8* y *Commendo a 12* aparece así. Parece como si el copista hubiese "olvidado" anotar algunas secciones del acompañamiento, y, después de su descuido, lo hiciera en los "huecos" sobrantes de los folios, o si, al ver que se trataba de una composición a doce voces, en previsión de que le faltara espacio, comenzara a copiar al acompañamiento previamente, y de este modo siempre fuera "corrido", adelantado a la notación de las voces y coros. Lo cierto es que, durante todo el siglo XVII, hubo muchos modos –muy curiosos, cuando menos– de copiar la música, tanto en papeles sueltos como en otras disposiciones –como el presente borrador de partituras–, y sobre las diferentes maneras de anotar las composiciones, según las costumbres y circunstancias –suministro de papel, caligrafía musical y pautas del copista, necesidades de agrupar ciertas composiciones en libretos, borradores, libros de atril, etc.–, se agrupaban las letras, fragmentos de obras, etc., de los modos más dispares e inverosímiles, al menos a nuestros ojos. Para una mayor información sobre este tema, véase: -EZQUERRO, Antonio: "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*, 56 (2001), pp. 97-113; -ID.: "Tabula compositoria, partitura, chapa y borrador. Formas de anotar la polifonía y música instrumental en el ámbito hispánico durante el período barroco", en *Im Dienst der Quellen zur Musik: Festschrift Gertraud Haberkamp zum 65. Geburtstag / hrsg. von der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg durch Paul Mai*. Tutzing, Hans Schneider Verlag (2002), pp. 259-274.

<sup>1009</sup> Sobre el transporte del oncenos tono, obsérvese lo que apunta Rabassa: "**El onzenos Transportado se transporta quarta en alto, ô 5a, en baxo su principio y fin principal es en f.fa.ut.** y c.sol.fa ut. Con las mismas circunstancias de el onzenos Natural: Este tono comunmente le llaman 5o. por b. Mol. Y por tal es

transportarlo una quinta baja, tanto para su transcripción como para su interpretación, resultando un Fa jónico, con un bemol en la armadura.

El texto en latín y su traducción figuran en el siguiente cuadro:

<i>In manus tuas, Domine, commendo Spiritum meum. Redemisti nos, Domine, Deus veritatis. Commendo Spiritum meum. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. In manus tuas, Domine, commendo Spiritum meum.</i>	En tus manos, Señor, entrego mi Espíritu. Tú nos has redimido, Señor, Dios de la verdad. Entrego mi Espíritu. Gloria al Padre, al Hijo, y al Espíritu Santo. En tus manos, Señor, entrego mi Espíritu.
---	--

Se trata de un responsorio breve que, dentro del oficio de Completas, y precedido del himno *Te lucis*, antecede al cántico del *Nunc Dimittis*. El texto procede del Salmo 31, versículo 6<sup>1010</sup>, y se puede utilizar en todo el año litúrgico, especialmente en el Adviento y en el Tiempo Pascual. Se observa que en los cuatro primeros versos se encuentra todo el sentido del responsorio: el abandono en manos de Dios, como redentor, una entrega que tiene sentido al acabar la jornada, al final del día. Curiosamente, la doxología menor –invocación al Padre, Hijo y Espíritu Santo–, no se encuentra al final –como en los salmos, o en el himno de Completas *Te lucis*, analizado con anterioridad–, sino en el corazón del texto, ya que posteriormente se vuelven a repetir los dos primeros versos, quizá para reflejar, de forma latente, la idea inicial: “En tus manos, Señor, entrego mi Espíritu”.

Analizando el responsorio gregoriano, se encuentran tres musicalizaciones diferentes: uno, “de la feria”, para el tiempo ordinario, otro, para Adviento, y el último, para el Tiempo Pascual. Los tres tienen en común ciertas características: 1/ se fragmentan en pequeños incisos o hemistiquios. 2/ poseen una mezcla de escritura salmódica, recitada, especialmente al principio de cada inciso –al modo de los salmos–, combinada con pocos neumas –casi silábica–, como *pes*, *clivis* y *cephalicus*. 3/ Los ámbitos de cada uno de ellos son idénticos, de 6ª, muy restringidos. Con todo ello, el resultado es un canto recogido, íntimo, nada efusivo, que se corresponde con la oración final del día, en un tono meditado, reflexivo. Resulta especialmente llamativo que, para la musicalización en el Tiempo Pascual, abunda más la escritura salmodiada, sencilla, frente a la de los otros dos cantos. Obsérvense las tres musicalizaciones en el ejemplo siguiente (en rojo, los fragmentos “salmodiados”):

---

conocido, (siendo onzeno transportado) como ya se dixo al tratado del 5o. Tono” (-RABASSA, Pedro: *Guía para los principiantes...*, op. cit., pp. 451-452) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>1010</sup> También son las palabras que pronunció Jesús en la cruz antes de morir, y que recoge el evangelista Lucas: “Padre, en tus manos pongo mi Espíritu.” (Lc 23, 46). El evangelio de Juan narra este hecho en tercera persona, no con las propias palabras de Jesús: *Et inclinatio capite emisit spiritum* (“E inclinando la cabeza, entregó el espíritu.”) (Jn 19, 30). Se trata de la última de las siete palabras de Cristo en la cruz, y asimismo, el texto cierra el responsorio *Tenebrae factae sunt*, del II nocturno de Maitines del Viernes Santo –madrugada del Jueves Santo–, dentro del Oficio de Tinieblas.



*Per annum. Responsorium breve.*  
 6. *In manus tuas Domine, \* Commendo spi-ri-tum me-um. Repetitur: In manus, Y. Redemisti nos Domine, Dé-us ve-ri-tá-tis, \* Commendo, Y. Gló-ri-a Pátri, et Fi-*

*li-o, et Spi-ri-tu-i Sáncto. In manus.*  
 Y. Custódi nos Domine ut pupillam ócu-li. *(Psal. cxxxviii, 118.)*  
 R. Sub úmbra alárum tuárum prótege nos.

*Tempore Adventus, Responsorium breve.*  
 4. *In manus tuas Domine, \* Commendo spi-ri-tum me-um. In manus, Y. Redemisti nos Domine, Dé-us ve-ri-tá-tis, \* Commendo, Y. Gló-ri-a Pátri, et Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i Sáncto. In manus tu-as.*

Y. Custódi nos Domine ut pupillam ócu-li.  
 R. Sub úmbra alárum tuárum prótege nos.

*Tempore Paschali, Responsorium breve.*  
 6. *In manus tu-as Domine, commendo spi-ri-tum me-um: \* Alle-lú-ia, alle-lú-ia. In manus, Y. Redemisti*

*nos Domine, Dé-us ve-ri-tá-tis. \* Alle-lú-ia, alle-lú-ia.*  
 Y. Gló-ri-a Pátri, et Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i Sáncto.  
 In manus, Y. Custódi nos Domine, ut pupillam ócu-li,  
 R. Sub úmbra alárum tuárum prótege nos,  
 alle-lú-ia.

**Fig. 147: *In manus tuas* gregoriano (para el tiempo ordinario, Adviento y Tiempo Pascual).**

La obra se divide en nueve secciones, mostradas en la tabla siguiente:

Secciones	Nº de compases	Voces/Coros	Texto correspondiente
Sección 1, cc. 1-13	13	4 voces, Coro 1	<i>In manus tuas, Domine,</i>

Sección 2, cc. 14-22	9	4 voces, Coro 1	<i>commendo Spiritum meum.</i>
Sección 3, cc. 23-39	17	8 voces, Coros 2 y 3	<i>In manus tuas, Domine,</i>
Sección 4, cc. 40-54	15	12 voces	<i>commendo Spiritum meum.</i>
Sección 5, cc. 55-75	20	4 voces, Coro 1	<i>Redemisti nos, Domine, Deus veritatis.</i>
Sección 6, cc. 75-89	15	12 voces	<i>Commendo Spiritum meum.</i>
Sección 7, cc. 90-109	20	4 voces, Coro 1	<i>Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.</i>
Sección 8, cc. 110-126	17	8 voces, Coros 2 y 3	<i>In manus tuas, Domine,</i>
Sección 9, cc. 127-141	15	12 voces	<i>commendo Spiritum meum.</i>

La estructura de la obra es estrófica, con cuatro secciones esenciales, la 1, 2, 5 y 7, es decir, las que van aportando un fragmento nuevo de texto –siempre expuesto por el Coro 1, que se convierte en el protagonista de la obra–, con este esquema:

A	B	A <sup>2</sup>	B <sup>2</sup>	C	B <sup>3</sup>	D	A <sup>3</sup>	B <sup>4</sup>
---	---	----------------	----------------	---	----------------	---	----------------	----------------

La sección A<sup>2</sup> es una reelaboración/ampliación del material expuesto en A, ampliado a dos coros, así como la sección B<sup>2</sup>, a tres coros, que proviene de B. Por otra parte, A<sup>3</sup>, B<sup>3</sup> y B<sup>4</sup> son reexposiciones idénticas a A<sup>2</sup> y B<sup>2</sup>, respectivamente. C y D están elaboradas con material temático nuevo. Por tanto, con cuatro secciones elaboradas de forma simple, a cuatro voces (A, B, C, D) quedan expuestos los elementos principales de la obra, reelaborando –ampliando a 8 y 12 voces– las dos primeras. La sección B es la que hace función de *ritornello*, ya que queda intercalada entre las restantes –salvo entre las secciones 7 y 8–. Lo mismo se podría decir de la sección A, pero, dado que aparece al principio y al final de la obra, su función es de exposición-reexposición. La estructura, por tanto, tiene similitudes con un *rondeau*, al menos en lo que se refiere a la repetición de un *ritornello* alternado con diferentes secciones.

El texto que más desarrolla Hinojosa es el del primer verso –*In manus tuas, Domine*, “En tus manos, Señor”, que repite en cuatro secciones diferentes– y el del segundo –*commendo Spiritum meum*, “entrego mi Espíritu”, repetido tres veces–. Al insertarlo en secciones diferentes –en toda la obra–, fragmenta y destaca las dos ideas: el “abandono” en manos de Dios, y la entrega del alma, al final de la vida –en este sentido, el final del día, las Completas, simbolizarían el ocaso de la vida, la cercanía de la muerte–. Las secciones y fragmentos de texto que quedan más “diluidas”, más desapercibidas, son la 5 y la 7, donde los textos se exponen una sola vez: *Redemisti nos, Domine, Deus veritatis*, y la doxología, *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto*. Esta última, al tratarse de una aclamación, desligada del cuerpo de texto del responsorio, tiene un diferente tratamiento textual.

La textura es prácticamente toda contrapuntística –buscando un tejido denso, reflexivo, meditado–, salvo algún momento puntual en B<sup>2</sup>, en que confluyen los tres coros, para fijar y resaltar el verbo *commendo* (“entrego”, c. 44), así como *Spiritum meum* –cc. 52-54–, reforzado en las repeticiones de esta sección (B<sup>3</sup> y B<sup>4</sup>).

La obra combina el compás menor, binario o *de compasillo* (transcrito en 2/2), con el compás ternario perfecto, de proporción mayor o *tripla real* (transcrito en 3/1)<sup>1011</sup>, reservado para el *ritornello*. En el siguiente cuadro puede observarse el uso de uno y otro compás en las diferentes secciones:

A	B	A <sup>2</sup>	B <sup>2</sup>	C	B <sup>3</sup>	D	A <sup>3</sup>	B <sup>4</sup>
C (2/2)	ϕ3/2 (3/1)	C (2/2)	ϕ3/2 (3/1)	C (2/2)	ϕ3/2 (3/1)	C (2/2)	C (2/2)	ϕ3/2 (3/1)

Se puede observar que hay cambio de compás de sección a sección –salvo entre D y A<sup>3</sup>, que se mantiene el 2/2–, lo que, constantemente, produce fuertes contrastes: las secciones en 2/2 son reflexivas, trabadas, llenas de retardos e imitaciones, mientras que el *ritornello* –en 3/1– aporta una gran vitalidad, con una escritura mucho más liviana, con más frescura. El juego constante de ambas llena de dinamismo la composición.

La combinación de ambos compases es una razón más para pensar que esta obra se interpretaría con bastante frecuencia junto al himno *Te lucis* del mismo autor –partitura estudiada en la presente tesis con anterioridad a esta–, ya que son los mismos utilizados en una y otra.

Las nueve secciones –3 + 3 + 3–, la repetición del texto *In manus tuas* tres veces, la repetición de *commendo* a 12 voces otras tres veces y el uso de tres coros, forman un conjunto de referencias trinitarias no empleadas casualmente. Además de ello, si se suman los compases de *compasillo* y de *tripla real* por separado, los resultados son los siguientes: las secciones en 2/2 son la 1, 3, 5, 7 y 8 –sumando el número de compases son 92–, frente a las secciones en 3/1, las 2, 4, 6 y 9 –sumando sus compases son 54–. Una proporción de 92/54, prácticamente de 90/60, que, reducida, resulta la proporción 3/2, mostrando la relación entre Dios –lo perfecto, lo absoluto, la Trinidad, etc.– y el hombre –símbolo de imperfección, con la dualidad cuerpo-alma, el día y la noche, etc.–, precisamente lo que sugiere el texto: el hombre que, en el ocaso del día, se encomienda a Dios, como fuente de vida y redención.

A continuación analizo una a una cada sección<sup>1012</sup>:

### Sección A:

Expone el material temático el Coro 1, que arranca con un motivo y un contramotivo, abordados, respectivamente, por S 1, 2 y A-T. El motivo, para el texto *In*

<sup>1011</sup> Sobre el tema del compás ternario mayor utilizado, obsérvese lo apuntado en el estudio de la obra anterior –*Te lucis*–, pp. 586-587 y 589-590, incluido en el presente capítulo.

<sup>1012</sup> Utilizo las letras (A, A<sup>1</sup>, B, B<sup>1</sup>, etc.) para nombrar las secciones.

*manus tuas*, emplea un diseño melódico ascendente, describiendo la elevación del fiel, en actitud orante, con la mirada fija hacia el Padre. Se trata de un motivo desarrollado a partir del *cantus firmus* del Tiple 2 (cc. 3-9), que preside toda la obra, a la manera de un sacerdote que, desde el púlpito, entona un salmo. En este caso, la asignación del *cantus firmus* a una voz blanca –Tiple– permite un tono de blancura, de candidez. El contramotivo está formado por suaves síncopas, en pulsos de semibreve, formando un diseño descendente, que parece describir a un fiel que se arrodilla, se “anonada”, en actitud suplicante. La conjunción de ambos, motivo y contramotivo, hacen confluír las dos ideas, una de elevación, más activa, y otra de arrepentimiento, más pasiva. Obsérvense ambas en el ejemplo siguiente:

The image shows a musical score for a four-part choir (Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor) and a Cantus firmus. The score is in 3/2 time and G minor. The lyrics are "In ma - nus tu - as, in...". Red arrows indicate melodic lines in each voice part. A blue label "Cantus firmus" is placed above the Soprano 2 part. The Tenor part has a blue label "8" below it.

Tanto motivo como contramotivo son diseños “abiertos”, y cada voz, una vez expuestos estos, continúa con contrapunto libre, formando un conjunto muy bien trabado y elaborado, muy semejante, al tratarse de una sección a cuatro partes, a la técnica del motete renacentista. Además, Hinojosa recurre a la *exclamatio* –un salto melódico inesperado de 8ª, en el Tiple 1, c. 5–, para, de nuevo, exponer el texto *In manus tuas*, de un modo más enfático, más patente. También aparece un diseño ascendente en el Tenor (cc. 6-7), que contribuye a expresar el mensaje de elevación. Finalmente, toda la sección está plagada de *syncopae* –figuras de retardo–, lo que contribuye a la “trabazón” mencionada, y a aportar profundidad y densidad al mensaje textual. En toda la sección aparecen nueve retardos –en los compases 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11 y 12–, número de referencia trinitaria –9 = 3 + 3 + 3, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres figuras repetidas a su vez tres veces–. En el ejemplo siguiente aparecen todos estos elementos (los retardos, en cuadros rojos, el salto de octava del Tiple, en verde, y el diseño ascendente del Tenor, en azul):

The image displays a musical score for a choir (Coro 1) with four vocal parts: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (A), and Tenor (T). The score is written in a common time signature. Several notes are highlighted with red rectangular boxes, indicating specific musical features or performance instructions. A green box highlights a note in the S1 part labeled 'exclamatio'. A blue box highlights a sequence of notes in the T part, with a red arrow pointing to the right, suggesting a melodic line or a specific rhythmic pattern. The lyrics 'In ma - mas tu - as, Do - mi -' are visible below the staves.

Cabe señalar que la voz de Tenor, lejos de ocuparse del *cantus firmus* –como solía ser lo habitual– se mueve, en el arranque, con cierta independencia del acompañamiento –mientras aparecen las cuatro voces–, aunque posteriormente –una vez formado el tejido contrapuntístico– se mueven a la par, con un punto mayor de figuración y artificio por parte del Tenor. Por tanto, esta voz está elaborada con una mayor soltura, incluso en la parte final de la sección, como queriéndose “desembarazar” de ese papel de “sujeción” habitual en las partes graves.

Esta sección finaliza con cláusula en V grado, por lo que texto y música se funden en una especie de “puntos suspensivos”, ya que el texto no concluye: “En tus manos, Señor, ...”. En todo el conjunto se puede observar el buen oficio del compositor, tanto en la independencia de las partes como en el dominio de la técnica contrapuntística (a 4 voces).

### Sección B:

Esta sección contrasta bruscamente con la anterior, fundamentalmente por el cambio de métrica, de un compás de *compasillo* –2/2– a la *Tripla Real* –3/1–, provocando un mayor dinamismo, “despertando” al oyente. El cambio a compás ternario sugiere la presencia divina, que habla directamente a cada oyente, justo en el punto en el que aparece el verbo del texto, “entrego”. Nuevamente el Coro 1 expone un diseño inicial, para el texto *commendo*, basado en consonancias e intervalos de tercera descendente, por este orden: Tiple 1, 2, Tenor, Alto, que, junto al compás

mencionado, confiere un nuevo carácter –basado en una escritura no idiomática–, sin artificio, más liviano, en contraste con la primera sección, más densa. El arranque, acéfalo –precedido de un silencio de mínima–, contribuye a dinamizar el pasaje, describiendo una cierta “ansiedad” en la acción –la entrega del espíritu–. El propio diseño descendente manifiesta una actitud humilde –*hypobole*– de cada fiel, que se “abandona” en brazos de Dios. Se observa una intención del compositor de “fijar” el verbo *commendo* (“entrego”), de enfatizarlo, al repetirlo incesantemente en cada voz –aquí Hinojosa emplea la *synonimia*, o repetición de un mismo motivo en otro nivel–, una *gradatio* que desemboca en el clímax final. Entre los compases 14 y 17, al intervenir cada voz tres veces –nuevamente una referencia a la Trinidad–, con saltos bruscos y cambios de registro en las voces, unido al *stretto* entre las mismas –con el empleo del *polyptoton*, o imitaciones del motivo–, se provoca una sensación de *crescendo* general, de “griterío”, que estalla en la palabra *Spiritum*:

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 3/4 time. The lyrics are "com-men - do,". Red boxes highlight specific melodic motifs in each voice line. A blue arrow labeled "Synonimia" points from a motif in the Soprano line to a similar motif in the Alto line. Another blue arrow labeled "Polyptoton" points from a motif in the Alto line to a similar motif in the Tenor line. The lyrics "com-men - do," are written below each voice line.

A partir del c. 18 aparecen dos diseños nuevos (motivo y contramotivo), en *Spiritum*, el primero a modo de *cantus firmus* (S 1, 2, cc. 18-22), con un pequeño salto de segunda descendente que refuerza la palabra *meum* (“entrego **mi** espíritu”) –tratando de particularizar esa entrega por parte de cada fiel– y el contramotivo por grados conjuntos descendentes (una *catabasis* en Alto y Tenor, cc. 18-19), aportando un gran dinamismo –ayudado por el *stretto* antes comentado–, simbolizando un gesto de entrega, de arriba a abajo. Hacia el final de la sección aparece el ennegrecimiento de figuras en la voz de Alto –cc. 20-21–, una alteración rítmica que produce un efecto de súbito *ritardando* –las mínimas del diseño precedente se transforman en semibreves, para desembocar, de modo sereno, en la semibreve perfecta–. Aparece en el final de la sección una cláusula de I grado, cerrando, por tanto, el ciclo de las secciones A-B, al igual que el texto –que acaba en punto–, después de los dos primeros versos.



El acompañamiento, en esta sección, realiza repeticiones de nota –a modo de motor, de forma percutida, insistente, con semibreves–, contribuyendo a las repeticiones del texto –*commendo*–. Dado que no existen apenas notas de paso ni bordaduras, se trata de un acompañamiento sencillo, que se limita a fijar las consonancias.

### Sección A<sup>2</sup>:

La vuelta al compás de compasillo –2/2– “sumerge” de nuevo al oyente en una actitud reflexiva, serena, con la transición del Coro 1 –lo divino– a los Coros 2 y 3 –lo terrenal, lo humano–. Es una extensión del material expuesto en la sección A, con el mismo motivo y contramotivo, pero más elaborado, al tratarse de una sección a ocho voces, en un ejercicio de “masificación” o “ampliación” de las ideas principales. Al Coro 2 le responde imitativamente el Coro 3 –por tanto, dos coros nuevos reexponen el material que había expuesto el Coro 1–. En cada coro, los motivos son confiados al Tiple y al Tenor, y los contramotivos a Alto y Bajo, por lo que ambos parecen convivir más “hermanados” que en la sección A –donde motivo y contramotivo se exponían en las voces extremas<sup>1013</sup>–. Se trata de un buen ejemplo de contrapunto invertible, ya que el orden en que expone el Coro 2 –Tenor, Bajo, Tiple, Alto– se invierte con el Coro 3 –Tiple, Alto, Tenor, Bajo–. El Coro 3 reproduce lo esencial expuesto en A: el *cantus firmus* –ahora sí, confiado, como es habitual, al Tenor, cc. 31-36– y el diseño descendente, sincopado –formando un “contracanto” con el Tenor– del Tiple –cc. 32-36-. La repetición de estas ideas iniciales concede unidad a ambas secciones –A y A<sup>2</sup>–, permitiendo que los oyentes recuerden e identifiquen sus elementos. Los Coros 2 y 3 parecen afirmar lo expuesto inicialmente por el Coro 1 al principio de la obra (“En tus manos, Señor...”), pero, al desarrollarse a dos coros, y con el doble de voces, ofrece un resultado más solemne, más “grandioso” e impactante para los fieles.

Aparece un diseño nuevo –en realidad, es una reelaboración del motivo principal de A–, ascendente-descendente, en el Tiple del Coro 2 –cc. 32-35–, imitado por el Bajo de este mismo Coro –c. 33–, el Bajo del Coro 3 –c. 34–, nuevamente el Bajo

<sup>1013</sup> Un ejemplo más en el que las “calidades” de los Coros 2 y 3 quedaban igualadas, donde los coros “de la capilla” cantaban “con mucha chusma”. Obsérvese lo indicado, en este sentido, en el estudio del himno *Te lucis*, p. 588.

del Coro 2 –c. 35–, y, por aumentación, por la voz de Alto del Coro 3 –cc. 35-36–. Se trata de un diseño que utiliza el recurso retórico de la *circulatio* –giro melódico alrededor de una nota–, permitiendo “rondar” la idea de Dios, profundizar en la palabra *Domine*, sobre la que está fijado –Dios, como eje de todo–, a la vez que ensalza y engalana su figura. Finaliza la sección con la cláusula de V grado –como ocurría en A–, para dejar en suspensión el discurso, que se conecta –literaria y musicalmente– con la sección siguiente.

The image shows a musical score for two choirs, Coro 2 and Coro 3. Each choir has four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 3/1 time. Red boxes highlight specific melodic passages in the Soprano and Bass parts of Coro 2, and the Alto part of Coro 3. Red arrows indicate the 'circulation' of a melodic motif from the Soprano of Coro 2 to the Bass of Coro 2 and then to the Alto of Coro 3. A blue label 'Circulationes' points to the Soprano of Coro 2, and a green label 'Cantus firmus' points to the Tenor of Coro 3.

En esta sección, el acompañamiento muestra una mayor independencia, no “sometiéndose” a las líneas de Bajo de los Coros 2 y 3 –que se mueven con una mayor “libertad” contrapuntística–, aunque se trata de una *basso seguente*, que sigue fijando las consonancias, sin ornamentaciones, de un modo sobrio, solemne.

### Sección B<sup>2</sup>:

Nuevamente Hinojosa retoma el compás de 3/1, revitalizando la obra, describiendo nuevamente la presencia de Dios –asimismo, los fieles pueden “identificar” este cambio métrico y asociarlo al texto *commendo Spiritum meum*–. En esta sección aparecen los tres coros en *tutti* por primera vez en la obra, aunque esta aparición queda reservada para dos pequeñas homorritmias –dos pequeños *noema*, fragmento homorítmico que contrasta en un contexto polifónico–, utilizado en los *tutti* de los cc. 44 (*commendo*) y 52-54 (*Spiritum meum*), lo que refuerza su valor textual al ser expresadas de un modo más impactante, más pomposo: **mi** Espíritu, yo. De todos modos, Hinojosa no “abusa” del *tutti*, ya que únicamente lo emplea en estos dos momentos puntuales, quizá para buscar una mayor moderación y contención – asociada al final del día, al ocaso, a un mayor “recogimiento”–.



En esta sección se puede observar el tratamiento del *concertato*, al presentar cada coro como un bloque homogéneo, en el que las voces actúan conjuntamente. El Coro 3 lleva la imitación del motivo principal de la sección –al igual que el Coro 1 en la sección B–, con lo que Hinojosa “reparte” el protagonismo: el Coro 1, que en la obra siempre presenta el material nuevo, “cede el testigo” al Coro 3 –que podría simbolizar el pueblo llano, el conjunto de fieles–, que en estos primeros compases toma la iniciativa. Posteriormente, se producen diálogos entre los Coros 2 y 3 –cc. 41-44–, con tres voces contra una en cada coro: la relación 3:1 –presente también con la *Tripla Real*–, “tres en uno”, un solo Dios en tres figuras, Padre, Hijo y Espíritu Santo.

Si se observa la intervención de los tres coros –entre los compases 40 y 44–, van apareciendo desde el más grave –Coro 3– al más agudo –Coro 1–, en forma de bloques o “terrazas”, un efecto de “ascensión” –una *anabasis* entre los coros–, de entrega del espíritu en manos de Dios –un efecto de *crescendo*, de “masificación” hacia el clímax–:

The image shows a musical score for three choirs, labeled Coro 1, Coro 2, and Coro 3. Each choir has four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). A prominent red arrow starts at the beginning of the Coro 3 Bass line and points diagonally upwards to the end of the Coro 1 Soprano line, illustrating the 'anabasis' or 'ascension' mentioned in the text. The lyrics 'Coro - mus - do - mi - nus' are repeated across the staves. The word 'Después' appears at the end of the Coro 1 Soprano line and at the end of the Coro 3 Bass line.

A partir del compás 45, con la aparición del Coro 1 en la homorritmia de *commendo*, se hace efectiva esa “entrega” del alma en lo alto, y al retirarse los Coros 2

y 3, queda únicamente el Coro 1, como coro “celestial” –el mensaje de Dios, que queda resonando, latente–. Vuelven a aparecer el motivo y contramotivo secundarios en las voces de Tiple 1 y Alto del Coro 1 (c. 45), Tiple 2 y Bajo del Coro 2 (c. 46), Alto y Bajo del Coro 2 (c. 48) y Alto y Bajo del Coro 3 (c. 49), desembocando, en una especie de “cascada” –el efecto contrario, descendente–, en el *tutti* homorrítmico del final de la sección (*Spiritus meum*): la imagen que Hinojosa ofrece es la de “mi espíritu” que desciende hasta personalizarse en cada fiel, para que lo asuma como propio –soy “yo” el que encomiendo mi espíritu, el que entrego mi alma a Dios–. El compositor, con esta descripción musical, implica a cada fiel en la acción. Hacia la cláusula de I grado –que “cierra” el texto–, vuelven a producirse unas pequeñas hemiolas –un ennegrecimiento de notas en los papeles originales– en Los Tiples 1 y 2 del primer coro –cc. 53-54–, que producen nuevamente un efecto de *ritardando*, aportando una gran serenidad y relajando la sección. Obsérvese el efecto de “coro celeste” (en cuadro rojo), el descenso –o *catabasis*– entre los tres coros, y las hemiolas de Tiple 1 y 2 del Coro 1 (en cuadros azules), en el siguiente ejemplo:

The image displays a musical score for three choirs (Coro 1, Coro 2, and Coro 3). Each choir part includes vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an instrumental staff. A red rectangular box highlights the vocal parts of Coro 1, labeled as the "coro celeste". A red arrow points from the Soprano part of Coro 1 down to the Soprano part of Coro 3, illustrating the "catabasis" or descent. Two blue rectangular boxes highlight hemiolas in the Soprano and Alto parts of Coro 1. The score is written in a common time signature and features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

El acompañamiento vuelve a “adherirse” a las partes graves (voces de Bajo) de los Coros 2 y 3, desligándose de ellas en contadas ocasiones, participando del conjunto, con su papel de “soporte” de los tres coros.

### Sección C:

Es una sección a 4 voces, confiada nuevamente al Coro 1, que se inicia con un motivo inicial en corcheas, en el que se emplean la **circulatio** y la **diminutio** –disminución de figuras rítmicas, en este caso, reducción de valores– inspirado en el diseño de las voces de Alto y Tenor del Coro 1 –cc. 18-19–, que ahora se encuentra en el motivo de *redemisti*. Ambas figuras retóricas permiten ahondar en la idea de la redención, repitiendo una y otra vez la idea de Dios como salvador del mundo.

Con la repetición del motivo aparece la **synonimia** –Tiple 2, c. 59; Alto, c. 60; Tiple 1, c. 62–, enfatizando aún más la idea de redención, haciéndola más patente de cara a los fieles. Se puede observar cómo cada voz –de las tres mencionadas, Tiple, Alto y Tenor– repite el motivo en una altura superior –**gradatio**–, consiguiendo este efecto. Para la segunda frase de la sección –*Deus veritatis*–, Hinojosa emplea un motivo muy simple, basado en una nota larga –cc. 67-69– que alarga la palabra *Deus*, describiendo la presencia de Dios, que permanece en el tiempo, latente.

El motivo inicial de la sección –*redemisti*– aparece ahora por movimiento contrario y aumentación, en las voces de Alto (cc. 64-65), Tenor (cc. 69-70) y nuevamente Alto (cc. 70-71). A pesar de la sencillez, se consigue potenciar el tono enfático, ya que el diseño ascendente recuerda a los fieles que la verdad se encuentra “en lo alto” –una imagen muy gráfica del *Gradus ad Parnassum*, o “subida” al monte del Olimpo<sup>1014</sup>–. Por otra parte, en la repetición del texto *veritatis*, Hinojosa utiliza la **exclamatio** –c. 72, Tiples 1 y 2–, con dos saltos de 8ª y 6ª, respectivamente, que

<sup>1014</sup> En la mitología griega, era en el Olimpo donde moraban las musas, las diosas inspiradoras de las Artes, fuente de inspiración para la creación artística.

permiten realzar semánticamente el texto, la idea de un Dios verdadero, genuino, único, puesto en relieve, en lo alto. Obsérvense todos estos elementos (en azul, las notas largas sobre *Deus*; en verde, el motivo, aumentado, de *redemisti*; y en rojo, los saltos de las voces de Tiple).

Nuevamente el Tenor lleva el *cantus firmus*, igual que al inicio de A –en lugar del Tiple 2–, pero sin la nota de paso en el diseño ascendente inicial (cc. 58-66). De este modo, los fieles detectan, de fondo, al salmista recitando en gregoriano, una tradición que se remontaba siglos atrás, y cuya práctica constituía el “día a día” musical en la capilla. Sobre este “fondo” se extiende y desarrolla el contrapunto de las tres voces restantes.

La sección culmina con cláusula de V grado, haciendo reflexionar a los oyentes sobre las últimas palabras, “Dios de la verdad”.

El acompañamiento refuerza el *cantus firmus* del Tenor, aunque en ocasiones se desliga de él, adquiriendo una mínima independencia.

### Sección B<sup>3</sup>:

Hinojosa reproduce exactamente la sección B<sup>2</sup> –aplicando la figura retórica de la *repetitio*–, por tanto, no considero necesario analizarla.

### Sección D:

En contraste con el *tutti* del final de la sección anterior –B<sup>3</sup>–, nuevamente se produce un proceso de “reducción” masiva, de “minimización” del número de partes intervinientes, volviendo a un tono contenido, comedido. Reservada –como todas las secciones nuevas en esta obra– al Coro 1, presenta un nuevo motivo, sin concluir, que comienza con una nota larga –una mínima con puntillo– sobre la sílaba **gloria**, describiendo la alabanza a Dios, tras la cual, la melodía contiene dos saltos, uno de 4<sup>a</sup> descendente y otro de 3<sup>a</sup> ascendente: con este último, Hinojosa trata de potenciar la palabra *Patri*, el destinatario de la alabanza, el Padre, la primera figura trinitaria. Seguidamente, aparece un contrapunto libre en cada voz –Alto, Tiple 1, Tenor, cc. 90-94–, una demostración de buen oficio.

Como se observa, el Tiple 2 vuelve a encargarse del *cantus firmus*, al igual que ocurría en la sección A, lo que permite recordarlo a los fieles –que, intuitivamente, lo pueden asociar a la textura contrapuntística–, y, a su vez, *otorga unidad y cohesión entre secciones distantes* –este *cantus firmus* se ha escuchado previamente en las secciones A, A<sup>1</sup> y C–.

Aparece un diseño adicional, con carácter secundario, formado por grados conjuntos ascendentes-descendentes, en las voces de Tiple 1 (cc. 95-98), Alto (cc. 95-99) y Tenor (cc. 97-99), lo que permite ahondar en el carácter de alabanza, en este caso, sobre el Padre y el Hijo –*Patri et Filio*–. Además, la melodía del Tenor presenta un dibujo descendente –una **catabasis**–, muy pronunciado –con un ámbito de 8<sup>a</sup>, sobre *Patri*– un fragmento muy descriptivo de la misericordia divina, un Dios que “envía” a la tierra a su Hijo Jesucristo. En el mismo Tiple aparece una especie de **saltus duriusculus** –cc. 100-101–, justamente en la conjunción *et*, lo que rememora la idea de la Iglesia primitiva cristiana, sumergida en la discusión sobre la procedencia del Padre y del Hijo –una muestra de los conocimientos teológicos del compositor–.

Hacia el final de la sección, para el texto *et Spiritui Sancto*, Tenor, Tiple 1 y Alto desarrollan un nuevo motivo, muy sencillo, basado en un doble “impulso” ascendente –cc. 103-107– junto a un **polyptoton** –Tenor, Tiple 1 y Alto, cc. 103-107–. En este nuevo motivo, las corcheas aportan mucha viveza, y el dibujo ascendente refleja perfectamente el sentido del texto: el Espíritu Santo, que “coge” vuelo –como en muchas imágenes de la Biblia, en forma de paloma, volátil, ligero–.

The image shows a musical score for four voices: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (A), and Tenor (T). The score is for the text "et Spiritui Sancto". A blue arrow labeled "Polyptoton" points to a specific melodic motif in the Soprano 1 part. This motif is also highlighted with red boxes in the Tenor and Alto parts. The lyrics are "et Spi-ri-tu-i Sanc-to".

Al igual que el resto de secciones contrapuntísticas, toda la sección D está plagada de **syncopae** –figuras de retardo–, lo que contribuye a “envolver” el mensaje del texto, a ofrecer un carácter reflexivo, denso.

### Secciones A<sup>3</sup> y B<sup>4</sup>:

Son idénticas a las expositivas, por tanto, no creo necesario analizarlas de nuevo.

En resumen, se trata de una estructura presidida por el *cantus firmus* –en las voces de Tiple 2 y Tenor del Coro 1– como elemento cohesionador de toda la obra, ya que aparece en la mayoría de secciones –salvo en las que cambia el compás a 3/1, pero en el resto, formado por secciones más elaboradas e imitativas, sí está presente–, lo que tiene importancia en dos sentidos: en cuanto a la escucha e identificación de esta melodía por los fieles, y también por la combinación de tradición –cantollano– y contemporaneidad –polifonía policoral–. Las secciones a cuatro y ocho partes –A, C, D y sus derivadas– están elaboradas de un modo similar, con contrapuntos extraídos del *cantus firmus* –que lo “envuelven”–, y motivos –en algunas secciones, con contramotivos adicionales– imitados entre las voces, lo que contribuye a elevar el valor semántico del texto, y su carácter meditado y reflexivo. El *ritornello*<sup>1015</sup> –sección

<sup>1015</sup> El término *ritornello* encaja con la estructura de la obra descrita, por lo que, a sabiendas de su anacronismo, me permito su uso.



B y derivadas– también confiere unidad a la partitura, al repetirse de forma alternada con el resto de secciones. Por otra parte, la combinación de secciones a 4 voces –las que aportan un texto nuevo, confiadas al Coro 1– con otras a 8 voces –por parte de los Coros 2 y 3, que actúan conjuntamente– y a 12 voces –en *tutti*–, muestra el dominio del compositor de la técnica de escritura –tanto polifónica como por bloques o “masas sonoras” enfrentadas– y su capacidad creativa –combinando los coros entre sí–, resultando un conjunto equilibrado, compensado y dinámico –ayudado por los cambios de compás, figuración y textura–.

El *organico* desplegado, a tres coros –idéntico al de la composición analizada con anterioridad, *Te lucis*–, incluye en el Coro 1 dos Tiples, Tenor y Bajo, y en los Coros 2 y 3, Tiple, Alto, Tenor y Bajo, formación muy habitual en el período y ámbito hispánico en que se escribe la obra. De los tres papeles de acompañamiento, dos de ellos llevan indicado el instrumento polifónico a realizarlo –órgano y arpa–, pero el tercero indica únicamente “acompañamiento continuo”, sin especificar el tipo de instrumento que debía realizarlo, aunque, dado que lleva cifrado, tendría que ser polifónico –muy probablemente el órgano mayor del coro–. En los materiales conservados en el *Libro de Rayados* indica únicamente “acompañamiento”, aunque, como se ha visto, se trata de una copia “en borrador” –recogiendo la esencia de la partitura–. Esta parte lleva las mismas cifras que los tres papeles de acompañamiento descritos con anterioridad. Por todo ello, pudo haber al menos tres instrumentos polifónicos acompañantes: un órgano grande –situado en el coro, junto al “coro de la capilla”, o tercer coro–, un arpa –situada junto a uno de los dos coros superiores, en una de las tribunas–, y, posiblemente, un segundo órgano mayor enfrentado –junto al otro coro, en otra tribuna–.

A continuación muestro los ámbitos de las partes:

	<b>Voz/Instrumento</b>	<b>Ámbito</b>	<b>Extensión</b>
<b>Coro 1</b>	Tiple 1	Do <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	11 <sup>a</sup>
	Tiple 2	Do <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	11 <sup>a</sup>
	Alto	Fa <sub>2</sub> -Sol <sub>3</sub>	9 <sup>a</sup>
	Tenor	La <sub>1</sub> -Fa <sub>3</sub>	13 <sup>a</sup>
<b>Coro 2</b>	Tiple	Re <sub>3</sub> -Do <sub>4</sub>	7 <sup>a</sup>
	Alto	Sib <sub>2</sub> -Sol <sub>3</sub>	6 <sup>a</sup>
	Tenor	Sib <sub>1</sub> -Fa <sub>3</sub>	12 <sup>a</sup>
	Bajo	Mib <sub>1</sub> -Sib <sub>2</sub>	12 <sup>a</sup>
<b>Coro 3</b>	Tiple	Do <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	11 <sup>a</sup>
	Alto	Sol <sub>2</sub> -Sol <sub>3</sub>	8 <sup>a</sup>
	Tenor	Do <sub>2</sub> -Fa <sub>3</sub>	11 <sup>a</sup>
	Bajo	Do <sub>1</sub> -Sol <sub>2</sub>	12 <sup>a</sup>
<b>acompañamientos</b>	órgano y arpa	Do <sub>1</sub> -Sib <sub>2</sub>	14 <sup>a</sup>

Las tesituras de los Tiples del Coro 1 son destacables –una 11<sup>a</sup>–, más aptas, quizá, para *capones* que para niños (infantes). La voz de Alto de este coro, con una extensión de 9<sup>a</sup>, es bastante grave, y apenas asciende (solo hasta el Sol<sub>3</sub>), lo que hace suponer que podría resolverse por un Tenor, en el caso de no disponer de un Alto; en

cambio, la tesitura del Tenor es exigente –una 13ª–, de lo que se deduce –como ocurre con la composición *Te lucis*, analizada con anterioridad– que Hinojosa tendría a su disposición un cantante hábil, profesional, con voz de *Bajete* (actual Barítono), aunque los extremos de la tesitura solo se abordan puntualmente –La<sub>1</sub>, c. 100; Fa<sub>3</sub>, c. 16–.

En el Coro 2, las tesituras de Tiple y Alto son restringidas –7ª y 6ª, respectivamente–, cumpliendo un papel de “relleno” armónico. En el caso de la voz de Alto, sería confiada a un infante o muy novel –todavía formándose– o mayor –en proceso de muda de voz–. En cambio, las de Tenor y Bajo son más amplias –una 12ª–: en el caso del Tenor, su tipo de voz requeriría ciertos graves (el Sib<sub>1</sub> y el Do<sub>2</sub> se abordan en bastantes ocasiones, siendo más apropiada una voz de Barítono, por tanto). El Bajo apenas recorre el registro de Barítono (solo aborda el Sib<sub>2</sub>), pero haría falta un tipo de voz con graves –para ciertos pasajes, como el del Mib<sub>1</sub> del c. 33–, aunque bien podría ser doblada/reforzada por un bajón.

El Coro 3 tiene, curiosamente, tesituras más amplias que el Coro 2: el Tiple tiene una extensión similar a los Tiples del Coro 1 –una 11ª–, por lo que parece que la intención de Hinojosa fue “repartir” las voces de Tiple entre los Coros 1 y 3; los papeles de Alto y Tenor no son simples “reellenos”: la voz de Alto requiere más graves que la del Coro 2 –podría haberse resuelto con un Tenor ligero–, y la extensión del Tenor, si bien es más corta que la de su homólogo del Coro 2, contiene pasajes de cierta exigencia vocal, como los saltos de los cc. 75-78, que abarcan un ámbito de 9ª. En el caso del Bajo, se requeriría una verdadera voz con graves, no un Barítono, ya que carece de agudos –no rebasa el Sol<sub>2</sub>–, pero en cambio, debe llegar al Do<sub>1</sub>, lo que, posiblemente, condicionaría que fuera doblado/reforzado igualmente por un bajón.

En general, se observan tesituras más amplias en los Coros 1 y 3 que en el Coro 2, lo que afirmaría la concepción de trío barroco, en este caso no en cada coro, sino en todo el conjunto, es decir, partes agudas amplias, brillantes –en este caso, todo el Coro 1– y partes graves –el Coro 3–, frente a una parte central restringida, comedida –el Coro 2–, que se limitaría a una función secundaria, de relleno.

Los acompañamientos tienen tesituras más amplias –una 14ª– que las partes graves a las que refuerzan, y en general, son tratados como *basso seguente*. No parece, en este caso, que la función del acompañamiento sea “acomodarse” únicamente al registro –menor– de un instrumento más pequeño –como podría ser un portátil–, más bien la intención es la de realizar un acompañamiento “de aparato”, en función del órgano mayor, para alcanzar una cierta “majestuosidad” y solemnidad, al alcanzar una tesitura más amplia que cualquiera de las voces.

Las distancias entre las voces son más bien cerradas, moviéndose entre una 3ª –Tiple y Alto del Coro 2– y una 5ª –Tiple 2 y Alto del Coro 1; Tenor y Bajo del Coro 2; Alto y Tenor del Coro 3–. Sin embargo, se alcanza la distancia de 8ª entre las voces de Alto y Tenor del Coro 2, y Tenor-Bajo del Coro 3. El Coro 1 mantiene posiciones considerablemente cerradas, comedidas, fruto del trabajo imitativo de las cuatro voces en las secciones A, C y D, y en los Coros 2 y 3 una voz se distancia más del resto que las

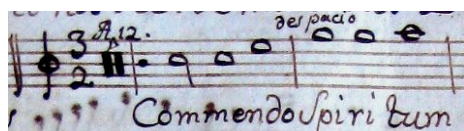


tres restantes, adquiriendo con ello mayor soltura e independencia vocal: se trata del Tenor, en el caso del Coro 2, y del Bajo, en el del Coro 3.

Las voces de Tiple 1 y 2 del Coro 1 tienen un tratamiento similar, no solo por sus tesituras: están sometidas a constantes cruces entre sí, e incluso durante varios compases la voz del Tiple 2 está por encima del Tiple 1 (caso de los cc. 94-109), lo que lleva a considerar que, quizá, el papel de Tiple 2 fuera para un cantante más hábil que el del Tiple 1, como sucede en la composición *Te lucis*<sup>1016</sup>.

Melódicamente, hay que hacer constar que, si bien los motivos que exponen las diferentes voces apenas contienen saltos interválicos de importancia –moviéndose por grados conjuntos, en la mayoría de ocasiones, dentro de un estilo vocal, y con pequeños saltos de tercera o cuarta, en otros fragmentos–, puntualmente existen saltos en algunos pasajes que sobresalen del conjunto, caso de algunas octavas –c. 5, S 1 y T del Coro 1; cc. 14-17 en todo el Coro 1, etc.– y sextas –S 2 del Coro 1, c. 72–, pero no distorsionan un conjunto compacto, cerrado, especialmente en las secciones contrapuntísticas. En general, por tanto, se observa un tratamiento melódico que favorece un carácter dulce, contenido, adecuado al texto y a la función litúrgica que desempeña –responsorio de Completas, al final del día–.

A pesar del tono aparentemente “jocoso” que se podría advertir en las secciones de compás ternario –B, B<sup>1</sup>, B<sup>2</sup>, B<sup>3</sup>–, el autor, en el momento de las figuraciones descendentes con mínimas –cc. 18-19, 44-48, 79-83, 131-135–, se encarga de indicar una mayor pausa en el *tactus*, con el término “despacio”<sup>1017</sup> escrito en cada voz –en el caso del *Libro de Rayados* se indica “aespacio”–, lo que otorga una proporción y ponderación –una jerarquía, un orden– entre secciones, a pesar de los constantes cambios de compás y figuración.



**Fig. 148: indicaciones agógicas en el papel de Tiple 1 del Coro 1.**



**Fig. 149: indicaciones agógicas en el Tiple 1 del Coro 1, *Rayados de Musica*, fol. 164v.**

En resumen, se trata de una interesante obra, caracterizada por un predominio de la escritura contrapuntística, frente a breves intervenciones con textura homorrítmica, muy dinámica, merced al contraste creado por los cambios de

<sup>1016</sup> A este respecto, obsérvese lo apuntado en el estudio del himno *Te lucis*, p. 589 del presente capítulo.

<sup>1017</sup> Al respecto de estas indicaciones agógicas, obsérvese lo comentado en el estudio de la antífona *O Rex gloriae* (E-VAcp, Mus/CM-H-81, r. 4610), en la p. 656 del presente capítulo.

compases –binario-ternario– y de figuración. A pesar del despliegue empleado –doce voces, tres coros–, por las tesituras, distancias entre voces, la utilización de interválicas moderadas, y el uso de términos agógicos –propios de la época y del ámbito del barroco hispánico–, se puede calificar de contenida, comedida. En este sentido, la obra participa del carácter de la composición analizada con anterioridad –*Te lucis*–, es decir, de una mezcla de suntuosidad y contención –meditación, recogimiento, “pasar revista” al final de la jornada–, lo que, una vez más, refuerza la coherencia entre ambas, y la posibilidad de que, durante los años de magisterio de Hinojosa, ambas fueran interpretadas seguidamente en los mismos oficios –*Completas*–.

La obra *destaca por la elaboración de los materiales temáticos*, especialmente en la escritura a cuatro y ocho voces, en las que Hinojosa demuestra un *buen dominio de la textura imitativa*, y por el *aprovechamiento/reelaboración de esos mismos materiales a mayor número de voces*, manteniendo un buen equilibrio entre sus secciones. En definitiva, una partitura que se puede considerar como un buen modelo de escritura policoral y de *concertato* vocal, dentro de la época objeto de estudio.

[5] – *E-VAcP*, Mus/CM-H-46, r. 4536. José [Jose, Joseph] Hinojosa [Hinojossa, Ynojosa, Ynojossa, Inojosa] (*fl.* 1662-†Valencia, 1673): Salmo *Beatus vir*, a 8 voces y acompañamiento.

Esta obra, escrita a 8 voces en tres coros (Coro 1: S, T; Coro 2: S, T; Coro 3: S, A, T, B) y acompañamiento, se conserva en once papeles, todos ellos posiblemente copiados en el siglo XVIII, envueltos en un pliego a modo de carpetilla de guarda – posterior, del siglo XIX<sup>1018</sup>–, cuyas medidas –doblado– son 224 x 308 mm, con el título diplomático de la obra, escrito en formato apaisado (italiano)<sup>1019</sup>: “*Beatus vir à 8. / de / D[on]. Jose Ynojosa P[re]s[b]i[te]rõ. / Solemne*”, enmarcado dentro de un doble filete a tinta negra con forma romboidal. Este pliego, posterior, tenía la finalidad de albergar y conservar todo el juego de papeles, pero también denota el uso e interés de la capilla por conservar la partitura en fechas muy posteriores a la de su composición.



Ocho papeles –Coro 1: S, T; Coro 2: S, T; Coro 3: S, A, T, B, correspondientes a las voces– están escritos en formato francés, en recto y en verso –en tres caras del papel–, todos anotados por el mismo copista, salvo el papel de Bajo del Coro 3. Este último papel parece más antiguo que el resto, por lo que, con seguridad, habría papeles más antiguos, probablemente del siglo XVII, que posiblemente por su constante uso necesitarían de su renovación. Quizá el del Bajo se renovó en primer lugar, y al poco tiempo el resto, todos ellos en el siglo XVIII, lo que indica que fue una obra interpretada con asiduidad, tanto en fechas cercanas a Hinojosa como a lo largo de todo el siglo posterior, una manifestación más –como ocurre con otras

<sup>1018</sup> El copista parece ser el mismo que copió la portada del motete *Vidi Angelum*, a 8 voces y acompañamiento (*E-VAcP*, Mus/CM-H-96, r. 4625), y de la partitura general de la antífona *O Rex gloriae*, a 8 voces y acompañamiento, (*E-VAcP*, Mus/CM-H-81, r. 4610) ambos de Hinojosa, estudiados en el presente capítulo.

<sup>1019</sup> Sobre los formatos francés (vertical) e italiano (apaisado), obsérvese lo indicado en el estudio de la antífona *Tota pulchra*, a 8 voces y acompañamiento (*E-VAcP*, Mus/CM-H-93, r. 4622; CM-H-94, r. 4623), incluido en el presente capítulo, p. 675.

composiciones del autor– de la perdurabilidad de este repertorio en la capilla del Corpus Christi.



Fig. 151: Íncipits del Tiple del Coro 1 y del Bajo del Coro 3.

Los restantes tres papeles son de acompañamiento: el primero, escrito en las caras internas del papel, en formato italiano (apaisado), por el mismo copista que el papel del Bajo, indicando “Acompañamiento continuo” –es de suponer que ambos se copiaron por las mismas fechas–. El segundo, copiado en formato vertical –en las caras internas– por otro copista<sup>1020</sup>, figurando el título diplomático en el exterior: “[rúbrica] / Acompañam.<sup>to</sup> al / Beatus vir â 8. / y en Duo / de / Josef Hinojosa”. Y el tercero, por este mismo copista, en formato italiano, también con título diplomático: “[rúbrica, similar a la anterior] / Acompañam.<sup>to</sup> Continuo/ al Beatus vir â 8. / y en Duo. / de Hinojosa.” Curiosamente, el mismo copista anotó el acompañamiento en dos formatos diferentes, vertical y apaisado respectivamente, posiblemente aprovechando algún papel con pautas en vertical ya “tiradas”. Los tres papeles de acompañamiento son idénticos, y se trata de un “acompañamiento continuo” –como se indica en dos de ellos–, ya que interviene en toda la obra, presentando un exiguo cifrado y una escasa semitonía –únicamente un 6, en el compás 128 de la transcripción–, por lo que estarían destinados muy posiblemente a intérpretes avezados, diestros, acostumbrados a “improvisar” la realización del continuo, sin necesidad de excesivas advertencias en la partitura.

La existencia de estos tres acompañamientos similares –continuos, con muy poco cifrado– hace suponer que: 1/ *probablemente Hinojosa encargó una sola copia de acompañamiento*, un “acompañamiento general”, continuo –que, posteriormente, por su uso continuado, hubo de renovarse, junto al papel del Bajo–, *que, posiblemente, lo realizara el órgano principal* –junto al Coro 2, o coro “de la capilla”–. 2/ *Más tarde se encargarían dos copias más, vistas las posibilidades tímbricas y “espaciales” de la obra* –escrita en tres coros, situando los dos primeros en sendas tribunas de la iglesia del Corpus Christi–. Esta distancia entre los coros “obligaría” a reforzar cada coro con un instrumento acompañante. 3/ *Por todo ello, lo probable es que los tres papeles de*

<sup>1020</sup> Como solía suceder habitualmente, es decir, que los papeles de acompañamiento los anotaba un copista diferente al de las voces.

acompañamiento fueran “repartidos” del siguiente modo: uno para acompañar al Coro 1 –un portativo, o un arpa–; otro para acompañar al Coro 2 –otro portativo, u otra arpa–, situado enfrente del primero; y el tercero, acompañado por el órgano grande, que serviría para acompañar/reforzar al Coro 3, pero también de “acompañamiento general”.



Fig. 152: papel de acompañamiento continuo.

La obra está anotada en modo de fa jónico (onceno tono o quinto por bemol<sup>1021</sup>), en claves bajas con un bemol en la armadura, por lo que, según los tratados de la época, no requiere transporte alguno<sup>1022</sup> para su transcripción e interpretación.

El texto en latín y su traducción es el siguiente:

1 <i>Beatus vir qui timet Dominum: in mandatis eius volet nimis.</i>	Dichoso el hombre que teme al Señor: que encuentra en sus mandatos su contento.
2 <i>Potens in terra erit semen eius: generatio rectorum benedicetur.</i>	Su estirpe será poderosa en la tierra: bendita será la generación de los justos.
3 <i>Gloria et divitiae in domo eius: et justitia eius manet in saeculum saeculi.</i>	Habrà en su casa bienes y riquezas: y su justicia permanecerá por siempre.
4 <i>Exortum est in tenebris lumen rectis: misericors,</i>	Brilla como la luz en las tinieblas para los

<sup>1021</sup> Sobre el onceno tono, obsérvese lo que apunta Rabassa: “**El onzeno Transportado se transporta quarta en alto, ô 5a, en baxo su principio y fin principal es en f. fa. ut. y c. sol. fa ut. Con las mismas circunstancias de el onzeno Natural:** Este tono comunmente le llaman 5o. por b. Mol. Y por tal es conocido, (siendo onzeno transportado) como ya se dixo al tratado del 5o. Tono” (-RABASSA, Pedro: *Guia para los Principiantes que desean Perfeycionarse en la Composicion de la Musica*. Manuscrito, s.f. [Edn. facsímil del manuscrito conservado en el Real Colegio del Corpus Christi]. Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universitat Autònoma, 1990, pp. 451-452) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>1022</sup> Sobre este tema, obsérvese lo que apuntan Lorente “[...] **y en las claves baxas se acompaña por donde se figura [...]**” (-GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (ed.): *Andrés Lorente: El Por qué de la Música* (Alcalá de Henares, Nicolás de Xameres, 1672). Barcelona, CSIC, “Textos Universitarios, 38”, 2002 “Libro Tercero, que trata del Canto de Organo”, Cap. XV, “Del conocimiento de los ocho tonos naturales en Canto de Organo, assi para los que se canta, como para el Organo”, p. 311), y Rabassa “[...] **pero la apuntación de llaves Baxas, sea con b. moles o sin ellos siempre seaCompañia [sic.] naturalmente como pinta, [...]**” (-RABASSA, Pedro: *Guia para los principiantes..., ibidem*) [lo destacado en negrita es mío].

<p><i>et miserator, et iustus.</i></p> <p><b>5</b> <i>Lucundus homo qui miseretur et commodat, disponet sermones suos in iudicio: quia in aeternum non commovebitur.</i></p> <p><b>6</b> <i>In memoria aeterna erit iustus: ab auditione mala non timebit.</i></p> <p><b>7</b> <i>Paratum cor eius sperare in Domino, confirmatum est cor eius: non commovebitur donec dispiciat inimicos suos.</i></p> <p><b>8</b> <i>Dispersit, dedit pauperibus: iustitia eius manet in saeculum saeculi: cornu eius exaltabitur in gloria.</i></p> <p><b>9</b> <i>Peccator videbit, et irascetur: dentibus suis fremet et tabescet: desiderium peccatorum peribit.</i></p> <p>[Doxología] <i>Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper: et in saecula saeculorum. Amen.</i></p>	<p>hombres buenos, el que es justo, clemente y compasivo.</p> <p>El hombre de bien es misericordioso y presta su dinero: elige sus palabras con juicio: por lo cual jamás se apartará de su senda.</p> <p>El recuerdo del justo será eterno: no le entrará temor por las malas noticias.</p> <p>Su corazón es firme y confiado en el Señor, seguro está su corazón: no temerá, mirará desafiante a sus enemigos.</p> <p>Reparte y da a los pobres: su justicia permanece para siempre, levantará su frente con honor.</p> <p>Lo verá el impío y se afligirá: rechinarán sus dientes y se consumirá: el deseo de los malvados perecerá.</p> <p>Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo. Como era en un principio, ahora y siempre, por los siglos de los siglos. Amén.</p>
---	--

Se trata del salmo 111<sup>1023</sup>, tercero de Vísperas. Por el subtítulo que acompaña a la composición –“solemne”–, posiblemente estaba reservado para las fiestas “rectorales”<sup>1024</sup> –entre las fiestas de primera clase– en la iglesia del Corpus Christi, repartidas a lo largo del calendario litúrgico: concretamente, Navidad, Epifanía, san Vicente Ferrer, Ascensión, Pentecostés –y el segundo día de Pentecostés–, Ángel Custodio e Inmaculada Concepción.

El texto de este salmo realza las cualidades del hombre temeroso de Dios, el hombre que obedece sus mandatos: su estirpe será grande –como había recordado Dios a Abraham–, así como su bondad, justicia y misericordia. Será un hombre sin temor a las malas “nuevas”. En los versos 7 y 9 se encuentra la parte más “agresiva” del salmo, ya que, frente a su bondad y misericordia, es presentado como un hombre seguro, firme, capaz de enfrentarse a sus adversarios, a los impíos, a los malvados, a los que siempre supera con la ayuda de Dios. Finalmente, la doxología final, que acompaña a todos los salmos musicalizados, ocupa los dos últimos versos, fuera del cuerpo de texto del salmo, en una especie de colofón final.

<sup>1023</sup> Desde el salmo 9 existe una doble numeración, ya que en los textos masoréticos (en hebreo) figuraban el 9 y el 10 como uno solo. A partir de la traducción al latín –desde el hebreo y el griego– de la Biblia –conocida como *Vulgata*–, realizada en el siglo IV por san Jerónimo [Jerónimo de Estridón] (\*Estridón –actual Croacia–, 340c; †Belén –Israel–, 420), se desdoblaron en dos, utilizándose, desde este punto hasta el salmo 150, la numeración hebrea seguida de la latina entre paréntesis. En mi caso, utilizo la numeración grecolatina, por ser la más común.

<sup>1024</sup> Concretamente, las fiestas de primera clase eran veintiocho: siete de ellas eran “rectorales”, oficiadas por el rector del Colegio, quizá consideradas más relevantes, y por ello revestidas de una mayor solemnidad. Sobre ambas festividades en la capilla del Corpus Christi, consúltese, en el presente Capítulo, el apartado *Criterios de selección*, p. 363.



Para la composición de salmos, los tratadistas recomendaban, en los tratados de la época, las siguientes pautas: 1/ elaborar la composición sin demasiado artificio, sin excesivas imitaciones, sin excesiva “magnificencia”, y por el contrario, reservar esta para la composición de los tres cánticos principales –*Magnificat, Nunc dimittis y Benedictus Dominus Deus Israel*–. 2/ Incorporar en la obra el tono salmódico de recitación –*cantus firmus*–, sin abandonarlo, si bien, en determinados momentos, podía prescindirse del mismo. 3/ Variar las cláusulas, haciendo coincidir la cláusula media de cada verso con la del cantollano –*sic mediatur*–. 4/ Que la música sirviera en todo momento al texto literario, sin excesivas repeticiones del mismo, para no alargar la obra. 5/ Al llegar al *Gloria Patri*, sin prescindir del cantollano, aplicar un estilo más elaborado, pero sin llegar a la “pompa” requerida en el *Magnificat*<sup>1025</sup>, para ponderar la solemnidad de la programación.

Valls, al describir el estilo *Melismatico* o *Hyporchematico* –refiriéndose a una obra no basada en pasos o imitaciones, sino en una textura esencialmente homorrítmica– nombra al propio Hinojosa en la composición de salmos: “Para cualquiera Musica breve es muy á proposito este estylo, del M[ae]str[o] Hinojosa, y otros se hallan algunos Psalmos muy del caso, y muy bien acertados.”<sup>1026</sup>. Según apunta Valls, Hinojosa<sup>1027</sup> es el propio “arquetipo”, el modelo a seguir, si bien no tanto en el género/forma, sino en determinada forma de tratar la policoralidad.

<sup>1025</sup> El más explícito en este punto es Cerone. Obsérvese lo que indica: “[...] **Querendo componer Psalmos, no serà error aunque se dexè à parte la imitación de la Psalmodia por ser los Versos breues; que imitando al Cantollano con todas las partes, y remedando los passos, seria el Verso muy largo, con mucho artificio, y con demasiada solemnidad; la qual no conuiene à la psalmodia:** aunque Italianos ay, que hechos los tienen con mayor solemnidad, y con mas arte, que no hizieron los Magnificat, que bien considero es grande error. [...] **Tambien conuiene hazer la demediacion del Verso del Canto de Organo, con la Clausula de la mediación del C[anto]llano:** para que se dia à conocer de presto ser psalmodia; y ta[m]bien porque los antiguos tuuiero[n] siempre cuenta de hazer lo mesmo: [...] Mas la *Clausula final* ha de ser diferente según fuere la variedad del *Euouae, ò Saeculorum Amen*. Iten se deue observar **que la Musica sea tal, que no offusque las palabras; las quales han de ser muy explicadas y claras: de manera que todas las partes pronuncien casi juntamente,** ni mas ni menos, como si fueran à modo de Fabordon, no teniendo passos largos, ni elegantes, ni otra novedad mas, que comunes Consona[n]cias, mezclando de quando en quando alguna Fuga breue y dozenal: [...] **Verdad es que si el Compositor quiere, puede hazer la Gloria Patri con estilo mas docto, haziendo que el Cantollano continue en todas las partes: añadiendo una boz ò dos de mas de las que fueren:** como si los otros Versos son a quatrobozes, se puede hazer que la Gloria sea à cinco y à mas bozes. *Tambien se puede hazer en Canon:* pero ha de ser todo esto ordenado sucintamente, **dexando la mayor solemnidad y el mayor artificio, para la Gloria de la Magnificat, y de los demas Canticos.** Y para conclusion digo, que **hazendo alguna inuencion en los Versos de los Psalmos, ha de ser muy breue,** hecha con pocas Figuras y de poco valor; y tambien las partes han de començar una empues de otra solo por pausa de uno, dos, ò tres Compases, y algunas vezes de quatro. **Y esto se deue guardar, assi por no hazer los Versos largos, como por no caer en el estilo de los tres Canticos privilegiados.**” (-EZQUERRO, Antonio (ed.): *Pedro Cerone: El Melopeo y Maestro; Tractado de Musica Theorica y Practica.* (Nápoles, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613). Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LXXXIV”, 2007, p. 689) [lo destacado en negrita es mío].

<sup>1026</sup> -PAVIA, Josep (ed.): *Francesc Valls: Mapa Armónico Práctico (1742a)* [Edn. facsímil del ejemplar manuscrito conservado en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, Ms. 783]. Barcelona, CSIC, 2002, pp. 442-446 (fols. 201v-203v).

<sup>1027</sup> Valls nombra en diversas ocasiones a Hinojosa en su *Mapa Armónico*. Sobre este tema, consúltese el *Estado de la cuestión* de la presente tesis, p. 18.

En el caso de este salmo, se trata de una composición extensa, cuya estructura se reparte en 10 secciones, mostradas en la siguiente tabla:

Secciones	Nº de compases	Texto correspondiente
Sección 1, cc. 1-13	13	<i>Beatus vir qui timet Dominum: in mandatis eius volet nimis.</i>
Sección 2, cc. 12-29	18	<i>Potens in terra erit semen eius: generatio rectorum benedicetur.</i>
Sección 3, cc. 29-42	14	<i>Gloria et divitiae in domo eius: et justitia eius manet in saeculum saeculi.</i>
Sección 4, cc. 42-54	13	<i>Exortum est in tenebris lumen rectis: misericors, et miserator, et iustus.</i>
Sección 5, cc. 54-80	27	<i>lucundus homo qui miseretur et commodat, disponet sermones suos in iudicio: quia in aeternum non commovebitur.</i>
Sección 6, cc. 80-96	17	<i>In memoria aeterna erit iustus: ab auditione mala non timebit.</i>
Sección 7, cc. 96-117	22	<i>Paratum cor eius sperare in Domino, confirmatum est cor eius: non commovebitur donec dispiciat inimicos suos.</i>
Sección 8, cc. 117-139	23	<i>Dispertit, dedit pauperibus: iustitia eius manet in saeculum saeculi: cornu eius exaltabitur in gloria.</i>
Sección 9, cc. 139-174	36	<i>Peccator videbit, et irascetur: dentibus suis fremet et tabescet: desiderium peccatorum peribit.</i>
Sección 10, cc. 175-213	39	<i>Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper: et in saecula saeculorum. Amen.</i>

En líneas generales, se observa que, al tratarse de un salmo completo, con un extenso texto, el discurso textual fluye, evitando excesivas repeticiones de cada verso, para evitar que la composición resulte excesivamente extensa<sup>1028</sup>. Las secciones distribuyen el texto en grupos de dos y tres versos. Así, las secciones 1 a 4 contienen dos versos; la 5, 3 versos; la 6, 2 versos; y de la 7 a la 10, 3 versos. Con ello se obtiene un conjunto equilibrado y totalmente simétrico, como se puede observar en el siguiente cuadro:

Secciones 1-4	Sección 5	Sección 6	Secciones 7-10
2 versos	3 versos	2 versos	3 versos

Naturalmente, las secciones de 2 versos son más cortas –13, 18, 14, 13 y 17 compases, respectivamente–, y las de 3 versos, algo más extensas –27, 22, 23, 36 y 39, respectivamente–. Entre las secciones con dos versos, la 2 y la 6 son las que ocupan un mayor número de compases –18 y 17–, donde ambos fragmentos dicen: “Su estirpe será poderosa en la tierra: bendita será la generación de los justos”; “El recuerdo del justo será eterno: no le entrará temor por las malas noticias.” Se destaca, por tanto, la cualidad del hombre justo, recto, poderoso y sin temor –a modo de catequesis, de cara

<sup>1028</sup> A pesar de ello, estimo que la composición tiene una duración aproximada entre 7:30 y 8 minutos (a lo que habría que sumar las antífonas anterior y posterior), lo que, inevitablemente, alargaría el oficio de Vísperas correspondiente.



al pueblo—. Las secciones con tres versos más extensas son la 9 y la 10. La sección 9 está impregnada de connotaciones negativas (“Lo verá el impío y se afligirá: rechinarán sus dientes y se consumirá: el deseo de los malvados perecerá”), incidiendo en dos tipologías –los impíos y los malvados– que representan el mal, frente al bien –el hombre justo, recto–, reflejado en las secciones 2 y 6. De los 36 compases que ocupa la sección 9, dos tercios –23 de ellos, la proporción 2:3– contienen únicamente las palabras *peccatorum peribit* –los malvados perecerán–, para alertar repetidamente a los fieles, de forma tremendista, casi apocalíptica, del mal que acecha –asociado a los impíos, los hostiles a la religión católica–, repitiendo incesantemente la última palabra (*peribit*, “perecerá”), para que cale a fondo entre los fieles. Contrastan, por tanto, las secciones 2 y 6 con la 9 (la última sección antes de la doxología, sintética), ofreciendo, como en una balanza, las cualidades humanas positivas –el bien, la justicia, la rectitud– frente a las negativas –el mal, la herejía– como signos propios de la virtud y debilidad humanas. La sección 10 contiene la doxología final, y aunque no forma parte del texto del salmo propiamente dicho, la presencia de las tres personas –Padre, Hijo y Espíritu Santo– refuerza los valores trinitarios, una aclamación como símbolo de fuerza para el combate del mal y el triunfo del bien.

Si se observa el número total de secciones, cinco de ellas –la 1, 2, 3, 4, 5– tratan acerca de las cualidades del hombre temeroso de Dios –obediencia, poder, bienes, justicia, clemencia, compasión, misericordia, sensatez y rectitud–, mientras que en las restantes cuatro –6, 7, 8 y 9– se encuentran los peligros que le acechan, la relación del hombre con el mal –malas noticias, desafío ante los enemigos, los impíos y los malvados–. Una relación 5:4 que ofrece un juego numérico entre el 3 y el 2 ( $3 + 2 = 2 + 2$ ), estableciendo la relación entre Dios –la Trinidad, la perfección– y el hombre –cuerpo y alma, etc.–, resultando triunfante el poder divino. Además, el número 13 aparece con frecuencia: las secciones 1 y 3 contienen 13 compases; si a la sección 8, con 23 compases, se le suma el número 13, se obtiene el 36, precisamente el número de compases de la sección 9 –número con trasfondo trinitario,  $3 + 3 + 3 =$  Padre, Hijo, Espíritu Santo–. A esta sección 9, sumándole 3, se obtiene el número de compases de la sección 10 ( $36 + 3 = 39$ ). Por otra parte, entre los compases 161 y 174 aparece 13 veces repetido el verbo *peribit* –“perecerá” el mal, frente al bien–. Todos estos mensajes, subliminales, con el número 13 –número bíblico con connotaciones negativas<sup>1029</sup>–, en esta obra cobran un sentido positivo, en una especie de liberación, una catarsis, transformando lo impuro en puro, el mal en bien.

La primera sección, muy breve –cc. 1-13–, contiene tres motivos, uno para cada fragmento de texto: el primero, para el texto *Beatus vir*, con la figura retórica de la *circulatio* (giro melódico alrededor de una nota, en este caso un doble floreo), expuesto por Tiple y Tenor de los Coros 1 y 2, en terceras y sextas (cc. 1-3): este diseño en corcheas aporta agilidad y dinamismo, relacionado con el texto al que va asociado –

<sup>1029</sup> El número trece en las Escrituras representa la rebelión, el pecado, la decadencia: veinte reyes gobernaron Judá, siete de ellos buenos, trece rebeldes; el Apocalipsis señala a Satanás trece veces como rebelde a Dios; los doce apóstoles y Jesús forman el número trece: sin Judas, el traidor, son doce (- EDWIN HARTILL, John: *Principles of Biblical Hermeneutics*. Michigan, Zondervan Publishing House, 1947 [versión consultada en castellano: *Manual de Interpretación Bíblica*. Puebla, Ediciones Las Américas, 2003, pp. 179-180]).

feliz, dichoso—. La *circulatio* permite ahondar en la idea, meditarla, y las consonancias de terceras y sextas aportan ese aire cándido, etéreo, flexible. Por tanto, Hinojosa pretende un inicio desprovisto de dramatismo, benévolo —el hombre bienaventurado, que teme a Dios y vive feliz, sin preocupaciones—. El segundo elemento es un breve motivo en semínimas (*qui timet*, cc. 4-6), más fragmentado, más motivico, que relaja un tanto los valores, pero que, presentado en *stretto* por los Coros 1 y 2, permite mantener el dinamismo inicial.

The image shows a musical score for two choirs, Coro 1 and Coro 2. Each choir has a Soprano (S) and a Tenor (T) part. The lyrics are: "Be - a - tus vir, qui ti-met, qui ti-met". Red circles highlight specific melodic motifs in the vocal lines. A blue label "Circulatio" is placed above the Coro 2 Tenor part. The score is in 3/2 time and G major.

El tercer elemento que cierra la sección *—in mandatis eius—* tiene un carácter no idiomático, basado en repeticiones de nota, y vuelve a dinamizar el arranque de la obra con la utilización de corcheas. La intervención del Coro 3 aparece súbitamente afirmando este nuevo fragmento de texto en bloque, frente a los diálogos entre las voces de los Coros 1 y 2 (cc. 6-13): así pues, se observa un *concertato* vocal entre las partes solistas —las cuatro voces de los Coros 1 y 2, como actores principales— y el Coro 3 o *ripieno* —que simboliza al pueblo—. En total, tres elementos o motivos, una fragmentación ternaria del texto que sirve como primera referencia trinitaria del salmo. Para finalizar, el Tiple del Coro 1 y el Tenor del Coro 2 —en un proceso súbito de reducción de las partes, de “minimización”— intervienen completando el texto *—in mandatis eius volet nimis*, “que encuentra en sus mandatos su contenido”, cc. 9-13—, reforzando la idea anterior y complementándola —con la figura retórica de la **paronomasia**, o repetición de un fragmento con adición o variación del mismo—, en estilo canónico, a distancia de 8ª, a distancia de mínima —un pulso—, provocando una mayor agitación en el discurso.

[Coro 1:]  
S in man-da-tis e - ius, in man-da-tis e - ius vo-let ni - mis.  
T

[Coro 2:]  
S  
T in man-da-tis e - ius, in man-da-tis e - ius vo-let ni - mis.

Paronomasia

Canon a la 8ª

La segunda sección ocupa los compases 12-29 –iniciada sin pausa, con *falsa resolución por elipsis*, sumergiendo al oyente en un discurso continuo, con la consiguiente acumulación de tensión–, y desarrolla otros tres motivos: un diseño descendente para el texto *in terra erit*, que describe perfectamente el fragmento de texto (“en la tierra”), reservado a las voces solistas de los Coros 1 y 2, con un pequeño melisma (cc. 15-17). Ambos coros finalizan, con textura homorrítmica –*noema*–, ampliando el texto y clarificando el mensaje final con una breve *circulatio* sobre *semen eius*, “su estirpe”: no solo será feliz y dichoso él, también los que le seguirán, con una cláusula de II grado que, lejos de cerrar el discurso, abre la puerta y conecta con el texto siguiente –reflejando con precisión los dos puntos del texto–.

[Coro 1:]  
S in ter-ra e - rit se - men e - ius:  
T in ter-ra e - rit se - men e - ius:

[Coro 2:]  
S in ter-ra e - rit se - men e - ius:  
T in ter-ra e - rit se - men e - ius:

Noema

Circulatio

El segundo motivo –asociado al texto *generatio rectorum*, “la generación de los justos”, cc. 19-24–, es más rítmico y en *tutti*, con la semínima con puntillo en la sílaba tónica, una declamación enfática de *generatio*, realzando de nuevo la idea de estirpe, de generación: comienza “irrumpiendo” el Coro 3, en bloque –asumiendo el papel de “heredero” de la generación resultante–, y responden los Coros 1 y 2 con el mismo diseño ascendente del Tenor del Coro 3, “enalteciendo” a esa generación descrita con anterioridad. La “masificación” o adición de partes –interviniendo las ocho voces– ayuda a la descripción textual, con combinaciones entre las cuatro voces del Coro 3 y las parejas de los Coros 1 y 2, enfrentadas, produciendo efectos de “saltos en el tiempo”. El tercer motivo, que vuelven a abordar las voces solistas, contiene una coloratura más exigente sobre *benedicetur* (cc. 24-29), una *circulatio* que realza el poder del texto (“bendita [la generación]”), engalanándolo, reflejando en la escritura una especie de gesto quironómico de bendición paterna.

The image shows a musical score for two choirs, Coro 1 and Coro 2. Each choir has Soprano (S) and Tenor (T) parts. The lyrics are 'be - ne - di - ce - tur.' The score features a melisma on the word 'ce' of 'benedicetur', which is circled in red and labeled 'Circulatio'. Red arrows point from this circled section to the corresponding sections in the other vocal parts, indicating that all voices perform this melisma together. The number '25' is written above the first Soprano part of Coro 1.

La tercera sección –cc. 29-42– también comienza con *falsa resolución por elipsis*, interviniendo el Coro 3 con *Gloria et divitiae* –se crea un contraste de textura, por tanto, entre una especie de “melodía acompañada”, y la textura homorrítmica con que irrumpe el Coro 3, sin pausa, sin aliento en la escucha–. Esta sección es prácticamente toda homorrítmica, con una mayor presencia y protagonismo del Coro 3 –el coro “de la capilla” asume el rol del pueblo–, que dialoga siempre con dúos vocales –como parejas de actores en escena– de los coros superiores. La homorritmia queda interrumpida únicamente sobre el verbo *manet* (“permanecerá”), confiado al Tiple del Coro 1 y al Tenor del Coro 2, con un pequeño melisma por grados conjuntos (cc. 35-37), repetido en *stretto* por ambas voces una y otra vez –la justicia del hombre recto permanece una y otra vez, es constante en su comportamiento–. El uso de la *synonimia* –repetición en la misma voz, en otro nivel, en este caso con sentido ascendente– enfatiza aún más la idea verbal de permanencia. El Coro 3 interviene para repetir por última vez, de forma fragmentada, *manet*, esta vez con mínimas –cc. 37-38–, alargando los valores, con absoluta relajación –permanece, se “alarga” en el tiempo–.

The image shows a musical score for two choirs, Coro 1 and Coro 2. Each choir has Soprano (S) and Tenor (T) parts. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are 'ma - net, ma - net'. In Coro 1, the Soprano part has a red arrow pointing to the second measure with the label 'Synonimia'. In Coro 2, the Tenor part has a red arrow pointing to the first measure with the label 'a la 8ª' and another red arrow pointing to the second measure with the label 'Synonimia'. The Soprano parts in both choirs are mostly silent, indicated by a dash on the staff.

Al final de la sección, la voz de Tiple del Coro 3 –que refrenda *manet in saeculum saeculi*, “permanece por los siglos de los siglos”–, realiza una pequeña **exclamatio** –un salto inesperado, de 5ª ascendente, sobre *saeculi*–, lo que acentúa su valor enfático, finalizando la sección de forma muy elocuente. Junto a ello, la cláusula del V grado y la nueva *falsa resolución por elipsis* –con la intervención súbita del Tiple del Coro 1– crea una situación de “suspensión”, de “inconclusión”.

La cuarta sección –cc. 42-54– comienza en dúo –aligerando el discurso al reducirse bruscamente el número de partes intervinientes– con un nuevo motivo, cuyo arranque acéfalo, en semínima, produce un gran efecto dinamizador. El Tiple del Coro 1 y el Tenor del Coro 2 dialogan de forma canónica, con intervalos de 4ª ascendente –pequeñas **exclamaciones**– sobre *exortum*, que, junto al puntillo de semínimas y las entradas en *stretto* –a distancia de mínima–, acentúa su valor descriptivo y enfático –del verbo *exorio*, en latín, que significa nacer, levantarse, originar–. Para el final del verso, *in tenebris lumen rectis*, Hinojosa utiliza un marcado trazo descendente, pronunciado –una **catabasis**–, para simbolizar la oscuridad, las tinieblas, creando un gran contraste melódico entre el salto ascendente anterior y este diseño descendente (“brilla como luz en las tinieblas”), a lo que contribuyen las semitonías que aparecen en ambas voces –*Mi b* del Tenor, *Fa #* del Tiple, cc. 45-46–.

[Coro 1:]  
S  
E-xor-tum est, e-xor-tum est in te-ne-bris lu-men rec-tis:  
T  
Exclamaciones  
Catabasis

[Coro 2:]  
S  
T  
E - xor-tum est, in te-ne-bris lu-men rec - tis:

El Coro 3 interviene homorrítmicamente, con repeticiones de nota (escritura de ministriles, que quizá podrían reforzar este y otros pasajes similares), de forma reflexiva, a modo de “voz en *off*” –sobre *misericos*, “misericioso, justo”, cc. 46-47–, y los dos coros superiores irrumpen imitativamente con un motivo acéfalo descendente en corcheas, vertiginoso –*et miserator*, “clemente”, “compasivo”–: el cambio súbito de figuración describe al hombre misericordioso que se “apresta” a ayudar a los necesitados, que se “amaina” con una homorritmia final, y junto a la cadencia de I grado, vuelve a presentar al hombre justo, tranquilo, mesurado (cc. 48-54).

[Coro 1:]  
S  
et mi-se-ra - tor, et mi-se-ra - tor, et ius - tus.  
T  
cors, et mi-se-ra - tor, et ius - tus.

[Coro 2:]  
S  
cors, et mi-se-ra - tor, et ius - tus.  
T  
et mi-se-ra - tor, et mi-se-ra - tor, et ius - tus.

La quinta sección se divide en dos subsecciones: la primera de ellas (cc. 54-62) contiene dos motivos principales, uno en semínimas, con arranque acéfalo, un tanto relajado, que muestra el carácter del “hombre de bien”, afirmado con contundencia y seguridad por el Coro 3, que interviene en bloque. Este diseño queda completado por



los Tenores de los Coros 1 y 2 con un diseño de octava por grados conjuntos descendente –*catabasis*–, en la palabra *homo* –queriendo mostrar la naturaleza terrenal del hombre–, seguido de otro motivo ascendente para *qui miseretur*. Se trata del mismo motivo de la sección anterior –cc. 48-49– pero por movimiento contrario, ambos asociados a la misma idea: la del hombre misericordioso que se “apresura” a ayudar a los demás. De repente, como la “voz de Dios”, aparece un *cantus firmus* en el Tiple del Coro 2, a modo de tono de recitación, de salmodia, que obedece a las flexiones del VI tono gregoriano en el mismo salmo *Beatus vir*. Obsérvese la comparación entre la forma de semitonar gregoriana y las de esta composición:

**Beatus vir gregoriano.**

S  
Ju - cun - dus ho - mo, qui mi - se - re - turet com - mo - dat:

S  
dis - po - net ser - mo - nes su - os in iu - di - ci - o:

T  
qui - a in ae - ter - num non, com - mo - ve - bi - tur.

**Cantus firmus –Tiple y Tenor– en el *Beatus vir* de Hinojosa.**

El hecho de aparecer el *cantus firmus* a mitad de obra, y no desde su inicio, hace que cobre un protagonismo mayor, lo que, unido a que comienza en la voz de Tiple, hace que el público quede más “sorprendido” por esta aparición repentina. Por otra parte, la incorporación del cantollano permite: 1/ conjugar tradición y modernidad, sin “romper” con lo establecido desde hace siglos. 2/ Que el pueblo lo “identifique” en una obra polifónica, con lo que el compositor hace al pueblo partícipe de esa nueva composición. 3/ Que en una composición larga –como es el caso de un salmo, de un cántico, etc.– el cantollano conceda “gravedad”, “pomposidad” y magnificencia al discurso musical, en contraste con la ligereza de figuras y motivos que

lo acompañan<sup>1030</sup>. Llama la atención que lo inicia la voz de Tiple en lugar del Tenor – que era lo habitual–, lo que le confiere una blancura y colorido especial –asociado al hombre de bien, inmaculado, que obra con rectitud–.

The image displays a musical score for two choirs, Coro 1 and Coro 2, across measures 55 to 60. Each choir part is written for Soprano (S) and Tenor (T) voices. The lyrics are in Latin: "Ju - cun - dus ho - mo, qui mi - se - re - tur qui mi - se - re - tur et com - mo - dat: qui mi - se - re - tur et com - mo - dat:".

- Measures 55-59:** The score shows the beginning of the section. A red arrow labeled "Catabasis" points to a melodic line in the Tenor part of Coro 1. Another red arrow points to the start of the Tenor part in Coro 2. A green horizontal line underlines the Soprano part of Coro 2, which is labeled "Cantus".
- Measure 60:** The score continues with the same parts. Red arrows indicate the continuation of the melodic lines from the previous measures.

Al principio de la segunda subsección (cc. 62-80) se mantiene el *cantus firmus* en la misma voz –Tiple del Coro 2– e interviene homorrítmicamente el Coro 3, con una relajación patente de los valores –un efecto de cambio/reducción del *tempo*–, de un modo reflexivo (“elige sus palabras con juicio”). A continuación, todas las voces se imitan entre sí con un nuevo motivo para el texto *quia in aeternum*: se trata de un diseño con una pequeña agilidad en las voces –con corcheas, con el efecto contrario, de “aceleración” del discurso– con la participación de los tres coros: es la primera intervención del Coro 3 con melismas, ya que hasta el momento estaban reservados, de un modo más “técnico”, a los Coros 1 y 2. En este caso, aparecen, como figuras retóricas, la *circulatio* y el *polyptoton* –repetición de un diseño en otra voz– para el

<sup>1030</sup> Hinojosa utiliza también el *cantus firmus* en su *Magnificat* a 12 voces y acompañamiento (E-VAcP, Mus/CM-H-70, r. 4596), incluido en el presente capítulo –véanse las pp. 523-525, 531, 536-537, 540-542, 551-552, 560, 567 y 571–.



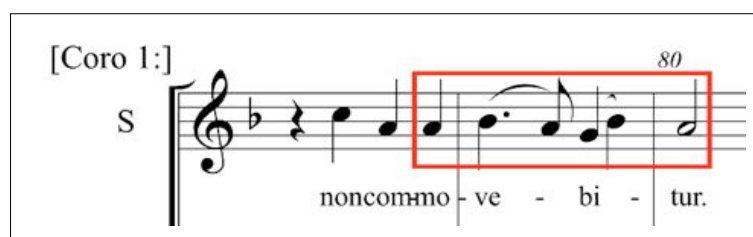
reflejar el sentido del texto –lo atemporal, lo eterno–, toda vez que el Tenor del Coro 1 “recoge el testigo” del *cantus firmus* –c. 70 y ss.–, con lo que se consigue un cambio de color, portándolo la voz que habitualmente realiza esta función. El acompañamiento refuerza el “tenor” del cantollano, y todo el pasaje se sirve de este III grado –V de *Re*, actuando como una especie de dominante–, con un cierto “inmovilismo” armónico – que contrasta con el diseño ágil, fresco, en corcheas–, con lo que el efecto es como si se hubiese “detenido” el tiempo, quedando “suspendido”. Esta idea queda reforzada con la fragmentación de la negación, que aparece con una mínima en gran parte de las voces, con apariciones esporádicas, muy breves. Este *non*, aislado, repetido insistentemente (señalado en el ejemplo con círculos azules), refrenda la rectitud del justo, que “jamás se apartará de su senda”, reafirmando una y otra vez de un modo obsesivo.

The image shows a musical score for three choirs (Coro 1, Coro 2, Coro 3) and an organ accompaniment. The score is written in a single system with three systems of staves. The lyrics are: "qui-a in ae-ter-num non, non, qui-a in ae-ter-num".

Key features and annotations:

- Coro 1:** Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Soprano part has a *Polypotton* annotation and a *Cantus firmus* annotation. The Tenor part has a *Cantus firmus* annotation. Red boxes highlight specific melodic lines in the Soprano part.
- Coro 2:** Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Soprano part has a *Circulatio* annotation. Red boxes highlight specific melodic lines in the Soprano part.
- Coro 3:** Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The Soprano part has a *Mimesis noema* annotation. Red boxes highlight specific melodic lines in the Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts.
- Acomp. (órg.?):** Organ accompaniment. A red box highlights a specific melodic line in the organ part.
- Annotations:** Blue circles highlight the word "non" in various parts. Red arrows indicate relationships between the *Cantus firmus* and other parts.

Al final de la sección, en *non commovebitur* (“no se apartará”), describiendo el deseo de permanencia en un mismo punto, vuelve a aparecer la **circulatio** (Tiple del Coro 1, c. 79):



A partir del compás 75, el Tenor del Coro 1 realiza su *finalis* –característico en la salmodia gregoriana– hasta el final de la sección –se deshace la tensión al abandonar la repetición insistente del III grado, V de *Re* antes mencionado–. La presencia constante del *cantus firmus* hace de “hilo conductor” de la sección, confiriendo unidad y cohesión en la misma –se trata de la primera sección extensa de la obra, con tres versos y 27 compases–.

La sexta sección –cc. 80-96– no incorpora el cantollano, atendiéndose a la “libertad” que, en este sentido, señalaban los tratadistas a propósito de incluirlo o no en algunas partes de la obra. Esta sección también se inicia con *falsa resolución por elipsis* –hay que recordar que, desde el inicio de la obra, este recurso aparece constantemente, lo que contribuye, por un lado, a la fluidez de la partitura, y por otro, a una progresiva y constante acumulación de tensión, sección tras sección–. Se trata de una sección breve, con una textura homorrítmica –más liviana, más inteligible desde el punto de vista textual, clarificando el mensaje y creando contraste con la sección anterior, más imitativa–, en la que comienza exponiendo el Coro 3 –cc. 80-84–, con el texto *In memoria aeterna erit justus* (“el recuerdo del justo será eterno”): es una intervención donde las voces de Tiple, Alto y Tenor se mueven en un ámbito reducido, lo que contribuye a su carácter reflexivo, meditado, y a la vez declamado, oratorial. No obstante esto, el pasaje contiene puntos de tensión, como el salto de octava aumentada en el Bajo –**saltus duriusculus**–, un tanto “agresivo” –que sugiere una articulación para su mayor énfasis, c. 82–, y las séptimas sin preparación –sin fricción, de paso– en la voz de Alto, –cc. 81 y 83–, lo que realza el valor textual de las palabras *aeterna* (“eterno”), *erit* (“será”) y *justus* (“el justo”).

Entre los compases 84 y 96 destacan dos células, enlazadas, para el texto *ab auditione mala* (“las malas noticias”): la primera, *ab auditione*, ascendente, en corcheas (c. 84) –que parece describir el gesto de escucha, atento, activo–, y la segunda, *mala*, con un puntillo en mínima en el que siempre se produce una disonancia (c. 85 y ss.) y que refleja, por tanto, la idea de maldad. Esta disonancia –retardo– que queda siempre suavizada –el mal está “controlado”, ya que el justo no le temerá, sabrá afrontarlo–, se trata de una pequeña, casi insignificante figura retórica –una **hipotyposis** (descripción de objetos o ideas extramusicales)– que encadena una pequeña progresión descendente, con retardos, que deshace la tensión acumulada en las propias disonancias –“mitiga” el efecto del propio mal, lo “absorbe”–.

[Coro 1:]  
S ma - la, ma - la, ma - la non ti - me - bit,  
T ab au - di - ti - o - ne ma - la, ma - la, ma - la non ti - me - bit,  
[Coro 2:]  
S ab au - di - ti - o - ne ma - la, ma - la, ma - la non ti - me - bit,  
T ma - la, ma - la, ma - la non ti - me - bit,

El enlace de las secciones sexta y séptima no se produce por *falsa resolución*, pero sí sin silencios: por ello, aunque la tensión no queda del todo deshecha, sí se produce un pequeño “respiro”, un pequeño aliento. La sección séptima se divide en dos subsecciones: la primera (cc. 96-111) refleja perfectamente el sentido del texto con los valores largos iniciales –*paratum*, “firme”, cc. 96-99–. Aquí, Hinojosa utiliza una ***aposiopesis*** –una pequeña pausa de semínima, en todas las partes–, realzando el valor enfático, retórico, del texto, expresando la firmeza de corazón –cc. 99-100–. Más adelante, las repeticiones de semínimas –***synonimia y polyptoton***– en *confirmatum est* –“confiado, seguro”, cc. 104-109–, culminan con una pequeña elevación entre las voces de los Coros 1 y 2, describiendo de este modo que la confianza y la seguridad vienen de lo alto.

[Coro 1:]  
S no, confir-matum est cor e - ius:  
T confir-matum est, confir-matum est,  
[Coro 2:]  
S confir-matum est, confir-matum est,  
T no, confir-matum est cor e - ius:

En la segunda subsección (cc. 111-117) se invierten los papeles de los coros: el Coro 3 toma el protagonismo, exponiendo el nuevo texto, mientras que los Coros 1 y 2 afirman lo expuesto por el Coro 3 en bloque –actuando el Coro 3 como personaje principal, un único actor, y los Coros 1 y 2 como voces “en off”, invirtiéndose de este modo los roles–. Aparece un motivo descendente en todas las voces del Coro 3 –*non commovebitur*, “no temerá”, cc. 111-112–, que parece reflejar el estado de inquietud, de posible temor, enfatizado con el puntillo de semínima en *commovebitur*, mientras que en el siguiente compás, todas las voces de este coro se “alzan”, recuperan la tesitura que habían perdido –reflejo de “plantar cara” al mal, “desafiándolo”– para proseguir, hasta el final de la frase, con un fragmento declamado, oratorial (repeticiones de nota en todas las voces) que confiere un carácter férreo, aguerrido, de convicción firme.

[Coro 3:]

S  
non com-mo - ve - bi - tur do-nec des - pi - ci - at i - ni - mi - cos su - os.

A  
non com-mo - ve - bi - tur do-nec des - pi - ci - at i - ni - mi - cos su - os.

T  
non com-mo - ve - bi - tur do-nec des - pi - ci - at i - ni - mi - cos su - os.

B  
non com-mo - ve - bi - tur do-nec des - pi - ci - at i - ni - mi - cos su - os.

Homorritmia, notas repetidas

Detailed description: The image shows a musical score for Coro 3 with four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Each part has a line of music with lyrics underneath. The lyrics are: "non com-mo - ve - bi - tur do-nec des - pi - ci - at i - ni - mi - cos su - os." A red box highlights a section of the score where all four voices sing the same notes simultaneously, labeled "Homorritmia, notas repetidas". Red arrows point to the beginning of this section in each part. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

La sección octava contiene también dos subsecciones –vuelve la tensión de la *falsa resolución por elipsis*–: en la primera (cc. 117-133), dos voces solistas (Tenor del Coro 1 y Tiple del Coro 2) inician una frase con una trayectoria descendente sobre el texto *Dispersit, dedit pauperibus* –“Reparte y da a los pobres”, reflejando el acercamiento a los más débiles, en un gesto “humilde”–, a la que siguen diversas **exclamaciones** –c. 122, Tiple del Coro 2, salto de 6ª; c. 124, Tiple del Coro 1, salto de 8ª; c. 131, Tiple del Coro 1, salto de 8ª– que potencian el significado textual –*manet*, “permanece”, *saeculi*, “por siempre”–. Junto a estas figuras, de nuevo aparecen diseños ascendentes –Tiple del Coro 1 y Tenor del Coro 2, cc. 122-128–, que subrayan la idea de permanencia, formando melismas una y otra vez sobre el verbo *manet* –la justicia de Dios se prolonga, se extiende–. La cláusula de II grado concede un carácter interrogativo, no concluido, que permite reflexionar sobre esta idea, interpelando al oyente. Obsérvense las **exclamaciones** en rojo, y los melismas sobre *manet* en azul:

[Coro 1:]

S ma - - - net, ma - net,

T ius ma - - - net,

[Coro 2:]

S ius ma - net, ma - - - net,

T e - - - ius

[Coro 1:]

S ma - net in sae - cu-lum sae - cu - li, in sae - cu-lum sae - cu - li:

T ma - net in sae - cu-lum sae - cu - li:

[Coro 2:]

S ma - net in sae - cu-lum sae - cu - li:

T ma - net in sae - cu-lum sae - cu - li, in sae - cu-lum sae - cu - li:

Annotations: 'Exclamationes' points to a note in the Soprano of Coro 1 and the Soprano of Coro 2. 'Exclamatio' points to a note in the Soprano of Coro 1.

Este diseño ascendente –*word painting*– se retoma en *exaltabitur* – describiendo la dignidad del hombre justo, que “levanta su frente con honor”, cc. 134-137–, reforzando la idea con otra nueva *exclamatio* en el Tenor del Coro 2 –c. 137–.



[Coro 1:]  
 S e-xal-ta - bi - tur, e-xal-ta - bi - tur in glo - ri - a.  
 T e-xal-ta - bi - tur, in glo - ri - a.  
 [Coro 2:]  
 S e-xal-ta - bi - tur, in glo - ri - a.  
 T e-xal-ta - bi - tur, e-xal-ta - bi - tur in glo - ri - a.

Nuevamente, para enlazar con la novena sección, Hinojosa “articula” las dos mínimas del compás 139, lo que permite una pequeña “toma de aliento”. La nueva sección repite parte del material temático utilizado hasta el momento. Es amplia, dividiéndose en tres subsecciones: en la primera –cc. 139-148–, el motivo descendente de *videbit* ya se había escuchado en los cc. 31 y 35-37 (*manet*) y cc. 69-73 (*aeternum*). De este modo, *el oyente puede identificar rasgos melódicos de la obra que, siendo extensa, van apareciendo entre partes distantes, lo que confiere una sensación de unidad*<sup>1031</sup>. Este motivo se amplía con *et irascetur*, para, posteriormente, recortarlo y dejar la cabeza del mismo, manteniendo el arranque acéfalo que le confiere una notable ansiedad –“lo verá el impío, se afligirá”, cc. 144-147–.

<sup>1031</sup> Este sentido unitario y cíclico, reexponiendo, reelaborando y aprovechando el material temático para nuevas secciones, aparece con claridad en la *Misa* a 12 voces, de Hinojosa (*E-VAcP*, Mus/CM-H-71), analizada con anterioridad en el presente estudio. Obsérvense las pp. 394-396, 399, 408-409, 415-416, 426-427, 433-434, 450-451, 475-476, 485-486, 489-492, 495-497, 499-500 y 506 del presente Capítulo IV.

[Coro 1:] 144

S et i-ras-ce - tur, et i-ras-ce - tur,

T et i-ras-ce - tur, et i-ras-ce - tur,

[Coro 2:]

S et i-ras-ce - tur, et i-ras-ce - tur,

T et i-ras-ce - tur, et i-ras-ce - tur,

En la segunda subsección –cc. 148-157– vuelve a aparecer el *cantus firmus* –en la voz de Tiple del Coro 2, cc. 148-156, como sucedía en la quinta sección–. Nuevamente la cuerda de recitación discurre sobre el V grado de *Re* –manteniendo de nuevo tensión en el pasaje–. La “reaparición” del cantollano produce una confirmación en el oyente que, no obstante, “siente” de forma latente, a pesar de la ausencia en la partitura, su reincorporación. Entretanto, las tres voces solistas restantes –Tiple y Tenor del Coro 1, Tenor del Coro 2– desarrollan el motivo ascendente en *dentibus suis*, análogo al del c. 84 –*ab auditione*–. Para la palabra *fremet* (“tiembla”), Hinojosa utiliza saltos de 5ª descendente –en las voces de Tenor del Coro 1, c. 153; Coro 3, c. 154; y Coro 2, c. 155–, describiendo la reacción de los impíos, bajando la cabeza, en señal de temor. También se vale de una pequeña *circulatio* en las voces de Tiple de los Coros 1 y 3 –cc. 152-153–, un recurso sencillo, que describe el temblor, una pequeña convulsión: el impío verá al justo y le temblarán los dientes, se estremecerá.

[Coro 1:] 152

S fre - met, fre - met, fre - met

T fre - met, fre - met, fre - met

[Coro 2:] Cantus firmus

S fre - met et ta - bes

T fre - met, fre - met, fre - met

Circulatio

[Coro 3:]

S fre - met, fre - met

A fre - met, fre - met

T fre - met, fre - met

En la tercera subsección –cc. 157-174– el Tenor del Coro 1 retoma el *cantus firmus*, al igual que había sucedido en la quinta sección –de este modo, entre partes distantes, se produce el *mismo cambio de colorido de la voz de Tiple a la de Tenor, lo que confiere cohesión y unidad a la composición*–. El motivo ascendente de *peccatorum peribit* (“el deseo del malvado perecerá”), muy sencillo, en forma de progresión, aparece por primera vez en el Bajo del Coro 3 (c. 160), y es imitado por otras voces. Este motivo parece extraído de los empleados en los compases 19-20 (*generatio*), 58-59 (*qui miseretur*) y 134-135 (*exaltabitur*). Se trata de un diseño muy dinámico –con arranque acéfalo, y combinación de corcheas y semínimas, con un efecto de dos pequeñas convulsiones– que “alerta” al pecador, lo pone sobre aviso. En el Bajo del Coro 3 finaliza con un salto brusco descendente, describiendo con ello el poder del bien, que destruye el mal, al pecador, que queda aniquilado.

B pec-ca-to-rum pe-ri-bit, pec-ca-to-rum pe-ri-bit,



Posteriormente, este diseño se transforma en descendente, quedando para el final de la sección el mensaje, eternamente repetido, de *peribit* (“perecerá”). El recurso retórico de interrumpir con breves silencios de semínimas, crea un clima de desconfianza y ansiedad, quedando esa idea final latente –que cierra el texto del salmo propiamente dicho–, a lo que contribuye el *cantus firmus* del Tenor del Coro 1, siempre presente (cc. 165-174), como la voz de Dios, la conciencia de cada fiel, omnipresente: *peribit* es la palabra que más se repite en todo el salmo –13 intervenciones entre los tres coros–, símbolo del pecado, del mal. Por tanto, al final de esta sección queda una sensación de peligro, de amenaza, de “implacabilidad”, intentando crear un efecto disuasorio de los fieles hacia el mal. Por fin, al llegar a este punto aparece una pausa entre secciones –hasta el momento, la mayoría habían quedado enlazadas con *falsa resolución por elipsis*, concediendo un ritmo frenético a la obra–. Esta pausa general, o *aposiopesis* –con un silencio de mínima, y con calderón en algunos papeles de las voces– tiene varias funciones: 1/ queda latente, resonante, la idea de la destrucción del mal, de que el pecador será aniquilado, para que el oyente reflexione sobre esta idea, la medite. 2/ Separa el cuerpo de texto del salmo de la doxología final –*Gloria Patri*–, que no forma parte del mismo. 3/ Provoca una sensación de duda, de incertidumbre, de “expectación”, a la espera del nuevo carácter con que arranca la última sección.

The image shows a musical score for three choirs, labeled [Coro 1:], [Coro 2:], and [Coro 3:]. Each choir has a Soprano (S) and Tenor (T) part. The lyrics are Latin, with the main phrase being "peccatorum pe-ri-bit, pecca-torum pe-ri-bit, pe-ri-bit, pe-ri-bit".

- [Coro 1:]** Soprano: "peccatorum pe - ri - bi, pecca - torum pe-ri-bit, pe - ri - bi, pe - ri - bit". Tenor: "ri - bit".
- [Coro 2:]** Soprano: "pecca-torum pe - ri - bi, pecca-torum, pe - ri-bit, pe - ri-bit, pe - ri-bit". Tenor: "pe - ri-bit, pe-ri-bit, pe - ri-bit".
- [Coro 3:]** Soprano: "ri-bit, pe - ri-bit, pe - ri-bit, pe - ri-bit". Alto (A): "ri-bit, pe - ri-bit, pe - ri-bit, pe - ri-bit". Tenor (T): "ri-bit, pe - ri-bit, pe - ri-bit, pe - ri-bit". Bass (B): "ri-bit, pe - ri-bit, pe - ri-bit, pe - ri-bit".

Annotations include "Cantus firmus" (a green line across the Tenor part of Coro 1) and "Aposiopesis" (a red arrow pointing to the end of the Soprano part in Coro 3). Red boxes highlight specific musical phrases in the Soprano parts of all three choirs.

La décima y última sección está reservada para la doxología final, con tres subsecciones que dividen los tres versos que la componen, manteniendo la perfecta simbiosis música-texto que caracteriza toda la obra: la primera (cc. 175-187) arranca con diálogos de las voces solistas –dúos de los Coros 1 y 2, que representan a parejas de actores que salen a escena–, de forma solemne, relajando los valores iniciales, con una frase sencilla, basada en grados conjuntos ascendentes-descendentes, que ensalza la figura del Padre, con un efecto “reverencial” (obsérvese cómo la melodía asciende hasta llegar a *Patri*, para, posteriormente, adornar esta palabra con un melisma).

[Coro 1:] 175

S  
Glo - ri - a Pa - tri,

T  
8  
Glo - ri - a Pa - tri,

[Coro 2:]

S  
Glo - ri - a Pa - tri,

T  
8  
Glo - ri - a Pa - tri,

Le sigue el Coro 3, que retoma el discurso –cc. 181-183–, con una textura homorrítmica –un **noema**– para el texto *et Filio*: aquí Hinojosa se sirve de una pequeña **catabasis**, para reflejar el “anonadamiento” de Jesús, haciéndose hombre, “bajando a la tierra” (el pueblo llano, simbolizado por el Coro 3, que “describe” la figura de Jesús). En *et Spiritui Sancto*, la presencia de una pequeña hemiola, en un constante diálogo de los coros, describe la vitalidad del Espíritu, con un cierto aire “volátil”, liviano. La segunda subsección –cc. 187-202– está caracterizada por un suave incremento rítmico, un efecto sutil de cambio de *tempo* –con un arranque en corcheas– y una escritura de notas repetidas, lo que hace ganar en agilidad. A partir del compás 196, Hinojosa utiliza en las voces extremas de los coros superiores –un dúo de Tiple del Coro 1 y Tenor del Coro 2, voces enfrentadas– la técnica medieval del *hoquetus*, para escuchar de un modo más liviano, con eco, *et nunc* y *et semper* (“ahora y siempre”). Aquí aparece también un nuevo recurso retórico, una **anafora** –repetición del arranque o cabeza de un fragmento musical–, utilizada para *et nunc*, mientras que en *et semper* cambia el motivo, resultando un fragmento que aporta variedad –cc. 196-202–. Obsérvese el siguiente ejemplo, con la repetición en rojo y el cambio melódico señalado en verde:

The image shows a musical score for two choirs, Coro 1 and Coro 2. Each choir has a Soprano (S) and Tenor (T) part. The lyrics are: "nunc, et nunc, et sem - per, et nunc, et nunc, et sem - per." The score includes annotations for "Hoquetus" and "Anafora" with red arrows pointing to specific musical phrases. Red boxes highlight the lyrics "et nunc," and green boxes highlight the lyrics "et sem - per," in both choirs.

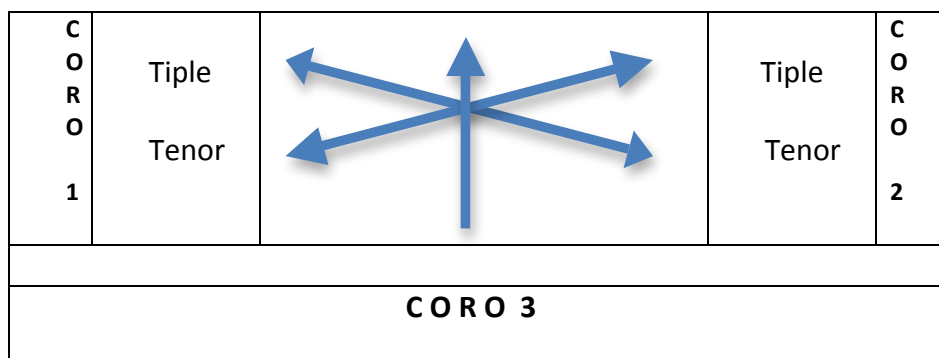
En la tercera subsección (cc. 202-213) vuelve a aparecer –por tercera vez en la obra– el *cantus firmus*, esta vez asignado a la voz de Tiple del Coro 2, nuevamente ofreciendo un colorido tímbrico “blanco”, “cándido”. La inclusión del cantollano en las secciones quinta, novena y décima sirve de elemento cohesionador en secciones amplias, conectando las mismas, siendo un elemento que otorga unidad, así como solemnidad, empaque. Con la presencia del *cantus firmus* –representando a Dios, mostrándose a los fieles– como telón de fondo, el texto discurre de un modo vertiginoso –*et in saecula saeculorum*–, con repeticiones de corcheas –aquí Hinojosa recurre a la *diminutio*, una reducción brusca de los valores rítmicos, un efecto de *accelerando* súbito–, en un estilo nuevamente no idiomático (cc. 203-206) –aportando un mayor dinamismo, revitalizando más si cabe la sección–, representando un “final de fiesta” en el que van interviniendo en escena las voces. Este “regocijo” final se va desvaneciendo poco a poco, con una relajación brusca de valores (aunque todavía conservando “retazos” de los compases anteriores, en las repeticiones de *saeculorum*), para buscar un final majestuoso y solemne, con mucha sobriedad y esplendor.

La presente obra se despliega en tres coros: los dos primeros, formados por voces de Tiple y Tenor, y el tercero, por Tiple, Alto, Tenor y Bajo. Se trata un *organico* que intenta aprovechar al máximo, con el mismo número de voces que un doble coro, los recursos propios de la época, como son el juego tímbrico, la disposición acústico-espacial de un mayor número de coros, y un estilo *concertato* entre las voces solistas de los dos primeros coros (*decani*), elaborado con una mayor soltura y artificio, y el coro tercero (*cantoris*), más discreto, con una escritura más simple<sup>1032</sup>. El discurso de los Coros 1 y 2 resulta más teatral y dramatizado al disgregarse las cuatro voces, número habitual de un solo coro, en dos coros. En este sentido, el logro es acertado,

<sup>1032</sup> En la escritura a varios coros, Cerone indica: “**El primer Choro de ordinario se suele componer artificioso, alegre y fugado**, cantando con mucha gracia, y mucha garganta; y para esto, en el se ponen las mejores piezas, y los mas diestros Cantantes: **mas el segundo no ha de ser tan artificioso**, ni tan fugado: **y el tercero ha de ser compuesto sin artificio y sin Fugas**, y ha de ser grave, sonoro, lleno, y de mucha magestad.” (-CERONE, Pedro: *op. cit.*, p. 676) [lo destacado en negrita es mío].

ya que se obtiene un resultado similar a otras obras –del mismo autor, entre otros de la capilla– a un mayor número de voces (a diez, doce y más voces).

Otro dato interesante a destacar es que, cuando el autor trabaja con los dos coros superiores, al escribir en dúos, las intervenciones solísticas no son, por lo general, entre Tiple y Tenor de un mismo coro. En la mayoría de ocasiones o actúan conjuntamente –homorítmicamente– la voz de Tiple de un coro con la voz de Tenor del otro, o viceversa, con una clara intención de jugar –con diferentes timbres– con los espacios sonoros de la iglesia del Corpus Christi, enfrentando el sonido desde una tribuna a otra del templo, con el resultado de un diálogo más teatralizado, más “barroco”. En este caso, el Coro 3 (o “de la capilla”, del grueso de cantores) se situaría en el propio coro, y los dos coros superiores, en dos de las cuatro tribunas situadas a ambos lados, arriba de las capillas, muy probablemente en las más lejanas al coro, es decir, sobre las capillas de san Juan de Ribera y de la Virgen, para conseguir una mayor distancia<sup>1033</sup> y poder percibir e identificar con mayor nitidez –por parte de los fieles– los planos sonoros, con un resultado más impactante, más espectacular. Con estos condicionantes, la particularidad –y dificultad– de esta obra estribaría en que los solistas (uno por cada coro), guardaran, enfrentados, la mayor justeza rítmica y afinación posibles. Por ello, aunque entre los papeles manejados para la transcripción y el estudio no existe ninguno de acompañamiento para cada coro, es probable que se utilizara algún instrumento para ello –un arpa, un órgano portátil, etc.–<sup>1034</sup>. En el siguiente gráfico muestro una posible distribución de los tres coros en la iglesia del Corpus Christi:



El *organico* queda completado con el papel de “acompañamiento continuo”, sin más, y por tanto, no se puede determinar con precisión de qué instrumento se trataba, aunque, por el cifrado<sup>1035</sup>, debía ser polifónico.

<sup>1033</sup> Los tratadistas de la época recomendaban, en las obras a varios coros, situar estos distanciados entre sí, especialmente en las iglesias grandes, como es el caso de la iglesia del Patriarca (sobre este tema, *vid.*: -CERONE, Pedro: *ibidem*; -PAVIA, Josep (ed.): *Francesc Valls: Mapa Armónico Práctico (1742a)* [Edn. facsímil del ejemplar manuscrito conservado en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, Ms. 783]. Barcelona, CSIC, 2002, pp. 259-260 (fols. 110r-110v).

<sup>1034</sup> Como existen tres papeles de acompañamiento (iguales), es probable que, de un modo pragmático, cada uno de ellos se utilizara para cada coro, aunque en ninguno de ellos se especifica [?].

<sup>1035</sup> Aunque se trata de un cifrado muy exiguo, ya que únicamente aparece una cifra, un 6, concretamente en el c. 128 de la transcripción.

La obra está anotada en compás menor imperfecto, o de *compasillo* “alla semibreve” –transcrito, sin reducción de valores, a 2/2–: un tipo de compás apropiado, tanto por su indicación en la portada –“solemne”–, como por su texto en latín, destinado a un uso litúrgico<sup>1036</sup>. No obstante, llama la atención la figuración utilizada por Hinojosa, con gran profusión de semínimas y, especialmente, de corcheas, lo que contradice, en cierto modo, los tratados de la época, ya que no era habitual utilizar figuras tan breves, en el caso de la música religiosa en latín. En cualquier caso, esta decisión, un tanto “atrevida” por parte del autor, tiene como resultado una obra que discurre con gran fluidez, muy dinámica, con un carácter ligero, liviano.

A continuación muestro los ámbitos de las partes:

	Voz/Instrumento	Transcripción	Extensión
<b>Coro 1</b>	Tiple 1	Re <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	10 <sup>a</sup>
	Tenor	Do <sub>2</sub> -Fa <sub>3</sub>	11 <sup>a</sup>
<b>Coro 2</b>	Tiple	Re <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	10 <sup>a</sup>
	Tenor	Do <sub>2</sub> -Fa <sub>3</sub>	11 <sup>a</sup>
<b>Coro 3</b>	Tiple	Do <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	11 <sup>a</sup>
	Alto	Do <sub>3</sub> -La <sub>3</sub>	6 <sup>a</sup>
	Tenor	Do <sub>2</sub> -Fa <sub>3</sub>	11 <sup>a</sup>
	Bajo	Fa <sub>1</sub> -Do <sub>3</sub>	12 <sup>a</sup>
<b>acompañamiento</b>	[órgano]	Mi <sub>1</sub> -Do <sub>3</sub>	13 <sup>a</sup>

Es de destacar, en general, que las tesituras son homogéneas entre sí y destacables –moviéndose alrededor de la 11<sup>a</sup>–, con excepción de la voz de Alto del Coro 3 –con una 6<sup>a</sup>–, destinada a voces poco hábiles, con una función de puro relleno armónico –susceptible de ser abordada, en caso de falta de voces de Contralto, por Tenores ligeros–. En los Coros 1 y 2 las tesituras son idénticas –10<sup>a</sup> en los Tiples, 11<sup>a</sup> en los Tenores–, por tanto, los tipos vocales debían ser similares, pudiendo abordarlas, en el caso de los Tiples, igualmente *capones* o niños, y en el de los Tenores, voces de *Bajete* (actual Barítono), ya que, en ocasiones deben mantener el Fa<sub>4</sub>, y en otras, descender hasta el Do<sub>2</sub>, si bien, puntualmente. En el caso del Coro 3 –salvo la voz de Alto, ya indicada–, las voces de Tiple y Tenor, aunque con extensiones similares, solo abordan los extremos agudos y graves en momentos puntuales (*i.e.*, Tiple, Fa<sub>4</sub>, c. 69 y Do<sub>3</sub>, c. 117; Tenor, Fa<sub>3</sub>, c. 72 y Do<sub>2</sub>, c. 154), por lo que no sería necesario que fueran especialmente dotadas desde el punto de vista vocal. En cuanto al Bajo, por su ámbito, se requeriría una mezcla de Barítono y Bajo, aunque no necesariamente con muchos graves. Finalmente, la extensión del acompañamiento (13<sup>a</sup>) es muy similar a la del Bajo citado (12<sup>a</sup>), adaptándose, por tanto, al conjunto que acompaña.

Las distancias entre las voces son considerables entre las de Tiple y Tenor de los Coros 1 y 2 (una 11<sup>a</sup>), lo que otorga una gran soltura e independencia entre las mismas –destinadas, por tanto, a cantores profesionales, con oposición–, favoreciendo entre ellas las posiciones abiertas, pero cerradas entre las del Coro 3 –exceptuando entre

<sup>1036</sup> A este respecto, consúltese lo comentado en el análisis del motete *Vidi Angelum* (E-VAcp, Mus/CM-H-96, r. 4625), incluido en el presente capítulo, p. 718.

Alto y Tenor, una 8ª, consecuencia también de la extensión limitada del Alto–, moviéndose, en muchos casos, en intervalos de 3ª entre las mismas –con una función de *ripieno*, por tanto–.

En el tratamiento melódico, abundan los pasajes por grados conjuntos, tanto ascendentes como descendentes, exceptuando algún salto puntual (de 6ª u 8ª), como recurso retórico, lo que favorece un clima recogido y dulce en la composición. En el caso de los Tenores de los Coros 1 y 2 (partes más graves de cada uno), se observa que contienen menos saltos que en otros casos<sup>1037</sup> –en los que, por tener que “sujetar” las voces del propio coro, se recurre a ello–, bien por la independencia comentada anteriormente –no son voces que dependan unas de otras, en este caso–, bien por el tratamiento en dúo –la necesidad de “sujeción” es menor–. Por esta menor “subsidiariedad”, la escritura de estas voces es mucho más *cantabile*, con una mayor soltura, menos “rígida”. Obsérvese, en cambio, el comportamiento de la voz del Bajo del Coro 3, más acorde a su función –lleno de saltos de 4ª y 5ª–.

El acompañamiento sigue la pauta de un *basso seguente*, doblando/reforzando en todo momento las partes graves, si bien, como consecuencia de la soltura indicada en las voces de los primeros coros, en los momentos “a solo” abundan los grados conjuntos –en un tímido camino hacia un comportamiento de *basso continuo*–.

En definitiva, se trata de una obra donde se observan rasgos importantes de un incipiente *stilo concertato*, concretado en un particular –y un tanto original– uso de las voces –y timbres– de los Coros 1 y 2. Una obra de dimensiones considerables que, a falta de motivos comunes –*pasos, intentos*– que pudieran dar unidad a toda la estructura, esta se consigue, en cierto modo, con el *uso de motivos sencillos, variados, reelaborados*, y con la aparición del *cantus firmus* entre diversas secciones, amén de otros elementos, como la profusión de figuras retóricas, fácilmente identificables –e intercambiables, en *un ejemplo de reutilización y reelaboración de un mismo material a lo largo de una obra*– entre las secciones.

La composición, a pesar de contar con ámbitos de voces restringidos –en un intento de contención, de medida, dado el texto litúrgico de Vísperas con el que se trabaja–, es ágil, “floreada”, destacando numerosos melismas en corcheas entre las voces de los dos primeros coros. Así, se crea una especie de conflicto entre lo textual, lo funcional –lleno de sobriedad, tanto por su uso litúrgico como por su semántica–, y lo artístico, resultando un producto musical no exento de originalidad, que muestra, siquiera, un cierto avance en la escritura a voces –al menos en lo que a música litúrgica de esta época se refiere–, tanto en el propio compositor como en la música puesta en

---

<sup>1037</sup> Valls indicaba –en las composiciones a 5 y 6 voces, pero aplicable a obras a 7 y 8 voces– que las voces de los primeros coros eran las más importantes, y la voz más grave de cada coro debía comportarse como un Bajo: “Quando la composición á 5ª, ó á 6. fuera con una, ô dos voces solas, al primer coro, esté advertido, que aquellas voces son las principales de aquella obra, y por esso haga, que el estilo del cantar, sea agradable, y gustoso, suponiendo que aquella Musica es â solo, ó á Duo, y que en lo mas q[ue] canten observe lo mismo que si fuere Duo. ò solo añadiendo el Coro de Capilla. **En estas composiciones siendo el Duo de Tiple, y Tenor û de Tenor, y Contralto, quando canten todas las voces, podrá cantar el Tenor como si fuese Baxo.**” (-VALLS, Francesc: *op. cit.*, p. 259 (fol. 110r) [lo destacado en negrita es mío].

práctica en la capilla del Corpus Christi por aquellas fechas, todo ello con la optimización de unos recursos reducidos (ocho voces y tres coros).



[6] – *E-VAc*p, Mus/CM-H-81, r. 4610. José [Jose, Joseph] Hinojosa [Hinojossa, Ynojosa, Ynojossa, Inojosa] (fl. 1662-†Valencia, 1673): Antífona *O Rex gloriae*, a 8 voces y acompañamiento<sup>1038</sup>.

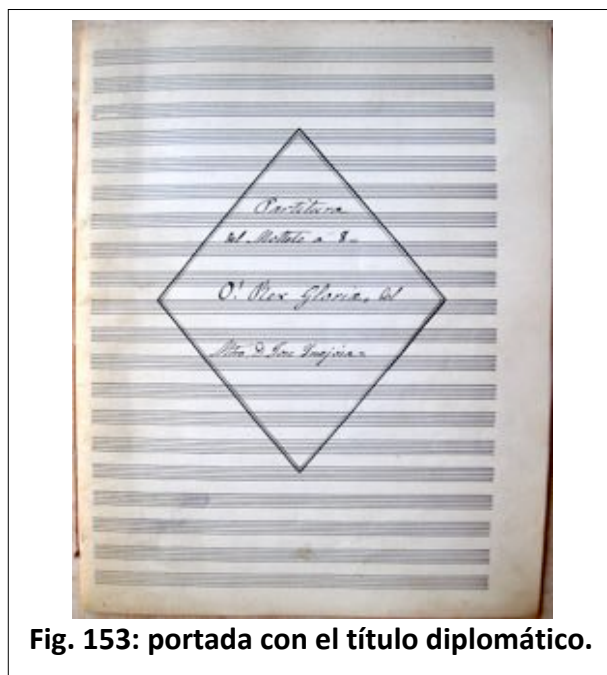
Se trata de una obra conservada en dos formatos: por un lado, en un cuaderno con pautas impresas y cosido, en formato vertical, con la partitura completa (en claves bajas con un sostenido en la armadura) copiada probablemente en el siglo XIX. Las medidas del cuaderno son 312 x 213 mm. La portada del mismo contiene el título diplomático: “Partitura / del Mottete á 8= / O! Rex Gloríae,, del / M[ae]stro. D[on]. Jose Ynojós=”, enmarcado dentro de un doble filete a tinta negra con forma romboidal. La existencia de esta partitura completa supone que: 1/ *la composición fue interpretada en el siglo XIX*, y probablemente, dado que uno de los acompañamientos –como se observará– es del siglo XVIII, *venía interpretándose en la capilla del Corpus Christi desde el siglo anterior*, lo que viene a corroborar lo indicado en algunas composiciones analizadas en la presente tesis: que parte de la producción del maestro Hinojosa se mantuvo en atril durante siglos, “resistiendo”, por tanto, a los cambios político-sociales<sup>1039</sup> y estéticos de cada momento. 2/ *Esta copia sería utilizada por el maestro de capilla para ensayos y actuaciones*: en el siglo XIX, con el desarrollo la figura del director (de coro y de orquesta), fue necesario sustituir el antiguo papel “para regir”, similar al de acompañamiento continuo, con una sola pauta, por una partitura completa, en el que el maestro de capilla pudiera, de un vistazo, seguir tanto el papel de cada ejecutante como el conjunto. Por tanto, la capilla y su maestro se “adaptaban” a esta nueva forma de notación, y la “partitura general” ya no era un simple borrador. 3/ La anotación en claves bajas con un sostenido supone un transporte de una cuarta baja respecto del original –según se refleja en los papeles conservados–, por lo que *esta partitura completa ya se encuentra transportada, tal y como debía interpretarse*. Es decir, que el maestro de capilla escuchaba los sonidos tal y como le aparecían en su partitura<sup>1040</sup>.

---

<sup>1038</sup> La musicalización de esta antífona coincide exactamente con otra (conservada en la catedral de Teruel –*E-TE*, 10/029-1–) con el mismo título, *O Rex gloriae*, atribuida a Felipe Baltasar (\*Villarroya de los Pinares –Teruel–, 1569; †Teruel, 1631), maestro de capilla de la catedral de Teruel desde 1604 hasta su fallecimiento en 1631. Dado que se trata de un compositor que dirigió la capilla turolense anteriormente a Hinojosa, podría tratarse del autor original de la obra, y que Hinojosa la llevara entre sus papeles de música al trasladarse a Valencia en 1662. No obstante esto, podría, posiblemente, tratarse de una confusión en la catalogación de aquel archivo, dado que, en los dos formatos conservados en el archivo musical del Corpus Christi, la obra se atribuye a José Hinojosa. En el archivo de la catedral de Teruel se conserva otra obra de Baltasar, una *Misa de la Ascensión*, también a 8 voces (–MARTÍNEZ GIL, José: *La música en la catedral de Teruel 1577-1719*. Tesis doctoral. Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 184-197 y 351-385).

<sup>1039</sup> El siglo XIX en España está cuajado de situaciones socio-políticas convulsas, como la Guerra de la Independencia (1808-1814), la Constitución de 1812 –“La Pepa”–, la transición del Antiguo Régimen al Régimen Liberal, bajo el reinado de Fernando VII (1814-1833), las guerras carlistas (1833, 1846, 1872), todas ellas bajo el reinado de Isabel II (1833-1868), y, en especial, por lo que afectó a los bienes de la Iglesia Católica, las desamortizaciones de Mendizábal (1836-1837), de Madoz (1855) y la firma del Concordato con la Santa Sede (1851).

<sup>1040</sup> A diferencia de la partitura de orquesta actual, en la que los instrumentos transpositores se encuentran anotados según su afinación. En el caso de esta partitura, todas las voces y el órgano están anotados, obviamente, en *Do*, sin perjuicio de que pudiera haber otros instrumentos que, en algún momento determinado, se utilizaran para doblar voces o reforzar el continuo.



**Fig. 153: portada con el título diplomático.**



**Fig. 154: interior del cuaderno pautado (partitura completa).**

Por otro lado, dentro del cuaderno –no conservados en carpetilla de guarda aparte– se encuentra un juego de doce papeles sueltos, todos en formato italiano (apaisado), con medidas de 210 x 320 mm –se encargó, por tanto, una renovación completa del juego de papeles de la obra, probablemente por el deterioro de otros más antiguos, indicativo de su uso frecuente en las celebraciones de la capilla–. Nueve de los mencionados papeles son vocales: ocho para las voces (Coro 1: S 1, 2, A, T; Coro 2: S, A, T, B), escritos en claves altas sin alteraciones propias en la armadura, copiados probablemente en el siglo XIX, y un noveno papel más –duplicado–, del Bajo del Coro 2 –quizá para reforzar/duplicar esta voz con un instrumento de la época, probablemente un bajón–. Los tres restantes son acompañamientos: el primero, cifrado, (aunque se

especifica que es para contrabajo y violón), en un pliego doble, copiado probablemente en el siglo XIX, con el siguiente título diplomático: “Acompañamiento. / Contrabajo y Violon [añadido con otra letra con posterioridad] / O Rex gloriae / Motete à 8 voces, por / [sello de caucho entintado en color azul-morado del “REAL COLEGIO / DE / CORPUS CHRISTI / VALENCIA”] D[on]. Jose Ynojosa.” La música está anotada en el interior (en clave de Fa en tercera línea, sin alteraciones en la armadura), y en la cabecera indica, a lápiz, “En mi menor”. Los datos de este papel de contrabajo y violón llevan a pensar que: 1/ *originalmente sería un papel destinado a un instrumento polifónico*: un órgano, posiblemente un portativo, o un arpa, de ahí el cifrado. 2/ La indicación de “contrabajo y violón” es posterior, y está escrita en la portada por otro copista: *probablemente, con el tiempo, se utilizó el violón para acompañar la partitura* –posiblemente desde finales del siglo XVII, o más bien, principios del siglo XVIII–. 3/ *Habría un momento en que la capilla dispondría del instrumento antiguo –violón– y de contrabajo*, bien adquiridos por la propia capilla, o, más probablemente, propiedad del instrumentista. Se trata de un hecho llamativo, ya que los materiales conservados manifiestan una etapa de “transición” tímbrica, en la que la obra pudo ser acompañada por ambos instrumentos conjuntamente. 4/ La indicación, a lápiz, en la cabecera del *incipit*, “En mi menor”, hace suponer que *se exigiera al instrumentista –contrabajista– leer la partitura un tono alto*, bien por una afinación diferente del instrumento –improbable, ya que se trata de un instrumento en Do–, bien por transportar la obra en su conjunto –quizá por la temática y uso funcional de esta antífona, en la fiesta de la Ascensión, para conseguir una mayor brillantez [?]-.



Fig. 155: acompañamiento de contrabajo y violón.

El segundo papel de acompañamiento, que indica “Órgano” (también del siglo XIX), está anotado en clave de Fa en cuarta línea, con un sostenido en la armadura, y presenta un nutrido cifrado –parece destinado a un instrumentista poco avezado, poco diestro, al que hiciera falta recordar, en todo momento, la semitonía en el Fa (#), así como un cifrado más explícito, para advertirle de las interválicas a realizar–; y el tercero, más antiguo (del siglo XVIII), escrito a una sola cara, indicando “Acompañ[amien]to â 8. Al Organo / Ynojosa”. Está escrito en clave de Fa en tercera línea, sin armadura, y lleva anotaciones posteriores: en la cabecera, después de “Organo”, se ha escrito “Para Regir”, y alguna indicación de la entrada de cada coro encima de las notas, así como dinámicas como *piano* (“p”) y *forte* (“f”), lo que hace suponer que, si bien en un primer momento se utilizó este papel para acompañar al órgano –ya que el cifrado está anotado por el copista original del papel–, más adelante sería utilizado por el maestro de capilla –en el propio siglo XVIII–, previamente a la partitura completa antes descrita. Las dinámicas de la partitura parecen anotadas –junto a la indicación “Para regir” y las entradas de las voces– con posterioridad, probablemente a finales del siglo XVIII, por lo que esta partitura, como se observa, va “adaptándose” –por la existencia de una partitura general, del acompañamiento de contrabajo y de estas mismas indicaciones– a los nuevos tiempos, en una mezcla de la tradición –la música de Hinojosa– y la modernidad –nuevos formatos y tipologías en el modo de anotar la partitura–.



**Fig. 156: acompañamiento de órgano.**

Según todos estos papeles de acompañamiento descritos, la obra sería acompañada, originalmente, por el órgano –un acompañamiento continuo, que englobara a todas las voces, de ahí la existencia de un papel “de órgano”, copiado en el siglo XVIII, probablemente a partir del original del siglo anterior–. Con el tiempo –ya adentrándose en el siglo XIX–, se añadiría un segundo órgano, portátil, o un arpa, para acompañar probablemente al primer coro –desde una de las tribunas de la iglesia del Corpus Christi, utilizando el papel al que, más adelante, se añadió “contrabajo y violón”–, así como un bajón para acompañar al segundo coro. Finalmente, sería acompañada por el violón –o el contrabajo, indistintamente–. A partir de la existencia de la partitura general, el papel “para regir” –ya no utilizado por el maestro de capilla–

podría haberse destinado a un instrumento polifónico encargado de acompañar al segundo coro –órgano, clavicordio, arpa, etc.–.

En los papeles sueltos conservados, la partitura está anotada en claves altas o *chiavette* (con los Tiples de ambos coros en claves de *Sol* en segunda línea) sin armadura, en modo eolio natural o de *La* (novenno tono), lo que prescribe, para su transcripción e interpretación, un transporte de quinta descendente<sup>1041</sup>, quedando, por tanto, fijada en *Re* eolio, con un bemol en la armadura.

El texto en latín y su traducción es el siguiente:

<p><i>O Rex gloriae, Domine virtutum, qui triumphator hodie super omnes caelos ascendisti: ne derelinquas nos orphanos, sed mitte promissum Patris in nos Spiritum veritatis. Alleluia.</i></p>	<p>Oh Rey de la gloria, Dios poderoso, que hoy has ascendido triunfante a los cielos: no nos dejes huérfanos, y envíanos el Espíritu de la verdad según la promesa del Padre. Aleluia.</p>
---	--

Se trata de una antífona de Vísperas de la fiesta de la Ascensión del Señor, cuarenta días después del Domingo de Resurrección, precediendo al cántico final del *Magnificat*. En el texto, inspirado en los evangelios de Marcos y Lucas<sup>1042</sup> y en los Hechos de los Apóstoles<sup>1043</sup>, se observan dos partes bien diferenciadas: una, laudatoria y descriptiva –de Cristo resucitado, triunfante, que asciende a los cielos–, y otra, rogativa, en la que los fieles –al igual que había sucedido con los discípulos, que se veían “desamparados” ante la desaparición “física” de su maestro–, piden a Jesús que no les deje solos, que les envíe el Espíritu Santo. El *Alleluia* final –pertenece al texto de la antífona, no se trata de un añadido– es un colofón que cierra la antífona de un modo absolutamente festivo, como corresponde a la celebración. También se observa que en el texto aparecen las tres personas trinitarias, por este orden: Jesús, como Rey triunfante –*O Rex gloriae*–, como protagonista de la celebración; el Padre, que, según lo prometido, debe enviar un “sustituto” del Hijo, para no dejar huérfanos a sus hijos –

<sup>1041</sup> “El noveno Tono Transportado se Transporta una 5ª en abajo su principio, y fin principal es en D. La. Sol. Re. y Alamire, con las mismas circu[n]stancias de el noveno Tono natural” (-RABASSA, Pedro: *Guía para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composicion de la Musica*. Manuscrito, s.f. [Edn. facsímil del manuscrito conservado en el Real Colegio del Corpus Christi]. Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universitat Autònoma, 1990, pp. 435-436).

<sup>1042</sup> *Et Dominus quidem Jesus postquam locutus est eis, assumptus est in caelum, et sedet a dextris Dei* (“El Señor Jesús, después de hablarles [a los discípulos], fue elevado al cielo y se sentó a la diestra de Dios”) (Mc 16, 19); *Eduxit autem eos foras in Bethaniam, et elevatis manibus suis benedixit eis. Et factum est, dum benediceret illis, recessit ab eis, et ferebatur in caelum.* (“Los sacó hasta cerca de Betania y, alzando sus manos, los bendijo. Y sucedió que, mientras los bendecía, se separó de ellos y fue llevado al cielo.”) (Lc 24, 50-51).

<sup>1043</sup> *Et cum hæc dixisset, videntibus illis, elevatus est: et nubes suscepit eum ab oculis eorum. Cumque intuerentur in caelum euntem illum, ecce duo viri astiterunt juxta illos in vestibus albis, qui et dixerunt: Viri Galilæi, quid statis aspicientes in caelum? Hic Jesus, qui assumptus est a vobis in caelum, sic venit quemadmodum vidistis eum euntem in caelum.* (“Y dicho esto, fue levantado en presencia de ellos, y una nube le ocultó a sus ojos. Estando ellos mirando fijamente al cielo mientras se iba, se les aparecieron dos hombres vestidos de blanco que les dijeron: «Galileos, ¿qué hacéis ahí mirando al cielo? Este que os ha sido llevado, este mismo Jesús, vendrá así, tal como le habéis visto subir al cielo.»”) (Hch 1, 9-11).



*sed mitte promissum Patris*–; y el propio Espíritu Santo, prometido por Dios –*Spiritum veritatis*–.

La antífona gregoriana homónima está escrita en el segundo tono gregoriano – *protus* plagal–. Está dividida en dos períodos, y la escritura es básicamente silábica, con un cierto comedimiento del tono festivo de la celebración de la Ascensión. Está formada por *punctum*, *pes*, *clivis*, *torculus*, *climacus*, *cephalicus* y *pressus*, lo suficientemente “engalanada” para adquirir un carácter solemne y expresivo. La tesitura abarca del *La*<sub>1</sub> al *Sib*<sub>2</sub> –una 9ª–, en la misma línea del equilibrio entre efusividad y contención que la línea melódica. Particularmente significativo resulta el inicio, con el melisma sobre la **exclamatio** inicial (“Oh”) y el **climax** alcanzado, por medio de una *anabasis*, en *ascendisti*, llegando la tesitura a su punto más álgido. Obsérvense ambos pasajes en el ejemplo (en rojo):



**Fig. 157:** antífona gregoriana *O Rex gloriae*.

Volviendo a la composición de Hinojosa, la estructura de la obra contiene cinco secciones, mostradas en la tabla siguiente:

Secciones	Nº de compases	Texto correspondiente
Sección 1, cc. 1-61	61	<i>O Rex gloriae, Domine virtutum, qui triumphator hodie</i>
Sección 2, cc. 61-76	16	<i>super omnes caelos ascendisti:</i>
Sección 3, cc. 76-107	32	<i>ne derelinquas nos orphanos, sed mitte promissum Patris in nos</i>
Sección 4, cc. 107-135	29	<i>Spiritum veritatis.</i>
Sección 5, cc. 135-162	28	<i>Alleluia.</i>

La primera sección es, con diferencia, la más extensa de todas (con 61 compases). Contiene dos subsecciones: en la primera (cc. 1-33) se repite con profusión *O Rex gloriae*, mientras que *Domine virtutum* aparece una sola vez (cc. 9-11). Por tanto, en el arranque interesa potenciar a fondo la parte laudatoria, ensalzando y

“glorificando” a Cristo como rey triunfante, para que cale esta idea en los fieles –sobre la del propio poder divino–. Sin embargo, en la segunda subsección (cc. 34-61) *O Rex gloriae* solo aparece una vez –por tanto, como mero “recordatorio”–, y se desarrolla ampliamente el texto *Domine virtutum, qui triumphator hodie*, una parte descriptiva que muestra el poder y el triunfo de Dios. En cualquier caso, se trata de una sección muy extensa, que contrasta con la siguiente, muy breve, de tan solo dieciséis compases, pero muy intensa, muy condensada, que describe el ascenso de Cristo a los cielos. Las secciones tercera y cuarta son las más importantes, donde el compositor reserva 60 compases (32 + 29 cc. –uno de ellos “solapa” ambas secciones–): se trata de la parte “imperativa”, que “reclama” a Dios que no deje a su pueblo desamparado. La sección tercera queda dividida en dos subsecciones, fragmentando las dos “peticiones”: en la primera (cc. 76-85), se expresa el deseo de los fieles de no quedar desamparados –“no nos dejes huérfanos”–, y en la segunda (cc. 86-107), se ruega a Dios que “cumpla” con el envío prometido –del Espíritu Santo–. Esta sección conecta con la siguiente, la cuarta (cc. 107-135), donde se “certifica” el envío deseado del “Espíritu de la verdad”. En la última sección, *Alleluia* (cc. 135-162), con una extensión nada desdeñable (28 cc.), se celebra todo lo descrito y acontecido –el ascenso de Cristo a los cielos, triunfando la vida sobre la muerte, y la creencia en la llegada del Espíritu Santo–. En conjunto, destacan, sobre el resto, las secciones primera –incidiendo en el aspecto “laudatorio” del texto– y tercera y cuarta, en las que figura la parte que contiene la súplica (“no nos dejes huérfanos, envíanos el espíritu...”).

Observando las proporciones en cuanto a la extensión, llama la atención que la sección primera (61 cc.) ocupa una extensión similar a la suma de las secciones tercera y cuarta (60 cc.), precisamente las más importantes desde el punto de vista semántico. Además, se pueden observar otros juegos numéricos, como el número de compases de la primera subsección, 33 (la edad de Cristo al morir, pero también, enlazando con la temática de esta antífona, tres días entre la muerte y la resurrección, que conllevará la ascensión a los cielos), número similar a los compases de la sección tercera (32). Volviendo a la sección primera, la segunda subsección ocupa 28 compases, similar a los 29 cc. de la sección cuarta y exactamente igual que el número de compases del *Alleluia* final (28); por tanto, una clara referencia trinitaria. Por último, la sección segunda, la menos importante –en apariencia– ocupa 16 cc., la mitad de la siguiente sección, la tercera, con 32 cc. En resumen, todo un juego de cábalas entre los números 3 y 2, que, sumados, dan como resultado el número total de secciones de la obra –5–. Concretamente, en esta composición, estos números adquieren una significación especial, en primer lugar, porque en el texto aparecen los tres personajes de la Trinidad –idea expuesta con anterioridad–, y, en el caso del número 2, expresa la dualidad cielo-tierra –Cristo asciende a los cielos, pero los fieles “permanecen” en la tierra–, y también dualidad en los fragmentos de texto laudatorio (Rey de la gloria, Dios de los ejércitos) y suplicatorio (no nos dejes huérfanos, envíanos tu Espíritu).

La primera sección comienza a exponerla el Coro 1, arrancando homorítmicamente con la figura de una breve –una figura larga, para el tipo de compás, en la que entra una semibreve en cada uno– sobre la interjección “oh”, expresando de un modo absolutamente declamativo la admiración inicial. El Coro 1 toma el papel de los discípulos de Jesús, que contemplan, absortos, la escena, mirando





dinamiza el discurso, lo revitaliza, al llegar al texto *Domine virtutum*. En realidad, esta “aparición” del nuevo texto se trata de una especie de “soldadura”, un paréntesis entre la exposición temática del Coro 1 –los discípulos, erigidos en protagonistas, que “admiran”, alzando la vista, la visión de Cristo ascendiendo a los cielos– y la reexposición del mismo material por el Coro 2, como una “transferencia de información” –los discípulos, una vez contemplan la escena, la transmiten, “pasan la voz”–. En este caso, el Coro 2 “recoge” el testigo, representando al pueblo, erigido en protagonista de la situación.

En la intervención del Coro 2 (cc. 11-18), tres de las voces (Alto, Tenor y Bajo) inician el texto con la interjección –O, “oh”–, y una cuarta voz (Tiple) prosigue con el discurso del motivo *fugato* –*Rex gloriae*–. Esto mismo sucede cuando el Coro 1 vuelve a “tomar” el testigo (cc. 17-23): Tiple 1, Tiple 2 y Tenor dicen “oh”, mientras que la voz de alto continúa con *Rex gloriae*. Se trata de una teatralización del discurso, un recurso barroco en el que tres personajes –tres voces– quedan admirados, ensimismados, mientras un cuarto personaje, un narrador –una cuarta voz– desmarcado del resto, describe la situación, la vive de un modo más intenso, más participado.

The image shows a musical score for two choirs.   
**[Coro 1:]**   
 S1: tum, O   
 S2: tum, O   
 A: tum, Rex   
 T: tum, O   
**[Coro 2:]**   
 S: Rex glo - ri - ae, Rex glo - ri - ae   
 A: O Rex glo - ri - ae, Rex glo - ri - ae   
 T: O Rex glo - ri - ae, Rex glo - ri - ae   
 B: O Rex glo - ri - ae, Rex glo - ri - ae

Se puede observar que, una vez Hinojosa se centra de nuevo en el texto *Rex gloriae* –quedando fragmentado el discurso, entre la admiración, “oh”, y la alabanza, “rey de la gloria”–, en algunas voces va alargando, con sencillos y diferentes giros melódicos, la palabra *gloriae*, como si cada uno de los fieles realizara una alabanza particular, cada uno a su modo. Al final de esta subsección (cc. 27-33), en un proceso sintético y de “masificación” paulatina del discurso, intervienen todas las voces de

ambos coros, ensalzando todo el pueblo la figura del rey glorificado. Obsérvense algunos ejemplos de estos diseños comentados, entre los compases 20 y 33:

The image displays six musical staves arranged in a 3x2 grid, illustrating vocal lines for two parts, A and B. Each staff contains a vocal line with lyrics underneath. The lyrics are 'Rex glo - ri - ae,'. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and half notes, along with rests and slurs. The staves are labeled 'A' and 'B' at the beginning of their respective columns. The music is written in a single system for each part, showing the melodic contour and phrasing of the vocal lines.

La segunda subsección (cc. 34-61) comienza con una frase –nuevamente, a modo de síntesis– que contiene las ideas iniciales de la subsección anterior –*O Rex gloriae*, el énfasis y la alabanza–, esta vez en una imitación canónica de los dos coros, comenzando por la **exclamatio** inicial. Se trata de un recordatorio que, escrito en *stretto* –a distancia de compás, con gravedad–, vuelve a dinamizar el discurso, que había quedado relajado, detenido tras la cláusula de I grado anterior –que había actuado como “cierre” de la primera subsección–.

[Coro 1:] 35

S1 O Rex glo - ri - ae,

S2 O Rex glo - ri - ae,

A O Rex glo - ri - ae,

T O Rex glo - ri - ae,

[Coro 2:]

S O Rex glo - ri - ae,

A O Rex glo - ri - ae,

T O Rex glo - ri - ae,

B O Rex glo - ri - ae,

El motivo asociado al texto *Domine virtutum*, que había aparecido, de forma esporádica –como una breve cita, un paréntesis– en la primera subsección (cc. 9-12), cobra protagonismo y se convierte en el primer elemento a desarrollar en esta nueva subsección. El uso de la semínima con puntillo y la corchea en *Domine* hace que el pasaje cobre una gran vitalidad, quedando declamado, enfatizado. Comienza con un motivo rítmico que se repite al principio y al final de la frase (Coro 1, cc. 38-41), con el texto *Domine* (Señor), y el Coro 2 inicia su discurso con ese mismo elemento, tratando de reafirmar la figura de Dios que, como se puede observar, queda más en relieve que el propio poder divino –*virtutum* = fuerza–. Esto queda aún más refrendado con la imitación canónica, a distancia de medio compás, que realiza, en el Coro 2, el Tiple frente a Alto, Tenor y Bajo (cc. 41-42). Finalmente, todo ello queda combinado con elementos como el fragmento ascendente (Tiple 1 del Coro 1) y el descendente (Alto y Tenor del mismo Coro 1), lo que puede describir la dicotomía cielo-tierra sugerida por el texto –Cristo asciende desde la tierra a los cielos, y el poder divino alcanza cielo y tierra–. En el siguiente ejemplo se pueden observar todos estos elementos:

The image shows a musical score for two choirs, Coro 1 and Coro 2. Coro 1 consists of Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (A), and Tenor (T). Coro 2 consists of Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in a key with one flat and a common time signature. The lyrics are 'ae, Do-mi-ne vir-tu-tum, Do-mi-ne, Do-mi-ne'. Red boxes and arrows highlight specific musical motifs and imitations between the choirs. A blue label 'Imitaciones canónicas' is placed above the Soprano part of Coro 2.




Entre los compases 43 y 48 aparece un nuevo motivo, asociado al texto *qui triunfator*, en el que Hinojosa utiliza una célula acéfala, con escritura no idiomática (caracterizada por repeticiones de nota, propio, más bien, de ministriles, lo que puede sugerir que los instrumentistas reforzaran estas partes), a base de corcheas y semínimas, quedando el texto perfectamente declamado, “cincelado”. La célula contiene un pequeño salto ascendente (una **gradatio**), aparentemente sin importancia, pero que consigue “elear” la melodía, describiendo un estado anímico optimista, vital. Por otra parte, el incremento rítmico –**diminutio**– aporta una gran viveza y dinamismo –se trata de un efecto de “cambio de *tempo*” con los recursos de la época, en este caso, el incremento de figuras–, en un diálogo constante de ambos coros en forma de pregunta –Coro 1– y respuesta –Coro 2–. De este modo, ambos coros parecen reafirmar –confirmar entre uno y otro, asintiéndose– lo expresado por el texto: la idea del triunfo, de un Cristo triunfante que ha vencido a la muerte. Además, Hinojosa aplica, en este pasaje, dos recursos más: el tratamiento de la célula en *stretto* –lo que añade todavía una mayor tensión y ansiedad al diálogo de ambos coros– y el uso retórico de la **paronomasia** (ampliación de un diseño con la adición de nuevos elementos), en este caso, para completar el texto *qui triunfator hodie*, lo que incrementa el interés al completarse el mismo. No obstante, esta última palabra –*hodie*, “hoy”–, no parece revestir la misma importancia para el autor, ya que siempre irrumpe/sobresale *qui triunfator* –asociado con su propio motivo–, incluso en el “eco” que produce el Coro 2 (cc. 47-48), donde, de nuevo, interviene el Coro 1 –“tapándolo”,

de forma evidente–, con el sentido ascendente, positivo, antes comentado. Este recurso consigue “revitalizar” el discurso, lejos de relajar al oyente, manteniéndolo atento, activo.

The image shows a musical score for voices and choir. It is divided into two parts: [Coro 1] and [Coro 2]. The [Coro 1] part includes staves for Soprano I (SI), Soprano II (S2), Alto (A), and Tenor (T). The [Coro 2] part includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "qui tri-um-pha-tor, qui tri-um-pha-tor, qui tri-um-pha-tor ho-mi-ni-bus, qui tri-um-pha-tor." Above the first staff, there are annotations: "Diminuto Gradato" with an arrow pointing to a specific rhythmic pattern, and "Paronomasia" with a red box highlighting a section of the score. The score uses various rhythmic values, including minims, crotchets, and quavers, to create a sense of movement and tension.

Seguidamente, una reducción drástica de valores con el texto *Domine virtutum* relaja el discurso, aunque permanece de forma latente en el oyente el ritmo de corcheas –como un “sonsonete”, a la espera de la una nueva reedición ocho compases más adelante–. Tomando como perspectiva el inicio de la obra, desde el punto de vista rítmico, hay una tendencia a reducir los valores a medida que avanza la primera sección. Así, de los primeros compases, presididos por las mínimas –sobre el texto *O Rex gloriae*–, pasando por la presencia de semínimas con puntillo y corcheas –*Domine virtutum*–, hasta llegar a una predominancia de corcheas –*qui triunfator*–, observándose un incremento sustancial del ritmo, acumulando, por un lado, tensión en la partitura, y por otro, creando un efecto de *accelerando*. Se trata de un recurso simple, un tanto rudimentario, pero muy utilizado en la época<sup>1045</sup>. Obsérvese en el siguiente cuadro los patrones rítmicos fundamentales de cada fragmento:

<sup>1045</sup> Hay que considerar el hecho de que, en el ámbito del barroco hispánico, junto a este efecto mencionado, los recursos para crear cambios agógicos eran, básicamente, de dos tipos: por un lado, con una terminología propia de la época y del contexto –siglo XVII en la península, básicamente–, incluyendo términos que incrementaban la velocidad –“volado” [bolado], “voladito” [boladito], “aprieta” [aprieta], etc.– o que la disminuían –“espacio”, “a espacio”, “despacio”–; por otro –de un modo más brusco–, con los cambios de compás –i.e., de 3/2 [3/1] a 3/2 [3/2], u otros cambios–.

cc. 1-34	cc. 38-43; cc. 48-56	cc. 43-48; cc. 56-61
		

Entre los compases 48 y 61 vuelven a aparecer, en una reexposición del material temático, los motivos asociados a *Domine virtutum* –cc. 48-56– y *qui triunfator* –cc. 56-62–, de nuevo fragmentados, aislados entre sí, de modo que ambas ideas –el poder de Dios y su triunfo– quedan bien asimiladas por la audiencia, bien “asentadas”, de una manera diáfana: se trata, por tanto, de una repetición –*repetitio*–, para recalcar esta parte del texto, fijarla entre el público, pero con una particularidad: cada motivo es iniciado en bloque por el Coro 2, y es respondido por el Coro 1. Por tanto, es el pueblo el que ahora toma el protagonismo, de modo que se siente “redimido”, pudiendo participar de la alegría, del triunfo de Cristo, de su ascensión y glorificación. No obstante esto, en la intervención del Coro 1 en *Domine virtutum* –cc. 51-56–, la textura cambia, tornándose imitativa, repartiendo las voces –los personajes, los discípulos– el protagonismo, mediante los diseños ascendentes y descendentes antes comentados, reiterando una y otra vez el poder divino “omnipotente” –sobre la tierra y el cielo–.

También es interesante observar cómo en la repetición fragmentada de *qui triunfator*, repartida entre los dos coros, la tendencia –célula a célula– es ascendente, lo que aporta dinamismo y variedad –respecto a la primera exposición de este motivo, cc. 43-48–, y queda representada la elevación a los cielos de un modo más gráfico, más teatral, acentuando el sentido triunfal del texto. El propio acompañamiento participa de esa marcada tendencia ascendente, en una especie de “empujón” final.

[Coro 1:]

S1 tu - tum, qui tri - um - pha - tor, qui tri - um - pha - tor ho - di - e, su - per om - nes

S2 - tum, qui tri - um - pha - tor, qui tri - um - pha - tor ho - di - e, su - per om - nes

A - tum, qui tri - um - pha - tor, qui tri - um - pha - tor ho - di - e, su - per om - nes

T - tum, qui tri - um - pha - tor, qui tri - um - pha - tor ho - di - e, su - per om - nes

[Coro 2:]

S qui tri - um - pha - tor, qui tri - um - pha - tor ho - di - e, qui tri - um - pha - tor ho - di - e,

A qui tri - um - pha - tor, qui tri - um - pha - tor ho - di - e, qui tri - um - pha - tor ho - di - e,

T qui tri - um - pha - tor, qui tri - um - pha - tor ho - di - e, qui tri - um - pha - tor ho - di - e,

B qui tri - um - pha - tor, qui tri - um - pha - tor ho - di - e, qui tri - um - pha - tor ho - di - e,

[bc:]

Acomp. <sup>to</sup> (órg.)

La sección segunda (cc. 61-76) queda “solapada” con la anterior, valiéndose al autor de una *falsa resolución por elipsis*, con lo que la idea de ascenso, ya expresada desde los últimos compases de la sección anterior, se acentúa, toda vez que, al no haber silencios, se acumula una mayor tensión –la nueva sección “irrumpe”, con lo que al oyente no se le deja tomar aliento–. Es una sección muy breve –16 cc.–, pero intensa, muy dinámica, ya que utiliza varios motores rítmicos muy contrastantes entre sí, combinando corcheas, semínimas y mínimas. Comienza con un diálogo entre ambos coros, caracterizado por el diseño ascendente –*anabasis*– en corcheas de las partes graves (Tenor del Coro 1, Bajo del Coro 2), describiendo perfectamente el texto *super omnes caelos* –la melodía sube de un modo rápido, vertiginoso–. La “ascensión” se produce desde abajo, desde la tierra, de ahí la utilización de las voces graves. El dibujo melódico del Bajo asciende, en un marcado trazo de octava, pero antes de completarla, Hinojosa “dibuja” una pequeña *circulatio* –giro melódico alrededor de una nota–, un pequeño adorno que, posteriormente, queda desarrollado –repetido dos veces– por el Bajo del Coro 2. Se produce un pequeño conflicto, ya que el oyente está sumergido en una cierta “vorágine” (por la velocidad planteada con las corcheas), pero a la vez se le permite una pequeña reflexión –“rondando” la idea del ascenso de Cristo, de su repercusión–. Por otra parte, entre los compases 64 y 67 se produce un cambio brusco de velocidad –un nuevo cambio de *tempo*–, provocado por el paso de la figuración de corcheas y semínimas a mínimas, para la palabra *ascendisti*. Aquí utiliza Hinojosa el mismo arranque de la *anabasis* precedente (Tenor y Bajo) pero por doble aumentación –*aumentatio*–. Es como una especie de “moviola”, una repetición a



cámara lenta, observado secuencia a secuencia, a modo de *travelling*. Más que el propio ascenso, describiría la mirada hacia lo alto de los discípulos, en una actitud completamente estática, totalmente absortos, anonadados con la situación. Obsérvense todos estos elementos:

Entre los compases 68 y 71 tiene lugar una pequeña reexposición –dentro de la propia sección–, ya que vuelve a aparecer el diseño ascendente en corcheas, lo que provoca un efecto de “condensación” –todo sucede en breves compases, convirtiendo al pasaje en doble aumentación en un breve paréntesis–, y un interesante juego de tensiones y distensiones con el ritmo como elemento generador. También se puede observar que, en tan solo 10 compases, ocurre que: 1/ en la primera intervención –*super omnes caelos*, cc. 61-64–, cada coro actúa en bloque, con una estructura ternaria: Coro 1-Coro 2-Coro 1. 2/ Esta referencia trinitaria vuelve a repetirse en la reexposición mencionada, con idéntica estructura (cc. 68-71). 3/ También se observa una relación ternaria entre los 10 compases, entre las intervenciones de ambos coros, la del Coro 2 –*ascendisti*, cc. 64-67– y, de nuevo, los dos coros.

A partir del compás 70 vuelve a aparecer, en el Coro 2, el diseño ascendente por doble aumentación, pero con interesantes variaciones: por un lado, se observa que todas las voces realizan el citado movimiento ascendente, quedando por tanto, una descripción más manifiesta de *ascendisti* –se puede observar una **anabasis** más “tendida”–; por otro, la voz de Alto realiza el mismo diseño pero con numerosas **syncopae** (retardos), lo que origina: 1/ un “suave” juego de tensiones y distensiones – nada agresivo, ya que se trata de retardos de quinta por sexta–, que aporta riqueza armónica. 2/ Un mayor dinamismo, a través de la ruptura del *tactus*, con las hemiolas. 3/ El ascenso se produce a impulsos, como a “empujones” –la repetición “a cámara lenta”, mencionada entre los cc. 64-67, esta vez se produce “fotograma a fotograma”–.

[Coro 2:]

S  
cae - los as - cen - dis - ti:

A  
cae - los as - cen - dis - ti:  
Syncopatio

T  
cae - los as - cen - dis - ti:

B  
cae - los as - cen - dis - ti:

[bc:]  
Acomp.<sup>to</sup>  
(órg.)  
Anabasis

Para concluir, el Coro 1 sintetiza la sección, a modo de resumen, en esta ocasión con todo el texto, sin fragmentarlo (*super omnes caelos ascendisti*, cc. 73-76). La cláusula de I grado cierra la sección, concluyendo con ella la parte descriptiva y laudatoria de la antifona. Se pueden observar dos detalles más: 1/ aparecen tesituras agudas en la mayoría de voces, manteniéndose en esa región, lo que parece simbolizar que el proceso de “ascensión”, descrito con anterioridad, queda concluido, ofreciendo una visión “desde lo alto”, al igual que los discípulos, viendo la escena en lo alto de un monte. 2/ En todas las voces del Coro 1, Hinojosa recurre, una vez más, a la **circulatio**, para reflexionar sobre esa misma idea –los discípulos han observado lo ocurrido, y meditan sobre ello–.

[Coro 1:]

S1 su - per om - nes coe - los as - cen - dis - ti,

S2 su - per om - nes coe - los as - cen - dis - ti,

A su - per om - nes coe - los as - cen - dis - ti:

T su - per om - nes coe - los as - cen - dis - ti:

75

Circulaciones

La tercera sección –cc. 76-107– arranca también con una *falsa resolución por elipsis*, lo que hace “volcar” la parte laudatoria sobre la parte rogativa, suplicante, que ahora se inicia. Esto también produce una mayor acumulación de tensión en el oyente, que, sin posibilidad de relajarse, queda “ubicado” en el corazón de la antífona, en la parte más importante. Contiene dos subsecciones: la primera (cc. 76-86) arranca con un motivo, basado en repeticiones de nota –una escritura instrumental–, que contiene dos elementos: un pequeño salto de cuarta ascendente –una *exclamatio*– en el Tiple del Coro 2, que aporta un especial énfasis en la sílaba tónica del texto (*ne derelinquas nos*, declamado de forma pausada, con semínimas), y, con el mismo texto, un retardo de cuarta por tercera –*syncopae*–, en el Tenor del Coro 2 (c. 78) –reproducido en la voz de Alto del Coro 1, c. 80– con un efecto de lamento –la “desazón” por la posible “dejadez” o inacción de Dios–, acentuado por la semitonía –*Si* becuadro–.

Para la palabra *orphanos* (cc. 82-85), Hinojosa recurre a la fragmentación del texto, aislando esta idea –“no nos dejes huérfanos”–, y en la sílaba tónica, coloca una hemiola, lo que aporta un valor enfático, totalmente suplicante. La célula utilizada concluye con un movimiento descendente en las voces, acentuando su valor simbólico –de humildad, de anonadamiento: frente a Cristo, que ha triunfado como un rey y ha ascendido a los cielos, se presenta el pueblo, desamparado, desolado–. Este fragmento acaba en silencio de mínima, con una *aposiopesis*, con una intención muy enfática y retórica: al pueblo se le deja –como a los discípulos– sin nada, vacío. Este recurso –similar al utilizado por algunos de los compositores barrocos de referencia en Europa<sup>1046</sup>–, provoca un cambio brusco, ya que desde el compás 33 todas las secciones y subsecciones habían quedado enlazadas mediante *falsa resolución por elipsis*, lo que crea un evidente contraste.

<sup>1046</sup> Tómese el ejemplo del IX movimiento –*Esurientes*– del *Magnificat* BWV 243 de Johann Sebastian Bach (\*Eisenach –Alemania–, 1685; †Leipzig –Alemania–, 1750): en el compás 35, cuando el texto dice *et divites dimisit inanes* “[...] a los ricos los despidió sin nada”, Bach coloca una pausa general, un “vacío” total, que describe perfectamente la escena.

También es destacable una nueva referencia trinitaria en las tres veces que se exponen –de forma repartida entre los dos coros– tanto el fragmento de texto *ne derelinquas nos*, como *orphanos*, en un intento de reclamar el envío del Espíritu Santo –con lo que la Trinidad queda completada<sup>1047</sup>–. Por tanto, una vez más aparecen referencias a los números 2 (dos coros de cuatro voces, representando la dimensión humana) que combinan tres imitaciones (la presencia divina reclamada por la Humanidad). Todos los elementos de esta subsección descritos con anterioridad, aparecen en el siguiente ejemplo:

The image shows a musical score for two choirs, [Coro 1:] and [Coro 2:], with an organ accompaniment. The score is written in G major and 4/4 time. The lyrics are in Latin. The score includes several musical annotations: 'Aposiopesis' (indicated by a red arrow pointing to a measure in Coro 2, Soprano part), 'Syncope' (indicated by a red arrow pointing to a measure in Coro 2, Alto part), and 'Lamentatio' (indicated by a red arrow pointing to a measure in Coro 2, Tenor part). Red boxes highlight specific musical motifs and lyrics across different parts, including the phrase 'ne derelinquas nos' and 'orphanos'.

En la segunda subsección (cc. 86-107) aparecen dos nuevos motivos: el primero de ellos, asociado al texto *sed mitte promissum Patris* –“envía lo prometido por el Padre”–, por grados conjuntos, recurso que, unido a que este motivo lo inicia el Coro 2, confiere un tono popular, sencillo, humilde. Este texto trata de enfatizar especialmente el verbo *mitte* (“envía”), una súplica imperativa, demandada a Dios, con un pequeño intervalo ascendente de segunda –*gradatio*–. El motivo está tratado imitativamente por parejas de voces en cada coro, que actúan como personajes, en

<sup>1047</sup> La propia Iglesia Católica aprovecha este simbolismo en su calendario litúrgico, ya que, tras el envío del Espíritu Santo en Pentecostés, al domingo siguiente celebra la Santísima Trinidad.

una “puesta en escena”, una teatralización del discurso, añadiéndose del mismo modo –por parejas– las voces del Coro 1 (cc. 93-95), una escenificación plasmada desde diferentes ángulos –zonas del templo–, demandando, una y otra vez, el envío del Espíritu. El segundo motivo (cc. 90-92) fragmenta aún más el texto, reservando una pequeña célula acéfalo-anacrúsica –con silencio de semínima– para el texto *in nos* – para resaltar el texto “a nosotros”, a los fieles, destinatarios de ese envío–, que se reparte ternariamente entre el Coro 1 y el Coro 2: una alusión trinitaria que, con el arranque anacrúsico y el *stretto* entre ambos coros, crea una cierta ansiedad en la espera. Obsérvense todos estos elementos:

The image shows a musical score for two choirs and organ accompaniment. The top section is for Coro 1, with parts for Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (A), and Tenor (T). The bottom section is for Coro 2, with parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Below the vocal parts is the organ accompaniment (Acomp. 10 (órg.)). Red boxes highlight specific musical elements: in Coro 1, the anacrúsic starts of the vocal lines and the text "in nos" in Soprano 1 and Soprano 2; in Coro 2, the anacrúsic starts of the vocal lines and the text "sed mitte promissum Patris" in Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The organ accompaniment also features an anacrúsic start.

Esta tercera sección concluye con una reexposición del motivo asociado al texto *sed mitte promissum Patris*, añadiendo un elemento de variación: el arranque, que antes era de mínima, más relajado, ahora es con semínima, anacrúsico, lo que enfatiza aún más el ansia del pueblo, la necesidad –urgente, apremiante– de que Dios envíe ya su Espíritu, que no se demore. Para concluir, Hinojosa recurre al *tutti* con la fusión de todo el texto de la sección –*sed mitte promissum Patris in nos*–: “todo” el pueblo aclama “todo” el texto –una nueva “masificación”–, con la cláusula sostenida de I grado, que nuevamente enfatiza el texto *in nos* –grado muy “coloreado” por la presencia del *Fa #* en los dos coros, en las voces de Alto (Coro 1) y Tenor (Coro 2)–.



The image shows a musical score for a choir, divided into two parts: [Coro 1:] and [Coro 2:].

**[Coro 1:]**

- S1:** in nos, sed mit-te pro-mis-sum Pa-tris Spi-ritum
- S2:** in nos, sed mit-te pro-mis-sum Pa-tris in nos
- A:** in nos, sed mit-te pro-mis-sum Pa-tris in nos
- T:** in nos, sed mit-te pro-mis-sum Pa-tris in nos Spi-

**[Coro 2:]**

- S:** nos, sed mit-te pro-mis-sum Pa-tris, Pa-tris in nos
- A:** nos, sed mit-te pro-mis-sum Pa-tris, Pa-tris in nos, in nos
- T:** nos, sed mit-te pro-mis-sum Pa-tris, Pa-tris in nos, in nos
- B:** nos, sed mit-te pro-mis-sum Pa-tris, Pa-tris in nos

**[bc:]**

**Acomp.<sup>to</sup> (órg.):**

The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings. Red boxes highlight specific musical phrases in the vocal lines, likely related to the analysis in the text below.

En el arranque de la cuarta sección (cc. 107-135) se retoma el recurso de la *falsa resolución por elipsis*, en este caso, con la clara intención de conectar el texto *sed mitte promissum Patris in nos Spiritum veritatis*. Aunque se trata de secciones diferentes, este “solapamiento” contribuye a unificar la parte de la antífona referida a la plegaria –envíanos, ¿qué?: el Espíritu de la verdad–. Un nuevo motivo, acéfalo, comienza de un modo absolutamente dinámico, vivo, sobre la palabra *Spiritum*, con un puntillo de semínima, un recurso rítmico sencillo que aporta un gran dinamismo –describiendo el espíritu vivo, presente, e inculcando esa vitalidad a los oyentes–, con un pequeño motivo ascendente –símbolo de ligereza, de volatilidad–. En este motivo, Hinojosa utiliza la *fuga realis* en el Coro 1, combinando parejas a distancia de medio compás –semínima–, lo que añade un gran dinamismo, una idea de “apresuramiento”, a la vez que muestra el buen oficio del compositor en el dominio del contrapunto.

Al llegar a *veritatis* (cc. 112-116), Hinojosa utiliza melismas en tres voces del primer coro, mientras que la línea del Tenor actúa como *cantus firmus* –a modo de salmista, o presbítero, que “recita” desde el púlpito–. Junto a ello, aparece un recurso retórico nuevo, una *synonimia* (repetición de una idea transportada en la misma voz), formando una progresión descendente (cc. 112-116), un diseño por grados conjuntos –





The image shows a musical score for two choirs, [Coro 1] and [Coro 2]. The score is written for Soprano (S1, S2), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The lyrics are in Latin: "Spiri-tum ve-ri-tatis". A red arrow points from the bottom left towards the top right, highlighting a specific melodic line in the Tenor part of Coro 1.

Finalmente, entre los compases 125-131 se produce una nueva sucesión de entradas canónicas –reiterando, una vez más, hasta la saciedad, *Spiritus veritatis*, para que esta idea termine de “calar” entre los fieles–, incorporando las ocho voces, en *tutti*, de cara a la cláusula final de esta sección, en el I grado. Esta cláusula “cierra” el texto litúrgico antes del *Alleluia* final, y contiene un detalle, aparentemente sin importancia, pero significativo: en el Tiple del Coro 1 (c. 135) se produce un retardo del texto, con un pequeño salto de cuarta ascendente –una **exclamatio**–, realizado una vez han concluido todas las voces su discurso. Esta voz actúa como solista, desmarcándose del resto, en un movimiento brusco dentro del reposo –distensión del I grado–, e incluso en contra de la prosodia –ya que con el salto ascendente, queda acentuada la última sílaba de *veritatis*–. La intención es de convulsionar, llamar la atención dentro de un contexto relajado, como un último “toque de atención” a los fieles (¡llega el Espíritu de la verdad, estad alerta).

Como se ha observado, esta cuarta sección ocupa 29 compases: no se trata de la sección más extensa –en cuanto a número de compases–, pero sí en proporción al tamaño de texto, ya que únicamente contiene dos palabras –*Spiritus veritatis*, “Espíritu de la verdad”–. Por tanto, es importante la parte “rogativa” –no nos dejes huérfanos, envíanos lo prometido por el Padre–, pero para el compositor cobra más importancia la realización efectiva de la promesa, el regalo implícito que lleva: el envío

del Espíritu Santo. Esto queda reforzado con el uso, con profusión, de alteraciones accidentales, algo que había ocurrido de un modo más tímido hasta el momento: en efecto, aparecen numerosas alteraciones –concentradas entre los cc. 107-135, concretamente el *Si* becuadro, el *Fa* #, el *Do* #, con sus correspondientes “anulaciones” en los diseños descendentes–, que aportan colorido, tensión armónica, y alejamiento del tono principal –*Re*–, precisamente en el “epicentro” del texto.

La quinta y última sección –*alleluia*, cc. 136-162–, arranca con un pequeño silencio, de semínima, cuya función es disociar el *alleluia* de lo citado con anterioridad –el “cuerpo de texto” de la antífona–, de modo que, a todo lo dicho, sucede una celebración festiva, gozosa. Además, esta breve pausa provoca un arranque acéfalo en el diseño posterior, caracterizado por un ritmo vivo en corcheas, con repeticiones de nota. Tras las numerosas notas alteradas y los pasajes contrapuntísticos de la sección anterior, se produce un gran contraste, con un discurso más liviano, pero a la vez más dinámico, como un capítulo aparte, un “colofón”. Como se observará al entrar en detalle en el análisis, esta última sección actúa a modo de epílogo, ya que contiene algunos elementos de las secciones anteriores.

En primera instancia, los dos coros se imitan en bloque, con una textura homorrítmica –un *noema*, que aporta una mayor ligereza y claridad en el discurso–, “contagiándose”, afirmando entre sí el carácter alegre, festivo. Se pueden observar tres bloques de entradas (Coro 1-Coro 2-Coro 1), con corcheas y semínimas (cc. 136-141), al que, bruscamente –como un súbito cambio de *tempo*–, le suceden otros tres bloques con las entradas invertidas (Coro 2-Coro 1-Coro 2), esta vez, con mínima y dos semínimas (cc. 141-144), por tanto, con claras referencias trinitarias. En el primer bloque mencionado, que aporta una mayor viveza, se pueden observar algunos elementos –a modo de recordatorio– que habían aparecido a lo largo de la antífona, como la *circulatio* (voces de Tiple 2 y Alto, Coro 1, cc. 136-137), y el diseño ascendente –esta vez, solo “sugerido”– de las partes graves de cada coro (Bajo del Coro 1, c. 136; Bajo del Coro 2, cc. 137-138), que “conecta” con el fragmento descriptivo de la sección segunda (*super omnes ascendisti*, cc. 61-62; 68-70), y finalmente, la intervención del Coro 1 por parejas de voces (Tiple 1-Bajo; Tiple 2-Alto, cc. 139-140), que reedita el pasaje de la sección tercera (*sed mitte promissum Patris*, cc. 86 y ss.). Obsérvense los elementos citados (resaltados con cuadros rojos):

The image shows a musical score for two choirs, [Coro 1:] and [Coro 2:]. The first choir has parts for Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (A), and Tenor (T). The second choir has parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "Al-le-lu-ia, al-le-lu-ia". The score includes two sections: "Noema" and "Circulatio". Red boxes highlight specific musical phrases in the vocal lines, indicating a progression of fifths. The tempo marking "r40" is visible at the top right of the first choir's part.

En el segundo bloque –también ternario, trinitario, como ya he mencionado– se produce un efecto de “subida”, con un ciclo de quintas ascendentes entre ambos coros –*Fa-Do-Sol-Re*–, que provoca un efecto de ansiedad, una acumulación de tensión, describiendo de nuevo –recordando lo ocurrido en la propia antífona– la llegada de Cristo a los cielos. Esta progresión –o *fortspinnung*<sup>1049</sup>– constituye una pequeña aportación –un tímido avance– en el marco de la música barroca de ámbito hispánico, ya que fue un modelo sintáctico que se aplicó a finales del Barroco en Europa. Obsérvese la progresión en el siguiente ejemplo (indicado con círculos rojos):




<sup>1049</sup> El término *fortspinnung* fue acuñado por el pianista Wilhelm Fischer (\*Viena –Austria–, 1886; †Innsbruck –Austria–, 1962) en su libro *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils* [Sobre la evolución histórica del estilo clásico vienés], publicado en Viena en 1915 (Vid.: -KÜHN, Clemens: *Formenlehre der Musik*. Kassel, Bärenreiter, 1987 [versión consultada en castellano: *Tratado de la forma musical*. Barcelona, Labor, 1994, pp. 52-57]).

The image shows a musical score for two choirs, Coro 1 and Coro 2, and an organ accompaniment. The score is written in G major and 4/4 time. The lyrics are "ia, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia". The vocal parts are Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The organ accompaniment is labeled "Acomp.<sup>to</sup> (órg.)". Red circles highlight specific notes in the vocal lines and the organ part, likely indicating points of interest or technical challenges.

Tras esta “ascensión”, a llegar a la nota más aguda de la progresión –*Re*–, se produce un efecto de “volcado”, de “vuelo libre”, una línea descendente –*catabasis*– del Coro 1 (cc. 144-148), con unas síncopas –en el Tiple 1 y la Alto– que conectan –a modo de recordatorio– con las de la voz de Alto del Coro 2 en la sección segunda (cc. 70-73). El movimiento descendente también se produce con progresiones descendentes –*gradatio*–, en esta ocasión de segunda menor –*Re - Do - Si - La*– pero esta vez por movimiento contrario, lo que, unido a las hemiolas –movimiento sincopado– producen una caída lenta, una especie de “vuelo sin motor”, que provoca placidez y relajación.

Entre los compases 149 y 151 vuelve a repetirse el diálogo, fragmentado, celular, de los compases 141-144, con un nuevo impulso dinámico en la sección. Estos dos compases “conectan” –a modo de soldadura– de nuevo con la progresión descendente anterior –un buen ejemplo del dominio, por parte de Hinojosa, de la técnica del contrapunto invertible–, retomada esta vez por el Coro 2 –*La - Sol - Fa - Mi - Re*–, aportando una visión descriptiva del envío del Espíritu Santo, completando el proceso.

El efecto de *ritardando*, con la relajación de los valores, se produce en tres fases, con lo que se consigue la transición de un carácter festivo, absolutamente gozoso y extrovertido, a otro más sobrio, más devoto y solemne. En el siguiente cuadro se pueden observar los patrones rítmicos utilizados en este proceso:

cc. 136-141	cc. 141-144; cc. 147-149	cc. 144-148; cc. 150-154
		

En el *tutti* final (cc. 157-162) se sintetiza toda la sección, con el *Alleluia* final como una aclamación unánime –homorrítmica–, de todas las voces, cerrando la obra – de forma determinante, categórica, solemne– con la cláusula final de I grado.

Por tanto, en la estructura completa se observan diferentes fases: las dos primeras, que combinan el carácter laudatorio –*O Rex gloriae*– y descriptivo –*Domine virtutum, qui triunfator hodie, super omnes coelos ascendisti*–, la tercera, rogativa –*ne derelinquas nos orfanos, sed mitte promissum Patris in nos*–, preparativa de la cuarta, como epicentro de la antífona, en la que se hace efectiva la promesa –*Spiritum veritatis*–, y la quinta, con la explosión inicial –*Alleluia*–, que deriva en un final reverencial, solemne. En este sentido, la estructuración de la obra ayuda perfectamente a delimitar el texto y a comprender bien el mensaje que encierra.

El *organico* corresponde a un modelo habitual en el barroco hispánico, es decir, con el primer coro con dos Tiples, Alto y Tenor, y el segundo con las cuatro voces de Tiple, Alto, Tenor y Bajo. El acompañamiento de órgano (ciñéndome al papel más antiguo conservado) presenta un exiguo cifrado<sup>1050</sup>, con algunos intervalos de séptima y de novena, mientras que el más reciente tiene un cifrado nutrido (he decidido transcribir el más antiguo, respetando su cifrado, para ofrecer una mayor fidelidad con la fuente original, y añadir debajo este nuevo cifrado, posterior, como guía de su realización práctica). En todo caso, ninguno de los tres papeles de acompañamiento indica “acompañamiento continuo”, si bien en realidad lo son, ya que intervienen en toda la obra. El papel que indica “Acompañamiento Contrabajo y Violón” –anotación hecha con posterioridad– no lo he incluido en la presente transcripción, ya que considero que no refleja fielmente el *organico* original, si bien pudiera ser que, hacia finales del siglo XVII (décadas después de la presente composición) existiera un papel de violón que, posteriormente, derivara en el de contrabajo-violón citado.

En la transcripción he incluido un símbolo que aparece en todos los papeles sueltos y en la partitura completa: se trata de una cruz [+], a modo de llamada o párrafo<sup>1051</sup>, que en uno de los acompañamientos –el más antiguo– va acompañado de la anotación “hasta aquí”, y en el papel de contrabajo y violón, seguido de “fin”. En la partitura completa aparece indicada en el Tiple 1 del Coro 1 y en el acompañamiento, y parece anotada a la vez que fue copiada. En todas las fuentes aparece en el compás 107 –numeración resultante de la transcripción–, tras el texto *sed mitte promissum Patris in nos*, y antes de *Spiritum veritatis*, y la anotación no parece de la época de la copia, sino posterior. De todo ello se deduce que: 1/ la partitura, en un momento determinado –desde el siglo XIX, probablemente–, se interpretó incompleta, hasta esa señal, de ahí las indicaciones “hasta aquí” y “fin”. 2/ Pudo deberse a una intención de “acortar” la celebración de Vísperas, de hacerla más breve. 3/ Puede que, fruto del aprecio por esta composición [?], su uso se aplicara a otras celebraciones litúrgicas, diferentes a las Vísperas de la fiesta de la Ascensión. 4/ En ese punto aparece una cláusula de I grado, que podría hacer las veces de cláusula final. En cualquier caso, esta decisión de acortar la partitura<sup>1052</sup> no es congruente –después del análisis realizado– con el espíritu de la misma, ya que ese punto está situado justamente antes del clímax de la composición –al llegar el texto a *Spiritum veritatis*–, y por tanto, no tiene sentido ni desde el punto de vista textual ni musical.

La elección por parte de Hinojosa, de este *organico* –bicoral, con acompañamiento continuo de órgano–, pudo deberse a que la fiesta de la Ascensión – y sus Vísperas correspondientes–, aunque fuera considerada de primera clase<sup>1053</sup>, no

---

<sup>1050</sup> Obsérvese lo indicado en el presente capítulo, a propósito del cifrado en los acompañamientos, en el estudio de la partitura *Vidi Angelum –E-VAcP*, Mus/CM-H-96, r. 4625–, p. 729.

<sup>1051</sup> Como, por ejemplo, en la tercera sección –reexposición– del *aria da capo* barroca.

<sup>1052</sup> Estimo el minutaje de la partitura completa sobre unos 5 min. 20 seg., y al llegar al punto mencionado, habrían transcurrido unos 3 min. 30 seg., luego el “ahorro” de tiempo al acortar la partitura sería de 1 min. 50 seg., aproximadamente.

<sup>1053</sup> En las *Constituciones* quedan bien explicitadas las fiestas de primera clase –y dentro de ellas, las denominadas “rectorales”–, concretadas en las misas y oficios de determinados días del calendario

figuraba entre las “rectorales”, y por tanto, no necesitara un despliegue de medios – una solemnidad, una “pompa”– tan importante como en estas últimas, aunque sí suficiente. Por tanto, se trataba de buscar un equilibrio, ya que la utilización más reducida de voces –8–, ubicadas en espacios diferentes del templo –las tribunas– ofrecía una buena escenificación, acorde con una celebración importante, pero a su vez, un tanto comedida, contenida. Parece que la intención de Hinojosa es la de no utilizar al completo los recursos de la capilla<sup>1054</sup>, en consonancia con la “medida” comentada.

La obra está anotada en compás menor, binario o *de compasillo* (“alla semibreve”, transcrito en 2/2), muy apropiado para la solemnidad que el texto litúrgico requiere<sup>1055</sup>.

Los ámbitos de cada parte pueden observarse en el siguiente cuadro:

	Voz/Instrumento	Original <sup>1056</sup>	Transcripción	Extensión
<b>Coro I</b>	Tiple 1	Sol <sub>3</sub> -Re <sub>5</sub>	Do <sub>3</sub> -Sol <sub>4</sub>	12 <sup>a</sup>
	Tiple 2	Sol <sub>3</sub> -La <sub>4</sub>	Do <sub>3</sub> -Re <sub>4</sub>	9 <sup>a</sup>
	Alto	Mi <sub>2</sub> -Mi <sub>3</sub>	La <sub>2</sub> -La <sub>3</sub>	8 <sup>a</sup>
	Tenor	Sol <sub>2</sub> -Do <sub>4</sub>	Do <sub>2</sub> -Fa <sub>3</sub>	11 <sup>a</sup>
<b>Coro II</b>	Tiple	Sol <sub>3</sub> -Do <sub>5</sub>	Do <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	11 <sup>a</sup>
	Alto	Mi <sub>2</sub> -Mi <sub>3</sub>	La <sub>2</sub> -La <sub>3</sub>	8 <sup>a</sup>
	Tenor	Sol <sub>2</sub> -La <sub>3</sub>	Do <sub>2</sub> -Re <sub>3</sub>	9 <sup>a</sup>
	Bajo	La <sub>1</sub> -La <sub>3</sub>	Re <sub>1</sub> -Re <sub>3</sub>	15 <sup>a</sup>
<b>acompañamiento</b>	órgano	La <sub>1</sub> -Re <sub>3</sub>	Re <sub>1</sub> -Sol <sub>2</sub>	11 <sup>a</sup>

Se puede observar que las tesituras, en general, no son excesivamente limitadas, especialmente en las voces de Alto de ambos coros (una 8<sup>a</sup>), algo más amplia la de Tiple del Coro 1 (12<sup>a</sup>), destacando, sobre todas ellas, la del Bajo del Coro 2 (15<sup>a</sup>), si bien las notas extremas solo se abordan en momentos muy puntuales (Re<sub>1</sub>, c. 36; Re<sub>3</sub>, c. 63), aunque, en todo caso, es una voz destinada a un Barítono-Bajo hábil y profesional (contiene cambios de registro muy exigentes, como el de los cc. 63-64, moviéndose, en este caso, del Re<sub>3</sub> al Fa<sub>1</sub>). Si bien la voz de Tiple 1 del Coro 1, por su tesitura (una 12<sup>a</sup>), sería idónea para un capón, la del Tiple 2 del mismo coro (una 9<sup>a</sup>) podría abordarla sin problemas un niño. Por último, la voz de Tenor del Coro 2 más bien sugiere un tipo vocal de Barítono –un *Bajete*–, ya que no excede en el registro agudo del Re<sub>3</sub>, acercándose más a las tesituras restringidas de las voces de Alto de ambos coros.

---

litúrgico –este punto queda explicado al principio del presente capítulo, en el apartado *Criterios de selección*, p. 363–.

<sup>1054</sup> La “restricción” en el uso de medios y recursos afecta a las cinco obras a 8 voces compuestas por Hinojosa en su estancia en el Patriarca, de un total de cuarenta y siete.

<sup>1055</sup> Sobre el uso del compás de *compasillo* en las composiciones litúrgicas, véase el análisis de la composición *Vidi Angelum (E-VAcP, Mus/CM-H-96, r. 4625)*, en el presente capítulo, p. 718.

<sup>1056</sup> Extraídos de los papeles sueltos, no de la partitura general.



Las distancias entre voces son cortas entre las de Tiple y Alto de ambos coros (3ª), pero más amplias entre el resto (6ª entre Alto y Tenor de ambos coros; 7ª entre Tenor y Bajo del Coro 2), favoreciendo en unos casos posiciones cerradas y abiertas en los otros, lo que da una muestra de la soltura e independencia de algunas partes, especialmente en el caso del Bajo del segundo coro.

A pesar de tener extensiones diferentes, son constantes los cruces entre las voces de Tiple 1 y 2 del Coro 1, manteniéndose, en ocasiones, la segunda voz por encima de la primera durante varios compases (cc. 30-39, 52-56, 158-162), lo que sugiere, por un lado, cierta independencia melódica en cada una de ellas, y por otro, un reparto de “protagonismo”, propio de la época.

En cuanto a los movimientos melódicos, destaca la abundancia de grados conjuntos en los motivos, tanto ascendentes como descendentes –propios de una escritura vocal, destinada a un uso litúrgico–, aunque las partes graves de cada coro (Tenor del Coro 1 y Bajo del Coro 2) contienen intervalos más extensos, consecuencia de su papel de sostenimiento de cada coro en bloque.

La tesitura del acompañamiento es algo más restringida que la del Bajo (una 11ª, frente a la 15ª de aquel), lo que favorece un tono de recogimiento y contención en la parte instrumental, que contrasta con algunas partes vocales, escritas con una mayor soltura. Es posible que Hinojosa pensara en adaptar esta parte a un instrumento con una amplitud corta, como un portativo, por ejemplo. Este acompañamiento se comporta como un *basso seguente*, reforzando las partes graves de cada coro, si bien se observa, en ciertos momentos, una tímida tendencia a independizarse de estas –un tímido camino hacia el *basso continuo*–, como en los compases 11 al 18, en que intenta desligarse del Bajo del Coro 2:

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is labeled 'B' and contains a vocal line in bass clef with lyrics: "O Rex glo - ri - ae, Rex glo - ri - ae." The bottom staff is labeled "Acomp.<sup>10</sup> (órg.)" and contains an accompaniment line in bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The vocal line features a mix of quarter and eighth notes, with some phrases connected by slurs. The accompaniment line consists of a steady sequence of eighth notes.

Por todo ello, el resultado es una mezcla que combina soltura e independencia de algunas partes con equilibrio y contención en otras, dentro de un carácter solemne, en ocasiones festivo, en todo caso, sin desligarse del carácter litúrgico al que va destinado.

En definitiva, se trata de una obra que perduró en el tiempo y fue interpretándose hasta el siglo XIX, una época de profundos cambios socio-políticos en España, adaptándose a las nuevas formas de escritura y recursos tímbricos –copia de la partitura completa, incorporación del violón y, posteriormente, del contrabajo, y nuevas indicaciones dinámicas– que, producto de los cambios estéticos y nuevas modas, se imponían en las capillas españolas.

Una obra cuya estructura mantiene un aparente desequilibrio –un “desorden” dentro del “orden”–, con varias fases –laudatoria, rogativa, celebrativa–, cuyo punto culminante tiene lugar en *Spiritum veritatis* –aprovechando, por tanto, la coyuntura de la fiesta de la Ascensión para realizar una alegoría trinitaria constante–, todo ello a través de figuras retóricas sencillas, pero de gran efecto –*O Rex gloriae, super omnes coelos, orphanos, Spiritum veritatis*–. Incluye otras aportaciones interesantes, como las propias de la fuga de escuela –**fuga realis**, del primer motivo, con inclusión de mutaciones en el sujeto–, el efecto de *accelerando* –sección 1ª– y de *ritardando* –sección 5ª–, mediante combinaciones rítmicas que aportan variedad y dinamismo, el uso del *fortspinnung* –un recurso más propio del Barroco tardío en Europa– y un original inclusión de motivos reexpuestos en el *Alleluia* final, actuando a modo de epílogo, que sintetizan y dan unidad a toda la obra. Finalmente, destaca en la composición el uso de recursos teatrales, propios del Barroco, como el tratamiento diferente de los Coros 1 –los discípulos– y 2 –el pueblo–. En definitiva, una partitura que permite descubrir cómo era la capilla del Corpus Christi en tiempos de Hinojosa, y cómo se celebraban en la institución las Vísperas –en una fiesta considerada de primera clase, y por tanto, de relevancia– de la Ascensión del Señor.

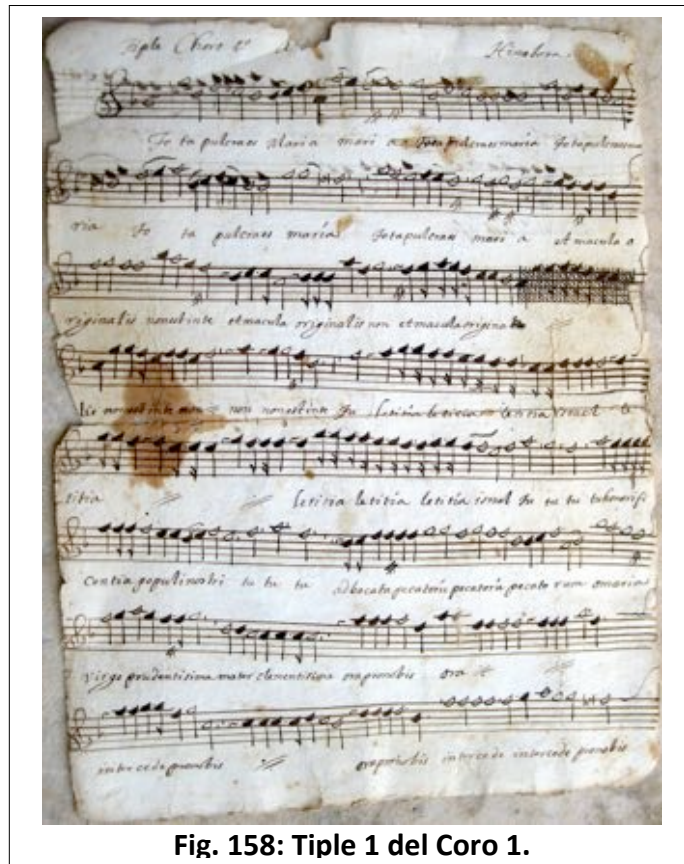
[7] – *E-VAcp*, Mus/CM-H-93, r. 4622; CM-H-94, r. 4623. José [Jose, Joseph] Hinojosa [Hinojossa, Ynojosa, Ynojossa, Inojosa] (*fl.* 1662-†Valencia, 1673): Antifona *Tota pulchra*, a 8 voces y acompañamiento.

Esta obra se conserva en dos juegos de papeles, cada uno de ellos con una signatura diferente: el primero, probablemente de la época del compositor (siglo XVII, signatura CM-H-93), y el segundo, posterior, posiblemente del siglo XVIII (signatura CM-H-94).

El primer juego de papeles está incompleto. Consta de cinco papeles de voces y dos de acompañamientos. Los primeros están anotados por el mismo copista, escritos a dos caras, en formato vertical (francés)<sup>1057</sup>, con unas medidas de 310 x 215 mm, llenas de tachaduras y manchas, muy deteriorados –indicativo de su constante uso, y por tanto, del interés de la capilla musical del Patriarca por interpretar esta obra en el último tercio del siglo XVII–. Se corresponden con los papeles del Coro 1 (S 1, 2, A, T) y del Tiple del Coro 2. Entre estos papeles faltan las restantes voces del Coro 2 (A, T, B), aunque es de suponer que estas desaparecerían tras un largo tiempo, en primer lugar, por el uso continuado del material que se conserva, y porque, de otro modo, no habría sido posible una “reconstrucción” total, como demuestra el juego completo de papeles del siglo XVII.

---

<sup>1057</sup> El formato francés, o vertical, era el más utilizado para las partes vocales, especialmente en lengua latina –donde la música constaba, por lo general, de un único texto–, mientras que para las partes instrumentales, y para las obras paralitúrgicas –villancicos–, en lengua vernácula, se prefería utilizar el formato apaisado o italiano. En el caso de los acompañamientos, con el formato apaisado se podía condensar, por lo general, toda la obra en una sola cara –salvo algunas partes de la *Misa*, más extensas, como el *Credo*, o algún salmo o cántico–, y también era más práctico para poderlo situar en el atril del órgano –y otros tipos de atriles, “corridos”, en el que podían leer varios instrumentistas a la vez– evitando su caída; y en el caso de los villancicos –tonos, gozos, etc.–, en este formato era posible espaciar los pentagramas y, de este modo, se podían insertar las letras de las diferentes coplas o versos. Otros factores que determinaban la elección del formato italiano para las partes instrumentales eran la iluminación –el uso de las velas en el coro, ya que el formato vertical podía quemarse con más facilidad y hacer sombras– y el viento –al aire libre, en procesiones, podía volarse–.



**Fig. 158: Tiple 1 del Coro 1.**

En cuanto a los acompañamientos –realizados por copistas diferentes del que realizó los papeles vocales, como era frecuente en la época–, también se encuentran muy deteriorados –se puede entender, por ello, que fueron también muy utilizados durante largo tiempo–: el primero, doblado, contiene la música escrita en el interior, en formato apaisado, con unas medidas (abierto) de 210 x 300 mm, indicando “Acomp.<sup>to</sup> al órgano”. En la cara exterior figura el título diplomático: “[rúbrica] / Tota Pulchra es Maria / a 8”. Es muy posible que este acompañamiento fuera el único que el compositor incluyera en el juego inicial de papeles, y además, lo hiciera con total concreción, determinando qué instrumento debía realizarlo –un solo órgano, ateniéndose a este único papel–, y además se trataba de un acompañamiento continuo –ya que interviene en toda la obra–. Junto a él, se conserva otro papel, roto por la mitad, con el mismo formato, pero escrito por otro copista. Se conserva la mitad derecha, pero se puede determinar que no se trata de un acompañamiento para esta obra, aunque sí del autor –se indica en el margen derecho “Joseph Hinojosa”–. Es dudoso que se conservara –en fechas cercanas a su composición– junto al juego de papeles de la composición *Tota pulchra*, ya que, por entonces, se guardaría completo, determinándose a qué juego de papeles pertenecería; más bien, parece que haya sido incluido en reestructuraciones posteriores del archivo musical, a raíz de su rotura. En cualquier caso, es difícil determinar a qué obra de Hinojosa corresponde, ya que, al haberse perdido la mitad izquierda, no se conserva el *incipit* de la misma, aunque sí se puede determinar que corresponde a una parte instrumental –no de continuo, porque incluye silencios a lo largo de la misma–, ya que no lleva letra.



**Fig. 159: acompañamiento al órgano  
y parte de otro acompañamiento (sin determinar).**

El segundo juego de partituras está completo: consta de diez papeles (ocho de las voces y dos acompañamientos), todos del siglo XVIII, copiados en formato apaisado (italiano), con unas medidas de 214 x 283 mm. Las partes vocales fueron anotadas por el mismo copista, probablemente a partir de los papeles del siglo XVII antes descritos. Como se puede observar, se decidió encargar un juego completo de papeles, en lugar de aprovechar los ya existentes, lo que, junto a la idea de unificar los formatos, denota un especial interés por conservar e interpretar la obra –que, probablemente, ya se encontrara desgastada, a causa de su constante uso–. Algunos de ellos (Tiples 1, 2, y Alto del Coro 1) tienen dos folios pegados entre sí –por tanto, la música se anotó en dos papeles independientes, que fueron “pegados” para evitar que se traspapelaran–; el resto, salvo uno de los acompañamientos, son pliegos doblados, escritos por las caras exteriores. Es de suponer que el copista “aprovechara” algún sobrante de papel para las voces superiores del Coro 1, y a partir de los pliegos –nuevas remesas de papel– continuara copiando el resto. En las caras interiores de algunos de ellos figuran anotaciones y dibujos (*i.e.*, en la parte interior del papel de Alto del Coro 2, que indica: “lo a [*sic.*] cantado Andres Pastor / siendo infante 1852”)<sup>1058</sup>, que, más allá de lo

<sup>1058</sup> Esta fecha –1852– se encuentra en un siglo lleno de acontecimientos socio-políticos en España: la Guerra de la Independencia (1808-1814), la Constitución de Cádiz –“La Pepa”–, la transición del Antiguo Régimen al Régimen Liberal, bajo Fernando VII (1814-1833) y las guerras carlistas de 1833, 1846 y 1872, bajo el reinado de Isabel II (1833-1868). En el apartado religioso, las desamortizaciones de Mendizábal (1836-1837) y de Madoz (1855) originaron una importante desmembración de parte de los archivos de titularidad eclesiástica, y aunque la firma del Concordato con la Santa Sede (1851) devolvió a la Iglesia Católica su “oficialidad” en el territorio, sin embargo limitó la privacidad de las capillas españolas, al exigir que estas fueran formadas íntegramente por clérigos, con lo que el protagonismo musical que la Iglesia había desplegado hasta la fecha quedó mermado. Además, la aparición de una nueva y creciente burguesía originó un cambio en la demanda social, surgiendo así los ateneos, liceos y sociedades musicales, y a su vez los conservatorios de música. El primer conservatorio en España fue el de Madrid (1830), seguido del de Barcelona (1838). En Valencia, la Real Sociedad Económica de Amigos del País, con el apoyo de la Diputación y del Ayuntamiento, promovió la creación del conservatorio de la ciudad en 1879 (-SARGET, María Ángeles: “Perspectiva histórica de la Educación Musical”, en *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 15 (2000), pp. 124-128). Asimismo, en Valencia se creó en 1893 la Sociedad Coral “Orfeo Valencian El Micalet” –a partir de 1905, reestructurada como Sociedad Coral “El

anecdótico, demuestra la pervivencia de esta composición en el siglo XIX, y su interpretación en aquellas fechas, resistiendo al paso del tiempo y a las nuevas corrientes estéticas y creativas que iban apareciendo. En el caso de los dos acompañamientos, en ambos se indica “continuo” –por tanto, de la copia antigua “al órgano”, pudieron surgir estos dos acompañamientos continuos, una terminología más generalizada, que abría las puertas a una instrumentación diferente, sin perjuicio de que, en la propia época de la composición, se pudiera sustituir o añadir algún instrumento polifónico junto al órgano– y están cifrados, aunque no se especifica qué instrumento polifónico debería encargarse de su realización. Uno de ellos es una réplica del citado anteriormente como “acompañamiento al órgano”, aunque con menos cifras<sup>1059</sup> (en el más antiguo aparecen cifrados de 6 y de 7, y en este solo algún 6 y algún bemol, indicativo del intervalo de 3ª alterado descendentemente), y el segundo, anotado en Fa en 4ª sin bemol en la armadura, también lleva un cifrado exiguo –curiosamente, el transporte que, como se verá a continuación, prescribe la transcripción actual, aunque para la época, quizá el papel fuera destinado a un órgano portátil, de ahí su anotación en otro tono–. El hecho de que existan tres acompañamientos –entre los dos juegos de papeles–, puede suponer que: 1/ *originalmente la obra se acompañara con un único instrumento, el órgano*. Esto se corrobora con el hecho de que solo se conserva un único papel del siglo XVII, para órgano, y que hace la función de acompañamiento continuo, interviniendo en toda la obra. 2/ *Con el tiempo –a partir del siglo XVIII– se añadieron más papeles de acompañamiento continuo, idénticos al original de órgano –salvo pequeños cambios en el cifrado–, por tanto, destinados a otros instrumentos de que dispusiera la capilla, como algún órgano portátil<sup>1060</sup> o arpa*. 3/ A pesar de que todos los acompañamientos conservados son de “continuo”, *pudieron utilizarse conjuntamente en alguna interpretación de esta obra*, con, al menos, un órgano –positivo, situado en el coro, junto al “coro de la capilla”, el segundo coro, en este caso–, y los otros dos, por parte de un segundo órgano, –portativo, para acompañar al primer coro, situado en un espacio escénico diferente al coro–, y otro instrumento más –un tercer órgano, un arpa, o un instrumento monódico, como el bajón, que aprovechara el papel, a pesar de llevar cifrado–.

---

Micalet”–, siendo su protector artístico Salvador Giner (\*Valencia, 1832; †Valencia, 1911).

<sup>1059</sup> Este hecho resulta llamativo, ya que el papel con un cifrado más simple es el posterior, y el más antiguo lleva más cifras, contrariamente a lo que sucedía en el siglo XVII, donde el cifrado del acompañamiento se simplificaba en modo extremo, ya que muchos de los intervalos por encima del continuo quedaban sobreentendidos, confiando en la destreza y preparación musical del acompañante.

<sup>1060</sup> La capilla disponía de dos órganos portativos: el primero de ellos se utilizaba habitualmente para acompañar las salves en la capilla de la Virgen de la Antigua (segunda a la izquierda desde el fondo del templo, desde la puerta lateral de acceso), después de Completas. Así queda reflejado en las *Constituciones*: “Item [Cap. 40, “DE LA ORDEN QUE SE HA DE GUARDAR en la cantoria, y musica de los diuinos OFICIOS”] todos los dias que no fueren de primera classe, o Sabados, se diga acabadas Completas una Salue a canto llano, y con el organo que dexamos para este efe[c]to, por tres ministros, y el Organista, y los seis Infantillos.” (*Constituciones de la Capilla...*, op. cit., p. 71). El segundo órgano portátil se utilizaba en la capilla de las Indulgencias (o de la Inmaculada), situada a la derecha del zaguán de entrada al Colegio-Seminario (-PIEDRA, Joaquín: “Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII. Organistas del Colegio del Corpus Christi”, en *Anuario Musical*, 27 (1962), p. 148).





**Fig. 160: íncipits del Tiple 1 del Coro 1 y de los acompañamientos.**

La partitura está anotada –salvo el tercer papel de acompañamiento, antes mencionado– en claves altas (Tiples en clave de Sol en segunda línea) o *chiavette*, con un bemol en la armadura en *Sol* dorio, lo que prescribe un transporte (según los tratados de la época) de cuarta descendente, quedando fijado –para su transcripción e interpretación– en el modo de *Re*, dorio *per natura* o primer modo<sup>1061</sup>.

El texto en latín y su traducción, es el siguiente:

<p><i>Tota pulchra es Maria, et macula originalis non est in te. Tu gloria Jerusalem, tu laetitia Israel, tu honorificentia populi nostri. Tu advocata peccatorum, O Maria, virgo prudentissima, Mater amantissima, ora pro nobis, intercede pro nobis ad Dominum Jesum Christum.</i></p>	<p>Eres toda hermosa, María, y el pecado original no está en ti. Eres la gloria de Jerusalén, la alegría de Israel, la honra de nuestro pueblo. Abogada de los pecadores. Oh, María, virgen prudentísima, Madre amantísima, ruega por nosotros, intercede por nosotros ante el Señor Jesucristo.</p>
---	--

Se trata de una antífona mariana, cuyo texto poético –de origen medieval, en latín– está inspirado en dos citas bíblicas, concretamente del Libro de Judith<sup>1062</sup> y del

<sup>1061</sup> “Primer Tono Transportado, se transporta quarta arriba pero se canta y se acompaña quarta baxa, y todo viene a ser una misma cosa, y solamente se diferencia en la apuntación, con las mismas advertencias en todo del 1º natural.” (-RABASSA, Pedro: *Guia para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composicion de la Musica*. Manuscrito, s.f. [Edn. facsímil del manuscrito conservado en el Real Colegio del Corpus Christi]. Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universitat Autònoma, 1990, pp. 421-422).

<sup>1062</sup> *Tu exaltatio Ierusalem, tu gloria magna Israel, tu laus magna generis nostri* (“Tú eres la exaltación de Jerusalén, / tú el gran orgullo de Israel, / tú la suprema gloria de nuestra raza.” Jdt, 15, 10).



Cantar de los Cantares<sup>1063</sup>. Se divide en dos estrofas: en la primera –*Tota pulchra... / ... Tu advocata peccatorum*– se incide explícitamente en el aspecto laudatorio –*laudatio*– hacia la Virgen: “eres hermosa”, “eres la gloria..., la alegría..., la honra...”. A partir de aquí, en la segunda estrofa, el sentido del texto se torna totalmente suplicante: tras los dos últimos “piropos” (“prudéntísima, amantísima), el texto concluye con una parte rogativa –*rogatio*–, muy breve, pero muy condensada (“ruega por nosotros, intercede por nosotros”). Los textos de las antífonas marianas tienen en común estos dos aspectos<sup>1064</sup>, comenzando por el laudatorio –un “engalanamiento”, como una preparación con gran pompa– y concluyendo con el rogatorio –la parte más importante de la oración, en la que la súplica e intercesión son los elementos comunes–.

El siglo XVII es considerado como cumbre del debate teológico –suscitado en el seno de la Iglesia Católica Romana– a propósito del dogma de la Inmaculada Concepción, que concretamente en España venía debatiéndose desde el siglo XIII<sup>1065</sup>. Sevilla –la ciudad natal de Juan de Ribera– se convirtió en la capital “inmaculista” de la península, toda vez que, como todavía no era dogma de fe<sup>1066</sup>, provocó un enconado enfrentamiento entre defensores y detractores del asunto, extendiéndose la polémica por toda España. El Concilio de Trento no se había declarado totalmente “inmaculista”: en realidad, no se había pronunciado con claridad –sabedores de que había teólogos importantes en uno y otro bando, y se podían levantar fisuras importantes en el seno de la propia Iglesia Católica–. Pero, a instancias del rey Felipe IV, el papa Alejandro VII, en 1661, se pronunció a este respecto con la bula *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum*, que suponía un decidido espaldarazo hacia la vertiente “inmaculista”, y aunque todavía no se admitía como dogma de fe, “obligaba” a que en los sermones, celebración de la Eucaristía y otros actos religiosos, se emplease, para referirse a la Virgen, el término “Inmaculada Concepción”.

En Valencia se acogió con gran entusiasmo esta decisión papal: tanto es así, que nada más conocer la noticia se organizaron grandes festejos en la ciudad: fueron unas celebraciones al modo barroco, con gran ostentación, sin escatimar en medios, y

---

<sup>1063</sup> *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te* (“¡Toda hermosa eres, amada mía / no hay tacha en ti!” Ct, 4, 7).

<sup>1064</sup> Como es el caso de las antífonas mayores *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina caelorum*, *Regina caeli* y *Salve Regina*. Junto a estas, el rezo del *Ave Maria* también contiene una primera parte descriptiva, recogida en el Evangelio de Lucas (Lc 1, 28), y una segunda rogativa. Para un mayor estudio sobre las antífonas marianas en el contexto de la música barroca hispánica, consúltese: -SALIS, Josep Maria: *El repertori litúrgic Marià a Catalunya...*, op. cit., pp. 461-498.

<sup>1065</sup> La polémica viene a raíz de las ideas contrapuestas en torno a si la Virgen María fue concebida con o sin pecado original –sin mácula–, es decir, si se le podía considerar o no como heredera de la primera mujer, Eva. En este sentido, los franciscanos enarbolaban el “bando” inmaculista, apoyados en las tesis del teólogo y filósofo John Duns Scoto (\*Duns –Escocia–, 1266; †Colonia –Alemania–, 1308), mientras que los dominicos se apoyaban en Tomás de Aquino (\*Roccasecca –Italia–, 1225c; †Fossanova –Italia–, 1274), abogando las tesis maculistas, que defendían que la Virgen María había nacido, como todo ser humano, con el pecado original. Sobre este tema, consúltese: -NÚÑEZ, Miguel Ángel: *La oratoria sagrada de la época del barroco*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 2000, pp. 200-201.

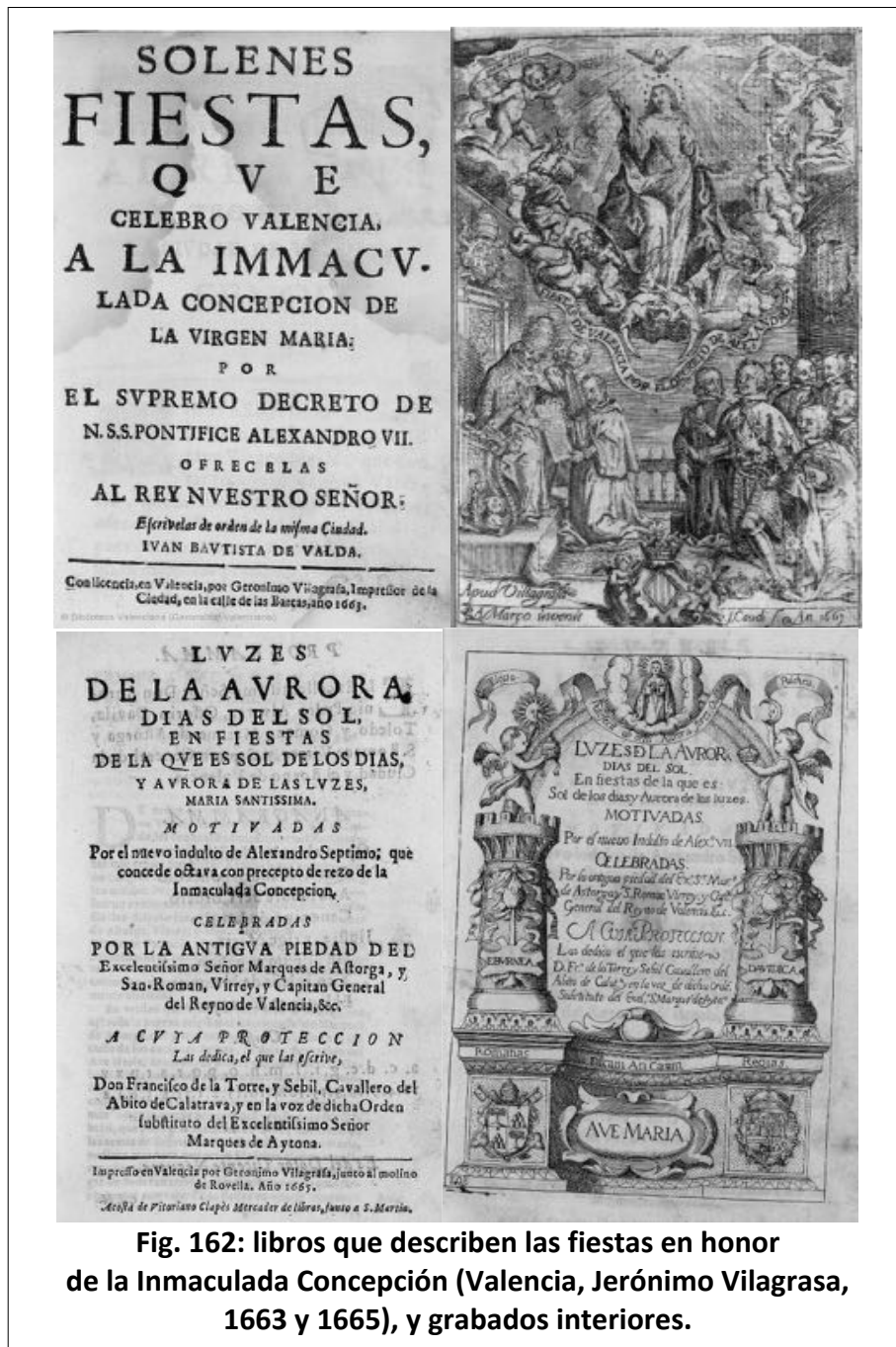
<sup>1066</sup> Lo fue a partir de la bula de Pio IX *Ineffabilis Deus*, promulgada en 1854.

con gran apasionamiento, tratando de “enardecer” al pueblo, de acrecentar el fervor popular hacia la Virgen<sup>1067</sup>.



**Fig. 161: grabados de carrozas que desfilaron por Valencia en honor a la Inmaculada Concepción (Valencia, Jerónimo Vilagrassa, 1662).**

<sup>1067</sup> Las fiestas fueron celebradas de modo independiente por los diferentes estamentos e instituciones: la Universidad Estudio General, decretando tres días de fiesta, y organizando un desfile con carrozas e inscripciones a tal efecto, que culminó con despliegue de luces y fuegos artificiales; a la vez, se organizaron otras fiestas en el Palacio Real, las Órdenes Militares, Orden de Montesa, Colegio de Cirujanos y Orden Franciscana. Las calles fueron iluminadas y engalanadas, y finalmente, desde la catedral arrancó una solemne procesión, decorada con altares de las diferentes órdenes religiosas y parroquias de la ciudad, con participación de los gremios, que desfilaron cada uno con su carroza. Los festejos acabaron con toros y juegos de cañas (-VALDA, Juan Bautista: *Fiestas que celebros Valencia, a la Inmaculada Concepcion de la Virgen Maria: por el supremo decreto de N. S. S. Pontifice Alejandro VII.* Valencia, Jerónimo Vilagrassa, 1663; -TORRE Y SEBIL, Francisco de la: *Luces de la aurora, días del sol, en fiestas de la que es Sol de los días y Aurora de las luzes María santissima.* Valencia, Jerónimo Vilagrassa, 1665).



**Fig. 162: libros que describen las fiestas en honor de la Inmaculada Concepción (Valencia, Jerónimo Vilagrassa, 1663 y 1665), y grabados interiores.**

La devoción a la Virgen María en Valencia es una constante que se repite a lo largo del siglo XVII, en especial en los años objeto de estudio de la presente tesis (1662-1673). La traslación de la imagen de la Virgen de los Desamparados<sup>1068</sup> desde el

<sup>1068</sup> La advocación de la Virgen María como *Mare dels Desemparats* –“Madre de los Desamparados”– tiene su origen en 1414, cuando se fundó en Valencia el *Hospital de Ignoscens, Folls e Orats* –Hospital de Inocentes, Locos y Orates–, y junto a él, surgió la *Lloable Confraria de Nostra Dona Sancta Maria dels Innocents* –Loable Cofradía de Nuestra Señora Santa María de los Inocentes–, que aseguraba, en forma de ayuda material y humana, la caritativa labor que realizaba su Junta. En 1493, Fernando el Católico (\*Sos del Rey Católico –Zaragoza–, 1452; †Madrigalejo –Cáceres–, 1516) añadió a la advocación inicial de *Sagrada Verge Maria del Innocents* el nuevo título de *Verge dels Desemparats*. Estos dos hitos singulares fueron decisivos en la devoción y entusiasmo popular de Valencia hacia su patrona (FERRER OLMOS, Vicente: “Origen, desarrollo y expansión del título entrañable de Madre de los Desamparados”,

Hospital General a la nueva capilla<sup>1069</sup> tuvo lugar en 1667, y con ello, nuevamente la ciudad se vistió de fiesta, celebrando con gran esplendor este acontecimiento<sup>1070</sup>. Así pues, en fechas cercanas (1662 y 1667), la ciudad vivió con gran gozo dos acontecimientos relacionados con la devoción mariana, y la capilla del Corpus Christi, envuelta en este “enardecimiento” popular, no debía dejar pasar la ocasión de sumarse a la fiesta, y celebrar con solemnidad la festividad de la Inmaculada Concepción. Además, las fechas en que ocurren los acontecimientos (1662 y 1667) coinciden con la etapa de Hinojosa como maestro de capilla (1662-1673), luego es posible que compusiera esta antífona en alguno de esos años<sup>1071</sup>.

El patriarca Juan de Ribera era un devoto de la Virgen María, y por ello dedicó una capilla en la iglesia del Corpus Christi a la *Virgen de la Antigua* –la segunda capilla a la derecha, según se accede al templo–, encargando en 1600 al portugués –afincado por entonces en Sevilla– Vasco Pereira (\*Évora –Portugal–, 1535; †Sevilla, 1609) una réplica de la imagen que se encuentra en la catedral hispalense, que él, desde joven, había venerado<sup>1072</sup>. Además, la capilla llamada “de las Indulgencias” –situada a la derecha del zaguán– también era conocida como capilla “de la Inmaculada”, y alberga una escultura de Gregorio Fernández<sup>1073</sup> (\*Sarriá –Lugo–, 1576; †Valladolid, 1636), quedando con ello de manifiesto la sensibilidad del patriarca hacia la Virgen, y la

---

en *Vº Centenario Advocación “Mare de Deu dels Desamparats”*. Valencia, Ajuntament de Valencia, Regidoria de Cultura, Fires y Festes, 1994, pp. 19-58).

<sup>1069</sup> La nueva capilla, hoy Basílica de la “Verge dels Desemparats”, fue construida entre 1652 y 1667, a partir del proyecto del arquitecto Diego Martínez Ponce de Urrana (\*Requena –Valencia–, 1611c; †?) (-GARCÍA RODRIGUEZ, Alfonso: “Diego Martínez Ponce de Urrana”, en *Oleana*, 15 (2000), pp. 27-49; -BÉRCHEZ, Joaquín: “Consideraciones arquitectónicas sobre la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia”, en *Vº Centenario Advocación...*, op. cit., pp. 197-214). Junto a la devoción popular hacia la virgen, la peste que asoló Valencia –y el Reino– en 1647, fue el desencadenante de la edificación. Para más información, consúltese el Capítulo I de la presente tesis, pp. 37 y 46-47 .

<sup>1070</sup> Vid.: -DE LA TORRE, Francisco: *Reales fiestas a la soberana imagen de la Virgen de los Desamparados, de la ciudad de Valencia, en su traslación a la nueva capilla. Mandadas celebrar por la augusta piedad de la Reyna Nuestra Señora Mariana de Austria en su nombre, y de su unico hijo Carlos segundo nuestro Rey*. Valencia, Jerónimo Vilagrasa, 1667.

<sup>1071</sup> Salvo en 1662, el primer año en que Hinojosa sirvió de maestro de capilla, ya que ingresó como tal el día 14 de diciembre, y por tanto, ya se había celebrado la festividad, el día 8 del mismo mes.

<sup>1072</sup> Este encargo al pintor portugués quedó reflejado en las *Constituciones de la Capilla*, siendo una apuesta personal del fundador Juan de Ribera, que de este modo albergaba la esperanza de que se venerara a esta virgen de igual modo que se hacía en Sevilla: “Item el Sabado, de la Purissima Virgen Maria, por la reverencia tan justamente devida a la Santissima, y benditissima Virgen, y Madre de Jesu Christo Nuestro Señor, y Rede[n]tor: cuya Imagen hizimos sacar a un gra[n] pintor, de la misma manera que está la figura de nuestra Señora de la Antigua en la Iglesia Catedral de Sevilla en una Capilla desta invocacion, y se venera con grandissima devocio[n], y concurso, por los quotidianos milagros que nuestro Señor es servido obrar en los que con devocion acuden a la dicha Capilla, y confiamos de su bondad, y misericordia, que lo mismo concederà a esta nuestra figura.” (*Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 32, pp. 42-43). Los recibos y detalles de la adquisición los refleja Boronat en su biografía sobre Ribera (-BORONAT, Pascual: *El beato Juan de Ribera y el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia, Francisco Vives Mora, 1904, pp. 339-340).

<sup>1073</sup> La *Inmaculada* de Gregorio Fernández, situada en el altar de la citada capilla, fue donada en 1639 al Colegio por los Condes de Castro, Antonio Gómez Manrique de Mendoza y María Enríquez de Ribera. La madre de María Enríquez era hermanastra de Juan de Ribera, fruto de la relación –extramatrimonial– de su padre, Perafán, con Luisa Mosquera y Esquivel. María Enríquez, por tanto, era sobrina del fundador, Juan de Ribera. Se trata de una imagen perteneciente al último período creativo del escultor gallego (1631-1636) (-JUÁREZ, Javier: *Escultor Gregorio Fernández*. Valladolid, Junta de Cofradías, 2008, p. 17).

sintonía, por parte de los dirigentes del Colegio, con el sentir del pueblo valenciano en las primeras décadas del siglo XVII.



**Fig. 163: capilla de la Virgen de la Antigua, con el cuadro del pintor portugués Vasco Pereira (1600), representante del manierismo tardío.**



**Fig. 164: altar de la capilla de la Inmaculada, con la escultura de Gregorio Fernández (17.1t), máximo exponente de la imaginería barroca española.**

Volviendo al texto, es de resaltar lo que se afirma en el segundo verso (“el pecado original no está en ti”), por lo que su inclusión en los oficios divinos –y por ende, su musicalización–, significaba, de un modo rotundo y sin fisuras, tomar partido por la postura inmaculista. La antifona cierra las segundas Vísperas del día de la Inmaculada Concepción (8 de diciembre), y por tanto, tiene un uso funcional concreto, determinado por las *Constituciones* de la capilla del Real Colegio del Corpus Christi<sup>1074</sup>.

La antifona gregoriana correspondiente presenta una musicalización y tono diferentes para cada estrofa –precediendo cada una de ellas a un salmo–, y cada una de ellas se divide en incisos y miembros de frase. La melodía combina la escritura silábica –*punctum*– con numerosos neumas, tales como *clivis*, *pes*, *torculus*, *climacus*, *epiphonus*, *cephalicus* y *quilisma*, mezclando comedimiento y contención –en consonancia con la “humildad” de la Virgen María, protagonista de la fiesta– con brillantez y efusividad. En los ámbitos también se combinan, según las diferentes estrofas, unos restringidos –de 6ª, en las estrofas 1, 2 y 3–, con otros más destacables –de 9ª, en la estrofa 4; y de 8ª, en la 5–, con un inicio suave, discreto, y un final más esplendoroso. Obsérvese:

<sup>1074</sup> Vid.: *Constituciones de la Capilla...*, op. cit., Cap. 36, p. 56.



Fig. 165: antífona gregoriana *Tota pulchra*.

La estructura de la antífona de Hinojosa contiene cinco secciones, mostradas en la tabla siguiente:

Secciones	Nº de compases	Texto correspondiente
Sección 1, cc. 1-44	44	<i>Tota pulchra es Maria,</i>
Sección 2, cc. 45-62	18	<i>et macula originalis non est in te.</i>
Sección 3, cc. 62-87	27	<i>Tu gloria Jerusalem,</i> <i>tu laetitia Israel,</i> <i>tu honorificentia populi nostri.</i>
Sección 4, cc. 87-145	58	<i>Tu advocata peccatorum,</i> <i>O Maria,</i> <i>virgo prudentissima,</i> <i>Mater amantissima,</i> <i>ora pro nobis,</i> <i>intercede pro nobis</i>
Sección 5, cc. 145-166	22	<i>ad Dominum Jesum Christum.</i>

La primera sección es muy extensa en relación a la brevedad del texto que expone: la intención es la de repetir, una y otra vez, la idea inicial, *Tota pulchra es Maria*, incidiendo más en los calificativos –“toda hermosa, toda pulcra”, aunque en la traducción del latín se podría aceptar “limpia”, con clara referencia al carácter inmaculado– que en la propia figura de la Virgen, en la destinataria de los mismos. En la segunda, el texto circula con más rapidez, pero también –como se observará en el análisis pormenorizado– con mayor vitalidad, y por tanto, no pasa desapercibido, sino que aporta una mayor densidad, mayor concentración, recalcando –o reafirmando– la idea aportada en el verso –sección– anterior: “el pecado original no está en ti”, con una insistencia final en la negación –*non est in te*–, desechando por completo la idea de mácula alguna en la Virgen. La sección tercera contiene un fragmento de texto más extenso, y además se repiten con gran profusión los calificativos de “alegría” y “honra”, recreándose el autor en ellos, alargándose con ello el número de compases. La cuarta sección es la más amplia (con 58 compases), conteniendo el fragmento de texto más extenso, pero, curiosamente, el texto *O Maria* ocupa únicamente 4 compases, sin repetición del mismo: nuevamente el compositor prefiere explotar los



calificativos –adjetivos– del texto que el propio objeto –la Virgen María– de los mismos. La sección áurea –61%, compás 101– se encuentra en el corazón de esta sección –*O Maria*, cc. 99-103–, precisamente en el punto álgido y más efusivo del texto. De estos 58 compases, 35 (una relación 2:3, referencias a lo terrenal y lo celestial) están dedicados a la parte del texto en forma de súplica –únicamente dos versos: “ruega por nosotros / intercede por nosotros”–, una subsección más desarrollada que el resto de la sección cuarta (23 compases), en la que Hinojosa pone un especial énfasis, desarrollando ampliamente la parte “rogativa”. Finalmente, con la última sección, todo se aligera, y a pesar de las repeticiones de texto (“ante el señor Jesucristo”), una vez la súplica ha cesado, se finaliza con gozo la antífona. Por tanto, la parte “laudatoria” del texto ocupa 4/5 partes (130 compases), mientras que la parte “rogativa” ocupa aproximadamente 1/5 parte (35 compases), pero, sin embargo, se convierte en la parte más importante, la que proporcionalmente recibe más compases. Curiosamente, aunque con una división distinta, estas cinco partes –*laudatio versus rogatio*– coinciden con el número de secciones de la obra.

Profundizando en el número de compases de cada sección, se observa que, si se divide la sección 4 en 3 partes, el resultado (19’3%) es, prácticamente, el de los 18 compases de la sección 2 –primera referencia trinitaria–. A pesar del aparente desequilibrio, entre las partes se puede observar un cierto orden: el número de compases de la primera sección (44) es el doble que el de la última (22) –referencia, por tanto, al número 2<sup>1075</sup>, entre las partes extremas de la obra–. Las secciones 2 y 3 suman prácticamente el mismo número de compases (18 + 27 = 45) que la primera (44). Finalmente, la suma de las secciones 2, 3 y 5 (18 + 27 + 22 = 57) es prácticamente igual al número de compases de la sección 4 (58), con la contraposición 3:1 –tres figuras, Padre, Hijo y Espíritu Santo se funden en una, pero también María (1) frente a la Trinidad (3)–. Por tanto, existen constantes referencias a los números 2 –dos son las figuras que aparecen en el texto, María y Jesucristo– y 3, que, curiosamente, suman 5, el número de las secciones de la obra. Todo un “enjambre” cabalístico, que, a la vez que se ensalza la figura de la Virgen y se le pide su amparo, el compositor podría haber plasmado de un modo subliminal en la estructura de la obra, de un modo intencionado.

La primera sección queda dividida en dos subsecciones: la primera (cc. 1-34) contiene un motivo principal que comienza por una nota aguda con una hemiola, para destacar el primer calificativo –*Tota*, “toda”–, a la vez que coloca en un pedestal la figura de María, en lo alto, para ser admirada y adorada por todos los fieles. Le sigue un salto de 3ª ascendente que sirve para recalcar la segunda idea textual, “pulcra”, con cierto énfasis, tras lo cual aparece un movimiento descendente que sugiere una cierta sumisión, una inclinación –el pueblo se rinde a los pies de la Virgen–. Este motivo inicial queda expuesto por la voz de Tiple del Coro 1 –voz aguda, blanca, asociada al

---

<sup>1075</sup> El número dos representa la dualidad, manifestada con profusión en la Biblia: en el Génesis, el segundo día es el de la “división” –separándose la tierra del agua, y las aguas de las aguas–, pero también simboliza el orden frente al caos, el día frente a la noche, Adán y Eva, Abel y Caín –el bien y el mal–, los dos hijos de Abraham, Ismael e Isaac; en el Éxodo, las dos tablas de la ley; y ya en el Nuevo Testamento, la doble naturaleza de Jesús, humana y divina, los dos ladrones –bueno y malo– que fueron crucificados con él, los dos Discípulos de Emaús, etc.



carácter inmaculado de la Virgen–, y es desarrollado, en un primer estadio, por el Coro 1, con la figura retórica del **polyptoton** (repetición de un motivo en varias voces, cc. 1-10), para reafirmar las mismas ideas iniciales, toda vez que la exposición inicial, sin el uso del *tutti* –únicamente con las cuatro voces del Coro 1–, aporta un aire cándido, ligero, acentuado por el uso de mínimas. El estilo *fugato* se desarrolla con los grados I y V (*Re - La*), lo que sirve para asentar el tono de la obra, y las entradas se suceden muy distanciadas –salvo las del Tenor y la voz de Alto, cc. 4-5, el resto se sitúan entre sí a tres compases de distancia–, lo que potencia la gravedad, la solemnidad, la seriedad en el discurso.

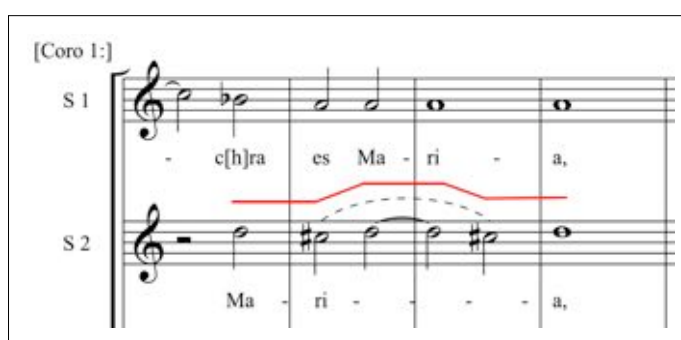
The image shows a musical score for Coro 1 in 3/2 time, featuring four voices: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (A), and Tenor (T). The lyrics are: "To - ta pul - c[h]ra es Ma - ri - a, Ma - ri - a, to - ta pul - c[h]ra es Ma - ri - a, to - ta pul - c[h]ra es Ma - ri - a". A blue annotation "Polyptoton" is placed between the Soprano 1 and Alto staves. Red arrows point from this annotation to the first notes of the Soprano 1 and Alto parts, which both begin with the syllable "To". The Soprano 1 part starts at measure 1, and the Alto part starts at measure 5. The Tenor part starts at measure 10. The Soprano 2 part starts at measure 10. The score includes measure numbers 5 and 10.

Una vez expuestas las cuatro entradas del motivo –con pulcritud, a cuatro voces, con el objeto de no desviar la atención principal– aparece un contramotivo, como un *cantus firmus* en semibreves, expuesto inicialmente por el Tenor del Coro 1 – al modo de un salmista–, cuya función es la de “sujetar” el entramado contrapuntístico (cc. 9-14), pero también, con un diseño por grados conjuntos ascendente, hace elevar la vista hacia la figura de la Virgen, admirando su presencia, exaltando su figura. Este contramotivo es desarrollado –más bien sugerido– por otras voces (Alto del Coro 1, cc. 9-10; Alto del Coro 2, cc. 24-25; Bajo del Coro 2, cc. 24-30), por tanto, su aparición es discreta, presente pero tímida, quizá para describir el papel de la Virgen –siempre junto a Jesús, pero en un segundo plano<sup>1076</sup>–. La conjunción perfecta del motivo y el contramotivo, caminando juntos, podría simbolizar al pueblo –piropeando– junto a su Virgen –toda excelsa, toda engalanada–, a la vez que demuestra el buen oficio del compositor en el trabajo contrapuntístico.

<sup>1076</sup> En muchos pasajes del Nuevo Testamento aparece la figura de la Virgen María con sencillez, con discreción, sin perturbar el protagonismo de Jesús, figura evangélica central. Valgan dos ejemplos: en el nacimiento de Jesús, María, admirada por todo lo que le estaba sucediendo, “[...] guardaba todas estas cosas, meditándolas en su corazón.” (Lc 2, 19). Y en el episodio de las bodas de Caná, María, al acabarse el vino de la boda y comentárselo a Jesús, este le respondió: “Mujer, todavía no ha llegado mi hora”, por lo que María dijo a los sirvientes: “Haced lo que él os diga” (Jn 2, 3-5).



Sobre la palabra *Maria*, Hinojosa utiliza un diseño sencillo para las cláusulas (expuesto por vez primera en el Tiple 2 del Coro 1, cc. 11-14) que aparece en toda la sección (Alto del Coro 2, cc. 16-18; Alto del Coro 1, cc. 22-25; Tenor del Coro 2, cc. 28-30; Tiple 1 del Coro 2, c. 41-44), con lo que consigue un cierto “engalanamiento”, a modo de “corona” sobre la cabeza de la Virgen María –como se puede observar en el ejemplo siguiente, la voz del Tiple 2 está cruzada con la del Tiple 1, sobrepuesta–, y al llegar a la cláusula esta última aparece más estática –la Virgen está quieta, “dejándose” coronar, en una actitud humilde, sumisa–.



Esta imagen de la Inmaculada coronada se puede observar en el cuadro de Juan de Juanes [Vicente Juan Masip] (\*Valencia, 1507; †Bocairent –Valencia–, 1579) conservado en la iglesia de los Jesuitas de Valencia<sup>1077</sup>: una imagen que, arriba de la corona, presenta una filacteria con el texto del *Cantar de los Cantares*: *Tota pulchra es amica mea, et macula non est in te*.

<sup>1077</sup> En la pintura de Juan de Juanes se puede observar toda una simbología mariana: el Padre –Dios– y el Hijo –Jesús– “coronan” a la Virgen María, y el Espíritu Santo, en forma de paloma, observa la acción desde lo alto. Las alegorías se agrupan en torno a tres temas: la virginidad (fuente sellada, ciudad amurallada, jardín cerrado, espejo, y todos los árboles que conservan su verdor: ciprés, olivo, cedro y palmera), la pureza inmaculada (lirio, sol, rosas, torre de David), y la intercesión en favor de todo el género humano (puerta del cielo, pozo de agua viva y estrella de mar –guía de marineros–). La Virgen aparece sobre la luna recortada a sus pies según reza el Apocalipsis: “Una gran señal apareció en el cielo: una Mujer, vestida de sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de estrellas sobre su cabeza.” (Ap 12, 1).



**Fig. 166: Juan DE JUANES: *La Inmaculada Concepción*. Valencia, iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, 1568.**

En la segunda subsección (cc. 34-44), más reducida, se utiliza el recurso de la ***mimesis noema*** (repetición inmediata de un ***noema***, o fragmento homorrítmico que destaca en un contexto imitativo, pero con una alteración manifiesta), creando un contraste con la subsección anterior, ya que se vuelve a repetir el texto inicial, pero cobrando un especial énfasis, a modo de síntesis, de aclamación unánime. La frase la inicia el Coro 2, de un modo reverencial, humilde –todas las voces descienden, en un pasaje que recuerda al modo frigio, a modo de lamento–, pero inmediatamente –secundando esta acción– le sigue el Coro 1, que reproduce el pasaje pero de un modo más enfático, con una mayor admiración. Este efecto queda logrado con la altura de las voces del Coro 1 –más agudas que las del Coro 2–, mediante la técnica del contrapunto invertible, entre las tres voces superiores de ambos coros, con una mayor declamación, más “oratorial”. Tras ello, Hinojosa recurre a una ***aposiopesis*** (pausa general en todas las partes), una figura retórica –reflejada aquí con una pausa de mínima, c. 41–, con el objetivo de realzar el final de la sección, preparando, con gran pompa, la palabra *Maria*. Aquí confluyen ambos coros –como una aclamación por parte de toda la humanidad–, con la presencia del motivo, en forma de corona, esta vez en el Tiple 1 del Coro 1 –en lo alto, todavía más excelso–. A pesar de que hasta el momento el texto solo va referido al aspecto más “laudatorio” del poema, se puede entrever –por las líneas descendentes, propias del modo frigio, el uso de los elementos retóricos, la utilización de las tesituras, etc.– cómo Hinojosa “anticipa” ya, de algún modo, la parte suplicante, que aparecerá más tarde, al final de la obra, de modo que todo el conjunto participa ya de ese carácter –el pueblo, suplicante, que reclama a su reina–, al culminar la sección con la palabra *Maria*.

The image shows a musical score for two choirs, [Coro 1:] and [Coro 2:]. The score is in G major and 4/4 time. It features vocal parts for Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (A), Tenor (T) in Coro 1, and Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B) in Coro 2. The lyrics are 'a, to - ta pul - c(h)ra es Ma - ri - - - a, et'. Annotations include: 'Mimesis noema' pointing to the first vocal line; 'Frigio (4# deficiens)' pointing to the second vocal line; 'Aposiopesis' pointing to a red box around the end of the first section; and various red and blue boxes and arrows highlighting specific musical phrases and rests.

Es de destacar, finalmente, que toda la primera sección tiene, como pulsación principal, el uso de las mínimas, lo que concede un tono “procesional” –representando a los fieles, que marchan en procesión, como “seguidores” de la Virgen María–, a la vez que añade un contenido simbólico fundamental: la blancura, asociada al carácter inmaculado de la Virgen –no visible para los espectadores, pero sí a los ojos de los intérpretes, que observan la partitura llena de semibreves y mínimas, con la presencia, aislada, de algunas semínimas–.

Sin embargo, en la segunda sección (cc. 45-62) aparece una notación “negra”, de semínimas, lo que queda asociado al texto *et macula* –el pecado, la “mancha”–, como contraposición a la blancura anterior –una imagen más apreciable por los intérpretes que por los fieles–. La inicia el Coro 1, con una textura homorrítmica y una escritura instrumental, caracterizada por repeticiones de nota –posiblemente doblada por los ministriles–, para conseguir una mayor ligereza en el discurso. Nuevamente aparece una *aposiopesis* –un silencio de semínima, c. 44– cuya función, en este caso es dinamizar y dar vitalidad al arranque acéfalo, lo que se consigue, además, con un notable incremento del ritmo con la aparición de mínimas con puntillo y semínimas –un efecto de cambio de *tempo*–. El puntillo de mínima en *macula* (“mancha”) favorece la prosodia, a la vez que potencia su valor expresivo, que posteriormente vendrá

refrendado con la repetición constante de la negación *-non*, “no”. Todos estos recursos crean un gran contraste con la sección anterior, despertando al oyente, que había quedado admirado, absorto, contemplando la figura de María.

The image shows a musical score for a choir, labeled "[Coro 1:]" on the left. It consists of four staves, labeled S 1, S 2, A, and T from top to bottom. Above the staves, there are two labels: "Notación blanca (pureza)" and "Notación negra (pecado)". The number "45" is written below the second label. The lyrics are written below each staff: "Ma - ri - - - a, et ma-cu-la o - ri - gi - na - lis". The notation includes various note values and rests, with some notes in the first section being white (semibreves) and some in the second section being black (minims).

La intervención del Coro 2, a partir del c. 50, reafirma lo expresado por el Coro 1. Hinojosa utiliza conjuntamente dos recursos retóricos: la **paronomasia** (repetición de un fragmento con una fuerte adición –se repite, como respuesta, el mismo arranque en *et macula* con que había iniciado el Coro 1– y la **diminutio** (disminución de valores rítmicos en un fragmento, cc. 50-52), lo que incrementa aún más la vitalidad del pasaje. En este caso, el Coro 1 va repitiendo, con efecto de eco, lo suscitado por el Coro 2 –el pueblo, erigido en este pasaje en protagonista de la acción–, resultando en conjunto un pasaje muy alegre, muy festivo.

The image shows a musical score for two choirs, Coro 1 and Coro 2. Coro 1 consists of Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Alto (A), and Tenor (T). Coro 2 consists of Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Latin: "te, et ma-cu-la o-ri-gi-na-lis non, et ma-cu-la o-ri-gi-na-lis non, et ma-cu-la". The score includes musical notation with notes, rests, and bar lines. There are red arrows pointing to specific notes in the lyrics, and blue annotations: "Diminutio" above the Soprano line of Coro 2 and "Paronomasia" below the Alto line of Coro 2. The number "30" is written above the first staff of Coro 1.

Para finalizar esta sección, Hinojosa expresa a fondo el carácter “inmaculado” de la virgen, con recursos muy sencillos: aísla la palabra *non*, para reforzar el sentido negativo de mácula –la Virgen María **no** tiene mancha alguna, carece de pecado– con mínimas que aparecen de un modo subliminal entre los dos coros (Alto y Tenor del Coro 1, y todo el Coro 2, en bloque, cc. 55-56), en una especie de “escarceo” o “coqueteo”, mientras las voces superiores del Coro 1 (los dos Tiples) se imitan con la técnica de la *circulatio* (línea melódica que circula alrededor de una nota), para seguir “girando” en torno a la misma idea, fijándola en los oyentes –la ausencia de pecado, el carácter inmaculado de la Virgen–. Inmediatamente, el Coro 1 (c. 59) refuerza la idea de la negación repitiendo *non* dos veces, empleando tanto la *diminutio* –el mismo pasaje en mínimas, ahora aparece en semínimas– como la *suspiratio* –interrupción del discurso con pausas breves–, lo que crea un mayor tensión y ansiedad –el tono suplicante del pueblo nuevamente se anticipa–.



The image shows a musical score for two choirs, [Coro 1:] and [Coro 2:]. The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The lyrics are in Latin: "et ma-cu-la o-ri-gi-na - lis non est in te, non est in te, non, non est in". The score includes several annotations: "Circulationes" with red arrows pointing to specific melodic lines in the Soprano parts; "Suspiratio" with a red box around a phrase in the Soprano parts; and "Diminutio" with a red box around a phrase in the Tenor part. Red boxes also highlight the lyrics "non," and "no[n]." in various parts. The score is numbered 55 and 60.

La sección tercera (cc. 62-87) arranca con una pequeña frase del Tenor del Coro 1 –indicando en la fuente “solo”, quizá para advertir al Tenor que, en esa pequeña frase, no interviene ninguna voz más, y por tanto, queda “expuesto” a la audiencia– y esto se produce súbitamente, de improvviso, sin silencios, todo ello con el texto *Tu gloria Jerusalem*. Con todo ello se consigue: 1/ *crear un impacto en la audiencia, al comenzar la sección sin interrupciones, una situación inesperada*, ya que hasta el momento se habían utilizado pausas, como recurso retórico, para varios fines concretos. 2/ Utilizando la voz de Tenor en solo –voz habitualmente destinada al *cantus firmus*–, aunque se trata de una melodía propia, original de Hinojosa, *la idea es que el pueblo asocie esta intervención con la de un salmista, o sochantre, recitando desde el púlpito*. 3/ *Crear un efecto de “paréntesis”, aligerando enormemente la textura, que, en este pasaje breve, se transforma en una especie de “melodía acompañada”*<sup>1078</sup>. Finalmente, en el arranque de este pasaje “a solo”, se observa que el compositor quiere remarcar el inicio del texto, señalando a la Virgen (“Tú”) como la portadora de todos los atributos que, uno a uno, se irán desgranando en adelante, lo

<sup>1078</sup> Este breve pasaje –cc. 62-66– se podría interpretar –si se me permite el anacronismo– como un “anticipo” de la textura de “melodía y acompañamiento” desarrollada en el período preclásico: un instrumento o voz solista acompañado por otro, o en el caso del *pianoforte*, una melodía en la mano derecha acompañada por la mano izquierda.



que consigue alargando la nota inicial con una mínima, un recurso muy simple, pero muy práctico, de buen efecto. Finalmente, se puede observar cómo en *Jerusalem*, el melisma es prácticamente el mismo utilizado en *Maria* –en la sección anterior–, de modo que los fieles pueden asociar la idea de la Virgen –figura femenina elegida por Dios como madre de Jesús– con la ciudad de Jerusalén –ciudad de Sión, que viene desde el Antiguo Testamento, elegida por Dios–.

The image shows a musical score for a vocal solo and a chorus. The solo part is for a Tenor (T) in G-clef, 8va, with the lyrics "Tu glo - ri - a Je - ru - - - - sa - le[m],". The chorus part is for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), all in G-clef, 8va, with the lyrics "te.". The accompaniment is for Organ (Acomp. to (órg.)) in F-clef, 65, with the lyrics "te.". The score is marked with "Solo" and "[Coro 2:]".

Tras este breve intervención, el Coro 2 actúa en un segundo plano, como un protagonista secundario –al igual que ocurría en la tragedia griega, donde el *choros* actuaba como elemento “contextualizador”, resumiendo la acción, apostillándola– reafirmando el monosílabo –*Tu*, expresado inicialmente por el tenor solista, con la misma figura de mínima, para que el público pueda identificar a la Virgen–, e inmediatamente refrendado por el Coro 1. Tras ello, aparece de nuevo una breve pausa de semínima –una breve *aposiopesis*, de nuevo, c. 67–, que ayuda a revitalizar la acción, lo que se consigue con un nuevo incremento del ritmo –en este caso, con corcheas con puntillo y semicorcheas–, repitiendo incesantemente *laetitia* (“alegría”), describiendo una situación de gozo total, totalmente extrovertida.

[Coro 1:] Aposiopesis 70

S1 tu lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a ls - ra - el,

S2 tu lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a ls - ra - el,

A tu lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a ls - ra - el,

T lem, tu lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a ls - ra - el,

A este respecto, hay que añadir que no era muy común la utilización de figuras tan breves en una partitura de uso litúrgico, ya que, según lo que indicaban los tratados de la época<sup>1079</sup>, era más propio de la música instrumental, o en todo caso, de la música “paralitúrgica”. En cualquier caso, la vitalidad que se consigue en este pasaje, merced a este recurso, es notable. Se trata de un incremento rítmico que viene desde compases atrás, desde la sección 2. En el siguiente cuadro se puede observar cómo van apareciendo, a medida que avanza la composición, figuras cada vez más breves, consiguiendo, con ello, un efecto de *accelerando*:

cc. 55 y ss.	cc. 51-52	cc. 68 y ss.

Con ello, se consigue que, tras una primera sección meditada, cautivadora, poco a poco el pueblo vaya despertando, entrando en acción, “enardeciendo”, todo ello merced al ritmo, que se convierte en el elemento dinamizador por excelencia.

A partir del compás 70, el Coro 1 imita literalmente las intervenciones del Coro 2, con un discurso muy fragmentado, muy atomizado, de dos bloques sonoros enfrentados, en constante diálogo. Las figuras de corcheas con puntillo y semicorcheas vuelven a aparecer, con ligeras bordaduras o floreos superiores en algunas voces (cc.

<sup>1079</sup> Sobre la manera de componer los motetes –aplicable, a mi juicio, a esta antífona, dado el carácter litúrgico de la partitura–, Cerone explica lo siguiente: “Se guarde la gravedad en los Motetes desta manera: que *quando dos partes cantan, y que en una dellas se halla una figura de Breue*, que las otras partes se muevan con Minimas ò Semiminimas: ò Semibreues puestas al alçar del Compas; ò con Minima y puntillo, tambien al alçar, que es mejor; y quando que no, sean al dar del Compas. **Aqui las Corcheas y Semicorcheas no tienen lugar: ni tampoco las muchas Semiminimas**, quando con ellas todas las partes van corriendo sobre de la dicha Breue ò Semibreue, puesta al dar del Compas, por la mucha velocidad y ligereza.” (-EZQUERRO, Antonio (ed.): *Pedro Cerone: El Melopeo y Maestro; Tractado de Musica Theorica y Practica. (Nápoles, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613)*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LXXXIV”, 2007, p. 686) [lo destacado en negrita es mío].

70-71), provocando un efecto de “fiesta general”, de “celebración” conjunta, un gran “bullicio” –los dos coros dialogan, se “estimulan”, se “alientan” entre sí, diciendo *laetitia*–, con recursos retóricos como el **polyptoton** y el **mimesis noema** –fragmento homorrítmico transportado–:

The image shows a musical score for two choirs, Coro 1 and Coro 2, starting at measure 70. The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The lyrics are "el, [a]e - ti - ti - a, [a]e - ti - tia, [a]e - ti - ti - a, [a]e -".

Annotations include:

- Polyptoton:** A red box highlights the first measure of the Soprano part in Coro 1, and a red arrow points to the same phrase in the Soprano part of Coro 2.
- Mimesis noema:** A blue box highlights the phrase "[a]e - ti - ti - a" in the Soprano part of Coro 1, with red arrows pointing to the same phrase in the Soprano, Alto, and Tenor parts of Coro 2.

Nuevamente, el Coro 1 repite el pasaje de los compases 67-70, pero con una interesante variación –una **paronomasia**–, reforzando la idea de “alegría”, júbilo”, pero añadiéndole variedad (cc. 73-77). La frase concluye con valores más largos sobre *Israel* –un efecto de cambio de *tempo* súbito–, una manera solemne de honrar al pueblo elegido por Dios, a la vez que “serena” todo el “bullicio” y agitación precedentes.

Los compases 67-77, descritos con anterioridad, constituyen una subsección presidida por el ritmo, como elemento de cohesión y de dinamismo. A su vez, se puede observar cómo esta subsección queda dividida en tres partes: la primera (cc. 67-70), confiada al Coro 1, en la que se expone el nuevo motivo rítmico; la segunda (cc. 70-73), en la que, a instancias del Coro 2, intervienen ambos coros en diálogo seis veces; y la tercera (cc. 74-77), en la que el Coro 1 reexpone, a modo de síntesis, todo el pasaje. También la primera parte del Coro 1 tiene, a su vez, una estructura ternaria, ya que la

palabra *laetitia* se repite, de forma celular, tres veces. Por tanto, se trata de una subsección ternaria con otra estructura ternaria interna, referencias todas a la Santísima Trinidad –Padre, Hijo y Espíritu Santo que “coronan” a la Virgen María–, como en el cuadro de Juan de Juanes, citado con anterioridad.

La segunda subsección se encuentra entre los compases 77-87. Todos los versos laudatorios se inician con la mínima –blanca– sobre la palabra *tu*, lo que viene ocurriendo desde el c. 62, desde la primera exposición del tenor solista. Así, todo el texto de esta sección –*Tu gloria Jerusalem, / tu laetitia Israel, / tu honorificentia populi nostri*– queda perfectamente cohesionado con la parte musical, y por tanto, un mínimo recurso –una sola figura– sirve para dar entidad y autonomía a todo el pasaje. Además, la palabra “tú”, repetida sin cesar, recuerda constantemente a los fieles quién es el objeto de la alabanza, de la lisonja, a quién deben observar, de quién no tienen que apartar la mirada, reflejado de un modo casi obsesivo.

Esta subsección también tiene forma tripartita, ya que el texto *Tu honorificentia populi nostri* aparece expuesto tres veces, por el Coro 1, Coro 2 y nuevamente por el Coro 1 –nueva referencia trinitaria, por tanto–. En esta ocasión, los coros dialogan entre sí con frases algo más amplias, menos fragmentadas, y se invierten los papeles, siendo el Coro 1 más secundario, menos protagonista. El Coro 2, que en ocasiones había tomado un papel más discreto –observando la acción, refrendándola, pero sin iniciativa propia–, es ahora el más destacado, justamente cuando el texto dice “tú eres la honra de nuestro pueblo”: es el pueblo, por tanto, el que ahora interviene, toma la palabra. Los fieles, por tanto, pueden verse reflejados en ese “coro de la capilla” –contrapuesto al Coro 1, formado por cuatro solistas, personajes que intervienen en bloque, pero identificables–, y deben honrar, como pueblo, a la Virgen María.



completa relajación, cobrando sentido toda la alabanza previa al quedar conectada con la súplica.

Esta sección contiene tres subsecciones: la primera (cc. 87-99), caracterizada por una relajación significativa de los valores –de la presencia de corcheas, a un pasaje presidido por las semínimas–, lo que contribuye a solemnizar el texto. Aquí conviene indicar que el verso con que se inicia esta sección (“tú, abogada de los pecadores”), ya no es aclaratorio –abogada/intercesora/defensora, de los pecadores, del hombre, del ser imperfecto, con mancha–, sino que se trata de una primera “tentativa” al asalto final. Comienza con un sencillo motivo descendente (Alto del Coro 1, cc. 87-89) compensado con otro contramotivo ascendente (Tenor del Coro 1) que finaliza en **catabasis**, todo ello expuesto por el Coro 1. Son dos motivos que ofrecen, gracias a las interválicas que van “cerrándose”, un carácter reflexivo, cercano, íntimo, y ambos se complementan, actuando como dos personajes diferentes: el primero, más sereno, más humilde –con valores más largos, como inclinando la cabeza–, y el segundo, más inquieto, con la mirada en lo alto, con una menor ingenuidad –tiene un arranque anacrúsico, en corcheas, muy dinámico–. Las voces de Tiple 1 y 2 retoman estos papeles, en un buen ejemplo de contrapunto invertible. El contramotivo aparece seguidamente por movimiento contrario, desarrollado por las voces de Tenor (cc. 91-92) y de Alto (cc. 92-93), quedando latente, en el conjunto, una cierta sumisión, “implorando” a la Virgen. También se puede observar el uso de la disonancia de 5ª disminuida (Tenor y Alto del Coro 1, c. 88), lo que añade un tono más dramático al pasaje.

[Coro I:]

90

S 1 tu ad-vo-ca-ta pec-[c]a-to ru[m], pec-[c]a-

S 2 tu ad-vo-ca-ta pec-[c]a-to - - -

A tu ad-vo-ca-ta pec-[c]a-to ru[m], tu ad-vo-ca-ta pec-[c]a-to -

T tu ad-vo-ca-ta pec-[c]a-to - - - ru[m], ad-vo-ca-ta pec-[c]a-

5ª d

Catabasis

Entre los compases 95 y 99 aparece aislada la palabra *peccatorum*, expresada en *tutti* por los dos coros –en una ampliación o masificación súbita del discurso–, contrastando notablemente con el fragmento anterior, tanto por la relajación de los valores –aquí presiden las mínimas–, como por la textura homorrítmica: el compositor quiere expresar la naturaleza humana pecadora –el hombre que, con la vista puesta en María, reconoce su culpa–, expresada por el conjunto del pueblo –los dos coros, las ocho voces–.

Tutti

The image shows a musical score for two choirs, labeled [Coro 1] and [Coro 2]. The score is for a section marked "Tutti". It includes vocal parts for Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Spanish and include words like "oh", "ad-vo-ca-ta", "pe-ce", "ca-to", "ri-mi", "ca-to", "ri-mi", "pe-c", "ca-to", "ri-mi", "pe-c", "ca-to", "ri-mi", "pe-c", "ca-to", "ri-mi", "pe-c", "ca-to", "ri-mi". The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

La segunda subsección (cc. 99-111) es muy breve, pero muy intensa, y arranca con una *falsa resolución por elipsis*, que nuevamente acentúa e incrementa la tensión acumulada desde los compases anteriores. Comienza con el texto *O María* (cc. 99-102), expresado homorrítmicamente –con un **noema**, que irrumpe, súbitamente, contrastando con los compases anteriores, en los que predominaba la textura contrapuntística– por el Coro 1, en el que se pueden observar varios recursos empleados: 1/ un salto melódico en todas las voces del Coro 1, para acentuar el valor enfático del texto, expresado como una súplica agónica a la Virgen. 2/ Las voces se encuentran en su punto álgido, especialmente el Tiple 1 y el Tenor, lo que ayuda a “elevar la súplica”, potenciando asimismo el valor textual –la “altura” de las voces actúa aquí como elemento retórico, enfático–. 3/ Una hemiola –dos mínimas ligadas, que en los papeles aparece como una semibreve–, que ayuda a reforzar la interjección “oh”, prolongando con ello el tono suplicante. 4/ En la voz de Tenor, un diseño que lleva implícito un salto de 4ª disminuida descendente, aportando dramatismo –el pueblo, desamparado, busca ayuda y protección en la Virgen–. 5/ Todas las voces descienden, símbolo de humildad –inclinándose, rindiéndose a los pies de la Virgen, en una clara expresión de desamparo–, y además, las voces de Tiple 1 y Alto finalizan con un intervalo de 2ª menor, un semitono, giro propio del modo frigio, indicativo de desolación, de “desprotección”. 6/ La cláusula de esta pequeña frase es de V grado, indicando suspensión –y signos de admiración, que se utilizarían en la traducción–, un



discurso que no finaliza, ya que, inmediatamente el Coro 1 aborda el siguiente fragmento de texto. Se trata, en definitiva, de un fragmento que el compositor ha querido expresar a fondo, potenciando al máximo su valor semántico y expresivo, todo ello en un intervalo brevísimo de tiempo (cuatro compases).

The image shows a musical score for Coro 1 with four vocal parts: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (A), and Tenor (T). The lyrics are: "O Ma - ri - - - a, rum, O Ma - ri - - - a, ru[m], O Ma - ri - - - a, rum. O Ma - ri - - - a." The score includes a tempo marking of 100. Red boxes and arrows highlight specific musical features: a box around the first four measures is labeled "Noema" with an arrow pointing to the start of the vocal lines; another box around the final two measures is labeled "Frigio" with arrows pointing to the final notes in S1 and A; a box around the final note in the Tenor part is labeled "4ª d" (4th degree).

Es interesante observar cómo Hinojosa explota los recursos rítmicos, en este caso, para conseguir el efecto contrario que en la primera parte de la obra: una sensación de *ritardando*, que viene desde muy atrás –un *poco a poco ritardando*, realmente–, concediendo una gran solemnidad, al ir llegando, con ello, al momento álgido de la partitura. Obsérvese el siguiente cuadro:

cc. 78 y ss.	cc. 87 y ss.	cc. 99-102

A partir de aquí se desarrolla una alternancia entre ambos coros –*polyptoton*, o imitaciones entre bloques, en este caso–, siempre a propuesta –iniciativa– del Coro 1, secundado por el Coro 2, que repite –afirma, en un papel secundario– lo expresado por el Coro 1: se trata de un pasaje de transición –hacia la tercera subsección, la parte más importante de la obra–, con las entradas de ambos coros, en bloque, pero distanciadas, de manera que el texto, ahora más “esparcido”, se escucha con nitidez. Aquí aparece el recurso retórico de la *paronomasia* (cc. 103-111) –pequeñas variaciones en las intervenciones de cada coro–, lo que, unido a una nueva incrementación del ritmo, y a la utilización del contrapunto invertible entre los dos coros, añade interés y variedad al pasaje.

En la tercera subsección, merced a una nueva *falsa resolución por elipsis* – recurso que ha sido empleado desde que el texto se acerca a su parte “implorativa”–, el oyente se “zambulle”, sin solución de continuidad, en el clímax de la obra. Es significativo cómo entran las voces de cada coro, desde tesituras un tanto agudas, para recalcar el texto *ora pro nobis* –“ruega por nosotros”–, con una súplica muy patente. En cada célula queda muy claro que Hinojosa quiere acentuar la palabra *nobis* – nosotros, los destinatarios–, con la figura de una mínima, reclamando la atención y el cuidado de la Virgen hacia su pueblo. El Coro 2 actúa como coro secundario, repitiendo de nuevo las ideas expresadas por el Coro 1 –de nuevo se emplean los recursos de la tragedia griega–, en una estructura que, a su vez, posee divisiones tripartitas – trinitarias–: la primera, cc. 111-126, *ora pro nobis / intercede pro nobis / ora pro nobis*; la segunda, 126-136, *intercede pro nobis*; y la tercera, 136-145, *ora pro nobis / intercede pro nobis*. A su vez, la primera de estas se puede dividir en tres más: cc. 111-117; 117-123; y 123-126. La repetición de texto, entre las voces de cada coro y entre los propios coros, es una constante que sirve para que las dos ideas (“ruega por nosotros, intercede por nosotros”) penetren en cada uno de los fieles, para “empaparles” de su contenido. Se puede observar cómo el tono de súplica va en aumento, con la voz de Tiple 1 del Coro 1 (c. 111, “Mi”; cc. 115-116, “Fa”), y el salto de 8ª del Tenor, cc. 115-116 (*exclamatio*). Obsérvese en el pasaje cómo cada voz repite el texto *ora pro nobis* tres veces (en clara referencia a la Trinidad):

[Coro 1:]

S1 o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, Exclamatio

S2 o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis,

A o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis,

T 1 2 3 o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, Exclamatio

[Coro 2:]

S ma, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis,

A ma, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis,

T 1 2 3 ma, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis,

B ma, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis,

El siguiente fragmento, *intercede pro nobis*, también aparece tres veces, pero esta vez repartidas entre los dos coros, siempre con preponderancia del primero. Es significativo el uso de ciertos intervalos, como los saltos de cuarta y quinta descendente en el Tiple 1 del Coro 1 (cc. 118-119), que el oyente puede asociar con los gritos agónicos del Tenor de *O Maria* (cc. 99-102), pero que también puede suponer, en cierto modo, el “amparo” de la Virgen, que “desciende” a socorrer al pueblo. En las dos intervenciones primeras (Coro 1 y Coro 2, cc. 117-121) se pueden observar los recursos del *polyptoton* y de la técnica del contrapunto invertible, en una especie de progresión descendente.

The image shows a musical score for the phrase "intercede pro nobis". It is divided into two sections: [Coro 1:] and [Coro 2:].

**[Coro 1:]** (measures 117-121):

- S1:** in-ter-ce - de pro no - bis, in-ter-ce - de pro no - bis, o -
- S2:** in-ter-ce - de pro no - bis, in-ter-ce - de pro no - bis, o -
- A:** in-ter-ce - de pro no - bis, in-ter-ce - de pro no - bis, o -
- T:** in-ter-ce - de pro no - bis, in-ter-ce - de pro no - bis, o -

**[Coro 2:]** (measures 120-121):

- S:** bis, in-ter-ce - de pro no - bis, o - ra pro
- A:** bis, in-ter-ce - de pro no - bis, o - ra pro
- T:** bis, in-ter-ce - de pro no - bis, o - ra pro
- B:** bis, in-ter-ce - de pro no - bis, o - ra pro

Red arrows in the score indicate descending intervals, particularly in the Soprano 1 and Tenor parts of Coro 1, and in the Soprano and Alto parts of Coro 2.

A continuación se repite el texto “intercede, intercede por nosotros”, con una significativa relajación de los valores –mínimas y semibreves–, con gran solemnidad, con gran pompa –además, en el papel de Tenor del Coro 1 indica “a espacio”–. Esta frase solo la realiza el Coro 1 –el Coro 2, el pueblo, por tanto, queda relegado a un papel de receptor, interiorizando el mensaje–. Después del primer *intercede* se produce un silencio general –una *aposiopesis*, en este caso, con una pausa de mínima– que ayuda a que el pueblo reflexione sobre el verbo “intercede” –se suplica a la Virgen que haga de intermediaria entre los fieles y Dios–, y otorga un cierto “empaquetado” a la siguiente frase–. También se puede observar que el siguiente *intercede pro nobis* (cc. 130-136) es una frase larga, de 6 compases –con un *tempo* pausado, que exige un considerable *fiato*, más aún para voces solistas–, en el que todas las voces tienen un

diseño parecido, que recuerda la imagen de la corona (Tiple 2, Coro 1, cc. 11-14) impuesta a la Virgen –el pueblo te corona como reina, te reconoce como tal, para que tú nos “devuelvas” el favor, e intercedas por nosotros–.

Los compases 136-145 son una reiteración, una síntesis de toda la subsección, ya que aparece todo el texto completo –*ora pro nobis, intercede pro nobis*–, en una última oportunidad de súplica, dinamizada por la acción de las semínimas, y los diálogos de ambos coros. Esta vez, con el texto *ora pro nobis*, comienza el Coro 2, “cediendo” al pueblo la posibilidad de implorar, de acercarse a la Virgen, de pedirle ayuda. Vuelven a producirse tres intervenciones con este texto, repartidas entre los dos coros, y otras tres con el texto *intercede pro nobis*, una alusión trinitaria constante –para que los fieles relacionen la imagen de la Virgen con la Santísima Trinidad, una referencia que comulga perfectamente con los postulados tridentinos–. La imploración *ora pro nobis* del Tiple del Coro 1 –el Do natural, c. 138– contrasta notablemente con la se produce con el texto *intercede pro nobis* –con el Do #–, mucho más suplicante.

La sección quinta y última (cc. 145-166) se presenta muy viva, presidida en todo momento por el ritmo de semínima y dos corcheas –*diminutio*–, que “espolea” a los fieles, en un tono absolutamente festivo –produciéndose un efecto de “nuevo tempo”, más ágil–. La *falsa resolución por elipsis*, muy utilizada en toda la obra, aparece aquí de nuevo, de modo que al oyente se le cambia el escenario en un abrir y cerrar de ojos, sin tiempo de meditar. Van surgiendo parejas de voces que se van imitando rítmicamente, en forma de “cascada”, con un motivo basado en una *catabasis* –que describe a Cristo descendiendo para hacerse hombre–, en el momento en que el texto dice “[ruega e intercede] ante el Señor Jesucristo”. En estas imitaciones se pueden observar varias ideas más: 1/ las interválicas entre las parejas de voces son de terceras y sextas, consonancias muy limpias que aportan ligereza al fragmento. 2/ Cada pareja de voces parece simbolizar una pareja de actores que, concluida la obra –o en las postrimerías de la misma–, salen a saludar al público. 3/ la “fiesta” generalizada que se vive de aquí al final de la composición abarca a todo el pueblo: a pesar de intervenir en primer lugar las cuatro voces del Coro 1 (Tiple 1-Tenor, Tiple 2-Alto), de inmediato

surgen las cuatro voces del Coro 2 (Alto-Tenor, Tiple-Bajo), “sumándose” a la fiesta. 4/ Se mezclan tipos de voces, así como el orden de “salida”, de forma espontánea, desinhibida, de forma que “todos” participan por igual, una representación muy barroca, muy teatral.

The image shows a musical score for two choirs. The top section is for [Coro 1:] and the bottom for [Coro 2:]. Both sections start at measure 145. The vocal parts are labeled S1, S2, A, T for the first choir and S, A, T, B for the second. The lyrics are: "bis ad Do-mi-nu[m] Je-su[m] Chris-tum, Je-su[m] Chris-tum,". Red boxes highlight the melodic line for "ad Do-mi-nu[m]" in S1, S2, A, and T of Coro 1, and in S, A, T, and B of Coro 2. The melody is an ascending eighth-note pattern.

Entre los compases 148-156 aparece el mismo motivo, desarrollado por movimiento contrario, una **anabasis**, con un pequeño salto de tercera ascendente, poniendo más en relieve el texto *Dominum Jesum Christum* –la melodía ascendente parece significar que Cristo, tras haberse hecho hombre, asciende, triunfante–. Este pequeño cambio en el motivo, combinado con la **catabasis**, que permanece en una de las dos voces que forman pareja, dinamiza el pasaje añadiéndole variedad. Y en un tercer estadio (cc. 155-160), aparecen únicamente las voces del Coro 1, pero aisladamente, de una en una –exhibiéndose, como personajes principales–. Por tanto, esta última sección presenta recursos muy teatrales, muy barrocos, vistosos para el público, un modo muy original de acabar la composición. Para los últimos compases, Hinojosa reserva un cambio súbito de ritmo –un efecto de brusco cambio de *tempo*–, volviendo a la figuración principal de mínimas y semibreves, con un final solemne, un colofón muy ceremonioso. Para “engalanar” este final, Hinojosa recurre a pequeños adornos, muy sutiles, con la figura retórica de la **circulatio** (Alto del Coro 2, cc. 161-162; Tiples 1 y 2 del Coro 1, cc. 163-164), alrededor de la palabra *Christum*, rondando



sobre esta idea –un Cristo triunfante–, para conceder un mayor boato y pompa en el final de la antifona.

The image shows a musical score for two choirs, [Coro 1:] and [Coro 2:], with vocal parts S1, S2, A, T, S, A, T, B. The score includes lyrics and musical notation. Red boxes highlight specific melodic lines in S1, S2, and A of Coro 1, and A of Coro 2. Red arrows point from the word 'Circulaciones' to these highlighted lines. The page number 165 is visible in the top right of each system.

El *organico* desplegado corresponde a uno de los modelos habituales en el barroco español, con el primer coro con dos voces de Tiple, Alto y Tenor, y el segundo con las voces de Tiple, Alto, Tenor y Bajo. El acompañamiento específico “de órgano” –escrito en el papel más antiguo– desarrolla el bajo cifrado, con la aparición de algún intervalo de séptima<sup>1080</sup>, si bien no se indica “acompañamiento continuo” –aunque sí lo es, ya que interviene en toda la obra–. En cambio, en los dos papeles posteriores, aunque no figura qué instrumento debe realizarlo –debía ser polifónico, a juzgar por el cifrado, si bien este es más simple<sup>1081</sup>–, sí lo indica. El hecho de que los tres papeles sean similares –todos de acompañamiento continuo– es indicativo de que,

<sup>1080</sup> El hecho de que el cifrado sea algo más “nutrido” en su copia más antigua puede indicar que fuera destinado a un intérprete menos hábil en la lectura del acompañamiento, y por tanto, necesitara de mayores indicaciones en la partitura.

<sup>1081</sup> Es posible que, en el momento de copiar estos papeles, los músicos que los interpretaran fueran más avezados, y de ahí la “simplificación”, omitiendo cifrados que en el papel más antiguo se habían anotado.

independientemente de los instrumentos acompañantes, Hinojosa prefirió una menor autonomía en las partes instrumentales, y que estas acompañaran todo el conjunto<sup>1082</sup>, resultando así un acompañamiento más compacto, más homogéneo, menos “exuberante”. En este sentido, el hecho de elegir un *organico* a ocho voces – una escritura bicoral–, en lugar de un despliegue mayor de voces y coros<sup>1083</sup>, puede ir en la misma sintonía de lo indicado en relación a los acompañamientos: la búsqueda de una mayor intimidad, un mayor recogimiento, acorde, en este caso, con la figura de María Inmaculada, y con la sencillez de su figura, expresada en ciertos pasajes de la partitura, lo que contrasta con el tipo de celebración, una fiesta de primera clase y además, rectoral, circunstancia por la que Hinojosa podría haber optado por un despliegue de medios más impactante, más ampuloso y espectacular, pero prefirió optar por un mayor comedimiento y moderación.

La obra está anotada en compás menor imperfecto, binario o *de compasillo* – “alla semibreve”, transcrito en 2/2, con una semibreve por compás–, una elección acertada, por parte de Hinojosa, por el carácter de la partitura, el texto litúrgico que desarrolla y el uso funcional –Vísperas de la fiesta de la Inmaculada– a la que va destinada.

Los ámbitos de cada parte pueden observarse en el siguiente cuadro:

	Voz/Instrumento	Original	Transcripción	Extensión
<b>Coro 1</b>	Tiple 1	Sol <sub>3</sub> -Sib <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	9 <sup>a</sup>
	Tiple 2	Sol <sub>3</sub> -Sib <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	9 <sup>a</sup>
	Alto	Re <sub>3</sub> -Re <sub>4</sub>	La <sub>2</sub> -La <sub>3</sub>	8 <sup>a</sup>
	Tenor	Re <sub>2</sub> -Sib <sub>3</sub>	La <sub>1</sub> -Fa <sub>3</sub>	13 <sup>a</sup>
<b>Coro 2</b>	Tiple	Sol <sub>3</sub> -La <sub>4</sub>	Re <sub>3</sub> -Mi <sub>4</sub>	9 <sup>a</sup>
	Alto	Re <sub>3</sub> - Re <sub>4</sub>	La <sub>2</sub> -La <sub>3</sub>	8 <sup>a</sup>
	Tenor	La <sub>2</sub> -Sol <sub>3</sub>	Mi <sub>2</sub> -Re <sub>3</sub>	10 <sup>a</sup>
	Bajo	Sib <sub>1</sub> -Fa <sub>3</sub>	Fa <sub>1</sub> -Do <sub>3</sub>	12 <sup>a</sup>
<b>acompañamiento</b>	órgano	Sol <sub>1</sub> -Re <sub>3</sub>	Re <sub>1</sub> -La <sub>2</sub>	12 <sup>a</sup>

En general, se observan tesituras limitadas, entre la 8<sup>a</sup> y la 10<sup>a</sup>, salvo el Tenor del Coro 1, que se extiende hasta una 13<sup>a</sup>. No obstante, esta voz se mueve habitualmente en un ámbito de 11<sup>a</sup> (Do<sub>2</sub>-Fa<sub>3</sub>), salvo en un momento puntual (c. 148) en que aborda el La<sub>1</sub>. Se trata, por tanto, de un papel destinado a una voz combinada entre Tenor y Barítono –*Bajete*, en la época<sup>1084</sup>–. El papel de Alto del Coro 1 habría sido interpretado por un cantante –una voz de hombre– no excesivamente hábil, ya

<sup>1082</sup> Entre las partituras objeto de estudio que incluyo en la presente tesis, se encuentra una *Misa*, a 12 voces en 4 coros (*E-VAcP*, Mus/CM-H-71, r. 4597), que incluye varios juegos de papeles de acompañamiento, dos de ellos para acompañar a parejas de coros: el primero, de arpa, para el primer y segundo coro, y el segundo, de órgano, para el tercer y cuarto coro.

<sup>1083</sup> De Hinojosa, en su etapa al frente de la capilla del Corpus Christi, solo se han conservado cinco obras a ocho voces, de un total de cuarenta y siete composiciones.

<sup>1084</sup> En todas las composiciones de Hinojosa analizadas en el presente estudio, aparecen tesituras amplias de las voces de Tenor de los primeros coros, lo que significa que tenía en su capilla, al menos, una voz con un registro de estas características –entre Tenor y *Bajete*–.



que abarca habitualmente una 6ª (Do<sub>3</sub>-La<sub>3</sub>, salvo en los cc. 123 y 147, en que alcanza el La 2), cumpliendo, por tanto, un papel de relleno armónico –incluso podría resolverse con un Tenor ligero–. Llama la atención que esta tesitura tan restringida aparezca en la voz de un primer coro: de este modo, Hinojosa aplica, en este coro, la técnica del “trío barroco”, es decir, partes agudas (Tiples 1 y 2) frente a una voz de Tenor que realiza la parte grave –supliendo la voz de Bajo– quedando, por tanto, la parte de Alto con un papel discreto. Lo mismo sucede con la voz de Alto del Coro 2, con una tesitura exactamente igual, restringida habitualmente a la 6ª (salvo los cc. 148-149). Es posible que, en el momento en que Hinojosa compuso esta antifona, no contara –siquiera puntualmente– con buenas voces de Alto, solventes, bien dotadas técnicamente. Para el papel de Bajo, sería suficiente un Barítono –*Bajete*–, ya que apenas tiene graves. Los papeles de los dos Tiples del Coro 1, iguales en extensión, serían fácilmente abordables por voces de niños, sin perjuicio de que fueran interpretados por *capones*. La tesitura del acompañamiento de órgano es restringida –con un ámbito similar a las partes graves de cada Coro, Tenor y Bajo, respectivamente–, acomodada a los ámbitos de las voces, al carácter recogido e íntimo de la composición, y posiblemente, adaptada a un instrumento con menor amplitud –un portátil–.

Las distancias entre las voces son cortas, especialmente entre Tiple, Alto y Tenor del Coro 2 (4ª y 3ª, respectivamente), lo que favorece el comportamiento de este Coro en bloque, de un modo compacto. Destaca, por el contrario, la 8ª entre las voces de Alto y Tenor del Coro 1, por lo que este –el Tenor– adquiere más independencia que el resto de partes. Como en un momento determinado de la obra el Tenor realiza un pequeño pasaje a solo, es posible que fuera la voz vocalmente más dotada, y por ello, susceptible de adquirir una mayor soltura en su escritura vocal. No obstante, salvo esta puntualización, todas las distancias son restringidas, lo que favorece las posiciones interválicas cerradas, adecuadas al recogimiento de la partitura.

Las dos voces de Tiple del Coro 1 se comportan de un modo similar, si bien el Tiple 1 se mantiene casi siempre por encima del segundo, salvo en cruzamientos puntuales, de pocos compases. No obstante, su extensión es idéntica, y por tanto, el compositor no ha pretendido una jerarquía entre ambas, sino concederles una importancia similar.

Destacan algunos saltos melódicos de importancia (algunos intervalos de 5ª y 6ª, en el Coro 1), que siempre son utilizados con un fin enfático, dando relieve al texto. El resto se mueve en intervalos cortos, prácticamente dominando los grados conjuntos y algunos algo más amplios (como los de 4ª y 3ª del motivo inicial). Sin embargo, las voces graves de cada coro (Tenor del Coro 1 y Bajo del Coro 2) cumplen perfectamente su función de sujeción de cada bloque de voces, moviéndose con los habituales saltos de 4ª y 5ª (aunque en ocasiones se presenta cierta exigencia, como en el Tenor del Coro 1, cc. 49-51 y cc. 99-109, donde abarca, en ambos pasajes, una tesitura de 11ª), especialmente en pasajes con textura homorrítmica. El resultado melódico, pese a todo ello, es comedido, sin ostentaciones, como corresponde a una composición de uso litúrgico. En este caso, su uso en las Vísperas de la festividad de la Inmaculada

Concepción, remarca esta “contención”, ya que se trata de “interiorizar” la fiesta, de que el oyente entre en situación, de prepararle para su “explosión” al día siguiente.

El acompañamiento sigue fielmente las partes graves de cada coro (Tenor del Coro I, y Bajo del Coro II, respectivamente), aplicando la técnica del *basso seguente*, sin independizarse de las mismas. Como se ha comentado, los tres papeles de acompañamientos son idénticos –salvo algún cambio puntual en semitonía y algún cifrado–, por tanto, se trata de un acompañamiento general a todas las partes, que “envuelve” la composición, adaptándose y “fundiéndose” completamente con las voces.

En resumen: se trata de una obra que, creada en medio de la controversia sobre el carácter “inmaculado” de la Virgen en el siglo XVII, tiene una interesante perdurabilidad en el contexto de la capilla del Corpus Christi, interpretándose, al menos, hasta mediados del siglo XIX. Una composición que se enmarca dentro de las celebraciones que, a propósito de la Inmaculada Concepción, se celebraron en Valencia en fechas próximas a la composición, y que, en el caso del Colegio-Seminario del Patriarca, revistió una especial atención por parte del fundador y de sus rectores posteriores.

La partitura, que guarda un aparente desequilibrio en sus secciones, busca en todo momento volcar el énfasis hacia la parte final –el fragmento del texto con carácter más “rogativo”–, a través de numerosas figuras retóricas. El uso de imágenes –como la de la coronación de la Virgen– y la abundancia de contrastes rítmicos –sin cambios de compás, pero con efectos de *accelerando* y *ritardando*, por la incrementación y disminución de figuras– hacen de la obra un conjunto muy dinámico, muy vivo, pero dentro de un carácter litúrgico, contenido, adecuado a la veneración del pueblo hacia la figura de la Virgen. Una obra que, a través de su estudio, permite conocer cómo celebraba la capilla del Patriarca la preparación –mediante la celebración de las Vísperas– de la festividad de la Inmaculada Concepción, y de qué medios –combinación de voces, timbres e instrumentos– se disponía para llevarlo a cabo, todo ello dentro de una estructura bicoral.

[8] – *E-VAcP*, Mus/CM-H-96, r. 4625. José [Jose, Joseph] Hinojosa [Hinojossa, Ynojosa, Ynojossa, Inojosa] (fl. 1662-†Valencia, 1673): Motete *Vidi Angelum*, a san Vicente Ferrer, a 8 voces y acompañamiento.

Esta obra se conserva en trece papeles, todos ellos en formato apaisado (italiano), cubiertos por un pliego, a modo de carpetilla de guarda (posiblemente del siglo XIX) abarcando todas las partes. Siete de los papeles (Tiple 1 y Tenor del Coro 1, Tiple y Alto del Coro 2, “Acompañamiento continuo al órgano a 8”, “Acompañamiento al órgano a 8” y “Acompañamiento a 8”) pudieron ser copiados/renovados en el siglo XVIII (el último de ellos, más antiguo, probablemente todavía en el siglo XVII), lo que denota su uso, su mantenimiento “en activo” en fechas bastante posteriores a la de su composición, y a la vez sugiere una interesante perdurabilidad en repertorio de parte de la producción del maestro Hinojosa en el contexto histórico de la capilla musical del Patriarca.

Las partes vocales de estos papeles son pliegos que, doblados, presentan unas medidas de 207 x 281 mm, anotados en las caras exteriores, todos por el mismo copista. Los papeles de los tres acompañamientos citados miden 206 x 282 mm, y están realizados por otros tres copistas diferentes –curiosamente, las medidas de estos son prácticamente iguales que las de los papeles vocales, aunque, como ocurría con asiduidad, están anotados por otra mano diferente que aquellas–: el primero – para órgano, con algún cifrado– anotado a una cara en clave de Fa en 3ª; el segundo – también para órgano, con cifrado–, también a una cara, escrito en clave de Fa en 4ª y una cuarta más bajo, con un sostenido en la armadura –lo que podría suponer que se tratara de un órgano portativo, afinado en un tono distinto, y de ahí la clave y tono más graves–, y el más antiguo, sin plegar, a una cara, no indica qué instrumento debía realizarlo, aunque por el cifrado debía ser polifónico.



Fig. 167: íncipits del Tiple 1 del Coro 1, del acompañamiento de órgano y del acompañamiento continuo al órgano.



**Fig. 168: acompañamiento cifrado.**

Con estos tres papeles de acompañamiento, de diferente procedencia, se pueden formular los siguientes supuestos: 1/ *Esta partitura pudo ser acompañada por tres instrumentos polifónicos, dos órganos –uno de ellos portativo– y un arpa –o un segundo órgano portativo–.* 2/ *En este caso, es probable que hubiera una diferente preparación técnico-musical entre los tres instrumentistas encargados de los papeles de acompañamiento: dos de ellos podrían ser más diestros, y un tercero menos avezado, lo que explicaría –junto a una diferente afinación del instrumento– la anotación de la partitura con un sostenido en la armadura –en el Fa–, para advertir al músico de esa constante alteración que con frecuencia aparecería en las cláusulas de V grado.* 3/ *Estas diferencias de preparación técnica condicionarían el “reparto” de papeles por parte del maestro de capilla: es probable que situara al instrumentista menos diestro cerca de sí –pese a acompañar con un portativo, que en principio podría suponer una mayor movilidad e independencia–, para poderlo corregir o advertir de defectos en su lectura, y así este se encargaría de acompañar al Coro 2 –o coro “de la capilla”–. El acompañamiento general lo realizaría el organista titular, desde el órgano principal, en el coro –lugar en el que habría dos órganos, por tanto–, y un tercer instrumentista se situaría junto al Coro 1, en un lugar diferente del templo –aprovechando las tribunas superiores a las capillas–, y acompañaría a este, bien con el arpa, bien con otro órgano portativo.*

Los restantes seis papeles son del siglo XIX o posteriores –indicativo de su uso frecuente, y de la necesidad de reposición, a largo plazo, de parte del juego completo de papeles intervinientes en la obra, que seguramente sería, a lo largo del tiempo, una de las habituales en el repertorio de la capilla–: en uno de ellos (el del Alto del Coro 1, escrito a dos caras), en la parte inferior de la segunda cara se indica la fecha de copia: 1838<sup>1085</sup>. Tres partes vocales (Tiple 2 del Coro 1, Tenor y Bajo del Coro 2) están

---

<sup>1085</sup> Décadas después de la Guerra de la Independencia (1808-1814), y un año después de la desamortización de Juan Álvarez de Mendizábal (\*Chiclana de la Frontera –Cádiz–, 1790; †Madrid, 1853), llevada a cabo en España entre 1836 y 1837, que marcó un antes y un después en los archivos eclesiásticos de música en el territorio español, al expropiarse y ponerse a la venta una importante parte de los mismos, tanto de la propia Iglesia como de las órdenes religiosas, una de las medidas más drásticas en la transición del Antiguo Régimen al nuevo Estado Liberal.

renovadas, con papel que lleva pautas impresas, copiadas en formato italiano a dos caras, cada una de ellas de 215 x 310 mm, anotando al final de cada una el año de copia: 1862<sup>1086</sup>. A pesar de que rondando las fechas de estas copias (1838 y 1862) sucedieron importantes cambios políticos y sociales en España (señalados en sendas notas al pie), la renovación de papeles en estas fechas demuestra, nuevamente, la capacidad de “resistencia” de esta música –y el aprecio hacia la obra de este compositor– a través de los siglos, interpretándose en el siglo XIX<sup>1087</sup>, en lugar de sustituirla por otra de un repertorio más reciente, más acorde con los nuevos tiempos y estética del momento.

Finalmente, dos papeles a dos caras, sin plegar, sin fecha de copia, pero muy probablemente del siglo XIX: el primero indica “Acompañamiento para regir” (en él se anotan, encima de la pauta, las entradas de las voces o de los coros) –una utilización “práctica” de la fuente, ya que se trataba, en definitiva, de un guión del que se servía el maestro de capilla para ensayos y actuaciones–, y el segundo, un papel de contrabajo (sin duda, muy posterior a la fecha de composición). La utilización del contrabajo, en estas fechas, indica que la capilla y su maestro intentaban “adecuar” la obra a los nuevos gustos, sustituyendo los instrumentos propios de la fecha de la composición por otros monódicos de cuerda, más modernos, más “al uso” en los nuevos tiempos. Es probable que, en la transición hacia el uso del contrabajo, desde finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII, se utilizara un violón para acompañar este motete, ya que aparecen papeles de este instrumento en otras obras de Hinojosa estudiadas en la presente tesis<sup>1088</sup>. En cualquier caso, llama la atención que no se mencione ni aparezca ningún papel con ninguna anotación explícita de bajón –uno de los instrumentos acompañantes más utilizados en el siglo XVII en las capillas españolas–, sin perjuicio de que se utilizara desde un primer momento.

---

<sup>1086</sup> Esta fecha (1862) sucede tras dos acontecimientos importantes en España: la firma del Concordato con la Santa Sede en 1851, que reconocía a la Iglesia Católica como “única religión oficial” en la nación –devolviendo al Estado su carácter “confesional”–, y la posibilidad de esta de adquirir bienes –es decir, una especie de “restitución” de parte de los derechos y propiedades que la Iglesia había acumulado a lo largo de siglos–; y la desamortización de Pascual Madoz (\*Pamplona, 1806; †Génova, 1870), de 1855, más importante –por un mayor volumen de bienes incautados y de ventas, por parte del Estado, y por ende, con unas consecuencias socio-económicas mayores– que la de Mendizábal.

<sup>1087</sup> Esta “perdurabilidad” de algunas composiciones en el Patriarca en el siglo XIX, contrasta notablemente con lo que ocurrió, por ejemplo, con las famosas *Danzas del Corpus Christi* de Juan Bautista Comes, que fueron interpretadas por última vez en el Patriarca en 1816, bajo el magisterio de Antonio Montesinos (\*Carlet –Valencia–, 1854; †Valencia, 1822) (-PIEDRA, Joaquín: “Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) (1662-1822)”, en *Anuario Musical*, 23 (1968), p. 125). Todo ello es indicativo de la influencia que el paso del tiempo y los cambios de moda trajeron a la institución, repercutiendo decisivamente –junto a otros factores que se escapan del estudio de la presente tesis– en el repertorio que, en siglos posteriores al XVII, se fue manteniendo “en atril” o retirando, dando paso a nuevas creaciones.

<sup>1088</sup> Concretamente, en la antifona de Hinojosa, *O Rex gloriae*, a 8 voces (E-VAcp, Mus/CM-H-81, r. 4610), con un papel de acompañamiento de contrabajo y violón –aunando, por tanto, dos épocas interpretativas diferentes en una misma fuente– y en el himno –también de Hinojosa– *Te lucis ante terminum*, a 12 voces (E-VAcp, Mus/CM-H-90, r. 4619), del que se conserva otro papel de violón.

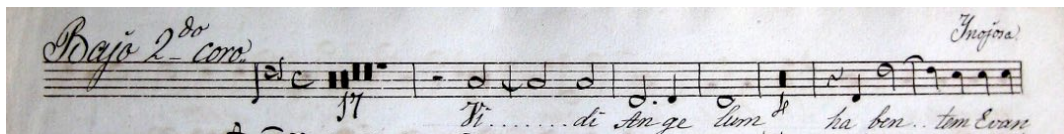


Fig. 169: incipit del Bajo del Coro 2.

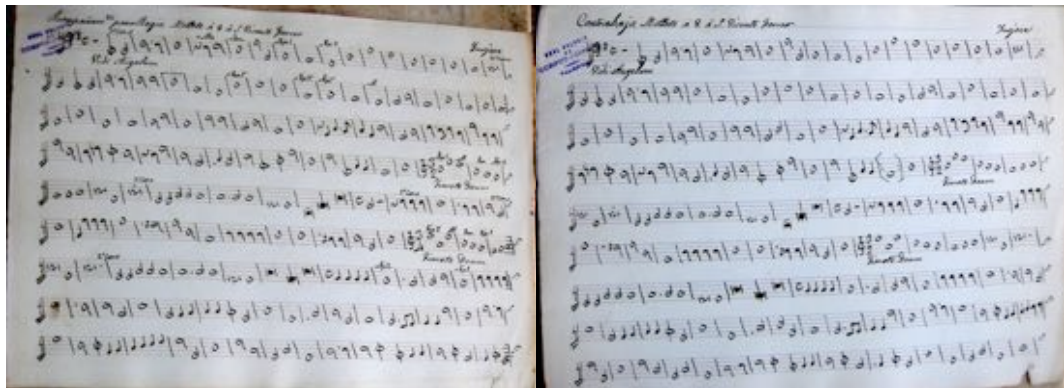


Fig. 170: acompañamiento "para regir" y papel de contrabajo.

La portada (correspondiente ya a una copia del siglo XIX) contiene el título diplomático de la obra: "Motette à 8, / A San Vicente Ferrer. / Vidi Angelum / de / D. Jose Ynojosa" [sello de caucho entintado en color azul-morado del "REAL COLEGIO / DE / CORPUS CHRISTI / VALENCIA"], enmarcado dentro de un doble filete a tinta negra con forma romboidal.



Fig. 171: portada.

La obra está escrita originalmente en el modo natural de Do, es decir, en un onzeno tono (modo jónico), sin alteraciones en la armadura y en *chiavette* (con las partes de Tiple anotadas en clave de Sol en segunda línea), lo que, según los tratados de la época, prescribiría un transporte de quinta descendente<sup>1089</sup>, tanto para la

<sup>1089</sup> "El onzeno Transportado se transporta quarta en alto, ô 5ª, en baxo su principio y fin principal es en f.fa.ut. y c.sol.fa ut. Con las mismas circunstancias de el onzeno Natural: Este tono comunmente le llaman 5º. por b. Mol. Y por tal es conocido, (siendo onzeno transportado) como ya se dixo al tratado del 5º. Tono" (-RABASSA, Pedro: *Guia para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composicion de la Musica*. Manuscrito, s.f. [Edn. facsímil del manuscrito conservado en el Real Colegio del Corpus Christi]. Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universitat Autònoma, 1990, pp. 439-440).



transcripción como para la interpretación, quedando, por tanto, en un Fa jónico, con un bemol en armadura.

El texto en latín y su traducción es el siguiente:

<i>Vidi Angelum habentem Evangelium, aeternum dicentem magna voce: Timete Deum et date illi honorem, quia venit hora iudicii eius. Alleluia.</i>	Vi a un Ángel que sostenía el Evangelio, diciendo sin cesar con poderosa voz: Temed a Dios y dadle honor, porque llega la hora de su juicio. Aleluya.
--	---

Se trata del versículo 6 del capítulo 14 del Apocalipsis. San Vicente Ferrer utilizaba la frase *Timete Deum et date illi honorem* en sus sermones<sup>1090</sup>, induciendo al pueblo a la conversión<sup>1091</sup>. La devoción a san Vicente Ferrer en Valencia, desde su canonización en 1455 por el papa valenciano Calixto III, había ido en aumento, hasta el punto de que en 1655 se celebró en la ciudad, con toda pompa y esplendor, el bicentenario de la citada efeméride<sup>1092</sup>.

---

<sup>1090</sup> El texto apocalíptico viene muy a colación del tono y el mensaje con los que san Vicente Ferrer predicaba: quizá, por ello habitualmente se le representa con una filacteria en la cabeza con la mencionada frase (Vid.: -FERRER, Vicente: *Sermones de Sant Vicente Ferrer. En los quales auisa contra los engaños de los dos Antichristos, y amonesta a todos los fieles Christianos q[ue] esten aparejados para el Juyzio final*. Valencia, en casa de Ioan Navarro, 1567). En un misal dominicano, de finales del siglo XVI (*Missale iuxta ritum fratrum ordinis predicatorum*, Venecia, Bernardo Sessam y Baretium Baretium, 1596, p. 146), aparece este texto como epístola para la misa del día 5 de abril, festividad de san Vicente Ferrer (confesor de la Orden de Predicadores) –aunque, en la diócesis valenciana, se celebra el lunes siguiente al lunes de Pascua–. El texto también aparece en un breviario madrileño del siglo XVIII (*Breviarium Gothicum secundum regulam Beatissimi Isidori Archiepiscopi Hispalensis*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1775, p. 7), en esta ocasión utilizado como 2ª antífona de Maitines de la fiesta de san Gabriel Arcángel. Sin embargo, pese a consultar a fondo la bibliografía de la época y de siglos anteriores (misales valentinos, antifonarios, procesionales, etc.), no he encontrado el cantollano correspondiente, posiblemente por tratarse de un texto de carácter bíblico, frecuentemente sujeto a una menor estandarización –un fragmento del Apocalipsis que, muy probablemente, se entonaría a la manera de un salmo–.

<sup>1091</sup> Los textos con cariz profético –como los del propio Apocalipsis– y adivinatorio, que auguraban todo tipo de vaticinios, conjeturas y especulaciones sobre la llegada del Anticristo, induciendo al pueblo al temor –*Timete Deum*–, estaban muy enraizados en todo el antiguo Reino de Aragón –tómese como ejemplo el *Canto de la Sibila*, cuyo origen se remonta a la Edad Media y que pervivió durante siglos, y concretamente en el territorio del Reino de Valencia, donde se conservan versiones del mismo en lugares como Algemesí, Xaraco, Gandía, Sueca y Ontinyent–. Este modo de predicar –con una visión “tremendista”, atemorizando al pueblo– servía, desde un punto de vista intrínseco, para evitar el “descarrío” de los fieles, y que no se apartaran de la observancia católica, y de manera extrínseca, para alertar a los mismos de los peligros que acechaban a la Iglesia, con el precepto de “luchar” contra los herejes –considerados como símbolos del mal– y los infieles, sin perder de vista el trasfondo latente de que “siempre prevalecerá el bien (la Iglesia, Dios) sobre el mal” (la herejía, los infieles).

<sup>1092</sup> Vid.: -ORTÍ, Marco Antonio: *Segundo centenario de los años de la canonización del Valenciano Apostol san Vicente Ferrer, concluydo el dia de San Pedro, y San Pablo, 29 de Iunio, del año 1655*. Valencia, Jerónimo Villagrasa, 1656.

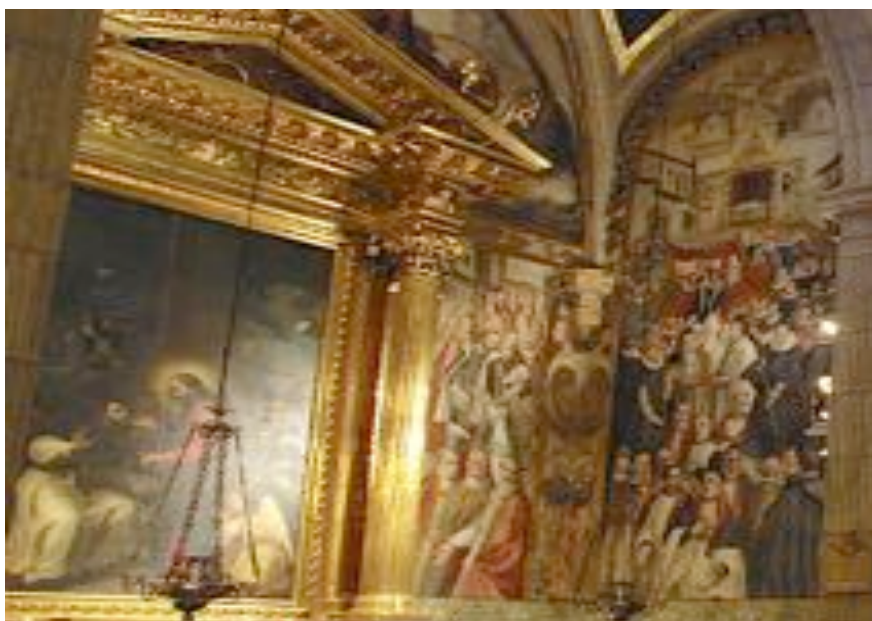




**Fig. 172: libros impresos en Valencia en los siglos XVI y XVII, sobre san Vicente Ferrer.**

El fundador del Colegio-Seminario, Juan de Ribera, quiso dedicar una capilla de su iglesia al santo<sup>1093</sup>, por lo que encargó a Francisco Ribalta un cuadro para la misma, la *Aparición de Cristo a san Vicente Ferrer* (1604-1605).

<sup>1093</sup> La veneración a los santos fue afirmada en el Concilio de Trento: los santos se convirtieron en modelos simbólicos de conducta, cuya fuerza ejemplificadora podía/debía ser imitada por los fieles, rogándoles su intercesión para librarles del mal (-NÚÑEZ, Miguel Ángel: *La oratoria sagrada...*, op. cit., pp. 379-381). Juan de Ribera, a este respecto, dejó reflejada en las *Constituciones* (Cap. 38) la designación de san Vicente Ferrer como patrón de la Capilla y del Colegio, de modo que quedara constancia explícita de su intención de venerar y hacer venerar al santo: "Item en tercero lugar los santos Patrones, conuiene a saber, el benditissimo ANGEL CUSTODIO, y los esclarecidos san VICENTE MARTIR, y san VICENTE FERRER" (*Constituciones de la Capilla del Colegio, y Seminario de Corpus Christi*. Valencia, Bernardo Nogués, 1661, p. 58).



**Fig. 173: capilla de san Vicente, de la iglesia del Patriarca, con el cuadro del pintor naturalista Francisco Ribalta (\*Solsona –Lérida–, 1565; †Valencia, 1628), cultivador –tardío, aunque sobresaliente– de un claroscuro cercano al de Caravaggio, propio de la escuela contrarreformista valenciana.**

La estructura de la obra se divide en tres secciones y el *Alleluia* final, mostradas en la tabla siguiente:

Secciones	Nº de compases	Texto correspondiente
Sección 1, cc. 1-69	69	<i>Vidi Angelum, habentem Evangelium, aeternum dicentem magna voce:</i>
Sección 2, cc. 70-117	48	<i>Timete Deum et date illi honorem,</i>
Sección 3, cc. 117-161	45	<i>quia venit hora iudicii eius.</i>
cc. 162-178	17	<i>Alleluia.</i>

Las tres secciones se van reduciendo de tamaño de una a otra, muy significativamente de la primera a la segunda (21 cc. menos) y sutilmente de la segunda a la tercera (3 cc. menos). En la primera sección, expositiva, (cc. 1-69), dividida a su vez en dos subsecciones, el propio texto comienza de un modo descriptivo (primera subsección, cc. 1-49), por lo que queda fijado y repetido hasta la saciedad –“un ángel, con el Evangelio en la mano”, con especial énfasis sobre el verbo *habentem*<sup>1094</sup>– en el que el oyente –el “fiel”– toma una actitud de escucha, “empapándose” de la idea inicial, sin actuar. La sección concluye con un fragmento de texto que discurre con más fluidez –“diciendo con gran voz”–, en pocos compases (20, frente a 49 del texto inicial): parece un fragmento de transición, en el que se pretende “dirigir” la atención no tanto hacia lo intrínseco de este pasaje, sino hacia las ideas –y

<sup>1094</sup> Se trata de una idea católica: la Biblia se “expone” a los fieles como objeto de culto y veneración, se muestra en procesión, en el altar, etc. En este caso, un ángel venido del cielo la porta/muestra al pueblo.

secciones– que vienen a continuación. Las secciones segunda y tercera toman el carácter de “nudo”, en el centro del discurso textual. En la segunda sección (cc. 70-117), dividida en cuatro subsecciones (cc. 70-80; cc. 81-97; cc. 97-107; cc. 107-117), el texto, más breve, se desgrana alternando los versos (*Timete Deum / et date Illi honorem / timete Deum / et date Illi honorem*), creando un juego de tensión-distensión a través de repeticiones de fragmentos y cambios de compás<sup>1095</sup>, a la vez que se “lanza” al oyente el primer mensaje de alerta –temed a Dios, dadle honor–, con lo que el fiel, inducido por los dos verbos imperativos –“temed”, “dadle”– ya no puede permanecer pasivo. La tercera sección (cc. 117-161) aporta el contenido semántico más importante –y por ello se exprime y repite el texto, que es el menos extenso de todas las secciones–, ya que culmina con el aviso profético –llega la hora del juicio final, hay que apresurarse, hay que convertirse–, creando un efecto de “ansiedad”, de “impaciencia”, con una reiteración del final del texto *iudici eius* –llega el juicio final, hay que mantenerse “alerta”–. Esta transición de lo “descriptivo” a lo “reactivo” queda perfectamente plasmada en la partitura, comprimiéndose de un modo sutil las secciones segunda y tercera, con una intención de “volcar” todo el motete hacia el desenlace, con el *Alleluia* final –que no forma parte de la cita bíblica, y que culmina la obra a modo de colofón, de aclamación y de celebración de todo lo citado–.

Resulta curioso observar el juego numérico que ofrece la composición: las diferencias de compases entre secciones (21 y 3) son múltiplos de 3 y de 7; la diferencia de compases entre la primera y tercera secciones (69 – 45 = 24) es, justamente, la mitad de los compases que ocupa la segunda sección (48). En esta, los 17 cc. de la segunda subsección coinciden con el número de compases del *Alleluia* final, mientras que las otras subsecciones coinciden entre sí en el número de compases (11) repetido tres veces, símbolo trinitario (curiosamente, una diferencia entre subsecciones de 17 – 6 = 11 compases). Los números primos 3, 7, y 11 se asocian al carácter “enigmático” del texto. Tres secciones, y cábalas entre los números 3, 6, 7 y 11<sup>1096</sup>, todo ello dentro de un aparente desequilibrio, pero con una intencionada compensación entre las partes, que podría obedecer a una mera casualidad, o más bien a una decidida intencionalidad del compositor –común entre los compositores del

---

<sup>1095</sup> Los cambios de compás que aparecen en esta obra los comentaré más adelante, al analizar a fondo cada una de las secciones.

<sup>1096</sup> En la Biblia –y más concretamente, en el Apocalipsis–, se pueden encontrar variedad de números que crean, en sí mismos, su propio código, su propio simbolismo, con diferentes connotaciones –positivas o negativas– en cada caso: el tres representa lo divino, la Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo), las tres caídas de Jesús camino del calvario, su resurrección al tercer día, los tres Reyes Magos, las tres negaciones de Pedro, las tres Marías –la Virgen María, María Magdalena y María de Betania, hermana de Lázaro–, las tres virtudes de Pablo (fe, esperanza y caridad), etc.; el siete simboliza lo completo, la perfección espiritual, las siete puertas de Jerusalén, los siete días de la creación –con el séptimo día de descanso–, los siete sacramentos, los siete dones del Espíritu Santo, las “setenta veces siete” que responde Jesús –a la pregunta de Pedro sobre el perdón a los hermanos–, etc.; en cambio, el seis representa el sexto día de la creación (Dios creó en ese día al hombre, ser “imperfecto”), seis días de trabajo a la semana (trabajo = símbolo de sacrificio), y el número 666, o número “de la bestia”, es mencionado en el Apocalipsis (Ap 13, 18) –interpretado desde antiguo como el Anticristo–, etc.; y el once, frente al doce, que simboliza la perfección, es lo inacabado, lo imperfecto, la desolación, los once discípulos de Jesús (hasta que fue escogido Matías para sustituir a Judas, el traidor), los dos ladrones (las dos cruces, cada uno representando un número uno) que rodeaban a Jesús en la cruz, etc.

Barroco<sup>1097</sup>– de plasmar numéricamente su vocabulario compositivo, enmarcado dentro de un clima “profético”, “apocalíptico”, que puede sugerir, como el propio texto, un subliminal juego de relaciones con el que plasmar su creatividad a la vez que desarrolla su oficio.

La primera sección está escrita en compás menor imperfecto, binario o *de compasillo* –“alla semibreve”– (transcrito en 2/2). Se trata de un tipo de compás frecuentemente utilizado en las obras litúrgicas<sup>1098</sup> de la época, y en este caso, muy apropiado para la parte inicial, en la que se pretende un carácter solemne, trascendente, muy acorde con el texto. Esta primera sección queda, a su vez, dividida en dos subsecciones: en la primera (cc. 1-49) el Coro 1 expone el material temático, formado inicialmente por una célula rítmica de cuatro compases, caracterizada por el arranque anacrúsico inicial –declamativo, enfático, teatral–, la síncopa y el posterior puntillo de mínima, que subraya –téticamente, de un modo rotundo– *Angelum*. Solo intervienen las cuatro voces del primer coro, con una intención de aligerar y dar claridad a la idea inicial, por medio de una textura homorrítmica. El texto inicial, *Vidi*

---

<sup>1097</sup> Al igual que en este motete, en los seis motetes BWV 225-231 –conservados– de Johann Sebastian Bach (\*Eisenach –Alemania–, 1685; †Leipzig –Alemania–, 1750) aparecen constantes relaciones numéricas –cábalas–, fieles, por tanto, a la tradición cristiana de la época barroca. Sirvan algunos ejemplos del BWV 227, *Jesu, meine Freude*, estructurado en once números: en el I movimiento, la palabra *nichts* –“nada”– es repetida tres veces, entrecortada por *aposiopesis* –silencios–; en el IV utiliza las tres voces superiores –S 1, 2, A– y un compás de 3/4 para reflejar la liberación de las ataduras del pecado; en el V emplea diversas *suspiratio* en *Trotz den alten Drachen* –“pese al viejo dragón”–, y octavas descendentes en *Abgrund* –“infierno”–; en el VI, en *geistlich* –“espíritu”–, utiliza un largo melisma en semicorcheas; la *anafora* –repetición– es empleada en el VII movimiento sobre la palabra *Weg* –“¡fuera!”–; finalmente, en el VIII movimiento, destacan los largos melismas sobre *Geist* –“espíritu”– y *Leben* –“vida”–. Destacable, también, es el motivo cromático descendente –*passus duriusculus*– utilizado en el motete BWV 228, *Fürchte dich nicht, ich bin bei dir*, con el texto *Den ich habe dich erlöset* –“pues yo te he rescatado”–, que aparece 33 veces –la edad de Cristo–, entre otros ejemplos (-OTTERBACH, Friedemann: *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk*. Stuttgart, Philipp Reclam, 1982 [Ejemplar consultado: *Johann Sebastian Bach. Vida y obra*. Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 86-88]).

<sup>1098</sup> Del uso del compás binario o *compasillo*, da cuenta Nassarre en su tratado, explicando que “**El compasillo, y compàs mayor son tiempos propios para componer cosas graves, ayrosas, y alegres modestas, por ello en toda Música, que se compone para el Oficio Divino, son los que mas se practican, por ser mas propios para la gravedad, que pide la letra, y el lugar sagrado;** y el prudente compositor no usa de la *Proporcion menor* en semejantes canticos, sino es con el ayre mas grave, que se le puede dar.” (-SIEMENS, Lothar (ed.): *Nassarre, Fray Pablo: Escuela música según la práctica Moderna*. 2 Vols. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724 (vol. I); Herederos de Manuel Román, 1723 (vol. II). (Edn. facsímil: Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1980), vol. II, p. 245). El mismo Nassarre añade: “Los ayres que hasta ahora se han usado, generalmente en musica de cantar, se reducen, a *compasillo, compàs mayor, proporciones menor, y mayor*: pero ya no contentandose con estos los Musicos modernos, usan de diversas proporciones, como irè explicando. **En la musica que se compone para Latin, hasta à ora no ay introducidos mas ayres, que los que usaron los antiguos, y con mucha razon, porque son mas al caso para la gravedad de la musica que pide la letra,** que las proporciones que nuevamente se han introducido en la letra vulgar. **Hazense la mayor parte de las composiciones latinas debaxo de la señal indicial de el compasillo;** y para variar ayres en ellas, usan algunos Maestros en algunos periodos de la *proporcion mayor*, que de uno, y otro tiempo **son los ayres graves, muy propios para la musica Eclesiastica. Los antiguos usaron mucho de el compàs mayor; y como no ay diferencia en quanto al ayre de el al compasillo, usan ahora mas de este, por ser mas facil de cantar por las menos figuras que entran al compàs.** (-NASSARRE, Fray Pablo: *ibidem*, vol. I, p. 336). [lo resaltado en ambas citas en negrita es mío].

*Angelum*, queda reflejado en una especie de declamación inicial –como una salmodia–, describiendo una actitud pasiva, absorta, admirada por la visión del ángel. El Coro 1, en este caso, simboliza algo intangible, impersonal –un narrador, una voz en off, la Iglesia entera, todo el pueblo– que emite este primer mensaje. Se trata de un recurso retórico que enfatiza el valor del verbo inicial –*vidi*, “ví”, expresado con la síncopa y la anacrusa– y se dirige hacia el objeto –*Angelum*, “un ángel”, mostrado de un modo categórico, tético–, una acentuación perfectamente marcada, muy descriptiva, oratorial.

[Coro 1:]

S1  
Vi - di An - ge - lum

S2  
Vi - di An - ge - lum

A  
Vi - di An - ge - lum

T  
Vi - di An - ge - lum

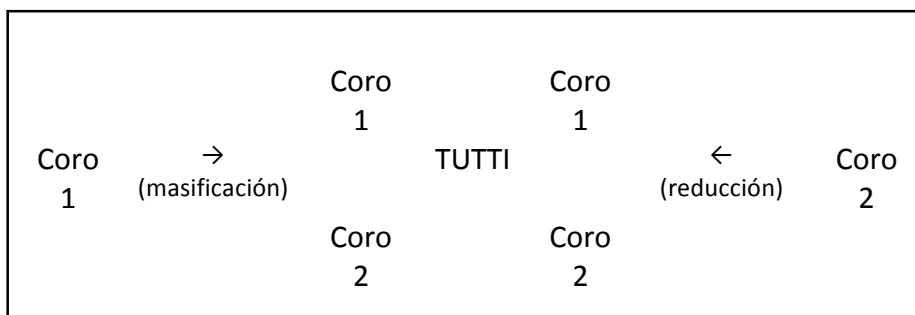
A partir de aquí comienza el discurso propiamente dicho, con un único motivo temático, sencillo, basado en una pregunta (Alto, con un salto de 4ª ascendente) y una respuesta (Tenor, con un salto de 8ª, que sugiere un mayor énfasis) que concluye por grados conjuntos descendentes con una tenue línea melódica descendente. El compositor trata de describir el texto mediante un salto –y la síncopa que lo acompaña, que siempre contiene un retardo– en el verbo *habentem*: un ángel “alza” y “sostiene” en sus manos el Evangelio, colocándolo a la vista de todos, como demostración del poder de la Palabra de Dios, y no lo hace sobre el ángel, ni sobre el Evangelio, como cabría esperar, tratando con ello de poner énfasis en la escena –la visión del ángel con el Evangelio, vista por el propio individuo: “yo lo vi con mis propios ojos”, “yo fui testigo”– y no en el objeto de la misma. De este modo trata de hacer partícipe a cada fiel, para que se pueda sentir protagonista de la escena, empapándose del mensaje que encierra el texto. La línea descendente que le sigue parece describir al ángel que, desde lo alto, muestra el Evangelio, acercándolo con delicadeza a los ojos del pueblo –la relajación súbita de los valores amplía la sensación de descenso–. Finalmente, en la palabra *aeternum* se relajan los valores, como queriendo “alargar” el tiempo, reflejar la eternidad. Curiosamente, en la estructura de las subsecciones queda fragmentado el discurso textual en dos, pero no por su “partición” natural

(*habentem Evangelium aeternum*, cuando debería recitarse, *habentem Evangelium / aeternum dicentem magna voce*, “diciendo sin cesar con voz poderosa”): parece, en este caso, que el compositor prefiere asociar *aeternum* a las ideas iniciales –la visión del ángel, con las Sagradas Escrituras en mano–, rodeando todo ello de un halo de majestuosidad, de “atemporalidad”.

Este motivo es desarrollado por el Coro 1 en estilo *fugato* (cc. 5-20), con el uso del **polyptoton** (repetición de un fragmento musical en otras voces, técnica de “copiar y pegar”, propia de la época). Todas las imitaciones se suceden desde los grados I y V, con una intención de asentar el tono de la obra –*finalis*, Fa, *repercussa*, Do–. Cada una de las imitaciones significa que esa “muestra”, –esa prueba fehaciente de haber visto al ángel con el Evangelio–, es narrada y acercada a cada fiel, para “particularizar” esa visión, de modo que cada creyente, como receptor del mensaje, pueda asumirlo y llegue a sentirse protagonista de la acción, o, en todo caso, interpelado por ella.

Después comienza una reexposición del mismo material temático (cc. 18-49), donde cada fragmento de texto queda asociado a la misma idea musical –*Vidi Angelum*, fragmento homorrítmico; *habentem Evangelium*, fragmento imitativo, descriptivo–, interviniendo ahora el Coro 2 (c. 18 y ss.), en una especie de “trasvase de información” del Coro 1 (primer narrador) al Coro 2 (narrador nuevo que participa de lo ya dicho). Esta vez las imitaciones (**polyptoton**) se producen entre ambos coros –el *fugato*, que antes era entre voces, ahora se produce entre dos bloques<sup>1099</sup>–, ampliándose el grupo de narradores intervinientes en la historia, tratando de llegar a un grupo mayor de fieles. Se trata de un proceso de masificación, ya que de un solo coro a cuatro partes se produce una transición hacia el *tutti* –magnificencia–, y, posteriormente, el efecto contrario, de reducción o “minimización” del número de coros/voces intervinientes. El proceso compositivo puede observarse en el siguiente esquema:

<sup>1099</sup> Cerone indica, a este respecto, lo siguiente: “Y porque los Choros se ponen algun tanto apartados, adviertan los Compositores (para que no se oyga Dissonancia en ninguno dellos) de ordenar de tal manera La Composicion, que en aquellos llenos de cada Choro de por si, sea consonante y regulado; es asauer, **que las partes de un Choro sean en tal modo ordenadas, como si fueran compuestas solo à quatro bozes**, sin considerar los otros Choros, à lo que toca para el sostenimiento de su proprio Choro.” (-EZQUERRO, Antonio (ed.): *Pedro Cerone: El Melopeo y Maestro; Tractado de Musica Theorica y Practica*. (Nápoles, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613). Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LXXXIV”, 2007, p. 676) [lo resaltado en negrita es mío].



En las imitaciones, esta vez entre los dos coros, aparecen de nuevo los grados I y V, pero con la inclusión del II grado en algunas entradas (c. 30, Alto del Coro 1; c. 34, Tiple del Coro 2; c. 34 y c. 37, Tiple del Coro 1), que desembocan en un V grado, lo que podría considerarse precursor de un cierto “asentamiento tonal” (la célula II-V-I, que aparecerá más tarde en los procesos cadenciales, a partir del clasicismo).

Para el final de la subsección, los valores quedan relajados (cc. 44-49), desapareciendo el uso de semínimas, sustituido por mínimas y semibreves, lo que puede ser indicativo de: 1/ una intención de concluir y sintetizar el texto utilizado hasta el momento. 2/ Crear un contraste de valores previamente a la subsección siguiente, en que se vuelven a incrementar significativamente, un efecto de “calma”, de “suspense”, preparador de lo venidero –la tensión, el cambio–. 3/ Crear énfasis sobre el texto *aeternum*, que hasta el momento había pasado más desapercibido, volviendo a describir la eternidad, lo trascendente.

Al comienzo de la segunda subsección –c. 50– aparece una **aposiopesis** (pausa general en todas las partes intervinientes), utilizada tanto para reflejar el ambiente anterior (lo eterno), como para favorecer el arranque acéfalo –con el silencio de semínima–, lo que, junto a una notable incrementación del ritmo (uso de semínimas, y especialmente significativo el uso de semínima con puntillo en *dicentem*, que favorece la prosodia), produce un efecto de aceleración –“susto”, nerviosismo, tensión– que hace despertar al oyente, “reactiva” la escena. En estos compases se pueden observar, como figuras retóricas, la **analepsis** (repetición inmediata de un **noema** –pasaje homorrítmico en un entorno imitativo–, en los cc. 50-61), utilizada para buscar de nuevo la claridad textual, así como la **anadiplosis** (repetición del final de un motivo en el arranque de la frase siguiente) entre los dos coros (cc. 51-53) sobre el verbo *dicentem* (un coro inicia el discurso desde el final del otro, creando una sensación de inquietud: habla el ángel, ¿qué dirá?, ¿cuál será su mensaje?). El discurso, por tanto, se trasvasa de un coro a otro, produciendo una especie de escarceo, un “baile” entre los mismos, en el que el ritmo juega un papel preponderante, impulsando el movimiento, haciendo avanzar.



[Coro 1:] 50

S1 di - cen - tem mag - na vo - ce, di - cen - tem, di - cen -

S2 di - cen - tem mag - na vo - ce, di - cen - tem, di - cen -

A di - cen - tem mag - na vo - ce, di - cen - tem, di - cen -

T di - cen - tem mag - na vo - ce, di - cen - tem, di - cen -

[Coro 2:]

S di - cen - tem, di - cen - tem mag - na vo - ce, di -

A di - cen - tem, di - cen - te[m] mag - na vo - ce, di -

T di - cen - tem, di - cen - tem mag - na vo - ce, di -

B di - cen - tem, di - cen - tem mag - na vo - ce, di -

Todos estos compases son una especie de transición, una preparación hasta que el texto queda recortado, aislado, al llegar a *magna voce* (cc. 61-69): en el Coro 1 entra una voz (Tiple 2) y le contestan las tres restantes (Tiple 1, Alto, Tenor), produciendo un gran efecto de resonancia o de “bocina” –una voz contra tres voces, un sonido que se amplía sobremanera, describiendo a la perfección el término *magna*– y en el Coro 2 sucede lo contrario –a tres voces le contesta una, produciéndose el efecto contrario, de “reducción” del sonido–, con un tratamiento “en espejo” de las entradas, lo que, junto al *tutti* (a partir del c. 66), crea una sensación de “estruendo” general, reflejado desde diferentes puntos o lugares del templo, que “magnifica” y “dimensiona” el sentido del texto. Hacia la cláusula aparece una *parrhesia* (movimiento disonante entre dos voces, consecuencia de la línea melódica de cada una de ellas) provocando una falsa relación, en este caso, entre el Si bemol (Tiple 2) y el Si natural (Tiple 1) (c. 68-69), lo que contribuye a la confusión y alarma general. Finalmente, el pasaje concluye con la cláusula de V grado, con el que el discurso queda en suspensión –se recurre retóricamente a la *interrogatio*–, en tensión, interpretando a la perfección los dos puntos del texto (“diciendo con poderosa voz:”), a la vez que prepara el discurso textual y musical posteriores.

[Coro 1:]

S1 mag - na vo - ce, mag - na vo ce:

S2 mag - na, mag - na vo - ce, vo - ce:

A mag - na vo - ce, mag - na vo - ce:

T mag - na vo - ce,

[Coro 2:]

S - ce, mag - na vo - ce:

A - ce, mag - na vo - ce:

T - ce, mag - na vo - ce:

B - ce, mag - na vo - ce:

65

Parrhesia

En toda esta amplia primera sección el estilo era indirecto, llevado a cabo de forma indeterminada –un narrador advierte al pueblo que “tema” a Dios–. Ahora, con el cambio de compás, el estilo es directo, se habla directamente desde lo alto, es la propia conciencia, la voz de Dios que dice: “temed”, en un proceso de dramatización, teatral, que convierte en personajes principales a las voces que declaman el texto. La sección segunda comienza con el  $\text{♩}3/2$ , compás ternario perfecto, de proporción mayor, *tripla real* (transcrito en  $3/1$ ), lo que añade variedad, una mayor agilidad en el discurso, y resta pomposidad (en comparación con el pasaje anterior). El compás queda asociado a lo divino, a la Santísima Trinidad –una voz celestial, la propia conciencia de Dios que habla a cada oyente–. En toda esta sección se suceden los cambios de compás entre el  $\text{♩}3/2$  ( $3/1$ ) y nuevamente el  $C$  ( $2/2$ )<sup>1100</sup>, para crear un

<sup>1100</sup> Sobre los cambios de compás en las obras en lengua latina, Nassarre dice lo siguiente: “Hazense la mayor parte de las composiciones latinas debaxo de la señal indicial de el *compasillo*; y para variar de ayres en ellas, usan algunos Maestros en algunos periodos de la *proporción mayor*, que de uno, y otro tiempo son los ayres graves, muy propios para la musica Eclasiastica. [...] Pero dirè de el modo que se puede variar el ayre, y es; alterando el compàs en algunos periodos, yà echandolo mas veloz, ò mas pausado, según le pareciere al Compositor que conviene, para mayor expresión de el afecto de la letra.” (-NASSARRE, Fray Pablo: *Escuela música...*, op. cit., vol. II, p. 335). [lo resaltado en negrita es mío].

notable contraste anímico entre la ansiedad, la “orden” (“temed a Dios”, sin posibilidad de réplica, imponiendo una cierta urgencia en ello) y la calma, la alabanza (“dadle honor”, rendiros a sus pies). De nuevo aparece el motivo inicial descendente – que se inicia con un arranque acéfalo, indicativo de esa urgencia, de ese “apremio” –, simbolizando a Dios que se dirige –con tono serio, grave– a los fieles. Se trata de un fragmento elaborado sin ningún tipo de artificio, con las entradas de las voces un tanto espaciadas –que ofrecen un tono de seriedad, de “majestad”–, y que, por su figuración y el uso del compás ternario, sugiere un cierto aire “de danza” –mucho más liviano, más ligero<sup>1101</sup>–. En cualquier caso, se trata de un pasaje comedido, contenido, en cierto modo, “mayestático” –habla el propio Dios–.

[Canto 1:] 70

S1 Ti-me-te De-us, ti-me-te De-us

S2 Ti-me-te De-us, ti-me-te De-us

A Ti-me-te De-us, ti-me-te De-us

T Ti-me-te De-us, ti-me-te De-us

A partir del compás 75 las intervenciones son muy celulares, cobrando énfasis el ritmo –con una acentuación textual meditada, retórica, como recurso expresivo, “teatralizado”– por encima de la melodía –que se mueve entre consonancias, sin notas de paso, sin bordaduras–, en un diálogo constante de los dos coros, que repiten incesantemente *Timete Deum* –utilizando de nuevo el **polyptoton**, en este caso imitándose ambos coros–, para reforzar la misma idea, haciendo que “penetre” en los fieles. Con el uso de la **synonimia** (repetición de una idea transportada en la misma voz), de marcado sentido ascendente, se acrecienta todavía más el sentido del texto *Timete Deum*, resultando más imperativo, con un mayor “apremio”.

<sup>1101</sup> Quizá la intención del compositor es reflejar un ambiente menos ofensivo, menos “terrorífico” – respecto al temor de Dios–, como la expresión “Dios aprieta, pero no ahoga”, más acorde con algunas referencias evangélicas, como el pasaje con la frase de Jesús que aparece en Mateo: “[...] mi yugo es suave y mi carga ligera.” (Mt 11, 30). La imagen de Dios se corresponde, por tanto, con el pensamiento de la época –un Dios “barroco”, no medieval–.

[Coro 1:]

S1 um, ti-me-te De-um, ti-me-te De-um, ti-me-te De-um

S2 um, ti-me-te De-um, ti-me-te De-um, ti-me-te De-um

A um, ti-me-te De-um, ti-me-te De-um, ti-me-te De-um

T um, ti-me-te De-um, ti-me-te De-um, ti-me-te De-um

[Coro 2:]

S me-te De-um, ti-me-te De-um, ti-me-te De-um

A me-te De-um, ti-me-te De-um, ti-me-te De-um

T me-te De-um, ti-me-te De-um, ti-me-te De-um

B me-te De-um, ti-me-te De-um, ti-me-te De-um

Synonimia

Polypoton

[ e ] 80

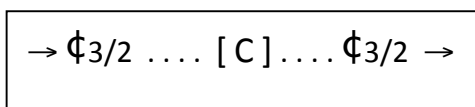
No existe apenas ennegrecimiento de notas en este pasaje –únicamente en la voz de Alto en los cc. 73-74, y en el acompañamiento, cc. 78-79–, lo que, siendo visible únicamente en la partitura –simbolismo visual, no auditivo, por tanto, accesible únicamente a los ejecutantes, no al público–, entra en consonancia con el uso litúrgico de la composición, y conecta con la semántica textual –un ángel, que viene del cielo, de lo “inmaculado”, que se asocia a la “blancura” de la partitura, toda vez que el compás de 3/1 representa la voz de Dios, en un concepto positivo, “blanco”–.

En la segunda subsección (cc. 80-97) –con el cambio a compás binario de C (2/2), que simboliza el retorno a lo “terrenal”, más apropiado para el sentido aclamatorio del pasaje– aparece un nuevo motivo rítmico, con carácter instrumental –basado en repetición de notas y arranque acéfalo–, imitado bien por parejas de voces en cada coro, bien por ambos coros en bloque, con la intención de reforzar y recalcar la idea expresada en el texto: “dadle honor”. El motivo consta de una especie de recitado –de salmodia–, con una nota muy larga en *illi* –una semibreve ligada a una mínima–, para dar énfasis al destinatario de la alabanza (dadle honor –a Dios, el destinatario, con lo que conlleva de gravedad, seriedad, largueza–), que posteriormente conecta, de nuevo con semínimas, con *honorem* –un tanto “reverencial”, con el uso de una semibreve–. De este modo, en un mismo pasaje

quedan aunados lo divino –Dios = largueza, sabiduría, seriedad– con lo humano –rendir honores, lo banal, terrenal–. Para conseguir un mayor efecto, se recurre de nuevo a la **synonimia** (Tiple 1 del Coro 1, cc. 82, 86, 91), “empujando” la melodía ascendentemente, con una insistente “alabanza”, con la mirada cada vez más “hacia lo alto”.

Con el doble motivo mencionado sobre **et da-te il-li honorem**, cobra protagonismo el Coro 1 en primer lugar (cc. 81-91), para, posteriormente, intervenir en diálogo los dos coros (cc. 85 al 92), y a partir del c. 90, únicamente el Coro 2, resultando una subsección equilibrada, bien compensada, que parece querer reflejar un sentido trinitario –“dar honor” a las tres personas, *Padre-Hijo-Espíritu Santo*, que, aunque no aparecen explícitamente, subyacen de un modo simbólico–.

La tercera subsección (cc. 97-107) es similar a la primera –se recobra el dinamismo con la nueva aparición del compás ternario, asociado de nuevo a lo “divino”–, pero en las cuatro entradas del Coro 1, las dos voces de Tiple intercambian las entradas, quedando patente el reparto de protagonismo entre ambas –reflejo de un buen dominio, por parte del compositor, de la técnica del contrapunto invertible–. Si se enlaza la segunda sección – $\phi 3/2$  (3/1), que cambia a C (2/2)– con la tercera –donde nuevamente aparece el compás de  $\phi 3/2$ –, el resultado es que el compás ternario hace de “bordón”, de sonsonete *cavato*, que suena subliminalmente de fondo –cuando no suena, cuando ya no está presente–, lo que puede significar la presencia de Dios en un entorno humano –lo divino, el 3/1, mientras el pasaje refleja lo humano, el 2/2–:



En la cuarta subsección llega el punto culminante de la obra, tanto desde el punto de vista textual como musical: aparece de nuevo la **synonimia**, que, junto a la **anabasis** (línea melódica ascendente) –ambas desarrolladas con el motivo que aparece junto al texto *quia venit hora* (c. 117 y ss.)–, acentúa la idea de apresuramiento e inmediatez (“daos prisa, se acerca el juicio final”):

S 1

rem, qui - a ve - nit [h]o - ra, \_\_\_\_\_ qui - a ve - nit [h]o - ra iu -

121

La descripción queda completada cuando se aborda el fragmento de texto *iudicii eius*, en el que en todas las voces del Coro 1 descienden (uso de la **catabasis**, cc. 122-125), reflejando el “descenso” de Dios a la tierra, que viene a juzgar a los hombres. Concretamente, en la voz de Tiple el intervalo recorrido es de una 10ª, culminada con un brusco salto de 5ª descendente –cc. 124-125–, un salto profético, enigmático, que produce temor en la audiencia. El resto de voces complementan este descenso, con un ámbito de 5ª en la voz de Alto –cc. 122-123–, e igualmente en la de Tenor –cc. 123-124–. En el caso del Bajo, se trata de una cuarta, culminada con valores largos –dos semibreves, cc. 124-125– que refuerzan el temor que provoca la línea contundente del Tiple. Todo ello refuerza considerablemente la semántica textual – asociada al Canto de la Sibila, con un texto profético, enmascarado, oculto, como un oráculo–.

[Coro 1:]

S1

[h]o - ra iu - di - ci - i - e ius,

S2

di - ci - i - e - ius,

A

- ci - i e - ius,

T

e - - - ius,

Catabasis

125

En el final de esta subsección (cc. 144-161) únicamente se repite *iudicii eius*, la idea más importante del texto, que el compositor también quiere reflejar mediante constantes repeticiones del mismo. Para reforzar esta idea aparece un segundo motivo, que contiene un pequeño salto de 3ª ascendente, abordado por todas las voces; se trata de un elemento muy sencillo, pero que aporta un especial énfasis, y consigue reclamar de nuevo el interés del oyente. Con las numerosas imitaciones de este motivo (**polyptoton**), del Coro 1, del Coro 2 y nuevamente del Coro 1, se consigue que cada fiel quede “alertado” de ese juicio final –recordando al oyente que será individual, para cada uno–.

[Coro 1:] 145

S1 iu - di - ci - i e - ius, iu - di - ci - i e -

S2 - ra iu - di - ci - i e - ius, iu - di - ci - i e -

A iu - di - ci - i e - - -

T iu - di - ci - i e - ius, e - - -

En esta subsección aparece con insistencia el *Mi* bemol como alteración accidental (cc. 114, 121-122, 134-137, 147-148, 160), lo que contribuye a acentuar aún más, si cabe, el carácter “agónico” ante la inminente llegada del juicio final, y un estado de catarsis, refrendado con el uso de la *parrhesia* en dos lugares muy próximos –c. 157, falsa relación *Si b-Si natural*, y c. 160, *Mi b-Mi natural*, siempre entre las voces de Tiple 1 y 2 del Coro 1 –cc. 155-161–, provocando con ello una indefinición intencionada, chocante “agresiva”. Significativas son también las líneas melódicas de todas las voces del Coro 1, sinuosas, ondulantes, que describen tanto la incertidumbre, la indefinición, cuanto, de un modo más pragmático, un cierto “temblor”, precursor de la llegada del propio juicio final. La sección culmina homorrítmicamente con la cláusula de I grado, que “devuelve” un poco el orden en toda la confusión generalizada, a la vez que clausura el propio texto del motete –todo concluye, ha llegado la hora–.

[Coro 1:] 155 Doble parrhesia 160

S1 iu - di - ci - i e - ius, e - ius.

S2 iu - di - ci - i e - ius, iu - di - ci - i e - ius.

A iu - di - ci - i e - ius, e - - ius.

T iu - di - ci - i e - ius, iu - di - ci - i e - ius.



En el *Alleluia* final, planteado a modo de coda, la escritura se torna puramente instrumental. Se retoma el compás ternario mayor –asociado, junto al texto, con los ángeles, lo celestial, lo “divino”–, que, junto a las figuras de mínimas con puntillo y semínimas –asociadas al carácter de danza–, acelera el ritmo –comparado con las dos subsecciones en compás de  $\frac{3}{2}$  ( $\frac{3}{1}$ ), este pasaje es más vital, más alegre, por tanto, perfectamente “imbricado” con el texto–. Se trata de un final que tiene un tono más festivo, más extrovertido –el creyente puede salvarse, si es fiel a Dios, si le rinde honor, y ante la llegada del juicio final, es posible superar el temor inicial, de ahí el motivo de alegría–. También es posible que con este final tan aclamatorio, tan jubiloso, Hinojosa pretendiera un “final de fiesta” acorde con la celebración a la que iba destinada la composición –festividad de san Vicente Ferrer, santo muy venerado en Valencia capital, con un importante arraigo popular–.

Quizá por este ambiente final aparece varias veces la *circulatio* (giro melódico alrededor de una nota, en el Tiple 1 del Coro 1, cc. 162-163, Tiple del Coro 2, cc. 173-174, y en las voces de Tiple y Bajo del Coro 2, en la cláusula final), consiguiendo, con ello, un cierto “aire de danza” (como un *Rondeau* –juego en círculo–, más propio de una composición profana, o paralitúrgica –un villancico, ateniéndose al ámbito hispánico de la época–, pero en este caso, menos patente, más sutil y comedido). Se producen intervenciones del Coro 1, seguidas de otras, más breves, más celulares, del Coro 2 (las del Coro 1, con dos *Alleluia*; las del Coro 2, con un solo *Alleluia*): el Coro 2 parece querer corroborar discretamente lo dicho por el Coro 1 –protagonista, por tanto–, pero a raíz de la *anabasis* propuesta por Coro 1 (cc. 164-165, en un acto de exaltación, de acción de gracias hacia lo alto), el Coro 2 lleva la iniciativa (cc. 169-173), siendo esta vez el Coro 1 el que brevemente le contesta –simbolizando con ello que cualquier fiel puede “sumarse” a la fiesta, independientemente de su condición social, está “abierto” a todo el pueblo–. El final, en resumen, tiene una carga afectiva positiva, en un intento de “desdramatización”, de dejar un “buen sabor de boca”, una especie de liberación final, pero también de comunión entre Dios y el hombre, y entre los propios fieles.

En cuanto al *organico* utilizado, es uno de los más habituales a ocho voces en el barroco hispánico: Coro 1 (S 1, 2, A, T), con la voz de Tenor como sostén armónico del mismo, y Coro 2 (S, A, T, B). En el acompañamiento, dos de los tres papeles indican “de órgano”, con un cifrado simple que aparece en contadas ocasiones (algún 6). Estos acompañamientos, de diferentes copistas y diferentes épocas de copia, reflejan el mismo cifrado, con una clara intención de mantener la nueva fuente lo más fiel posible al original<sup>1102</sup>. El tercer papel, más antiguo, no indica qué instrumento debe realizar el acompañamiento, pero sería también polifónico, ya que lleva el mismo cifrado que los restantes. El papel de contrabajo no ha sido incluido en la transcripción, entendiéndose que es una copia del siglo XIX (lleva pautas impresas), si bien pudiera ser que, hacia finales del siglo XVII, previamente a este papel, existiera uno anterior de violón, en

---

<sup>1102</sup> En esta época, lo habitual era que el acompañamiento llevara un cifrado muy exiguo, a pesar de que, en este caso, por la interválica empleada, podría haberse utilizado algún cifrado de 7-6 y de 4-3, indicativo de los retardos empleados en la composición. No obstante, la costumbre era poner pocas cifras, confiando en la preparación y profesionalidad del realizador del continuo.

todo caso, no original de Hinojosa<sup>1103</sup>. En el papel de “acompañamiento para regir”, del siglo XIX, se sigue la pauta de anotar encima de cada compás la voz o el coro que tiene entrada<sup>1104</sup>, para que el maestro de capilla, de un vistazo y desde una fuente muy simple (una sola pauta), pudiera dar indicaciones –entradas, matices, etc.– a las voces y coros. Se trata de un paso más hacia la definitiva utilización de la partitura general, generalizada en Europa en el siglo XIX, unido al desarrollo de la figura del director (tanto de coro, como de orquesta).

Hinojosa eligió, para musicalizar este texto, la escritura bicoral, repartiendo las ocho voces en dos coros, un *organico* no muy habitual entre sus composiciones (se trata de una de las cinco que compuso con esta plantilla, de un total de cuarenta y siete composiciones). Sorprende que no empleara, como en la mayoría de sus obras, un mayor número de voces y coros, una policoralidad más manifiesta, ya que la festividad –san Vicente Ferrer– estaba incluida entre las “rectorales” –las más señaladas dentro de las de primera clase, presididas por el rector del Colegio–, y por tanto, habría sido más apropiada una mayor suntuosidad y solemnidad. Apunto, como hipótesis, las razones que le indujeron a tomar esta decisión: 1/ *con ocho voces era más plausible conseguir más independencia de todas las partes*, lo que, en términos de escritura contrapuntística, favorecía que las partes graves (Tenor del Coro 1 y Bajo del Coro 2) pudieran moverse con más libertad, con un menor papel de “sujeción” de cada coro. 2/ *Con menos voces se conseguía un resultado menos ampuloso, menos espectacular*, pero quizá precisamente era esto lo que buscaba el compositor: un despliegue de medios más reducido, más contenido, que reflejara mejor el texto (un tanto enigmático, confuso, “mesiánico”, tratando de “cautivar” uno a uno a cada oyente). 3/ *La utilización de dos coros* (el primero, más liviano, concebido para voces solistas; el segundo, más nutrido, más lleno) *reducía la utilización de los espacios escénicos en la iglesia del Corpus Christi*: es posible que con un número mayor (que implícitamente conllevaría más coros, ubicados en más lugares) se dispersara la transmisión del mensaje que encierra el texto. Es probable que el pueblo, escuchando la partitura únicamente desde dos prismas/espacios, llegara a poder captar perfectamente este mensaje, toda vez que se mantenía fiel a un estilo –voces, coros, planos sonoros– acorde con la época.

---

<sup>1103</sup> El violón comienza a aparecer en las capillas religiosas españolas en las últimas dos décadas del siglo XVII, con una utilización mayor en las primeras décadas del siglo XVIII. Entiendo que, junto a ello, la severidad impuesta en la sede del Patriarca impediría todavía su utilización –años después de la muerte de Hinojosa (1673)–.

<sup>1104</sup> Este tipo de anotaciones en papeles de acompañamiento (entradas de voces o de coros completos) no eran habituales en el barroco –al menos en el ámbito hispánico–; no obstante, sí era habitual que el maestro de capilla dirigiera con un papel de “acompañamiento para regir” –similar, salvando las distancias, al actual “guión”– y no con la partitura general, ya que esta era más bien un borrador donde el compositor, al escribir todas las partes, podía tener un concepto visual completo de la obra (Vid.: -EZQUERRO, Antonio: “Tabula compositoria, partitura, chapa y borrador. Formas de anotar la polifonía y música instrumental en el ámbito hispánico durante el período barroco”, en *Im Dienst der Quellen zur Musik: Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag / hrsg. von der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg durch Paul Mai*. Tutzing, Hans Schneider Verlag (2002), p. 267). Una de las partituras de Hinojosa, concretamente el *Dixit Dominus*, a 12 voces en 4 coros (E-VAcP-Mus/CM-H-56) tiene tres acompañamientos: en dos de ellos se indica “acompañamiento continuo”, y en el tercero, “acompañamiento para regir”. Se trata de un papel escrito probablemente en el siglo XVIII (lleva barras de compás), cifrado, exactamente igual al de los otros dos acompañamientos.

En la siguiente tabla muestro los ámbitos de las partes:

	Voz/Instrumento	Original	Transcripción	Extensión
<b>Coro 1</b>	Tiple 1	Sol <sub>3</sub> -Do <sub>5</sub>	Do <sub>3</sub> -Fa <sub>4</sub>	11 <sup>a</sup>
	Tiple 2	Sol <sub>3</sub> -La <sub>4</sub>	Do <sub>3</sub> -Re <sub>4</sub>	9 <sup>a</sup>
	Alto	Sol <sub>2</sub> -Re <sub>4</sub>	Do <sub>2</sub> -Sol <sub>3</sub>	12 <sup>a</sup>
	Tenor	Do <sub>2</sub> -Do <sub>4</sub>	Fa <sub>1</sub> -Fa <sub>3</sub>	15 <sup>a</sup>
<b>Coro 2</b>	Tiple	Sol <sub>3</sub> -La <sub>4</sub>	Do <sub>3</sub> -Re <sub>4</sub>	9 <sup>a</sup>
	Alto	Re <sub>3</sub> -Re <sub>4</sub>	Sol <sub>2</sub> -Sol <sub>3</sub>	8 <sup>a</sup>
	Tenor	Si <sub>2</sub> -La <sub>3</sub>	Mi <sub>2</sub> -Re <sub>3</sub>	7 <sup>a</sup>
	Bajo	Do <sub>2</sub> -Sol <sub>3</sub>	Fa <sub>1</sub> -Do <sub>3</sub>	12 <sup>a</sup>
<b>acompañamiento</b>	órgano	Sol <sub>1</sub> -Re <sub>3</sub>	Do <sub>1</sub> -Sol <sub>2</sub>	12 <sup>a</sup>

Como se puede observar, las tesituras de las voces del segundo coro son bastante limitadas (especialmente en el Alto y el Tenor, con una 8<sup>a</sup> y una 7<sup>a</sup>, respectivamente), destinadas, posiblemente, a cantantes vocalmente no muy hábiles. En cambio, en el Coro 1 destaca la amplia tesitura del Tenor (una 15<sup>a</sup>), –capaz de mantener agudos, como los Fa<sub>3</sub> de los cc. 28 y 66-67, y abordar notas graves, si bien esporádicamente, como el Fa<sub>1</sub> del c. 13–, para la cual sería adecuada una combinación entre Tenor y *Bajete* (actual Barítono). También destaca, en este coro, la tesitura de la voz de Alto (una 12<sup>a</sup>, bastante amplia), que sería resuelta, sin duda, por un cantante hábil y bien dotado vocalmente. En cuanto a los dos Tiples, el primero, por su tesitura (11<sup>a</sup>), podría abordarlo un *capón*, mientras que el segundo estaría destinado a un niño, por su ámbito más reducido (9<sup>a</sup>). En el acompañamiento de órgano, la tesitura es restringida (12<sup>a</sup>), subordinada a las voces, acomodándose al carácter litúrgico de la partitura, aunque, como en los tres papeles conservados son similares, podría ser que esta se adaptara al instrumento con menor amplitud –un órgano portátil–.

En general, son considerables las distancias entre las voces de Tiple y Alto del Coro 1 (una 8<sup>a</sup>), y cerradas entre las del Coro 2 (4<sup>a</sup> ó 3<sup>a</sup> entre Tiple, Alto y Tenor), lo que confiere mucha soltura e independencia entre las primeras –destinadas a cantores profesionales–, y un comportamiento homogéneo, sólido y equilibrado entre las segundas –con una función de *ripieno*–, favoreciendo, en este caso, unas posiciones interválicas cerradas.

En cuanto a los dos Tiples del Coro 1, los cruces de ambas voces son puntuales, extendiéndose durante pocos compases, lo que otorga una jerarquización del primero frente al segundo, casi siempre situado a distancia de 3<sup>a</sup> ó 4<sup>a</sup> de aquel.

En el tratamiento melódico, destacan los saltos de 8<sup>a</sup> del primer motivo (aptos para buenos cantantes) y algún salto de 5<sup>a</sup>, así como los saltos sencillos (de 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup>) entre consonancias (c. 75-80), con carácter instrumental. Abundan las repeticiones de notas –escritura no idiomática, por tanto–, con diálogos entre ambos coros y figuraciones rítmicas que aportan viveza y vitalidad. En el resto de la obra, predominan los grados conjuntos, con una escritura más vocal, más propia de su uso litúrgico. Las voces de Tenor del Coro 1 y Bajo del Coro 2, con los saltos 4<sup>a</sup> y 5<sup>a</sup> (propios de la escritura de la época), ejercen su habitual función de “sujeción” de cada coro,

haciendo que cada uno de ellos actúe como un bloque, especialmente en los fragmentos con textura homorrítmica.

El acompañamiento sigue subsidiariamente (a modo de *basso seguente*) las partes vocales del Tenor (Coro 1) o del Bajo (Coro 2), eso sí, con algún cambio de 8ª, desligándose en algún momento de esta función (cc. 132-135) –en un atisbo de independencia, hacia lo que más tarde se convertirá en el definitivo *basso continuo* barroco–, pero rápidamente volviendo a reforzarlas –adaptándose en todo momento a las partes vocales, con un intencionado tono de contención–.

A pesar de que en el Coro 1 el autor apuesta por una mayor soltura entre las partes –tanto por los ámbitos como por las distancias entre voces, abordadas por solistas profesionales, que accedían a la capilla tras oposición–, en general, el conjunto de la composición es compacto, bien compensado, como corresponde a una composición destinada al culto.

En resumen, se trata de una obra que utiliza, de forma sencilla, diferentes recursos, como la descripción del texto a través de motivos y figuras retóricas –*habentem Evangelium, magna voce, iudicii eius*–, cambios de compás –que aportan una gran variedad y dinamismo–, un buen uso del contrapunto imitativo, en combinación con fragmentos de textura homorrítmica, todo ello con un resultado equilibrado, un tanto “contenido”, como corresponde al texto, enigmático, un tanto confuso. En definitiva, un buen modelo de escritura bicoral en el marco de las celebraciones litúrgicas en honor a san Vicente Ferrer en el siglo XVII, tanto en Valencia como en la propia institución del Patriarca.

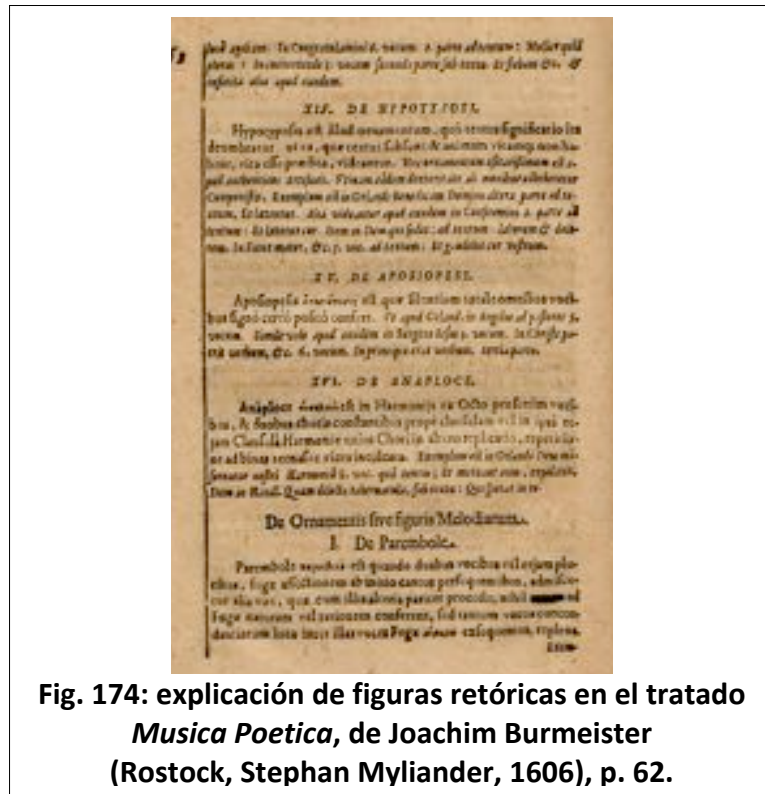
## 2.- Estudio comparativo

### **Modelos de retórica musical<sup>1105</sup> en el siglo XVII. Estudio sincrónico y diacrónico.**

A través de una breve aproximación a la cuestión de la *decoratio* musical (uno de los elementos inherentes a la literatura musical del Barroco), en este subcapítulo trataré de establecer una comparación entre las principales figuras retóricas que aparecen en las ocho obras estudiadas de Hinojosa –aproximadamente una sexta parte del conjunto de su producción, siempre enmarcada en el contexto de la capilla del Corpus Christi de Valencia en un período muy concreto y relativamente breve– y otras similares encontradas en obras de diferentes compositores europeos del siglo XVII (representativas de un período y lugar concretos, que responden a múltiples factores que condicionan el hecho compositivo, como el uso funcional de la obra en cuestión, plantilla vocal/instrumental a la que iba destinada, entorno cultural y musical, etc.).

---

<sup>1105</sup> Sobre retórica musical, consúltese: -BUELOW, George J.: "Rhetoric and music", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 21, 2001, pp. 260-275; -GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: "Música y Retórica: una nueva trayectoria de la "Ars musica" y la "Música práctica" a comienzos del Barroco", en *Revista de Musicología*, 10/3 (1987), pp. 811-842; -ID.: "Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII", en *Anuario Musical*, 43 (1988), pp. 96-109; -ID.: "La relación entre música y lenguaje en las composiciones en castellano de los siglos XVI y XVII", en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*. Madrid, Casa Velázquez, 1996; -ID.: "Música vocal española del siglo XVII, técnica de composición como hermenéutica del texto", en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750* (Actas del Congreso Internacional –20-21 Febrero 1995–). Valladolid, Sociedad "V Centenario del Tratado de Tordesillas", 1997, pp. 551-552; -EZQUERRO, Antonio: *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, pp. 77-80 y 171-186; -LÓPEZ CANO, Rubén: *Música y retórica en el Barroco*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000; -GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: "J. S. Bach: técnica de composición como *explicatio textus*", en *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 157-174; -MARÍN, Fernando: "Figuras, gesto, afecto y retórica en la música", en *Nassarre*, 23/1 (2007), pp. 11-52; -EZQUERRO, Antonio: "«Lo atractivo del idioma». El color y lo visual como apoyo enfático para una mejor interpretación musical", en *IV Coloquio de Musicología de Morelia. Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas. Gustosa cadencia de la música y los versos* (Morelia –México–, 10/12.09.2014) [en prensa].



**Fig. 174: explicación de figuras retóricas en el tratado *Musica Poetica*, de Joachim Burmeister (Rostock, Stephan Myliander, 1606), p. 62.**

Los criterios y la metodología empleados para llevar a cabo este análisis han sido los siguientes:

1. En primer lugar, dado que las obras de Hinojosa estudiadas son de una considerable envergadura, y su comparación en conjunto con otros repertorios habría sido un trabajo de difícil manejo –por su extensión, fundamentalmente– y de compleja comparación, *he optado por centrar el estudio únicamente en un aspecto relevante de su producción* –de entre los muchos posibles–, *como es el uso*, habitual en la época, *de las figuras retóricas*, como medio de transmisión y comunicación entre el compositor y el público –los fieles–.

2. La elección de determinadas figuras –descartando las restantes– obedece a un criterio de frecuencia: *las ocho figuras retóricas más empleadas por Hinojosa* –encontradas en el conjunto de las ocho obras de estudio– *y por tanto, elegidas como modelo del estudio* han sido, por este orden: *exclamaciones*, con treinta y ocho ejemplos encontrados en sus obras; *circulationes*, con treinta y cinco ejemplos; *aposiopesis*, treinta y dos ejemplos; *catabasis*, veintinueve ejemplos; *polyptoton*, veinticuatro ejemplos; *synonymia*, veintiún ejemplos; *anabasis*, once ejemplos; y *suspирationes*, ocho ejemplos. Sin perjuicio de otras halladas en menor cantidad<sup>1106</sup>, se trata de un conjunto suficiente –aunque eso sí, no numeroso ni excesivamente amplio, lo que habría dado lugar a un volumen de trabajo inabordable–, que podría ser

<sup>1106</sup> Este recuento hace referencia únicamente a las figuras retóricas que han aparecido en las obras estudiadas de Hinojosa con un trazo característico muy marcado. El resto de figuras, hasta completar un número de veintisiete encontradas, han sido: *paronomasia* y *noema*, con ocho ejemplos; *gradatio*, *diminutio* y *parrhesia*, con siete; *hypotyposis* y *syncopae*, con cuatro; *anadiplosis*, con tres; *fuga realis*, *interrogatio*, *saltus duriusculus* y *mimesis noema*, con dos; y *analepsis*, *anafora*, *epistrophe*, *hypobole*, *mutatio*, *repetitio* y *augmentatio*, con uno.

representativo de la producción total de este autor –siempre dentro de unos márgenes de estudio razonables–.

3. Dadas las características que la producción de Hinojosa conservada ofrece, *he decidido seleccionar, entre las obras del período barroco, un repertorio exclusivamente religioso, con un uso preferentemente litúrgico y mayoritariamente en latín* –si bien, en algunos casos, aparecen obras en lengua vernácula, comunes en la liturgia de determinados países, en especial los de habla alemana–, para poder establecer una comparación más fiable –por la adecuación de las figuras y su “adhesión” al texto que describen– entre este repertorio y el de Hinojosa.

4. *A fin de encuadrar el objeto concreto de estudio en un panorama más amplio y diversificado*, he decidido descartar en esta parte de la investigación un repertorio de origen peninsular, por lo que *los modelos de obras y compositores seleccionados pertenecen al ámbito europeo*, al objeto de ofrecer, a través de los resultados obtenidos, una visión más panorámica.

5. *Con el objeto de acotar y centrar la obra de Hinojosa en el marco europeo mencionado, en el estudio aplicaré una metodología comparativa, tanto sincrónica*, centrada en las décadas de 1660 y 1670 –en las que Hinojosa compuso sus obras en el Patriarca– como *diacrónica*, que abarcará, a su vez, un período tanto inmediatamente anterior –entre 30 y 40 años anteriores al período referido– como inmediatamente posterior –entre 30 y 40 años posteriores al período–. Este proceso, tanto transversal como longitudinal, permitirá situar al autor y su obra dentro de un marco más amplio<sup>1107</sup>, cubriendo con ello un período de prácticamente un siglo –de 1620 a 1710–, lo que, eventualmente, podrá servir para evaluar la posición de Hinojosa en el contexto musical, profesional e internacional, de su tiempo.

6. *En el estudio aparecen veinticuatro ejemplos musicales* –tres correspondientes a cada figura retórica–, *referidos a diecinueve obras seleccionadas de doce compositores*, pertenecientes a diferentes entornos territoriales europeos, lo que pueden considerarse números suficientemente representativos/razonables para abordar un estudio con una considerable significación. Con el fin de poder apreciar mejor la posible evolución en el empleo de los recursos/figuras retóricas, comenzaré, en cada caso, con el ejemplo de un autor de décadas anteriores, seguido de uno coetáneo de Hinojosa, para finalizar con otro compositor de décadas posteriores.

### **Exclamatio**<sup>1108</sup>

- *Ejemplo de autor*<sup>1109</sup> anterior: *Gloria*, de la *Misa che fa oggi il mio sole*, a 5 voces<sup>1110</sup> (S 1, 2, A, T, B), de Gregorio Allegri<sup>1111</sup>.

---

<sup>1107</sup> Dado que se trata de un estudio muy concreto y exhaustivo, a fin de encontrar materiales idóneos para su comparación, he considerado las fechas establecidas con cierta ponderación, ya que, en determinadas obras, la datación exacta de las mismas no ha podido establecerse con exactitud. En todo caso, se tratará de una aproximación temporal, como ocurre con la totalidad de la producción de Hinojosa, en la que no se puede establecer la fecha de composición exacta de cada obra.

<sup>1108</sup> Figura retórica consistente en un salto melódico superior a una cuarta.



Se trata de una *Misa* sin datar (17.in [?]), que contiene todas las partes del *Ordinarium* –*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* y *Agnus Dei*–. En el fragmento del *Gloria* correspondiente al texto *tu solus Altissimus [Jesu Christe]* (“solo tú Altísimo Jesucristo”), Allegri emplea diversas *exclamationes* –cc. 90-93–. Obsérvese:

The image shows a musical score for five voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "so - lus San - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus". Red boxes highlight a specific melodic motif in each voice part, which is a six-note ascending leap (G4-A4-B4-C5-D5-E5) starting on the word "Tu".

**Fig. 175: *Misa*, a 8 voces (17.in [?]), de Gregorio Allegri, “Gloria”, cc. 90-93.**

Para expresar la glorificación de Jesucristo, Allegri utiliza inicialmente un motivo que contiene una *exclamatio* (un salto de 6ª ascendente) en todas las voces –cc. 90-92–, que recae sobre el acento tónico –*tu solus*–, lo que refuerza la idea unitaria de Jesús hecho hombre y Dios en una sola figura (un Dios único, no hay otro). Para

<sup>1109</sup> En este subcapítulo, dado que no se trata más que de facilitar al lector las líneas básicas de cada uno de los maestros y compositores que se relacionan en el estudio comparativo, ofreceré únicamente un recordatorio resumido de los datos biográficos más relevantes de cada uno de ellos.

<sup>1110</sup> Para el estudio de esta obra, he manejado una edición libre de Paul Marchesano, disponible *on line* en: [http://www0.cpd.org/wiki/index.php/Missa\\_che\\_fa\\_oggi\\_il\\_mio\\_sole\\_%28Gregorio\\_Allegri%29](http://www0.cpd.org/wiki/index.php/Missa_che_fa_oggi_il_mio_sole_%28Gregorio_Allegri%29) [fecha de consulta: 04.07.2015].

<sup>1111</sup> Gregorio Allegri (\*Roma –Italia–, 1582; †*ibid.*, 1652), compositor y cantante italiano. Entre 1591 y 1596 fue miembro del coro de niños en San Luis de los Franceses de Roma, ocupando el puesto de Tenor entre 1601 y 1604, bajo el magisterio de Giovanni Maria Nanino. Trabajó como cantante y compositor en las catedrales de Fermo (1607-1621) y Tívoli, y en 1628 fue nombrado maestro de capilla del *Santo Spirito in Sassia* de Roma. En 1629 fue miembro de la capilla papal con voz de Alto, siendo elegido maestro en 1650. Fue reconocido en su tiempo como el gran sucesor de Palestrina. Allegri es conocido por su *Miserere*, tradicionalmente cantado por la capilla papal en los oficios de tinieblas de la Semana Santa. Las ornamentaciones de este salmo fueron muy admiradas por Leopoldo I, Giovanni Battista Martini y Wolfgang Amadeus Mozart. Este *Miserere* fue publicado por primera vez por Charles Burney en 1771, pero se trata de una versión que no aparece en ninguna fuente del Vaticano. Allegri mantuvo un estilo compositivo fiel a la tradición romana, pero fuera de ese ámbito, también se adaptó a las nuevas modas de la música religiosa, con el *stilo concertato*, escribiendo obras para iglesias más pequeñas en Roma, como la del *Santo Spirito* en Sassia, o para la catedral de Fermo (-ROCHE, Jerome; y O’REGAN, Noel: “Allegri, Gregorio”, en *The New Grove...*, op. cit., vol. 1, 2001, pp. 382-383).

expresar la idea de un modo más elocuente y teatralizado, coloca las entradas del motivo en sentido ascendente –una especie de *anabasis*<sup>1112</sup> entre el conjunto de voces–, por este orden: B, T, A, S 2, 1. Estas entradas, además, irrumpen una a una a distancia de medio pulso, y las tres inferiores lo hacen desde el mismo sonido –La–, mientras que las dos superiores lo realizan desde el sonido –Re–. El conjunto de las cinco voces, agolpadas, describe una dualidad tierra-cielo, en la que las partes inferiores (lo terrenal) emiten un mensaje (al Dios altísimo), mientras que las superiores lo reciben y lo hacen resonar en lo alto (lo celestial), un mensaje enérgico, inmediato, urgente, unitario.

The image shows a musical score for five voices: Soprano 1 (S), Soprano 2 (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "so - lus Al - tis - si - mus, Je - su". Red boxes highlight the entries of a melodic motif in the Soprano 1, Soprano 2, and Tenor parts. Red arrows indicate the melodic flow and the relationship between the parts.

El segundo motivo aparece inmediatamente seguido del anterior, con *altissimus* (“altísimo”). Nuevamente se refuerza la sílaba tónica a través del salto que recae en el pulso –*altissimus*–, quedando bien declamado y fijado, para recalcar la idea de un Dios excelso, supremo, que reina desde el cielo. En esta ocasión, Allegri solo utiliza tres entradas, S 2, T y S 1 –se trata de un refuerzo del valor trinitario del pasaje–. Salvo la repetición del Tenor –cc. 92-93–, que es literal (contiene el mismo salto de 6ª que había realizado con anterioridad), las otras dos voces –S 2, 1– contienen una *exclamatio* menor (entre ambas aparece la figura del *polyptoton*<sup>1113</sup>). Estas voces se encuentran en una tesitura más aguda, y a su vez, el Tiple 1 responde un punto más alto al segundo, con lo que el pasaje sigue mostrando suficiente fuerza expresiva y elocuencia.

En conjunto, Allegri logra, en tan solo cuatro compases, presentar, con una figura (*exclamatio*, empleada en ocho ocasiones) dos ideas complementarias: la singularidad de Jesús –*tu solus*, Dios hecho hombre, único y verdadero– y su calificativo celestial –*altissimus*, resucitado y elevado a lo más alto, junto al Padre–. Se

<sup>1112</sup> Figura retórico-musical consistente en un diseño melódico de trazo considerablemente ascendente.

<sup>1113</sup> Figura retórico-musical consistente en la repetición de un fragmento musical en otra voz.

trata de un refuerzo retórico del texto que contribuye a su mensaje catequético: creencia en un único Dios –frente a la herejía y a otras creencias contra las que luchaba la Iglesia Católica– y respeto, veneración y adoración a un Dios excelso.

- *Ejemplo de autor coetáneo: Veni, sponsa Christi*, a 6 voces<sup>1114</sup> (S 1, 2, A, 1, 2, B) y acompañamiento, de Giacomo Carissimi<sup>1115</sup>.

Se trata de una obra sin datar, seguramente compuesta en el gran período en que Carissimi ocupó el cargo de maestro de capilla del Colegio Germánico en Roma desde 1629 hasta su muerte en 1674 (17.me). El texto, que se utiliza como antifona para las primeras y segundas Vísperas de la fiesta de las vírgenes, dice: “Ven, esposa de Cristo, recibe la corona que el Señor te tiene preparada para la eternidad”. Un texto rogativo hacia la Virgen María, que ensalza su figura y la eleva con honores a los cielos.

El ejemplo de *exclamatio* aparece al principio de la obra –cc. 1-3–:

---

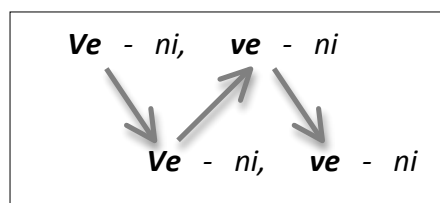
<sup>1114</sup> Para el estudio de esta partitura, he manejado una edición libre de Sabine Cassola, disponible *on line* en: [http://www0.cpd.org/wiki/images/5/5b/Carissimi,G.Veni\\_sponsa\\_a\\_6.pdf](http://www0.cpd.org/wiki/images/5/5b/Carissimi,G.Veni_sponsa_a_6.pdf) [fecha de consulta: 04.07.2015].

<sup>1115</sup> Giacomo Carissimi (\*Marino –Italia–, 1605; †Roma –Italia–, 1674): los primeros datos de este compositor provienen de la catedral de Tívoli, donde en 1623 ejercía de cantor, y entre 1624 y 1627 de organista. En 1629, Carissimi se trasladó a Roma, para ocupar el puesto de maestro de San Apolinar, dependiente del Colegio Germánico, permaneciendo como maestro hasta su muerte. La fama de Carissimi contribuyó al esplendor de la capilla del Colegio Germánico. Además de los alumnos estudiantes, Carissimi también impartió clases a Marc-Antoine Charpentier sobre 1654, a Johann Caspar Kerll antes de 1656, a Christoph Bernhard en 1657, y, probablemente, a Agostino Steffani entre 1672 y 1674. En 1643, tras la muerte de Monteverdi, se le ofreció el puesto de maestro en San Marcos de Venecia, así como entrar, en 1647, al servicio del archiduque Leopoldo Guillermo en Bruselas, pero declinó ambas ofertas. Desde 1656 trabajó para la reina Cristina de Suecia, que vivía en Roma desde 1655. La fama de Carissimi llegó a Inglaterra hacia 1664, cuando el cronista Samuel Pepys se refería a él como el “seignior Charissimi el famoso maestro en Roma”. En San Apolinar, Carissimi utilizó, junto al órgano, otros instrumentos, como el clavicordio, el violón, la lira, el violín, el laúd, la espineta y la trompeta. A su muerte en 1674, Giuseppe Ottavio Pitoni le sucedió como maestro en el Colegio Germánico (-JONES, Andrew V.: “Carissimi, Giacomo [Jacomo]”, en *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 5, 2001, pp. 135-150).

**Fig. 176: *Veni sponsa Christi, a 6 voces (17.me)*, de Giacomo Carissimi, cc. 1-3.**

Las voces de Tiple 1 y Tiple 2 inician el discurso con una repetición de la palabra *veni* –“ven”–, una teatralización en la que ambos personajes encarnan a dos ángeles – de ahí la utilización de las voces superiores– que emiten su mensaje desde las alturas, expresando el deseo de que la Virgen María suba a los cielos y forme parte del “cuerpo celestial”. El fragmento contiene una conjunción de tres figuras, *exclamatio*, *synonimia*<sup>1116</sup> y *polyptoton*, condensadas en tan solo tres compases, con el motivo (un diseño de tercera descendente) tratado en *stretto*. El Tiple primero comienza en un registro medio –un Do<sub>4</sub>–, con un arranque tético que fija el acento tónico –*veni*– de un modo declamativo y categórico, al que le sigue la *exclamatio* (un intervalo de 6ª ascendente), que expresa el anhelo del ángel que, con cierta desesperación –a lo que contribuye el intervalo menor, que añade un componente afectivo de tristeza– reclama la presencia de la madre de Dios. La *exclamatio* impulsa la repetición del motivo –*synonimia*– en un registro agudo –Fa<sub>4</sub>–, lo que favorece una interpelación más acusada, más deseada.

El Tiple 2 realiza su intervención de un modo mimético: representa a un segundo ángel que aparece inmediatamente y comparte el protagonismo inducido por su compañero de escena. El *stretto*, a distancia de dos pulsos, permite que la respuesta sea rápida, sin dilación, y que la primera sílaba del verbo, quede cincelada y fijada en la mente del oyente de un modo contundente. Obsérvese:



<sup>1116</sup> Repetición de un fragmento musical en otro nivel (altura) en la misma voz.

Esta primera intervención, reposada y estática (expresada con las semibreves), es una llamada inicial que despierta y “sacude” al oyente, tras la cual, ambas voces comienzan su discurso propiamente dicho con un incremento súbito de figuras (corcheas y semínimas) que rápidamente dinamizan la acción.

Se trata de un ejemplo de utilización de unos recursos mínimos y sencillos – tres figuras en una misma intervención, confiriendo un carácter trinitario muy sutil, prácticamente imperceptible–, pero de gran efectividad, perfectamente fusionado con el texto literario.

- *Ejemplo de autor posterior: Crucifixus, a 8 voces*<sup>1117</sup> (S 1, 2, A 1, 2, T 1, 2, B 1, 2), de Antonio Lotti<sup>1118</sup>.

Lotti musicalizó este texto en tres ocasiones –compuso un *Crucifixus* a 6 voces, este a 8 voces y otro a 10 voces–. Su *Crucifixus* a 8 voces es una obra sin datar (18.in [?]), escrita a un solo coro, aunque, con la cantidad de voces empleadas y su densa escritura contrapuntística, Lotti consigue un resultado grandioso y espectacularmente brillante que, sin duda, se escuchó con frecuencia en la basílica de San Marcos de Venecia, a la que estuvo vinculado desde 1683 hasta su muerte.

En el arranque de la obra, Lotti utiliza la *exclamatio* como elemento generador de toda la primera gran frase –cc. 1-11–:

---

<sup>1117</sup> La partitura utilizada para este estudio corresponde a una edición libre de Michael Winikoff, disponible *on line* en: <http://www0.cpd.org/wiki/images/sheet/lotti/lott-cru.pdf> [fecha de consulta: 04.07.2015].

<sup>1118</sup> Antonio Lotti (\*Hannover –Alemania–, 1666; †Venecia –Italia–, 1740) nació en Hannover, ciudad en la que su padre ejercía de maestro de capilla. Hacia 1683 ya estaba en Venecia estudiando con Legrenzi, y en 1687 figuraba como cantante extra con voz de Alto en la capilla de San Marcos, cargo que consolidó dos años después. En 1690 era asistente del segundo organista, en 1692 segundo organista, y en 1704 primer organista. Entretanto, alternó este trabajo ejerciendo, asimismo, de maestro de capilla de *Santo Spirito* entre 1696 y 1707. En 1736 fue nombrado maestro de capilla en San Marcos, ocupando el cargo hasta su muerte. Junto la música sacra de San Marcos, Lotti escribió motetes solistas, obras para coro y oratorios para las cantantes del *Ospedale degli incurabili*, en la propia Venecia. Entre 1717 y 1718 viajó a Dresde para escribir varias óperas, llevándose consigo músicos de la capilla veneciana, entre ellos su mujer, la soprano Santa Stella. Su primera ópera de Dresde, *Giove en Argo*, fue estrenada en 1717, y en 1719 estrenó, asimismo, *Li quattro elementi*, para celebrar la boda del príncipe de Sajonia Federico Augusto y Maria Gioseffa de Austria. A su regreso a Venecia, Lotti compuso numerosas cantatas para voz solista y bajo continuo, así como piezas cortas para dos, tres y más cantantes, un repertorio inusual de la música profana de la época. Entre las últimas obras de Lotti destaca su *Miserere en Re*, de 1733. Lotti, continuador del estilo barroco de finales del siglo XVII, se adaptó al gusto neoclásico del siglo XVIII, con armonías más claras y texturas más ligeras. Entre los alumnos de Lotti figuran Domenico Alberti, Michelangelo Gasparini y Benedetto Marcello, entre otros (-HANSELL, Sven; y TERMINI, Olga: “Lotti, Antonio”, en *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 15, 2001, pp. 211-213).

Fig. 177: *Crucifixus*, a 8 voces (18.in [?]), de Antonio Lotti, cc. 1-11.

El diseño inicial sobre la palabra *Crucifixus* (“fue crucificado”), que forma una 3ª descendente y una 5ª/6ª ascendente, añade un gran énfasis inicial en el intervalo ascendente. El ritmo realiza una aportación esencial, con un arranque acéfalo que descarga toda su energía en la *exclamatio* –*cru-ci-fi-xus*–. Por otra parte, las imitaciones del motivo –*polyptoton*– se producen desde las voces inferiores a las superiores, con este orden: B 2, 1, T 2, 1, A 2, 1, S 2, 1, lo que produce: 1/ un tono grave, denso y dramático desde su inicio, provocando un estado de alerta sobre lo que va a ocurrir; 2/ una *anabasis* entre todas las voces, imagen del madero (cruz) que, poco a poco, se va alzando hasta quedar totalmente vertical, tramo a tramo. En este proceso, las voces que van añadiéndose lo hacen desde el sonido que ha dejado la anterior, con lo que la imagen que se ofrece es la de “recoger” el tramo de elevación de la cruz y proseguir con otro hito más; 3/ el hecho de que todas las voces “alcen la



cruz” constituye toda un metáfora (es todo el pueblo el culpable, el responsable de la muerte de Jesús), pero, a su vez, las imitaciones logran que esa acusación se realice de forma singular a cada uno de los fieles.

Cuando cada voz aborda el motivo y llega a la sílaba crucial –*crucifixus*–, su salto provoca un choque con la voz anterior (una *syncope*, o retardo), lo que va, paso a paso, sacudiendo al oyente, sumergiéndole en un estado de pena y remordimiento. Para el desenlace de esta fricción provocada por los retardos, Lotti utiliza un recurso muy sencillo, deshaciendo el juego de tensión/distensión con un ligero adorno, muy liviano –una pequeñísima *circulatio*<sup>1119</sup>, muy sutil–, que va apareciendo en la mayoría de voces –c. 3, B 2; c. 4, B 1; c. 5, T 2, etc.–. Este pequeño dibujo, por un lado, alivia el sufrimiento, pero por otro, dramatiza la escena: las voces que han intervenido van “glosando” (realizan pequeñas apostillas o comentarios) la acción, se lo narran unos a otros, sintiéndose todos ellos culpables.

Cuando se añade la última voz en todo el proceso –S 1, cc. 8-9–, el fragmento, lejos de relajarse, sigue manteniendo un cariz absolutamente dramático, a lo que contribuyen: 1/ los dobles retardos, con un mayor efecto de tensión/distensión –c. 9, S 2 y A 1; c. 10, S 1, 2; y c. 10-11, A 1 y T 2–; 2/ los valores largos en registros agudos, signo de una situación latente, visible al pueblo, en lo alto del monte Getsemaní; y 3/ un final con una cláusula de V grado, prolongado con una semibreve, que mantiene una gran tensión hasta el final, no dejando reposar al oyente, que observa absorto la escena.

Se trata de un pasaje absolutamente dramático, teatralizado, en el que el dominio de Lotti de la técnica del contrapunto y la utilización de esta figura (la *exclamatio*, junto a otras en un segundo plano) desempeñan un papel esencial en la transmisión de un mensaje que trata de comprometer al oyente, haciéndole partícipe –y culpable– de la muerte de Jesús.

Analizado el empleo de esta figura retórica –*exclamatio*– por parte de estos tres autores, se observan semejanzas entre ellos e Hinojosa en el uso de la misma con un *marcado sentido teatral*, en ocasiones para expresar dramatismo, y en otras, como expresión de las voces, asumiendo estos papeles como actores en escena. Podría decirse que Hinojosa –salvando las lógicas distancias– coincide exactamente con Allegri en el fragmento del texto *tu solus Altissimus* del *Gloria* de su *Misa* a 12 voces –*E-VAcp*, Mus/CM-H-71–, al utilizar la *exclamatio* para representar la *imagen de un Dios excelso y majestuoso* que reina desde el cielo –en el caso de Hinojosa, con mayor énfasis, ya que los saltos son más acusados, de 8ª–. Asimismo, coincide con Carissimi, en ocasiones, en la utilización aislada de esta figura retórica como *recurso sencillo*, pero oportuno y de gran efectividad. Finalmente, Hinojosa y el autor posterior, Lotti, hacen uso de la *exclamatio* como *elemento de potenciación semántica del texto*, logrando con ello una mayor elocuencia y énfasis en el mismo.

---

<sup>1119</sup> Figura retórico-musical consistente en un giro melódico alrededor de una nota.



## **Circulatio**

- Ejemplo de autor anterior: *Quo, nate Dei* (SWV 59)<sup>1120</sup>, *quarta pars*, de los *Passionmotteten* a 4 voces (S, A, T, B), de Heinrich Schütz<sup>1121</sup>.

Este cuarto motete de Schütz, de un conjunto de cinco (SWV 56-60), pertenece a la colección *Cantiones sacrae*, publicadas por Georg Hoffmann en Freiburg en 1625 (RISM A/I, S 2279). El texto rinde honor a Jesús, que, con humildad, se hizo hombre por amor y compasión hacia los hombres. Concluye con un último verso laudatorio, *Rex meus et Deus meus* (“Rey mío y Dios mío”), una alusión a las palabras de Tomás, el discípulo incrédulo (“Señor mío, Dios mío”), que confieren un sentimiento de culpabilidad.

La *circulatio* se encuentra entre los compases 4-8, con el texto [*quo tua*] *flagravit [charitas]* –“que tu flagrante caridad”–:

---

<sup>1120</sup> La edición libre que he manejado es James Gibb, y está disponible *on line* en: [http://www1.cpd.org/wiki/images/6/6f/Quo\\_nate\\_Dei\\_Schutz.pdf](http://www1.cpd.org/wiki/images/6/6f/Quo_nate_Dei_Schutz.pdf) [fecha de consulta: 04.07.2015].

<sup>1121</sup> Heinrich Schütz (\*Köstritz –Alemania–, 1585; †Dresde –Alemania–, 1672): como es sabido, fue un organista y compositor alemán, y es considerado una de las grandes figuras del Barroco. Heinrich, de pequeño, pudo recibir clases del *kantor* local Georg Weber y de Heinrich Colador. En 1598, Mauricio de Hesse-Kassel –llamado “el iluminado”–, se llevó al joven Heinrich a su corte, siendo educado en el Colegio *Mauritianum*, una academia fundada para los hijos de la nobleza, pero a la que asistían algunos niños de la *Hofkapelle*. Allí recibió la formación musical del maestro de capilla, Georg Otto. En 1608, Schütz fue a estudiar derecho a la Universidad de Marburg, pero al poco tiempo marchó a Venecia, donde permaneció entre 1609 y 1613, recibiendo lecciones de Gregorio Allegri. De vuelta a Alemania, Schütz reanudó su servicio en la corte de Kassel, como segundo organista. Se trasladó a Dresde en 1615, trabajando como compositor de la corte del Príncipe elector de Sajonia, siendo elegido maestro de capilla en 1617, junto al titular, Michael Praetorius. Tras la muerte de Praetorius en 1621, ocupó el cargo como maestro titular, conservándolo hasta su muerte. Allí fue maestro de varios compositores notables, entre ellos su primo Heinrich Albert, Christoph Bernhard, Johann Klemm, Johann Theile y Matthias Weckmann. En 1623 escribió su *Historia der fröhlichen und siegreichen Aufferstehung* –“Historia de la Resurrección de Jesús”–, su primera publicación importante, a la que siguió dos años después un volumen de motetes, *Cantiones Sacrae*. Entre 1628 y 1629, Schütz pasó un tiempo en Florencia y posteriormente viajó a Venecia, donde Monteverdi pudo haberle asesorado en algunas cuestiones musicales. En Venecia publicó su primer libro de *Symphoniae sacrae* –Bartolomeo Magni, 1629–. A su vuelta a Alemania en 1631, la capilla musical de la corte de Sajonia se redujo drásticamente, al tomar parte las tropas sajonas en la Guerra de los Treinta Años. En 1633, Schütz abandonó la corte de Sajonia y se instaló en Copenhague, invitado por el príncipe heredero de Dinamarca, donde permaneció hasta mayo de 1635. Al año siguiente, Schütz escribió la más importante de todas sus composiciones funerarias, las *Musicalische Exequien*, para el entierro del príncipe de Sajonia. En 1645, Schütz solicitó retirarse del servicio activo como maestro de capilla, aunque Johann Georg I no le permitió una jubilación completa. En 1647 publicó su segundo libro de *Symphoniae sacrae*, y en 1648, la *Geistliche Chor-Musik*. Schütz no logró retirarse hasta la muerte de Johann Georg I en 1657 y el ascenso al trono de su sucesor, Johann Georg II. En 1661 escribió su *Historia der Geburt Jesu Christi* –“Historia del Nacimiento de Jesucristo”–, y en 1666 se interpretaron por primera vez sus pasiones, según San Mateo –*Matthäuspasion*– y San Lucas –*Lukaspassion*–. Murió en Dresde en 1672, a los 87 años (-RIFKIN, Joshua; LINFIELD, Eva; y BARON, Stephen: “Schütz, Heinrich [Henrich] [Sagittarius, Henricus]”, en *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 22, 2001, pp. 826-860).



de la voz de Alto, secundándola por completo, yendo de la mano. Entretanto, las voces de Tenor y Bajo, al llegar a *caritas* (“caridad”), permanecen con notas tenidas, especialmente la voz de Bajo, con dos semibreves –o, posiblemente, una breve en la fuente original–, reflejando con ello la inmanencia de la caridad divina hacia la Humanidad a lo largo del tiempo, de forma latente.

Estos valores largos –significativos del amor de Dios, que dura por siempre– se reproducen en las voces de Tiple y Alto al final de su motivo –c. 7–. Entretanto, el Tenor y el Bajo vuelven a reproducir el motivo un punto por debajo –*synonimia*–, volviendo a confirmar esa evidencia visible, palpable de la caridad de Jesús al entregar su cuerpo y sangre. En total, el motivo aparece tres veces con cada pareja de voces que lo expone, una referencia trinitaria –Padre, Hijo y Espíritu Santo– manifestada y reconocida por la propia Humanidad (simbolizada con los dúos, la escritura completa a cuatro voces, etc.), una mezcla/comunión de lo divino y lo humano (la acción de Dios en favor del hombre).

Este pasaje de Schütz contiene un elemento retórico principal –*circulatio*– asociado a un motivo concreto, manifestado en un estilo directo y claro (homorritmia) y presentado de forma teatral –dos dúos de voces que se dirigen unas a otras e informan/afirman/refrendan un mismo mensaje–, con un trasfondo subliminal que se encarga de conjugar lo divino y lo humano, todo ello perfectamente combinado y ensamblado–.

- *Ejemplo de autor coetáneo: Veni, sponsa Christi*, a 6 voces (S 1, 2, A, T 1, 2, B) y acompañamiento, de Giacomo Carissimi (\*Marino –Italia–, 1605; †Roma, 1674).

Esta obra de Carissimi, a la que me he referido anteriormente, contiene otro amplio fragmento –cc. 13-21– en el que el autor inserta la figura de la *circulatio* en el texto *accipe coronam* (“recibe la corona [que el Señor te tiene preparada para la eternidad]”):

Carissimi, G. Veni sponsa a 6

13 ac - ci - pe co - ro - nam,

ac - ci - pe co - ro - nam,

ac - ci - pe co -

ac - ci -

**Fig. 179: *Veni sponsa Christi*, a 6 voces (17.me), de Giacomo Carissimi, cc. 13-21.**

En el compás 13, las voces de S 2 y S 1, por este orden, inician un motivo con una pequeña *circulatio* sobre el verbo *accipe* –“recibe”–. Estas voces provienen de lo alto, representando coros de ángeles que acogen a la Virgen en el momento de su ascensión al cielo. Las figuras circulares forman, tanto visualmente en la partitura como en su escucha, un aire de danza, por la alegría que supone que la madre del Señor se reúna junto a los coros celestiales, y los ángeles danzan en torno a ella como signo de reverencia y admiración. En el siguiente compás vuelve a aparecer una nueva *circulatio*, esta vez más extensa, en las mismas voces. Esta nueva *circulatio*, más historiada, es, a su vez, una *hipotyposis* (o figura retórico-musical de *word painting*)–<sup>1122</sup>, que describe el momento en el que la Virgen María es coronada. En el diseño de las semicorcheas se pueden apreciar los picos o puntas de una corona radiante, un atributo divino que venía de la antigüedad y era otorgado a los emperadores.

<sup>1122</sup> La *hipotyposis* consiste en la descripción de objetos extramusicales.



pe, ac - ci-pe co-ro - - nam, ac - ci-pe co -  
 ac - ci-pe co - ro - - nam, ac - ci-pe  
 ac - ci-pe co - ro - nam, ac - ci-  
 ac - ci-pe co - ro - nam,  
 ac - ci-pe co - ro - nam,  
 ac - ci-pe, ac - ci-pe

Nuevamente se produce un “descenso a la tierra”, una regeneración –una “retroalimentación” del proceso–: la Virgen María, como madre de Dios y de la Humanidad, es la razón de este ambiente festivo, en el que todos (coros de ángeles y fieles) participan. En el compás 18, la *circulatio* sobre *accipe* se produce de forma simultánea por tres parejas de voces –T 2 y B; S 1, 2; A y B–, que simbolizan las tres personas de la Trinidad que reconocen a la Virgen María como reina y la hacen partícipe de la gran fiesta.







Todo el pasaje –cc. 13-21– simboliza la coronación de la Virgen María, un tema latente en la teología e iconografía de la época<sup>1124</sup>.

Este amplio fragmento de Carissimi, es un buen modelo de utilización de una misma figura retórica –en este caso, la *circulatio*– para expresar dos ideas simultáneas. El autor aprovecha este recurso, exprimiéndolo en grado sumo, para obtener un cuadro escénico en el que aparece el cielo, la tierra, los coros de ángeles y la Humanidad entera, todo ello con la presencia de la Virgen María (no representada, pero latente), en una completa (y muy feliz) teatralización del discurso musical.

- *Ejemplo de autor posterior: Nun danket alle Gott*<sup>1125</sup>, a 8 voces en dos coros (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B), de Johann Pachelbel<sup>1126</sup>.

Este motete fue escrito por Pachelbel en 1705, en el período final de su vida (1695-1706), cuando era organista titular de la *Sebalduskirche* de Nuremberg, su ciudad natal.

El texto es un extracto de un himno escrito hacia 1648 por Martin Rinckart (\*Eilenburg –Alemania–, 1586; †*Ibid.*, 1649), un canto de alabanza y acción de gracias hacia Dios por todos los bienes que concede al hombre.

La *circulatio* se encuentra entre los compases 24 al 26, asociada al texto *er gebe uns ein fröhlich [Herz]* –“que él nos conceda un corazón alegre”–:

---

<sup>1124</sup> A propósito de esta cuestión, consúltese, dentro del presente Capítulo, el estudio de la antifona *Tota pulchra –E-VAcP*, Mus/CM-H-93, r. 4622; CM-H-94, r. 4623– de Hinojosa, pp. 680 y 688-689.

<sup>1125</sup> Para el estudio de esta obra, he manejado una edición libre de Fritz Brodersen, obtenida *on line* en: [http://imslp.nl/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP150565-PMLP277487-01\\_Nun-danket-alle-Gott\\_Partitur.pdf](http://imslp.nl/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP150565-PMLP277487-01_Nun-danket-alle-Gott_Partitur.pdf) [fecha de consulta: 07.07.2015].

<sup>1126</sup> Johann Pachelbel (\*Nuremberg –Alemania–, 1653; †*Ibid.*, 1706): compositor y organista, recibió su formación musical inicial con Heinrich Schwemmer y Georg Kaspar Wecker. En 1669 ingresó en la Universidad de Altdorf, compaginando sus estudios con el trabajo de organista de Sankt Lorenz. Pachelbel, que era luterano, fue a Viena en 1673 para trabajar como organista de la *Domkirche Sankt Stephan* –catedral de San Esteban–, que era católica, en la que más tarde se formarían los hermanos Haydn, Franz Joseph y Johann Michael. En 1677 fue nombrado organista de la corte en Eisenach, trabajando junto al maestro de capilla Daniel Eberlin, al servicio del príncipe Johann Georg, duque de Sajonia-Eisenach. En 1678 fue contratado como organista de la *Predigerkirche* de Erfurt. Durante sus años en Eisenach y Erfurt tomó contacto con la familia Bach. En Erfurt permaneció como organista hasta 1690, accediendo a un cargo similar en la corte Württemberg en Stuttgart, bajo el patrocinio de la duquesa Magdalena Sibylla, aunque en 1692 tuvo que huir ante la amenaza de invasión francesa. Tras la muerte de Wecker en 1695, organista de la *Sebalduskirche* de Nuremberg, las autoridades lo nombraron organista titular, permaneciendo en el cargo hasta su muerte (-NOLTE, Ewald V.; y BUTT, John: “Johann Pachelbel [Bachelbel]”, en *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 18, 2001, pp. 846-857).

**Fig. 180: Nun danket alle Gott, a 8 voces (1705), de Johann Pachelbel, cc. 24-26.**

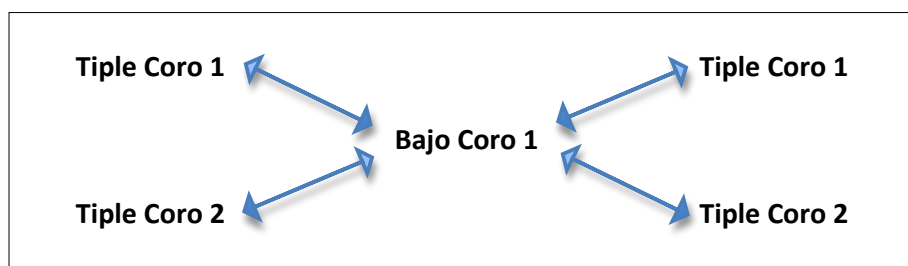
Tras una primera sección –cc. 1-23–, en la que el compositor trabaja por bloques de coros completos en homorritmia, dialogando entre ambos, esta nueva sección que se inicia produce un gran contraste por la nueva textura, imitativa, y un incremento notable del ritmo, con la aparición de las semicorcheas, en las que Pachelbel introduce la *circulatio*.

Este recurso queda fijado en el adjetivo *fröhlich* (“alegre”), y es iniciado por las voces de Tiple de ambos coros –cc. 24-25–, que se mueven entre sí en intervalos de 3ª con un tímido sentido ascendente. Todo el diseño de semicorcheas –*circulationes*– es muy ágil y etéreo, y queda volcado hacia un final en corcheas tético, muy marcado y decidido. Ambas voces, por su timbre y altura, representan a ángeles que, desde lo alto y desde dos puntos distantes de la bóveda celeste, transmiten su alegría contagiándola a la tierra. Pachelbel presenta una textura ligera, de ahí que en el pasaje solo intervengan tres voces –imagen trinitaria– de las ocho repartidas en los dos coros, prescindiendo del *tutti*. La *circulatio* es extensa, representando con ello un gozo latente, duradero.

En el compás 25, responde el Bajo del Coro 1 con una imitación rítmica, aunque melódicamente variada –una especie de *paronomasia*<sup>1127</sup>, que representa a un fiel que, desde la tierra, responde a la invitación al gozo propuesto por los coros celestiales. Finalmente, las voces de Tiple de ambos coros vuelven a intervenir imitando el diseño del Bajo, aunque con una ligera variación –esta vez, una *paronomasia* más manifiesta–, aunque en esta ocasión el arranque del motivo es tético, más cincelado y marcado desde su inicio –*fröhlich*–. La conjunción de los tres bloques de entradas (S del Coro 1 + S del Coro 2; B del Coro 1; S del Coro 1 + S del Coro

<sup>1127</sup> Repetición de un fragmento musical con adiciones o variaciones sobre el mismo.

2) contiene una referencia trinitaria y, a su vez, las cinco voces son la suma del número 3 (número divino) y el 2 (humano). El conjunto es equilibrado y armonioso, como se puede observar en el ejemplo siguiente:



En el centro de la partitura se sitúa el Bajo, que representa al hombre, aunque esta visión espacial es más apreciable por los intérpretes que por el público.

Este es un ejemplo de utilización de la *circulatio* a partir de unos recursos limitados –cinco voces–, obteniendo un efecto teatral, un mensaje claro y clarificador: la *alegría* transmitida a la Humanidad por los dones que le ofrece su creador.

Analizado el uso de esta figura –*circulatio*– en los tres autores precedentes, se puede concluir que todos ellos, junto a Hinojosa, la aplican con un sentido teatral, vinculándola a personajes –actores– que intervienen en escena. Hinojosa y su antecesor, Schütz, coinciden en el uso de la *circulatio* para “rondar” una idea determinada –en ocasiones, para expresar duda e incertidumbre–, para profundizar en el mensaje puntual que ofrece el texto –en el caso de Hinojosa, la utiliza de este modo en gran parte de los casos–. El autor contemporáneo de Hinojosa, Carissimi, coincide con el maestro turolense en asociar esta figura a la del *word painting* –“pintura musical”–, así como, en otras ocasiones, con un sentido laudatorio, de alabanza, de reconocimiento al personaje. Finalmente, Hinojosa, Carissimi y el autor posterior –Pachelbel– hacen uso de ella para expresar un ambiente festivo y alegre, en el que la *circulatio* aporta un clima grácil y dinámico.

### ***Aposiopesis***<sup>1128</sup>

- Ejemplo de autor anterior: antífona *Domine, tu mihi lavas pedes?*<sup>1129</sup>, a 4 voces (S, A, T, B), de Manuel Cardoso<sup>1130</sup>.

<sup>1128</sup> Pausa general en todas las partes intervinientes del discurso musical.

<sup>1129</sup> Para el estudio de esta partitura, he manejado una edición libre de James Gibb, obtenida *on line* en: [http://www0.cpd.org/wiki/images/6/60/Domine\\_tu\\_mihi\\_lavas\\_pedes.pdf](http://www0.cpd.org/wiki/images/6/60/Domine_tu_mihi_lavas_pedes.pdf) [fecha de consulta: 07.07.2015].

<sup>1130</sup> Manuel Cardoso (\*Fronteira –Portugal–, 1566; †Lisboa, 1650) se formó entre 1574 y 1575 como infante en la catedral de Évora. En 1588 ingresó en el *Convento do Carmo* de Lisboa, siendo ordenado sacerdote en 1589, convirtiéndose al tiempo en maestro de capilla y subprior. En 1625 dedicó a Juan IV de Portugal –entonces duque de Barcelos– su primer libro de misas. Su segundo libro de misas, de 1636, fue compuesto con temas del propio futuro rey, año en que Cardoso también consiguió financiación del rey español Felipe IV, dedicándole su tercer libro de misas. Este volumen incluye una *Missa Philippina*, encargada por el maestro de la Capilla Real, Mateo Romero “Capitán”. La música de Cardoso muestra un anclaje con la técnica contrapuntística tradicional, si bien sus cromatismos e intervalos aumentados y disminuidos muestran una mayor evolución en su lenguaje (-REES, Owen: “Cardoso, Manuel”, en *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 5, 2001, pp. 124-125; -NEGREIROS, Vasco (ed.): *Livro de varios motetes, officio da Semana Santa, e outras cosas*. Lisboa, Casa de la Moneda, 2008).

Esta obra se encuentra sin datar, pero pudo ser compuesta en las primeras décadas del siglo XVII (17.in). Se trata de una antífona de Vísperas para el Jueves Santo, cuyo texto reproduce el momento de la cena pascual de Jesús con sus discípulos, recogido en el evangelio de Juan –Jn 13, 6, 8–: a la negativa de Pedro de que Jesús le lave los pies –“Señor, ¿tú lavarme a mí los pies?”–, este le responde que es cuestión esencial para ser de los suyos –“Si no te lavo los pies, no tienes nada que ver conmigo”–.

Entre los compases 13 y 19 de la obra, Cardoso introduce tres *aposiopesis*, como se observa en el ejemplo:

The image shows a musical score for a four-part vocal setting. It consists of three systems of staves, each with four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. The lyrics are in Latin. The first system (measures 10-14) shows the vocalists asking 'Domine, tu mihi lavas pedes?'. The second system (measures 15-19) shows the response 'Respondit Jesus, et dixit'. The third system (measures 20-24) continues the dialogue. Red boxes highlight the beginning of the vocal entries in measures 15 and 20.

**Fig. 181: Domine, tu mihi lavas pedes?,  
a 4 voces (17.in), de Manuel Cardoso, cc. 14-19.**

La sección –y la obra– se inicia con varias repeticiones de la pregunta de Pedro –*Domine, tu mihi lavas pedes?*–: se trata de un fragmento en el que las voces del coro recrean a un solo personaje que queda encarnado en cada voz –para interpelar a cada oyente, a cada fiel–. En el final de la sección –cc. 10 y ss.–, la pregunta se hace más patente, con una mayor aparición de entradas en *stretto* y la voz del Bajo, que se mueve con saltos de 4ª y 5ª, aportando un tono sobrio y decisivo. La pregunta concluye con una larga *aposiopesis*, de pausa y media, finalizando en V grado, lo que

confiere a la interpelación anterior un tono grave y trascendente –¿Tú, Señor, vas a ser capaz de lavarme a mí?, ¿crees que lo voy a consentir?–, ante lo cual queda una larga espera, una indecisión en la que los fieles asumen el papel de Pedro, preguntándose, al igual que él, sobre ese posible consentimiento.

Esta *aposiopesis* también concede un tono mayestático y ampuloso a las palabras de Jesús que sobrevienen, con un estilo directo, teatralizado, oratorio – *respondit Jesus*, “Jesús respondió”–. En estos compases –cc. 15-16– continúa el discurso, esta vez más declamado, con la voz de Tiple a modo de salmodia y un final en el II grado, lo que confiere un carácter inacabado, pero a su vez lleno de elocuencia. La siguiente pausa –c. 17–, más breve, de semínima, refuerza/recrea la coma del discurso textual, añadiéndole gravedad. Finalmente, para el fragmento *et dixit ei* –“ y dijo”–, cc. 17-19–, Cardoso eleva el tono haciendo ascender la voz de Tiple una 4ª, expresando de un modo más visible y elocuente las palabras de Jesús a Pedro. Finaliza nuevamente el fragmento con una cláusula de V grado y con la tercera *aposiopesis*, reflejando a la perfección los dos puntos textuales. La respuesta de Jesús se produce de un modo inminente, sin dilación, de ahí que esta pausa, nuevamente, sea de semínima. A partir de aquí, una voz en solo –la de Alto–, representando a Jesús responde a Pedro “si no te lavo los pies...”.

El fragmento analizado, con sus tres *aposiopesis*, consigue fragmentar el discurso en tres partes, reforzando con ello la cadencia y trascendencia del texto. Jesús se muestra firme ante la negativa de Pedro de “rebajarse” a lavarle los pies. Con tres simples pausas, Cardoso consigue un buen efecto de dramatización, que perfila y delimita a la perfección los personajes intervinientes –Pedro y Jesús– y contribuye a la comprensión de los que lo presencian –los discípulos y el pueblo–, los oyentes (actores en *off*, fuera de la escena principal, pero contemplando desde el fondo).

- *Ejemplo de autor coetáneo: Jerusalem, die du tödest*<sup>1131</sup>, a 6 voces (S 1, 2, A, T 1, 2, B), cuerdas (vl 1, 2, b) y acompañamiento, de Johann Christoph Bernhard<sup>1132</sup>.

Se trata de un concierto sacro, publicado en Dresde en 1665, perteneciente a su colección *Geistliche Harmonien* con el número 18. El texto, en alemán, proviene del

---

<sup>1131</sup> La partitura manejada corresponde a una edición libre de Johan Tufvesson, disponible *on line* en: <http://imslp.nl/imglnks/usimg/9/92/IMSLP174859-WIMA.8c8b-18gharm.pdf> [fecha de consulta: 07.07.2015].

<sup>1132</sup> Christoph Bernhard (\*Gdansk? –Polonia–, 1628; †Dresde –Alemania–, 1692), compositor, maestro de capilla y teórico musical. En 1648 fue cantor de la capilla de la corte real de Dresde, completando su formación con Heinrich Schütz. En 1655 fue ascendido a vicemaestro de capilla en Dresde. Posteriormente hizo dos viajes a Italia –uno de ellos, en 1657– para conocer la música y la técnica vocal italianas, donde conoció a Giacomo Carissimi, director en Roma del *Collegium Germanicum*. En 1665 fue nombrado director musical y *kantor* de la *Johannesschule* en Hamburgo. Bernhard pudo participar en los conciertos semanales del *Collegium Musicum*, fundados por Matthias Weckmann en 1660. En 1674 volvió a Dresde, reclamado por el príncipe de Sajonia, Johann Georg II, siendo en 1680 nombrado maestro de la corte. Prácticamente toda la producción de Bernhard es sacra. En 1665 se publicó su colección *Geistliche Harmonien*, que contiene veinte conciertos sacros, de una a cuatro voces, con textos bíblicos en alemán. Compuso, asimismo, gran cantidad de misas y motetes. Bernhard, no obstante, es más reconocido como teórico musical, en especial por la aportación de nuevas figuras retóricas –la mayoría, disonancias– que fueron apareciendo en las obras del siglo XVII, y que incluyó en sus tratados. Entre sus obras teóricas destaca su *Tractatus compositionis augmentatus* (1657c) (-SNYDER, Kerala J.: “Bernhard, Christoph”, en *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 3, 2001, pp. 438-440).

evangelio de Mateo (Mt 23, 37-39), y hace alusión a una de las entradas de Jesús en Jerusalén, en la que profetiza la destrucción del templo y advierte de la ignorancia del pueblo por no reconocerle como Mesías.

El fragmento escogido contiene el texto inicial, *Jerusalem, Jerusalem, die du tödest* –“Jerusalén, Jerusalén, tú que matas [a los profetas]”–, en el que Bernhard utiliza una *aposiopesis* entre los compases 7-8:



**Jerusalem, die du tödtest**  
Sinfonia *Adagio* Christoph Bernhard (1628-1692)

**Fig. 182: Jerusalem, die du tödest, a 3 voces**  
(1665), de Christoph Bernhard, cc. 7-8.

Tras la breve introducción de la parte instrumental (un avance del motivo que se expone inmediatamente), comienza el coro, con una textura homorrítmica, en una altura considerable de las voces con la intención inicial de interpelar al oyente, de “sacudirle” de un estado pasivo. La palabra *Jerusalem* aparece reforzada prosódicamente con el puntillo de mínima –*Jerusalem*–, que acentúa el valor interrogativo, acusando al pueblo como responsable, como culpable del delito que se va a anunciar. Por otra parte, la repetición inmediata del motivo desde su inicio –cc. 4-

7- tiene una intención claramente retórica, insistente, machacona, que finaliza con una cláusula de V grado, dejando en suspensión el discurso –¿qué dirá, por qué formula esta interpelación Jesús?-. En ese momento aparece la *aposiopesis*, formada por dos pulsos –dos mínimas, o una semibreve-. Se trata, aparentemente, de una pequeña pausa, pero, dado que la obra –y el discurso- se acaba de iniciar, de repente sumerge al oyente en un estado de incertidumbre, situación que, con una acústica resonante, cobra una dimensión más dramática, más seria, más grandilocuente, donde la espera y el temor asociado a la misma se hacen eternos –se detiene el tiempo-. Tras ello prosigue el discurso, en el que Bernhard resuelve la acusación hacia el pueblo, que aniquila a sus profetas, que desoye su voz, con un efecto demoledor a través de una nota breve sobre el verbo *tödest* –“tú que matas”-. Como anteriormente el dedo acusador recaía sobre Jerusalén, en esta ocasión el sujeto –*du*, “tú”- queda diluido, de paso, volcando el énfasis sobre la acción de aniquilar.

Bernhard vuelve a utilizar más adelante el mismo material temático, en esta ocasión con dos *aposiopesis* más, entre los compases 32-33 y 36-37:

The image shows a musical score for three voices and basso continuo. The top system covers measures 30-33, and the bottom system covers measures 35-37. The lyrics are: "Je - ru - sa - lem Je - ru - sa - lem Je - ru - sa - lem" (repeated three times) and "Je - ru - sa - lem die du tödt - est die Pro -". Red boxes highlight the aposiopesis in measures 32-33 and 36-37, where the music consists of two pulses (two minims or one crotchett).

**Fig. 183: *Jerusalem, die du tödest*, a 3 voces (1665), de Christoph Bernhard, cc. 32-33 y 36-37.**

En la segunda intervención, el arranque no es tan elocuente, ya que está situado a una altura inferior –Bernhard hace uso de la *synonimia*, aunque muy distante del comienzo, para iniciar el desarrollo temático–. De todos modos, el sujeto al que se acusa –Jerusalén– aparece repetido cuatro veces –cc. 30-36–, con una *aposiopesis* en medio, lo que provoca: 1/ una aparición subliminal del número cuatro –2 + 2–, un número terrenal que pone de manifiesto la culpabilidad de la Humanidad, con el trasfondo del compás ternario –la mirada divina, que controla todo–; 2/ una pausa menor entre las dos primeras intervenciones, lo que consigue un efecto de una segunda pregunta insistente, “apiñada” sobre la primera.

La segunda *aposiopesis* –cc. 36-37–, nuevamente aplicada en el mismo fragmento, consigue un resultado similar al primero, con la misma expectación y efecto amenazador, aunque los saltos, tras la pausa, de las voces de Tiple –intervalos de 6ª, dos *exclamations*– acentúan de un modo más agónico la acusación al pueblo, que se siente más horrorizado, interpelado con un grito más desgarrador.

El pasaje de esta obra de Bernhard –un gran teórico, experto en retórica en la época, pero a su vez un buen músico práctico, que sabía aplicar sus conocimientos de forma adecuada y oportuna– constituye un buen ejemplo de la utilización efectiva de la *aposiopesis*, con un buen efecto retórico y teatral, bien dramatizado.

- *Ejemplo de autor posterior: Crucifixus*, a 16 voces<sup>1133</sup> (S 1, 2, 3, 4, A 1, 2, 3, 4, T 1, 2, 3, 4, B 1, 2, 3, 4) y acompañamiento, de Antonio Caldara<sup>1134</sup>.

Esta obra se encuentra sin datar, aunque probablemente fue compuesta por el autor veneciano en los primeros años del siglo XVIII (18.in). Se trata de una obra a un solo coro (no policoral), pero, por el gran número de voces empleado, suntuosa y de gran ampulosidad. El texto está extraído del *Credo*, concretamente, se trata del pasaje

---

<sup>1133</sup> En este caso, he manejado una edición libre de David Cynan Jones, disponible *on line* en: <http://www1.cpd.org/wiki/images/sheet/cald-cru.pdf> [fecha de consulta: 07.07.2015].

<sup>1134</sup> Antonio Caldara (\*Venecia –Italia–, 1671?; †Viena –Austria–, 1736): pudo formarse bajo el magisterio de Giovanni Legrenzi, maestro de capilla en San Marcos en 1681, y posiblemente con el virtuoso del violonchelo Domenico Gabrielli. En 1695 figuraba como Contralto fijo de la citada capilla veneciana. En 1699, Caldara fue nombrado maestro de capilla *da chiesa e del teatro* de Ferdinando Carlo, Duque de Mantua, aunque, a causa de la guerra de sucesión española, el duque, partidario del bando borbónico, huyó en 1702 con su maestro. En 1707, Caldara dejó de prestar su servicio al duque, permaneciendo en Venecia hasta 1708, año en que marchó a Roma. Allí conoció un buen elenco de compositores (Alessandro y Domenico Scarlatti y Georg Friedrich Händel, entre otros), pero cuando las tropas de los Habsburgo sitiaron Roma en 1708 huyeron todos. Caldara entonces se trasladó a Barcelona, donde su obra *Il più bel nome* se incluyó en la boda de Carlos VI con Elisabeth Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel. Al año siguiente, Caldara regresó a Italia, estrenando en Venecia su ópera *Sofonisba* (1708). En 1716 fue nombrado vicemaestro de capilla de la corte de Viena, cuyo titular era Johann Joseph Fux. Su producción eclipsó la de sus compañeros en la corte vienesa, incluyendo la de Fux, percibiendo por ello un alto salario, lo que le suponía también una elevada carga de trabajo. La muerte de Carlos VI en 1740 finalizó con una época floreciente de la corte vienesa. La producción de Caldara en Viena incluye las óperas *Andromaca* (1724), *Demetro* (1731), *Adriano in Siria* (1732), *L'Olimpiade* y *Demofonte* (1733) y *Ciro riconosciuto* (1736), todas ellas con libreto de Pietro Metastasio, así como los oratorios *Il re del dolore* (1722) y *La morte e sepultura de Cristo* (1723), entre otros (-PRITCHARD, Brian W.: “Caldara, Antonio”, en *The New Grove...*, op. cit., vol. 4, 2001, pp. 819-826; -KIRKENDALE, Ursula (ed.): *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman Oratorios*. 2 vols. Florencia, Leo S. Olschki Editore, 2007).

referido a la crucifixión de Jesús por parte del pueblo –*Crucifixus etiam pro nobis*, “por nosotros fue crucificado”–, bajo el mandato de Poncio Pilato –*sub Pontio Pilato*–, su padecimiento y su sepultura –*passus et sepultus est*–.

Se trata de una obra que contiene multitud de figuras que contribuyen a reflejar el episodio bíblico mencionado. En el final, Caldara utiliza una gran *aposiopesis*, en la repetición del texto *et sepultus est* –c. 54–:

The image shows a page of a musical score for a 16-voice setting of the Crucifixus. The score is arranged in 16 staves, labeled S.I through S.IV, A.I through A.IV, T.I through T.IV, B.I through B.IV, and Org. Each staff contains a vocal line with lyrics underneath. A red rectangular box highlights a specific measure across all 16 staves, showing a descending semibreve note in every voice part. The lyrics for this measure are 'et se - pul - tas est'. The organ part at the bottom is also shown with a descending semibreve note in the same measure.

**Fig. 184: *Crucifixus*, a 16 voces (18.in), de Antonio Caldara, c. 54.**

Previamente, como en el resto de la obra, las voces desarrollan diferentes contrapuntos sobre el texto final –“y fue sepultado”–, todos ellos con diseños descendentes, bien por grados conjuntos, con grandes valores de semibreve, bien con hemiolias de semínimas ligadas a corcheas o con intervallos de 5ª. En conjunto, las

imitaciones quedan muy dispersas en la partitura, reflejando con ello el caos y la confusión que sucedió en el momento de la crucifixión de Cristo (los soldados, estupefactos, los discípulos, huidos, las dos Marías junto a Juan, a los pies, etc.), y cómo el pueblo contempla la situación desde planos muy distantes entre sí. El pasaje concluye de un modo súbito e inesperado con el V grado en posición invertida –lo que correspondería, en lenguaje tonal, a un acorde de dominante en primera inversión–, con una disonancia de 5ª disminuida respecto del acompañamiento y del Bajo 4 –Sol/#–, lo que añade dramatismo y una sensación de final abrupto, roto, resquebrajado. Tras este clima sobreviene la *aposiopesis*, que ocupa todo un compás –un valor de semibreve–, al que Caldara añade un calderón –dando por hecho que la transcripción manejada es fiel a la fuente original–, lo que todavía aumenta su duración. Esta gran pausa no se encarga, como en otros casos, de fragmentar el texto, ni de espaciar el discurso. Es un gran efecto retórico, que hace concluir con gran contundencia el final de un proceso, el de la crucifixión y muerte. En realidad, el texto ya iba describiendo la sepultura, pero venía sucediéndose todo el proceso de un modo encadenado y vertiginoso, por lo que la pausa delimita y separa el proceso final que deriva en la muerte de la acción del enterramiento. Imaginando la interpretación en una iglesia con gran acústica reverberante, este momento se torna crucial, retumbando todo el sonido en los muros del templo. Tras la *aposiopesis*, el discurso se retoma para la fase final –la sepultura–, con una mayor solemnidad y respeto, en el que las figuras de mínima aportan la imagen de los movimientos sólidos al correr la losa en que fue depositado Jesús.

Este uso retórico (tan solo una gran pausa, pero ubicada conveniente y acertadamente en un punto concreto de la partitura) tiene un efecto definitivo y categórico, describiendo a la perfección el momento final de la vida de Jesús.

Tras el estudio de esta figura retórica –*aposiopesis*– empleada por estos tres autores, comparando con el uso que Hinojosa hace de la misma, se puede concluir que los cuatro compositores la utilizan, en general, tanto para *potenciar el tono dramático y teatral* del texto, cuanto para crear *un efecto de reverberación natural*, de estruendo. Cardoso –autor anterior– e Hinojosa la utilizan, a su vez, para *reflejar los signos de puntuación textuales*, acentuando de este modo la gravedad y trascendencia del discurso. Hinojosa y su coetáneo la emplean también, en ocasiones, para generar tensión y suspense, y el autor turolense coincide con Caldara –posterior– en su uso combinado con la *hipotyposis* o *word painting*, describiendo en estos casos acciones concretas. Finalmente, dado que el estudio de las obras de Hinojosa ha sido más profundo y exhaustivo, se ha comprobado que, en ocasiones, este emplea la *aposiopesis* para la separación estructural, tanto del texto –*i.e.*, para separar el cuerpo de texto de la doxología menor en los salmos o en el cántico del *Magnificat*– como del discurso musical, y para preparar los cambios de textura (de los coros “de la capilla” a las voces solistas).

## Catabasis

- Ejemplo de autor anterior: salmo *Cantate Domino*<sup>1135</sup> (SV 293) a 6 voces (S 1, 2, A, T 1, 2, B) y acompañamiento, de Claudio Monteverdi<sup>1136</sup>.

Se trata de una obra publicada en 1620<sup>1137</sup>, en el período en que Monteverdi ocupaba el puesto de maestro de capilla en San Marcos de Venecia (desde 1613). El texto, que contiene versos de los salmos 95 –versos 1-2– y 97 –versos 1, 4-5–, anima a los fieles a ensalzar a Dios (“Cantad al Señor un cántico nuevo...”) por sus obras (“porque ha hecho maravillas”), alabándolo “con la cítara y al son de la salmodia”. Corresponde, litúrgicamente, al tercer nocturno de Maitines del día de Navidad. En el fragmento *cantate et exultate* –“cantad y exultad [saltad de gozo]–, Monteverdi aplica una amplia *catabasis* sobre la voz del Bajo, que actúa como *cantus firmus*. Obsérvese:

---

<sup>1135</sup> Este texto (*Cantate Domino canticum novum...*) encabeza la portada del tratado teórico *El Melopeo y Maestro*, de Pedro Cerone, obra de 1613, aunque finalizada –según su propio autor– en 1608 (-EZQUERRO, Antonio (ed.): *Pedro Cerone: El Melopeo y Maestro; Tractado de Musica Theorica y Practica. (Nápoles, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613)*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LXXXIV”, 2007, p. 217.

<sup>1136</sup> Claudio Monteverdi (\*Cremona –Italia–, 1567; †Venecia –Italia–, 1643): como es bien conocido, es considerado el músico más importante a caballo entre los siglos XVI y principios del siglo XVII. Se formó con Marco Antonio Ingegneri, maestro de capilla de la catedral de Cremona, y tras recibir lecciones de canto, flauta y viola *da braccio*, en 1590 marchó a Mantua, para trabajar a las órdenes del duque Vincenzo Gonzaga, donde adquirió pronto una gran reputación. En Ferrara entró en controversia con el teórico conservador Giovanni Maria Artusi, que en su libro *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della musica moderna* (1600), y en su *Seconda parte dell'Artusi* (1603), criticó sus pasajes disonantes irregulares. Monteverdi se defendió en un epílogo a su quinto libro (1605), considerado como un manifiesto de la *seconda prattica*. En 1601, Monteverdi fue nombrado *maestro della musica* del duque Vincenzo Gonzaga. En 1606, el príncipe Francesco Gonzaga le encargó su ópera *Orfeo*, publicada en Venecia en 1609. Monteverdi regresó a Cremona por enfermedad de su esposa, que falleció al poco tiempo. Por entonces, sus primeros cuatro libros se reimprimieron en Venecia, signo de su creciente fama. Recibió una citación para componer música para la boda del príncipe Francesco Gonzaga y Margherita de Saboya, entre la que se encontraba una nueva ópera, *Arianna* –de la que solo se conserva su *Lamento*–, estrenada con gran éxito en mayo de 1607. Pero cuando Francesco Gonzaga se convirtió en duque, tras la muerte de Vincenzo (1612), redujo su fastuosa corte, lo que provocó el despido de Monteverdi, que regresó a Cremona. En 1613 fue nombrado maestro de capilla de San Marcos en Venecia. Monteverdi reorganizó la capilla musical, ordenó la compra de libros de polifonía y contrató nuevos músicos. Su trabajo en la capilla fue apreciado por sus superiores, que en 1616 le aumentaron su sueldo en 400 ducados. En 1614 publicó su sexto libro de madrigales, el séptimo en 1619, y en 1632 sus *Scherzi Musicali*. Curiosamente, Monteverdi no publicó colecciones sacras hasta su *Selva morale e spirituale* (1640-1641). Monteverdi entró en el sacerdocio en 1632, coincidiendo con su segundo libro de *Scherzi Musicali*. En 1638 publicó su octavo libro de madrigales, *Madrigali guerrieri et Amorososi*, y su tercera ópera, *L'incoronazione di Popea* (1642), que supuso un brillante colofón a su carrera. Murió en Venecia al año siguiente (1643), tras caer enfermo. Sus publicaciones póstumas incluyen la *Messa et salmi* (1649) y un noveno libro de madrigales (1651). Su música ejerció una notable influencia en los compositores barrocos de décadas posteriores (-CARTER, Tim; y CHEW, Geoffrey: “Monteverdi [Monteverde], Claudio (Giovanni [Zuan] Antonio)”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 17, 2001, pp. 29-60).

<sup>1137</sup> Este motete pertenece al *Libro primo di motetti*, de Giulio Cesare Bianchi –Venecia, Bartolomeo Magni– (RISM B/I, 1620), en el que el autor incluye veinticuatro composiciones propias y seis de Monteverdi. En mi caso, he manejado la siguiente edición: -ARNOLD, Denis (ed.): *Two motets for mixed voices. Claudio Monteverdi*. Oxford, Oxford University Press, 1968, pp. 7-13.





El pasaje comienza con tríos de voces emparejadas que van respondiéndose y confirmándose sobre el texto *cantate et exultate*. Dos de ellas –cc. 37-41– intervienen desde lo alto –S 1, 2–, sostenidas/apoyadas por la voz del Bajo, que inicia un descenso leve y paulatino hacia la tierra. Monteverdi realiza combinaciones tímbricas de tres voces (una referencia trinitaria en un contexto terrenal, presidido por el compás menor imperfecto, binario o *de compasillo* –“alla semibreve”–, que emiten su mensaje bien desde el cielo –S 1, 2, A– o desde la tierra –T 1, 2, B–). Las agilidades de las voces superiores contienen, a su vez, ligeros descensos melódicos, combinados con suaves y alegres *circulationes*, que van engalanando y aligerando el pasaje con un cierto aire de danza<sup>1138</sup>. Por el contrario, la voz del Bajo repite ese mismo texto de un modo más firme y poderoso, únicamente con mínimas y semínimas, de un modo puramente declamado –*can-ta-te et e-xul-ta-te*–, mientras el resto de voces juguetea desde arriba.

Cada dúo que realiza los melismas se asocia, formando un trío, al *cantus firmus* del Bajo –una buena muestra tanto de la combinación 2:1, dualidad cielo-tierra, Jesús Dios y hombre, mañana y noche, etc., y el número 3, la presencia divina, la Trinidad–, que actúa como hilo conductor de todo el pasaje, tejiendo una red sobre la que se mueven con libertad las voces superiores. El pasaje, conforme avanza y la voz del Bajo alcanza más gravedad, se torna más denso y serio, de modo que, lo que en un principio parece una *invitación* –“cantad y exultad”–, se convierte en una *orden*, un apremio, una necesidad de la Humanidad ante un Dios que, paso a paso, va descendiendo e implantando su morada en la tierra. A partir del compás 45, el Bajo solo reproduce la primera parte del texto –*cantate*, “cantad”–, con una semibreve en la sílaba tónica que acentúa la firmeza en la acción, totalmente declamado y oratorio. En los últimos compases –47-52– que completan la *catabasis* –de 11ª–, el Bajo solo realiza mínimas y semibreves, por lo que asume totalmente un papel serio, grave y recio, cimentando el discurso. Entretanto, a partir del compás 46, se añade la última pareja de voces que vuelve a intervenir en escena –S 1, A–, completando el *tutti* vocal, que se deja arrastrar por el diseño descendente del Bajo, siguiendo fielmente sus pasos. Finalmente, todas las voces convergen y se alinean de un modo impactante y contundente en el nuevo texto, *et psallite* –“y salmodiad”–, con una cláusula en el III grado (Fa) del tono de la obra (Re).

Se trata de un ejemplo que combina dos elementos retóricos –*circulatio* y *catabasis*–, con una buena utilización de los recursos tímbricos –intervenciones en trío, combinando dúos con el Bajo– y un resultado sorprendente y espectacular.

- *Ejemplo de autor coetáneo: Magnificat*, a 6 voces<sup>1139</sup> (S 1, 2, A, T 1, 2, B), cuerdas (vl 1, 2, b) y acompañamiento, de Francesco Cavalli<sup>1140</sup>.

<sup>1138</sup> Este diseño fue empleado con anterioridad por el propio Monteverdi en su madrigal *Ecco mormorar l'onde*, perteneciente a su *Secondo libro de madrigali* –Venecia, Angelo Gardano, 1590– (RISM A/I, M 3456), en el pasaje *l'aura è tua messagera, e tu de l'aura* –“el aura es tu mensajera y tú del aura”–.

<sup>1139</sup> Para el estudio de esta partitura, he manejado una edición libre de Peter Rottländer, obtenida *on line* en: [http://www3.cpd.org/wiki/index.php/Magnificat\\_a\\_6\\_%28Francesco\\_Cavalli%29](http://www3.cpd.org/wiki/index.php/Magnificat_a_6_%28Francesco_Cavalli%29) [fecha de consulta: 07.07.2015].

<sup>1140</sup> Francesco Cavalli (\*Crema –Italia–, 1602; †Venecia –Italia–, 1676) recibió su formación inicial de la mano de su padre. Ingresó como cantor en la capilla musical de San Marcos de Venecia en 1616, a las

Se trata de una obra fechada en 1650, en la época en que Cavalli ocupaba el puesto de organista en San Marcos de Venecia. Cavalli, en este cántico del *Magnificat*, aplica la figura de la *catabasis* en el fragmento correspondiente al texto *deposuit potentes de sede* –“derribó a los poderosos de su trono”, cc. 164-169–. Obsérvese el fragmento:

The image shows a musical score for a six-voice Magnificat by Francesco Cavalli, measures 164-169. The score consists of six staves. The lyrics are: 'cor - dis su - i. De-po-suit, de-po-suit po-ten-tes de se-de et ex-al-ta-'. A red box highlights a specific passage in the second and third staves, with a red arrow pointing to it from the first staff. The lyrics under the red box are 'De-po-suit, de-po-suit po-ten-tes de se-de'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and clefs.

Fig. 186: *Magnificat*, a 6 voces (1650), de Francesco Cavalli, cc. 164-169.

Se trata de un pasaje homorrítmico que ofrece, por tanto, una gran claridad textual, caracterizado por un marcado trazo de 8ª descendente –en el caso del Tiple 1– y de 6ª descendente –Tiple 2–. Comienzan ambas voces con un estilo silábico, declamado, y un arranque anacrúsico que pone el énfasis en el acento tónico –

---

órdenes de Monteverdi, con el que completó su formación musical. En 1630 contrajo matrimonio con la noble Alvise Schiavina, cuya solvencia económica le permitió invertir en proyectos operísticos. En 1639 fue nombrado segundo organista en San Marcos. Debutó como compositor de óperas en ese mismo año, actuando asimismo como organizador e inversor. Su ópera *Egisto* (1643) tuvo un gran éxito, trascendiendo el ámbito italiano. Entre 1650 y 1651 se representaron, en Nápoles, sus óperas *Didone*, *Giasone* y *Egisto*. En 1653 compuso la ópera *Orione*, estrenada en Milán para la elección del rey romano Fernando IV. Tras la paz entre Francia y España en 1659, el cardenal Mazarino solicitó a Cavalli una nueva ópera, para la celebración del matrimonio entre Luis XIV y la hija del rey español Felipe IV, María Teresa. Cavalli permaneció cerca de dos años en París, y probablemente allí compuso la ópera *Ercole amante*, estrenada en 1662. En ese año Cavalli volvió a Venecia, al puesto de organista en San Marcos. Recibió encargo de dos óperas que no llegaron a estrenarse: *Eliogabalo* (1668) y *Massenzio* (1673), ambas para carnavales. En 1668, tras la muerte del maestro titular de la capilla de San Marcos, Giovanni Rovetta, Cavalli ocupó el puesto hasta su muerte en 1676 (–WALKER, Thomas; y ALM, Irene: “Cavalli [Caletti, Caletto, Bruni, Caletti-Bruni, Caletto Bruni], (Pietro) [Pier] Francesco”, en *The New Grove...*, *op. cit.*, vol. 5, 2001, pp. 302-313).

*deposuit*–. En el inicio, Cavalli consigue “cincelar” el texto, un efecto que queda potenciado con el puntillo de la negra. La célula inicial, fragmentada, pone el acento en el verbo (“derribó”), con un pequeño dibujo descendente de 3ª, cuyo trazo se amplía en el resto de la frase. Cuando la célula inicial se repite, el salto de 3ª descendente –c. 166– ofrece una mayor contundencia en la repetición enfática del verbo. A partir de este punto, el movimiento descendente es muy decidido y acusado, aunque en *potentes* (“a los poderosos”), el compositor se esfuerza en declamar nuevamente el texto, haciendo recaer sobre el inicio del compás la sílaba tónica –*potentes*–, con un salto de 4ª en el Tiple 1 –una pequeña *exclamatio*– que trata de poner de relieve el mensaje –son los poderosos los que sufrirán las consecuencias de la acción divina–. Finalmente, la *catabasis* se completa con la culminación en la 8ª inferior de su inicio –Re<sub>3</sub>–, llegando a la cláusula de I grado, que aporta una gran firmeza en la palabra *sede* –también muy marcada con el acento tético–, momento en el que la voz de Tiple 1 permanece inmanente –la acción de Dios es firme, decidida, inamovible, y los poderosos quedarán completamente derribados, aniquilados–, a la vez que el retardo de Tiple 2 produce tensión y choque –una firmeza que muestra un golpe final y contundente de Dios–.

En este pasaje, la *catabasis* realiza una función descriptiva, fuertemente determinada por la acción verbal del texto literario –prácticamente se trata de una *hipotyposis* o figura retórico-musical de *word painting*–, donde el “dibujo” musical refuerza y potencia la idea textual –la acción de Dios no ofrece lugar a dudas, el poder divino “hunde” y aniquila–.

- *Ejemplo de autor posterior: “Dominus a dextris tuis”* (versículo nº 6), del salmo *Dixit Dominus* (HWV 232)<sup>1141</sup>, para 5 solistas (S 1, 2, A, T, B), coro a 5 voces (S 1, 2, A, T, B), cuerdas y continuo, de Georg Friedrich Händel<sup>1142</sup>.

<sup>1141</sup> Para el estudio de esta obra de Händel, he utilizado la siguiente edición: -WENZEL, Eberhard (ed.): *Händel. Dixit Dominus. Psalm 109*. Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1988.

<sup>1142</sup> Georg Friedrich Händel [Haendel] (\*Halle –Alemania–, 1685; †Londres, 1759), como bien es sabido, es considerado uno de los grandes compositores de su época. De niño estudió órgano con Friedrich Zachow, organista de la *Liebfrauenkirche* en Halle. En 1703 viajó a Hamburgo, siendo contratado como segundo violinista y clavecinista en la orquesta de la ópera, a cargo de Reinhard Keiser. En 1706, Händel marchó a Italia, donde recibió encargos de la Iglesia, como el salmo *Dixit Dominus* –encargo del cardenal Colonna en 1707– y otros dos salmos de vísperas, *Laudate Pueri* y *Nisi Dominus*. En 1710 llegó a Hannover, donde fue nombrado maestro de capilla de la corte. Tras su éxito de *Rinaldo* en Londres (1711), Händel decidió en 1712 establecerse en Inglaterra, donde compuso otras óperas. En esos años recibió encargos religiosos, como sus *Utrecht Te Deum* y *Utrecht Jubilate* de 1713, compuestos como acción de gracias por la Paz de Utrecht. En 1717 compuso su *Water Music* –“Música Acuática”–, por encargo del rey Jorge I. En 1719, Händel fundó la *Royal Academy of Music*, estrenando, entre 1720 y 1728, catorce óperas nuevas –la más famosa, *Giulio Cesare in Egitto*, de 1724–, lo que ayudó a acrecentar su fama en Europa. En 1727, Händel compuso la música para la coronación del nuevo rey Jorge II, estrenando el himno *Zadok the Priest*, entre otras obras. En 1734 se le ofreció trabajar en el nuevo Teatro del *Covent Garden*, estrenando *Oreste*, *Alcina* y *Ariodante*. A partir de 1737, Händel fue inclinándose de la ópera a la composición de oratorios. En 1741 compuso su famoso *Messiah*, aunque la obra se estrenó al año siguiente en Dublín. Compuso un nuevo oratorio en 1746, *Judas Maccabeus*, al que siguieron *Joshua* (1747), *Salomon* (1748) y *Theodora* (1749). En 1749, con ocasión de la firma del tratado de Aquisgrán, el rey Jorge II le encargó su *Fireworks Music* –“Música para los reales fuegos artificiales”–. A partir de su progresiva ceguera (1751-1753), su salud fue deteriorándose

Este oratorio fue una de las obras sacras más precoces de Händel. Compuesto en 1707 –con tan solo 22 años–, cuando el compositor alemán residía en Roma<sup>1143</sup>, fue estrenado el mismo año en la basílica de Montesanto, por encargo de la familia Colonna. El texto corresponde al salmo 110, en el que se profetiza la glorificación del Mesías, sentado a la derecha del Padre –*sede a dextris meis*–. Ante el fracaso de los reyes terrenales en establecer justicia y prosperidad, el pueblo de Dios busca un nuevo rey, que será entronizado como “sacerdote eterno, según el rito de Melquisedec”.

Este salmo, primero de Vísperas, es utilizado en su totalidad por Händel, que lo divide en nueve movimientos. En el sexto de ellos, *Dominus a dextris tuis* –“A tu diestra, Señor”–, utiliza para el texto *confregit [in die irae suae reges]* –“quebranta a los reyes el día de su cólera”–, una *catabasis* en corcheas, presentando el motivo inicialmente en un diálogo entre el solista Tiple 1 y el Tiple 2 –cc. 24-28–:

**Fig. 187: salmo *Dixit Dominus* (HWV 232) (1707), de Georg Friedrich Händel –sexto movimiento, “*Dominus a dextris tuis*”, cc. 24-28–.**

Este motivo, sobre el verbo *confregit* –de *confringo*, “quebrar, romper, derribar”–, potencia la acción destructiva de Dios, en primer lugar, por el intervalo inicial de 2ª ascendente previo a la anacrusa, lo que fija el acento de un modo rotundo en la sílaba tónica –*confregit*–. El diseño descendente de 7ª, determina un impulso

paulatinamente hasta su fallecimiento en 1759 (-HICKS, Anthony: “Handel [Händel, Hendl], Georg Friedrich [Georg Friederich]”, en *The New Grove...*, op. cit., vol. 10, 2001, pp. 747-813).

<sup>1143</sup> Existen estudios que demuestran evidentes conexiones musicales entre Italia y España en este tiempo –principios del siglo XVIII–, en especial, a través de músicos como los de la familia Nebra: Francisco Javier [Xavier] Nebra (\*Calatayud –Zaragoza–, 1705; †Cuenca, 1741), organista de La Seo de Zaragoza, en 1727 poseía, precisamente, una copia manuscrita de las *Suites de pièces pour le clavecin* de Händel, (impresas en Londres en 1720), a través de un viaje a Roma. Su hermano mayor, José Melchor (\*Calatayud –Zaragoza–, 1702; †Madrid, 1768), el más afamado de la saga, en 1724 fue nombrado organista de la Real Capilla, trabajando junto a músicos italianos de la época afincados en Madrid. Por su parte, el hermano pequeño, Joaquín Ignacio (\*Calatayud –Zaragoza–, 1709; †Zaragoza, 1782), pudo recibir en herencia de José Melchor esta colección de *suites* de Händel, junto a otras valiosas colecciones –impresas y manuscritas– de obras de compositores europeos en boga. Por otra parte, José Melchor Nebra Blasco fue profesor de órgano, entre otros, del padre Antonio Soler (\*Olot –Gerona–, 1729; †San Lorenzo de El Escorial –Madrid–, 1783), y prologó su tratado *Llave de la Modulación* (Madrid, 1762), en el que remitía a los tratados de Cerone, Lorente y Nassarre. Los Nebra, por tanto, favorecieron la recepción en España –por vía italiana– de la mejor música europea del momento, y establecieron lazos musicales entre ambas penínsulas. Para mayor información de sobre estas vías de conexión, véase: -EZQUERRO, Antonio: “Recepción de la música de Georg Friedrich Händel en España. El caso del archivo de música de las catedrales de Zaragoza y la intervención de los músicos Nebra”, en *Recerca Musicològica*, 21-22 (2013-2014), pp. 103-149.





forma de *anabasis*, que contrastan y ocultan en un segundo plano las últimas entradas del motivo –Altos y Tenores–, ofreciendo, con la cadencia perfecta en el tono relativo mayor (Fa), un carácter absolutamente triunfal.

Este elemento, utilizado por Händel en esta obra como característico y definitorio del pasaje, es un buen ejemplo de utilización de un recurso –*catabasis*– para un fin determinado, asociado a un único verbo que condensa y potencia toda su fuerza expresiva y teatral.

Visto el empleo de la *catabasis* en Hinojosa y en los tres autores estudiados, se puede concluir que todos ellos utilizan esta figura retórica para mostrar, de un modo contundente, miseria humana, hundimiento, caída física y moral. En todos los casos observados, el empleo de esta figura queda potenciado con la *declamación textual*, lo que incrementa su efectividad. Por otra parte, en muchas ocasiones, Hinojosa asocia la mencionada figura con la técnica del *word painting* –pintura musical–, describiendo acciones como el descenso a la tierra, la misericordia divina o una descripción de oscuridad y tinieblas, y su coetáneo –Cavalli– y el autor posterior –Händel– hacen lo propio al describir el texto (aniquilar a los poderosos). Finalmente, Hinojosa y Händel coinciden, asimismo, en el empleo de la *catabasis* desde el punto de vista de la textura, realizando diseños descendentes apreciables entre el conjunto de las voces – desde las voces o coros superiores hacia los inferiores–, lo que amplifica y potencia su efecto.

### ***Polyptoton***

- *Ejemplo de autor anterior: Cantate Domino* (1620), a 6 voces (S 1, 2, A, T 1, 2, B) y acompañamiento, de Claudio Monteverdi (\*Cremona –Italia–, 1567; †Venecia –Italia–, 1643).

Esta obra de Monteverdi, a la que me he referido anteriormente, contiene otro pasaje en el que el autor utiliza de un modo profuso la figura del *polyptoton*, entre los compases 56 a 67, asociada al texto [*psallite*] *in citara et voce psalmi* –“[cantadle] con la cítara y la voz de la salmodia”–:



The image shows a page of a musical score for 'Cantate Domino, a 6 voces (1620)' by Claudio Monteverdi, measures 56-67. The score is written for six voices and a lute. The vocal parts are arranged in six staves, and the lute accompaniment is at the bottom. The lyrics are: '- te in ci - tha - ra, in ci - tha - ra et vo - ce, in ci - tha - ra, - ra, in ci - tha - ra et vo - ce, in ci - tha - ra et vo - ce psal - te in ci - tha - ra, in ci - tha - ra et vo - ce psal - mi in ci - tha - ra, - te in ci - tha - ra, in ci - tha - ra et vo - ce psal - te in ci - tha - ra, in'. Red boxes and circles highlight specific melodic and rhythmic motifs in the vocal lines, illustrating the imitative and contrapuntal structure of the passage.

Fig. 189: *Cantate Domino, a 6 voces (1620)*, de Claudio Monteverdi, cc. 56-67.

El pasaje imitativo comienza un poco antes, cuando el texto dice *psallite in citara* (cantadle con la cítara), con dos voces que inician su discurso homorrítmicamente y son contestadas por las cuatro restantes –un juego numérico “terrenal”, con los números 2 y 4–. Tras este pasaje de bloques enfrentados, comienza el verdadero proceso contrapuntístico, con un doble motivo: el primero, iniciado por el Tiple 2 –c. 56– y secundado, a distancia de un compás, por el Tiple 1 –c. 57–, al que responde nuevamente el Tiple 1 –una referencia trinitaria de tres entradas, pero llevada a cabo únicamente por dos voces, una proporción sesquiáltera, mezcla de lo divino y lo humano–. Este diseño marca la pauta rítmica del pasaje, con el texto bien declamado y cincelado en sus acentos tónicos, ubicados al principio del compás: *in cí-ta-ra et vo-ce*, una fijación textual que permite la escucha de las dos ideas, presentando así una nueva dualidad, siempre asociada al hombre. Con estos elementos, Monteverdi señala a los fieles que deben alabar a Dios sin escatimar en medios, con todo tipo de instrumentos y voces. A su vez, el diseño contiene una traza descendente, que permite, por un lado, una mayor elocuencia en la primera palabra –*citara*– frente a la segunda, y a su vez, un aligeramiento de la textura, permitiendo que otras voces emerjan con el mismo motivo –*polyptoton*–. Las voces superiores representan a personajes celestes que emiten la idea de alabanza y la proyectan hacia la tierra.

En el mismo fragmento, las voces inferiores –A, T 1, 2, B–, que representan lo terrenal, presentan el segundo motivo, inspirado en el primero, pero con diferente contenido melódico: comienza el Tenor 1 –c. 57–, con un salto de 4ª ascendente sobre la sílaba clave –*citara*–, que consigue un tono más firme y decidido, un carácter más imperativo de la alabanza. El motivo, una vez salta, se mantiene en la misma tesitura, lo que permite una mayor elocuencia en el pasaje. Le siguen el Tenor 2 –c. 58– y el Alto

–c. 59–, igualmente a distancia de compás y desde el mismo sonido –un La<sub>2</sub>–, por lo que representa de mimético, de unidad en la respuesta (tres voces, que representan tres personajes terrenales, que se contestan y reafirman con una misma idea, sin vacilación). Por último, el Bajo realiza el *polyptoton* a una distancia mayor (dos compases o cuatro pulsos con el Alto), aunque esta voz se encarga, más bien, de “espolear” el siguiente conjunto de entradas.

En conjunto, este pasaje –cc. 56-60– contiene siete entradas, desglosadas en dos motivos, el primero con tres entradas y el segundo con cuatro, con un número total de 7, que simboliza la absoluta perfección, la conjunción de lo celestial –el 3– con lo terrenal –el 4, como múltiplo de 2–.

61

in ci - tha - ra et vo - ce, in ci - tha - ra et vo - ce psal -  
 - mi, in ci - tha - ra et vo - ce, in ci - tha - ra et vo -  
 psal - mi, in ci - tha - ra, in ci - tha - ra et vo - ce  
 in ci - tha - ra et vo - ce, in ci - tha - ra et vo - ce  
 - mi, in ci - tha - ra et vo - ce psal - mi, et  
 ci - tha - ra et vo - ce psal - mi, in ci - tha - ra, in ci - tha - ra et

66

mi: qui - a, qui -  
 - ce psal - mi: qui - a, qui -  
 psal - mi: qui - a, qui -  
 psal - mi: qui - a, qui -  
 vo - ce psal - mi: qui - a, qui - a  
 vo - ce psal - mi: qui - a, qui -

En la siguiente subsección –cc. 60-67–, tras la primera intervención, ya mencionada, del Bajo, comienza de nuevo el mismo proceso, en el que el Tiple 1 presenta el motivo asociado a las voces superiores, en esta ocasión una 5ª por encima, apareciendo de un modo más audible y “visible” (más a la vista de los oyentes) y con una mayor elocuencia. En conjunto, Monteverdi presenta un conjunto de seis entradas –*polyptoton*– presentadas por tres personajes celestiales, tres voces, por este orden: S 1, A, S 2, 1 + A, S 2. La voz de Alto, que en el anterior pasaje se adhería a las voces inferiores, lo hace en este a las superiores. Esta voz representa la unión/conjunción del cielo y la tierra, y en este caso, realiza una nota pedal con el ritmo característico del pasaje, a modo de salmodia, declamado por un preste en el púlpito. Todas estas voces, desde lo alto, confirman una a otras con gran entusiasmo la idea de alabanza hacia Dios.

Al mismo tiempo, y de un modo mimético (secundado lo propuesto textualmente por las voces superiores), el Bajo –c. 61– inicia un conjunto de otras seis entradas –B, T 1, 2, B, T 1, B, un número múltiplo de tres, trinitario– con el segundo motivo. Si se compara con el anterior pasaje, en esta ocasión las entradas de estas voces son una 4ª más graves, lo que denota: 1/ un perfecto dominio de la técnica del contrapunto invertible por parte de Monteverdi, donde el nuevo bloque de entradas se invierte una 5ª (voces superiores) y una 4ª (voces inferiores), respectivamente; y 2/ un reparto de la “elocuencia” en ambos bloques, llevando el protagonismo en el primer pasaje las voces inferiores (más agudas) y en este las inferiores, resultando un conjunto armonioso y bien equilibrado.

La utilización del *polyptoton* en esta sección, como elemento retórico, es clave en el proceso, presentando a toda la creación (cielo y tierra) que alaba al creador, de un modo muy escénico, con personajes que salen y entran del escenario y se reafirman, se refrendan unos a otros. Se trata, en conjunto, de una sección vertiginosa, totalmente festiva, de gran riqueza rítmica y motívica, elaborada a partir de un doble motivo que es imitado por grupos de voces. Un pasaje en el que, con motivos aparentemente sencillos, pero magistralmente combinados, Monteverdi consigue un resultado espectacular, lleno de dinamismo y de energía.

- *Ejemplo de autor coetáneo: Magnificat*, a 8 voces en dos coros<sup>1144</sup> (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B), cuerdas y continuo, de Francesco Cavalli (\*Crema – Italia–, 1602; †Venecia –Italia–, 1676).

Se trata de otra musicalización diferente de la estudiada con anterioridad del mismo autor, en esta ocasión a ocho voces, más suntuosa. La obra está datada en 1656, en fecha cercana a su otro *Magnificat* a 6 voces mencionado (1650). En la transcripción que he manejado, cada voz alterna partes a solo y en *tutti*, por lo que se trata de una obra con ocho solistas y *ripieno*, un *concertato* vocal pleno. En el fragmento de texto [*et misericordia eius a progenie in progenies] timentibus eum* “[y su misericordia se propaga de generación en generación] a los que le temen”, aparece la figura del *polyptoton* –cc. 241-248–:

---

<sup>1144</sup> La partitura manejada corresponde a una edición libre de Eric Esparza, obtenida *on line* en: <http://www1.cpd.org/wiki/images/8/87/Cav-mag.pdf> [fecha de consulta: 12.07.2015].

C. II

A. II  
a pro-ge-ni-e in pro-ge - ni - es ti -

T. II  
à 3. a pro-ge-ni-e in pro-ge - ni - es

B. II  
Et mi-se-ri-cor - di-a e - jus a pro-ge-ni-e in pro-ge - ni - es ti-men - ti -

C. II

A. II  
men - ti - bus,

T. II  
ti - men - ti - bus,

B. II  
bus,

ti-men - ti - bus,

ti-men - ti - bus,

ti - men - ti - bus e - um.

ti - men - ti - bus e - um.

ti - men - ti - bus e - um.

ti - men - ti - bus e - um.

**Fig. 190: *Magnificat*, a 8 voces (1656), de Francesco Cavalli, cc. 241-248.**

Este fragmento de texto es abordado únicamente por tres voces solistas del Coro 2 (A, T, B), permaneciendo en silencio el Coro 1 y las cuerdas, con el único acompañamiento instrumental del continuo, lo que produce: 1/ un tono íntimo, con una minimización de los recursos; 2/ un efecto de teatralización, al intervenir voces del Coro 2 (provenientes, por tanto, del coro “de la capilla”, del pueblo); y 3/ un carácter profundo, temeroso (que encoge y atemoriza al oyente), con la intervención de las tres voces más graves, de entre las ocho de los dos coros.

El motivo, iniciado en la voz de Alto –cc. 241-242–, fija con claridad el texto *timentibus* (“los que le temen”), que es presentado de forma atomizada, fragmentada. El arranque anacrúsico permite la declamación del texto y de su acento tónico –*ti-men-ti-bus*–, expresando con ello el temor hacia Dios. Este elemento contiene, a su vez, un diseño de 4ª descendente, que permite ahondar en la idea de humildad, de resignación, la actitud idónea para alcanzar la misericordia divina.

El primer bloque de imitaciones –*polyptoton*– aparece con esta voz de Alto, a la que responden, por un lado, el Tenor en *stretto* –lo que produce una respuesta rápida, una confirmación y aceptación de lo dicho por el primer personaje–, y por otro, el Bajo –cc. 243-244–, separado por dos pulsos, lo que permite una escucha más clara de la misma idea. Estas tres entradas iniciales contienen un fondo subliminal trinitario (la presencia de un Dios vigilante ante la actitud de los fieles).



Cuando se completa la escucha del Bajo, aparece el segundo bloque de entradas por las mismas voces –cc. 244-246–, nuevamente con el *polyptoton*, que actúa de elemento unificador del pasaje y de la idea que expresa. Comienzan simultáneamente Alto y Tenor –cc. 244-245–, en una altura mayor que su primera intervención (el Alto, una tercera más arriba, y el Tenor, una 8ª), lo que añade mayor elocuencia. La simultaneidad de ambas voces provoca mayor contundencia en el discurso, con una mayor sensación de temor y respeto hacia Dios. Por el contrario, la imitación posterior del Bajo en el compás 245, a distancia de dos pulsos –lo que permite aislar su escucha y añadir con ello gravedad–, completa el descenso del motivo, llegando a un registro grave –un Mi<sub>1</sub>, para lo que sería necesario una buena voz de Bajo, con graves, o bien reforzarla con un bajón u otro instrumento–. Esta voz, con la que finaliza el motivo, aporta profundidad, con un tono contundente y firme, convincente para la audiencia, que observa en silencio, meditando la idea.

Los dos bloques de entradas de tres voces cada una, contagiándose del tono grave y respetuoso hacia el Padre, mezclan los números 3 (la presencia divina, latente) y el 2 (la acción humana, reclamando misericordia). Finalmente, Alto y Tenor completan el pasaje con imitaciones puramente rítmicas del motivo, para llegar a una cláusula de I grado, que aporta rotundidad y cierra con decisión y firmeza el fragmento, contrastando con la irrupción del *tutti* en la siguiente sección, *fecit potentiam*.

Cavalli, en este fragmento, muestra una buena utilización de las imitaciones –*polyptoton*– como recurso de interpelación entre las voces, de reafirmar/refrendar entre ellas una misma idea, con un buen efecto teatral a través de unos mínimos recursos (tres voces solistas y un solo elemento motivico).

- *Ejemplo de autor posterior: Singet den Herrn ein neues Lied*<sup>1145</sup>, a 8 voces en dos coros (Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B), de Johann Pachelbel (\*Nuremberg – Alemania–, 1653; †*Ibid.*, 1706).

Este motete se encuentra sin datar, aunque probablemente fue compuesto a principios del siglo XVIII (18.in). El texto, extraído del salmo 98 (versos 1, 2, 3 y 9), tiene un marcado carácter laudatorio –“Cantad al Señor un cántico nuevo, cantad al Señor toda la tierra ...”–, en el que la alabanza se funde con la idea de un Dios justo –“... a los ojos de las naciones ha revelado su justicia ..., él juzgará al orbe con justicia...”– y bondadoso –“... se ha acordado de su amor y lealtad”–.

En dos fragmentos de esta obra, Pachelbel utiliza el *polyptoton* como figura retórica que potencia el valor del texto. El primero de ellos al principio del motete, entre los compases 1 y 5, con el texto inicial *Singet den Herrn* (“cantad al Señor”):

---

<sup>1145</sup> La edición (libre) manejada es de Gottfried Herrmann, disponible *on line* en: <http://www3.cpd.org/wiki/images/sheet/pac-sing.pdf> [fecha de consulta: 12.07.2015].



67

S 1 Er würdten Erd - bo-denrich - ten mit Ge - rech - tig - keit, und die

A 1 Er würdten Erd - bo-denrich - ten mit Ge - rech - tig - keit, und die

T 1 Er würdten Erd - bo-denrich - ten mit Ge - rech - tig - keit, und die

B 1 Er würdten Erd - bo-denrich - ten mit Ge - rech - tig - keit, und die

67

S 2 Erd - bo-denrich - ten er würdten Erd - bo-den rich-ten mit Ge-rech - tig - keit,

A 2 Erd - bo-denrich - ten er würdten Erd - bo-den rich-ten mit Ge-rech - tig - keit,

T 2 Erd - bo-denrich - ten er würdten Erd - bo-den rich-ten mit Ge-rech - tig - keit,

B 2 Erd - bo-denrich - ten er würdten Erd - bo-den rich-ten mit Ge-rech - tig - keit,

67

S 1 Völ-ker, und die Völ-ker, und die Völ ker mit Recht, und die Völ-ker, und die

A 1 Völ-ker, und die Völ-ker, und die Völ - ker mit Recht, und die Völ-ker, und die

T 1 Völ-ker, und die Völ-ker, und die Völ - ker mit Recht, und die Völ-ker, und die

B 1 Völ-ker, und die Völ-ker, und die Völ - ker mit Recht, und die Völ-ker, und die

67

S 2 und die Völ-ker, und die Völ-ker, Cruz und die Völ-ker, und die Völ-ker,

A 2 und die Völ-ker, und die Völ-ker, und die Völ-ker, und die Völ-ker,

T 2 und die Völ-ker, und die Völ-ker, und die Völ-ker, und die Völ-ker,

B 2 und die Völ-ker, und die Völ-ker, und die Völ-ker, und die Völ-ker.

**Fig. 192: Singet den Herrn ein neues Lied, a 8 voces (18.in), de Johann Pachelbel, cc. 66-75.**



The image shows a musical score for a choir with eight parts: S1, A1, T1, B1, S2, A2, T2, and B2. The lyrics are in German. Red boxes highlight specific musical phrases in measures 70-72 across all parts. Blue arrows indicate the flow of an imitative passage from the Soprano 1 part down to the Bass 2 part.

Todo el pasaje imitativo queda centrado en una sola idea, la de un Dios que juzga a los pueblos con rectitud, insistiendo una y otra vez en el destinatario, el pueblo. El planteamiento es el mismo que en el pasaje anterior, trabajar por bloques para emitir el mensaje de un modo firme y contundente. Comienza el Coro 1, con un motivo muy fragmentado y breve, anacrúsico, en el que recae todo el peso sobre la palabra **Völker** (el pueblo). En total, la primera intervención consta de cuatro entradas exactas –una referencia terrenal, ya que es el pueblo el que interviene–, que, machaconamente, insisten una y otra vez en la idea de un pueblo beneficiado que debe dar gracias a Dios por su equidad.

Tras una quinta intervención, en la que el motivo se funde con la cláusula de V grado –que no concluye, sino que deja la puerta abierta a una segunda intervención–, se produce un segundo bloque de entradas una 4ª más arriba –cc. 70-72–, lo que produce mayor elocuencia, una mayor incitación a que el pueblo tome partido. En esta ocasión, son las voces del Coro 2 las que proponen, contestando y adhiriéndose a la fiesta las del Coro 1, lo que supone un carácter “democrático” del pasaje: es el pueblo llano el protagonista, al que se le deja tomar la iniciativa, una consecuencia de la bondad y misericordia divinas. Entre los compases se produce la cláusula de I grado, que cierra con firmeza y decisión el pasaje, describiendo una total seguridad y certeza en la idea expresada.

Finalmente, en el tercer y último bloque de entradas –cc. 74-76– vuelven a recobrar el protagonismo las voces superiores, nuevamente con un impulso mayor, presentando el motivo una 4ª más arriba –la voz de Tiple desde el Sol<sub>4</sub>–, lo que produce una gran brillantez en el final de la obra, así como el tono de elocuencia mayor de toda la sección, mostrando a las claras a los fieles que tienen que alabar y adorar a su Dios, justo y ecuánime. Nuevamente aparecen tres miméticas intervenciones, que producen una fusión entre las clases altas y bajas del pueblo,

todos unidos por la misma idea, que se repiten unos a otros constantemente, hasta la saciedad. Pese a que el compás utilizado en este pasaje es el imperfecto, binario o *de compasillo* –“alla semibreve”–, las intervenciones, atomizadas –sin silencios, sin relajación–, producen un tono festivo, un espectáculo danzante de todas las partes.

Estos tres bloques de entradas, cada una de ellas con cuatro intervenciones, permiten una cábala interesante, una conjunción de números: el 3 (lo divino) y el 4 (como múltiplo de 2, con dos coros, compás binario), y en total, doce intervenciones (múltiplo tanto de 3 como de 2, una perfecta fusión de cielo y tierra), con un mensaje subliminal de unidad, de hermandad entre lo divino y lo humano –un Dios que se acerca al pueblo–.

Estos dos fragmentos del motete de Pachelbel, que abren y cierran la obra, muestran cómo, con una figura como el *polyptoton*, el compositor es capaz de expresar ideas fijas, invariables, catequéticas hacia el pueblo, trabajando teatralmente por bloques de coros, lo que imprime suntuosidad y remarca de forma contundente las ideas a transmitir a los fieles.

Tras el análisis de los ejemplos musicales de estos tres compositores, comparando con los encontrados en las obras de Hinojosa, se observa que todos ellos coinciden en el uso del *polyptoton* con una finalidad escénica, teatral, vinculando las imitaciones de los motivos a personajes o porciones del pueblo. Igualmente, los cuatro lo utilizan como elemento de refuerzo textual, para reafirmar el mensaje, cumpliendo con ello una función catequética. Hinojosa, al igual que Monteverdi –autor anterior– y Cavalli –coetáneo–, se caracterizan por una elaboración sencilla de los motivos, con pocos recursos, pero bien combinados. Hinojosa, a su vez, coincide con Monteverdi y Pachelbel –autor posterior– al utilizar, en ocasiones, el *polyptoton* para describir situaciones de gozo, festivas, con numerosas entradas en *stretto* que muestran bullicio y agitación. Finalmente, Hinojosa, como Pachelbel también se vale de esta figura retórica para aplicarla por bloques, es decir, por coros completos, lo que aumenta sobremanera su efectividad.

### **Synonimia**

- *Ejemplo de autor anterior: Currite, currite, populi, currite*<sup>1146</sup> (SV 297), para una sola voz (T) y acompañamiento continuo, de Claudio Monteverdi (\*Cremona –Italia–, 1567; †Venecia –Italia–, 1643).

Se trata de un aria para Tenor solista, publicada por Leonardo Simonetti<sup>1147</sup> en 1625 en el volumen *Ghirlanda Sacra* –Venecia, Magni– (RISM B/I, 1625), junto a composiciones de otros autores. El texto, para la fiesta del santo del día, contiene elementos laudatorios y rogativos: la primera parte es un panegírico en honor al santo,

---

<sup>1146</sup> La partitura manejada corresponde a una edición libre de Peter Rotlländer, obtenida *on line* en: <http://www2.cpd.org/wiki/images/c/cb/Mont-cur.pdf> [fecha de consulta: 12.07.2015].

<sup>1147</sup> Leonardo Simonetti (fl. 1596; †1630p), cantor *castrato* y editor. Fue niño cantor en la corte de Graz (1596c-1609), a las órdenes del maestro de capilla Matthia Ferrabosco. En 1613 fue elegido Tiple en San Marcos (Venecia), cargo que ocupó hasta 1630. Probablemente murió en la epidemia de 1631. Entre 1619 y 1630 editó varias colecciones con obras de autores relevantes de música religiosa de la Contrarreforma (-ARNOLD, Denis: “Simonetti, Leonardo”, en *The New Grove...*, op. cit., Vol. 23, 2001, p. 406).

incitando al pueblo a cantar alabanzas en su honor. En la segunda parte, se ruega al santo que interceda por el pueblo para ganar su salvación.

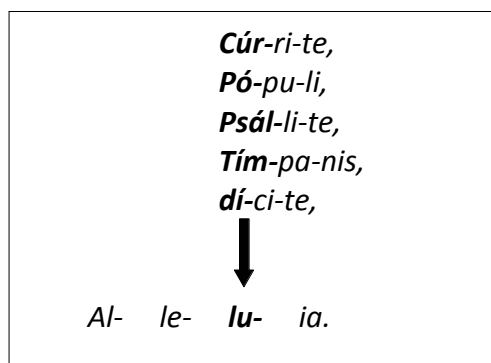
El fragmento en el que Monteverdi utiliza la *synonimia* es en el inicio (cc. 1-15), que hace de *ritornello*, con el texto *Currite, currite populi, currite psallite, psallite timpanis, psallite vocibus, dicite [alleluia]* –“corre; corre, pueblo; corre y canta la salmodia; canta la salmodia con el timbal; canta con la voz, exclama jalegría!” –:

**Currite, currite, populi, currite**  
Claudio Monteverdi (1567 – 1643)

**Fig. 193: *Currite, currite, populi, currite* (SV 297) (1625),  
de Claudio Monteverdi, cc. 1-15.**

El fragmento, escrito en compás ternario perfecto de proporción mayor, *tripla real*, proporciona desde su inicio un carácter festivo, de celebración –de honor al santo del que se celebra la festividad–. El motivo inicial, como elemento generador de todo el proceso, está escrito en semibreves, y presenta un diseño con una bordadura inicial y un pequeño tramo en progresión ascendente, que provoca un cierto anhelo, una mirada hacia lo alto. La repetición tética del texto *currite* –“corre”– permite fijar bien el acento tónico y el carácter imperativo que imprime al pueblo, para que este responda con rapidez. El motivo está fragmentado en las dos partes del diseño melódico, lo que produce un efecto asilado y compartimentado de cada palabra. Por otra parte, se produce un encadenamiento de palabras esdrújulas, que en latín produce un efecto sonoro característico y musical –en castellano, el uso de esdrújulas, ofrece un tono jocosos y humorístico–. Tras las cinco palabras esdrújulas –*currite, populi, psallite,*

*timpanis, dicite*–, la cadena se rompe/culmina con la palabra llana *Alleluia*, provocando una súbita distensión, un alivio de la tensión generada. Obsérvese en el cuadro:



El motivo se repite cada dos compases, tratado en forma de progresión ascendente –*fortspinnung*–. Cada repetición se produce un punto más alta que la anterior, lo que provoca una sensación cada vez mayor de apremio, de urgencia, de aceleración, espoleando al pueblo (¡corred, corred, no os retraséis, acudid rápido!).

El ascenso en forma de progresión –*synonimia*– se produce en seis tramos, describiendo el anhelo de los fieles por alcanzar la salvación, con una mirada constante hacia lo alto. Se produce, a su vez, un interesante juego numérico con otros elementos, como el compás ternario mencionado, y la célula, formada por 6 sonidos – 3 + 3–, todo ello representativo de lo divino –la presencia de Dios, que observa con atención la escena–.

Al final de la frase –c. 13–, Monteverdi mantiene la melodía en su punto álgido –alrededor del  $Re_4$ –, momento en el que repite la palabra *dicite* –decid–, utilizando únicamente la primera parte del motivo –*anafora*<sup>1148</sup> y cambiando al compás menor imperfecto binario, “compasete” o *de compasillo* –“alla semibreve”–, creando con todo ello un gran contraste de *tempo* y de carácter: por un lado, una sensación de *ritardando* (provocada por el cambio de compás y la utilización de valores más largos); por otro, un ambiente más solemne, más “pomposo” y resonante, con mayor grandilocuencia.

Este pasaje de Monteverdi, creado con pocos recursos y unos elementos mínimos –una única voz solista, con el acompañamiento continuo y un único motivo, muy sencillo–, muestra la efectividad del autor italiano a la hora de plasmar musicalmente el texto, con el uso de la *synonimia* (tratada en forma de progresión ascendente) como elemento central y dinamizador (junto a otras figuras complementarias), reflejando con maestría la ansiedad del pueblo que corre veloz a la llamada divina en busca de su salvación.

<sup>1148</sup> Figura retórico-musical consistente en la repetición del principio de una idea o fragmento musical.

- Ejemplo de autor coetáneo: *Der ganze Haufe*, de la *Matthäuspasion*<sup>1149</sup> (SWV 479), a 4 voces (S, A, T, B), de Heinrich Schütz (\*Köstritz –Alemania–, 1585; †Dresde –Alemania–, 1672).

Se trata de un fragmento muy breve de la Pasión según san Mateo de Schütz, compuesta hacia 1665 y estrenada en 1666. El texto (Mt 27, 21) hace referencia al momento en que Pilato expuso a Jesús ante el pueblo para que eligiera soltar a él o a Barrabás, y este gritó: “¡A Barrabás!”. Los compases en que Schütz utiliza con profusión la *synonymia* son, precisamente, los referidos a Barrabás, incitando a Pilato a que lo suelte, crucificando, por el contrario, a Jesús:

**Der ganze Haufe**

**Fig. 194: *Matthäuspasion* (SWV 479), a 4 voces (1666), de Heinrich Schütz, n.º 105, “Der ganze Haufe”.**

Como dice el título en alemán (y se puede observar en la partitura), es toda la multitud, las turbas –*Der ganze Haufe*– las que gritan “¡A Barrabás!”. Schütz utiliza un motivo muy breve asociado a esta palabra, un diseño tético de semínima con puntillo y un intervalo descendente –de 3ª, en la mayoría de intervenciones y voces–, con el que consigue, por un lado, fijar el acento tónico de un modo sólido, firme, y por otro, una

<sup>1149</sup> He manejado la siguiente edición: -STEIN, Fritz (ed.): *Historia des Leidens und Sterbens Unsers Herrn und Heilandes Jesu Christi, nach dem Evangelisten S. Matheus, von Heinrich Schützen*. Londres, Ernst Eulenburg, 1932.

gran declamación, asociada a la exclamación del texto. El diseño descendente, contribuye a debilitar el propio motivo, favoreciendo la prosodia y la escucha de nuevas intervenciones.

**Bár-**  
ra- bam,

El fragmento es totalmente imitativo. Todas las voces portan el motivo, iniciado simultáneamente por el Alto y el Bajo –c. 1–, lo que favorece –a pesar de que las entradas son sucesivas y escalonadas– una primera escucha más intensa. En el primer compás entran cuatro voces a distancia de medio pulso –una semínima–, lo que produce un gran estrés y tensión. Cada voz presenta el motivo sucesivas veces, cada una de ellas un punto más alto –*synonimia*–, lo que produce una mayor tensión y potencia, simulando un grito mayor, más insistente, más provocador, de cada una de las porciones del pueblo. Este recurso queda conjugado con el *polyptoton*, cuando el Tenor imita, a distancia de medio pulso, el mismo motivo y su ascensión a la octava –una imitación fugada en *stretto*, una *fuga realis*–. Igualmente sucede con el Bajo –c. 1– y la Alto –c. 2–, quedando dos imitaciones a la octava que tejen todo el discurso. A partir del compás 2, Tiple y Alto funden sus entradas –como habían hecho en el primer compás Alto y Bajo–, y se mueven paralelamente por intervalos de 6ª, cuyas consonancias suponen el acuerdo unánime, sin fisuras, de ambas voces reclamando la liberación de Barrabás. Las entradas se suceden con gran rapidez, con la escucha acentuada del arranque del motivo desde un lugar distinto y con diferente timbre, lo que genera gran expectación y nerviosismo.

Cada voz presenta el motivo cuatro veces, cada vez una segunda ascendente más aguda (con mayor enardecimiento), y en total, el conjunto presenta dieciséis entradas, números asociados a lo terrenal a la debilidad humana, en este caso, a una decisión del pueblo que, aunque en este pasaje no lo refleja, lleva implícita la condena y muerte de Jesús –la Humanidad entera le da la espalda, le abandona, eligiendo la salvación de un criminal en lugar de la suya–.

El efecto teatral es máximo: a pesar de tratarse de un fragmento a 4 voces –no policoral, en el que se podrían espaciar voces y coros–, la sensación ante la escucha del fragmento es la de una masa compacta de gente apiñada observando a Jesús y a Barrabás, gritando el nombre de este desde diferentes secciones/facciones de un modo cada vez más atronador, en el estilo de los *chori spezzatti*, con un efecto estereofónico. El griterío crece y crece cada vez más, intentando inclinar la balanza a favor de Barrabás, que se convierte en héroe, en lugar de Jesús, despreciado y vilipendiado por el pueblo.

En este fragmento, Schütz combina de forma magistral la *synonimia* (grito individual o de un sector del pueblo) y el *polyptoton* (provocación, incitación entre diferentes partes) para conseguir una descripción dramática y trágica de un suceso: la presión del pueblo a Pilato, para provocar la liberación de Barrabás y la condena a muerte de Jesús.



- Ejemplo de autor posterior: “Dominus a dextris tuis” (versículo nº 6), del salmo *Dixit Dominus* (HWV 232), de George Friedrich Händel (\*Halle –Alemania-, 1685; †Londres, 1759).

En este salmo de Händel, al que me he referido con anterioridad, el autor alemán utiliza la *synonimia* en una sección completa del sexto movimiento –cc. 95-125–, con el texto [*confregit*] *in die irae suae* [*reges*] –“[quebranta a los reyes] en el día de su ira”–:

**Fig. 195: salmo *Dixit Dominus* (HWV 232) (1707), de Georg Friedrich Händel –sexto movimiento, “Dominus a dextris tuis”, cc. 95-125–.**

En esta sección, Händel utiliza un motivo y un contramotivo como material compositivo: el motivo –presentado por el Tiple 1, cc. 95-98–, con un constante ritmo de troqueo –mínima y semínima–, fija las tres palabras clave del texto –*in di-e i-rae su-ae*–, utilizando recursos típicamente instrumentales, como repeticiones de nota –a modo de salmodia–, y un salto ascendente de 4ª disminuida sobre *irae*, lo que añade dramatismo y recelo al pasaje (llega el día de la cólera de Dios). El contramotivo lo expone por primera vez el Tiple 2 –cc. 96-99–, imitando el ritmo del motivo, pero ahora con una trayectoria descendente y un juego de tensión/distensión, provocado



por los retardos, que sumerge al oyente en un clima de humillación, de anonadamiento y temor.

Las voces van entrando con imitaciones del motivo *-polyptoton-* a la 8ª –c. 97, Alto; c. 99, Bajo–, lo que produce una asunción del mismo mensaje (la alerta por la ira de Dios) por otros sectores del pueblo. En el compás 101, el Tiple 1 vuelve a comenzar el proceso, sin cambiar la altura, pero con una ligera variación, un Sib –c. 104– que aporta al temor un tono adicional de amargura.

The image displays a musical score for three voices (Soprano, Alto, Tenor) and basso continuo, illustrating the concept of polyptoton. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (100, 112, and 120). Red boxes highlight the melodic lines of the voices, showing how they imitate each other's motifs. The lyrics are written below the staves, with syllables aligned with the notes. The polyptoton is evident in the repeated use of the words 'in di-e i-rac su-se' in different vocal parts and registers.

100  
ac, in di - e i - rac su -  
su - ac, in di - e i - rac  
in di - e i - rac su - ac, i - rac su - ac,  
di - e i - rac su - ac, in  
in di - e i - rac su - ac,

112  
ac, in di - e i - rac, i -  
su - ac, in di - e i -  
in di - e i - rac su - ac, i -  
di - e i - rac, i - rac su - ac, i - rac, i -  
in di - e i - rac su - ac, in di - e i -

120  
rac su - ac re - ges, con - fre - git,  
rac su - ac re - ges, con - fre - git,  
rac su - ac re - ges, con - fre - git,  
rac su - ac re - ges, con - fre - git,  
rac su - ac re - ges, con - fre - git,

A partir del c. 104, Händel aplica la *synonimia* en todas las voces, comenzando por el Tenor –c. 104–, que aborda el motivo desde un Sol<sub>3</sub>, imprimiéndole un carácter desesperado y desgarrador. El Bajo –c. 106– y el Tiple 1 –c. 108–, en cambio, descienden un punto desde su intervención anterior, lo que ofrece una imagen más alicaída y abatida ante la amenaza divina. Lo mismo sucede con las voces de Alto –c. 105– y Tiple 2 –c. 109–, que repiten una 2ª descendente el contramotivo, ayudando al tono amenazador y sombrío, de advertencia, del pasaje.

La trayectoria descendente de la *synonimia* desde su inicio –en el motivo, iniciado desde el La<sub>3</sub>, y posteriormente, Sol<sub>3</sub>–, y su carácter humilde, apocado (Jesús, el enviado, quebranta la fuerza de los reyes con su cólera), cambia en la segunda progresión imitativa –Fa<sub>3</sub>, *fortspinnung*– con los cambios a la 8ª superior, lo que reaviva el discurso, nuevamente enérgico: el Tenor –c. 111– de nuevo lanza un salto de 4ª sobre *irae*, lo que vuelve a espolear el pasaje, al que se unen el Alto –c. 113–, y, especialmente, el Tiple 1 –c. 115–, que retoma el salto de 4ª disminuida ascendente del inicio, en esta ocasión alcanzando un dramático Lab<sub>4</sub>, un grito desgarrado y agónico que constituye el punto culminante del pasaje. Esta última entrada del Tiple, con el motivo principal por aumentación, a manera de *cantus firmus*, se encarga de cincelar una a una las sílabas del texto, desde el registro más agudo, ante la escucha de todo el pueblo, para dejar alto y claro el mensaje de un Dios en cólera. El Tiple 2 presenta, también por última vez, el contramotivo –c. 116–, iniciándolo téticamente sobre un retardo del Tiple 1, lo que provoca un choque, una sacudida inicial. Está tratado igualmente por aumentación, marcando una trayectoria de 7ª descendente –cc. 116-124–, que representa la imagen de un Dios que va humillando y abatiendo a los falsos reyes.

En este fragmento, Händel demuestra su maestría en el uso del contrapunto, por medio de figuras retóricas como la *synonimia* (que produce un efecto de “anonadamiento”, de humillación y, en el final, un carácter más trágico) y el *polyptoton* (encargado de transmitir la idea de una voces a otras, de unos fieles a otros), atrayendo la atención de los fieles y contagiándoles del nerviosismo, ante la amenaza de un Dios implacable.

Tras el estudio de esta figura retórica –*synonimia*– con algunos ejemplos de determinados autores de los siglos XVII y XVIII, en comparación con la utilización que Hinojosa hace de la misma, se observa que todos ellos, de forma preliminar, fijan el texto con un sentido declamativo, para garantizar la transmisión correcta de su significado. Hinojosa, al igual que Monteverdi –autor anterior– y Schütz –su contemporáneo– utilizan motivos sencillos, pero bien explotados; estos tres autores, a su vez, hacen uso de la *synonimia* para expresar situaciones de apremio, de urgencia, nerviosismo e intranquilidad. Hinojosa y Schütz añaden el efecto de los *chori spezzatti* para representar a diferentes facciones/secciones del pueblo, coincidiendo, en este caso, con Händel –autor posterior– en el uso de esta figura retórica como elemento de refuerzo dramático, teatralizando el discurso al dispersar las masas sonoras. Finalmente, puede decirse que estos tres autores combinan la *synonimia* (un modo de expresión individual, de cada voz) con el *polyptoton* (a fin de transmitir y “contagiar” al resto de voces), en ocasiones, agolpando las entradas para conseguir un efecto de aumento de potencia y tensión.

## Anabasis

- Ejemplo de autor anterior: salmo *In te Domine speravi*<sup>1150</sup> (SWV 66), a 4 voces (S 1, 2, 3, T) y acompañamiento, de Heinrich Schütz (\*Köstritz –Alemania–, 1585; †Dresde –Alemania–, 1672).

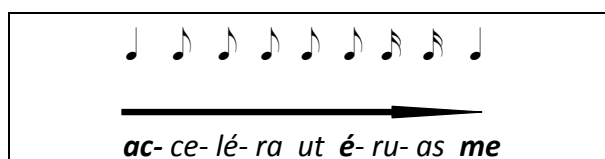
Esta obra pertenece a la colección *Cantiones sacrae* (Freiberg, Georg Hoffman, 1625, RISM A/I, S 2279). El texto corresponde a los versos 2 y 3 del salmo 31, utilizado por la Iglesia Católica como II de Completas. En él, el fiel se acoge al Señor como su protector y Salvador, su roca y refugio, en quien confía.

El verso 3 contiene el texto [*inclinam tuam*], *accelera ut eruas me* (“inclina tu oído hacia mí, date prisa en rescatarme”), en el que Schütz utiliza un motivo ascendente –cc. 25-35–:

Fig. 196: salmo *In te Domine speravi* (SWV 66) (1625), de Heinrich Schütz, cc. 25-35.

<sup>1150</sup> Para el estudio de esta obra, he manejado la siguiente edición: -SPITTA, Philipp (ed.): *Heinrich Schütz: Sämtliche Werke, Band 4*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1887, pp. 49-52.

En esta amplia sección, Schütz utiliza la *catabasis* –asociada al texto “inclina tu oído hacia mí”, cc. 22-24– para mostrar a un fiel que desea ser escuchado por Dios – obsérvese, entre los cc. 22-25, el amplio registro que recorre, en forma de *catabasis*, el acompañamiento, del  $Mi_4$  al  $Re_2$ , una  $15^a$ –, combinada con un diseño ascendente, para el texto “date prisa en rescatarme”. Se trata de dos figuras que ofrecen un gran contraste melódico y afectivo y dinamizan el fragmento. El verbo *acclera* –“date prisa”–, comienza con un motivo anacrúsico y con una nota estática –una semínima–, para, de inmediato, incrementar rápidamente el ritmo, con una sensación de urgencia, de apremio. Se trata de un recurso típicamente barroco, al apoyar, de forma declamativa, la primera sílaba, y, rápidamente, el resto de sílabas. El desplazamiento del acento natural del texto –Schütz escribe *ac-ce-le-ra*, en lugar de *ac-ce-le-ra*–, provoca intranquilidad, posiblemente de forma intencionada. Los diseños iniciales de este motivo son abordados por el Tenor y el Tiple 3 –c. 25–, desde registros graves, lo que produce un ahogo inicial, desde lo profundo, desde lo hondo. Estos motivos recorren únicamente un intervalo de  $5^a$  (no pueden considerarse *anabasis*), con un carácter tímido y retraído, muestra del respeto a un Dios omnipotente. En este motivo es significativo el ritmo de corcheas y, en su final, de semicorcheas, lo que produce una sensación de aceleración, de nerviosismo, de prisa. Schütz corona el final del diseño con una nueva semínima (una en cada extremo del motivo), con el fin de extraer el texto *me* (soy yo, Señor, el que necesito tu auxilio, ayúdame). Obsérvese el efecto de *acelerando*:



En el compás 26 imitan el motivo las tres voces superiores, Tiple 1, 3 y 2. En esta ocasión, se observa un diseño ascendente más pronunciado en el Tiple 1, con un trazo de  $8^a$ , describiendo con ello un mayor ahogo y desesperación. Unas voces quedan inducidas por otras, secundándolas –con el uso del *polyptoton*–, lo que provoca una mayor agitación y revuelo entre las mismas. El efecto que produce es el del fiel que increpa a Dios, implorando que le saque del atolladero, de la miseria.





Llegado a este punto, Schütz combina los elementos ascendentes –Tiple 1, cc. 30-31– con los descendentes. En el compás 31, el motivo principal –*acclera ut eruas me*– toma la forma descendente, por lo que se produce una conjunción de ambos y una cierta algarabía, con voces que “dudan”, se encuentran perdidas, no saben si ascender (elevar la súplica hacia lo alto) o descender (adoptando un tono menos reivindicativo, más humilde).

The image displays a musical score for compás 31, featuring five vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and a fifth voice (likely a Tiple). The lyrics are Latin: "ac - ce - le - ra ut e - ru - as me, ut e - ru - as me, ac - ce - le - ra ut e - ru - as me, ut e - ru - as me, ac - ce - le - ra ut e - ru - as me, ut e - ru - as me, ac - ce - le - ra ut e - ru - as me, ut e - ru - as me." Red boxes highlight specific melodic phrases in each part, illustrating the combination of ascending and descending motifs. The Soprano part shows an ascending phrase "ac - ce - le - ra ut e - ru - as me," while other parts show descending or mixed phrases. The score is written in a historical style with a treble clef and a key signature of one flat.

El compás 32 es presidido de nuevo por el motivo principal ascendente, abordado por todas las voces, con el grito destacado del Tiple 1 –de 8ª–, que sobresale por encima del resto, y un salto de 5ª en el Tiple 2, que ofrece una mayor elocuencia y determinación, completando una 7ª. Se trata del compás en el que Schütz presenta una mayor vitalidad, una mayor actividad rítmica conjunta (con el patrón rítmico siempre presente, provocando una constante aceleración), siendo el punto culminante del proceso.

El siguiente compás vuelve a ofrecer un contraste, ante la retirada de corcheas y semicorcheas y la reaparición del motivo sobre *ut eruas me*. En este punto, el Tenor presenta un diseño ascendente muy sutil (un recuerdo de reivindicaciones pasadas) y, a su vez, el Tiple 2 permanece, de forma latente, salmodiada, recitando el texto, lo que provoca aún mayor contraste sobre los movimientos veloces y vertiginosos de compases anteriores. Este compás actúa de punto muerto o *impasse*, una toma de aliento breve, hasta que en el compás 34 todo vuelve a revolucionarse, con la acción

conjunta de los Tiples 2 y 3, que “espolean” al Tiple 1, incitándole a tomar partido. El Tenor presenta una nota pedal de V grado, que ayuda a mantener la tensión y actividad del pasaje. La última entrada de este motivo la aborda el Tiple 3, de forma más diluida, mientras que el resto de voces completan el texto *ut eruas me* (rescátame), de un modo más exhausto y, a su vez, más sereno y confiado en que Dios les ha escuchado.

El fragmento desarrollado por Schütz muestra un claro dominio del contrapunto, con una descripción acertada del contenido del texto a través de dos figuras: una principal, ascendente –que, en ocasiones, podría decirse que alcanza la categoría de *anabasis*–, que sugiere una actitud desafiante con Dios, al que el fiel reclama insistente y desesperadamente su ayuda; y otra complementaria o secundaria, descendente, mostrando un creyente sumiso, que se entrega a Dios, confiando en que será escuchado. Una sección que combina ambas figuras, o bien las desarrolla alternadamente, provocando con ello grandes contrastes dinámicos y agógicos –*accelerando, ritardando*– y, en definitiva, produciendo una buena transmisión al oyente.

- *Ejemplo de autor coetáneo: salmo Nisi Dominus*<sup>1151</sup>, a 4 voces (S, A, T, B), cuerdas y bajo continuo, de Francesco Cavalli (\*Crema –Italia–, 1602; †Venecia –Italia–, 1676).

Esta obra pertenece a la colección *Musiche Sacre Concernenti* –Venecia, Alessandro Vincenti, 1656– (RISM A/I, C 1565). El texto, perteneciente al salmo 126 – 5º de Vísperas de la feria III–, invita a los fieles a abandonarse en brazos de Dios, como constructor de la casa, vigilante de la ciudad, que colma de bienes a sus hijos.

Cavalli utiliza una *anabasis* en el texto inicial, *Nisi Dominus aedificaverit domum* (“Si el Señor no construye la casa”, cc. 4-6 y cc. 10-12):

---

<sup>1151</sup> Para el estudio de esta partitura, he manejado una edición libre de Gordon Callon, obtenida *on line* en: <http://www2.cpd.org/wiki/images/sheet/cav-nisi.pdf> [fecha de consulta: 12.07.2015].



**Fig. 197: salmo *Nisi Dominus*, a 4 voces (1656), de Francesco Cavalli, cc. 4-6.**

El fragmento inicial es concedido a la voz de Bajo, con el fin de conseguir un timbre recio y sólido. En los primeros compases, Cavalli repite cuatro veces el condicional *nisi* –“si [el Señor] no”, “a menos que [el Señor]”–, para afirmar la idea de que sin la acción divina nada es posible. En los compases 3 y 4 hace descender la melodía una octava para, llegando a *aedificaverit* –[si no] construye–, comenzar la *anabasis*. El proceso comienza fijando bien el texto, con una anacrusa que hace recaer el peso en el acento tónico, *ae-di-fi-ca-vit*. En la *anabasis* se puede observar un primer tramo silábico, que alcanza una 5ª por grados conjuntos (un primer tramo de construcción) y, repitiendo el sonido Re<sub>2</sub>, continúa la ascensión una 8ª más, hasta llegar al Re<sub>3</sub>. En ese punto, Cavalli “corona” la ascensión con una semínima, bien acentuada y firme, sobre el dar el compás, reafirmando la necesidad de entregarse a Dios, como ejecutor del edificio, como pilar de la fe.

**Fig. 198: salmo *Nisi Dominus*, a 4 voces (1656), de Francesco Cavalli, cc. 10-12.**

Entre los compases 7 y 10, Cavalli realiza un diseño descendente –una *catabasis*– sobre el texto *in vanum laboraverunt* (en vano se afanan), fijando con ello la idea de que el hombre, sin confiar en Dios, no puede realizar acción alguna. Tras ello, coloca una nueva *anabasis* sobre *qui aedificant* –los trabajadores–, con ciertas particularidades: 1/ la melodía no arranca desde un sonido puramente grave, sino desde el Do<sub>2</sub>, como si careciera de cimientos –al contrario de la primera *anabasis*, que lo hacía desde el Sol<sub>1</sub>–. Imagen: la consecuencia de no confiar en Dios es construir en vano, sin una sujeción firme; 2/ en esta melodía ascendente, cada sonido de la elevación se repite dos veces (por peldaños o escalones), y por tanto, se llega a lo más

alto con un mayor esfuerzo, quedando más exhausto. Imagen: para el fiel que se apoya únicamente en sus propias fuerzas, sin la ayuda de Dios, todo es más costoso.

Estas dos *anabasis* representan gráficamente la construcción de un edificio, como metáfora de las acciones que lleva a cabo el hombre, con o sin ayuda divina. Ambas están ubicadas en fragmentos del texto que describen este proceso, tanto el de “dejar que el Señor construya” –*aedificaverit*– como el de “construir por medios propios” –*qui aedificant*–. Se trata, por tanto, de un recurso que lleva implícita la figura de la *hipotyposis*, como descripción física de “elevación” de un objeto.

Cavalli, en este fragmento, utiliza la *anabasis* de un modo directo y claro, emitiendo con ello un mensaje que tiene un efecto moralizante y catequizador, recurso que tiene utilidad tanto para la acción negativa (el hombre que “desatiende” a la llamada de Dios) como para la positiva (el hombre que se abandona a la providencia divina).

- *Ejemplo de autor posterior: “De torrente”*<sup>1152</sup> (versículo nº 7), del salmo *Dixit Dominus*, para cuarteto solista (S, A, T, B), coro a 4 voces (S, A, T, B), cuerdas (vl 1, 2, 3) y continuo, de Alessandro Scarlatti<sup>1153</sup>.

Este salmo, primero de Vísperas, fue compuesto por Scarlatti entre 1703 y 1707, en el período en el que ocupaba el puesto de maestro asistente de Santa Maria Mayor, en Roma. Dividido en ocho movimientos, el séptimo de ellos, “De torrente” (con el que culmina el cuerpo del texto del salmo, precediendo a la doxología menor), está escrito para dos voces solistas (S, A). El texto profetiza la acción del Mesías, que persigue y aniquila a sus enemigos, “y en el camino bebe del torrente” –*De torrente in via bibet*– para recobrar fuerzas, y “por eso levanta la cabeza” –*propterea exaltabit caput*–. Scarlatti utiliza la *anabasis* para este último fragmento de texto, desde el compás 31 hasta el final del movimiento:

---

<sup>1152</sup> La edición utilizada para el estudio es la siguiente: -STEELE, John (ed.): *Alessandro Scarlatti. Dixit Dominus*. Londres, Novello, 1975, pp. 45-50.

<sup>1153</sup> Alessandro Scarlatti (\*Palermo –Italia–, 1660; †Nápoles –Italia–, 1725), como es bien sabido, fue un compositor y maestro de capilla italiano, perteneciente a una familia de músicos. Sus primeros años transcurrieron en Roma, donde trabajó como maestro de capilla de San Girolamo degli Incurabili (1678) y, posteriormente, en San Girolamo della Carità (1683), componiendo en este período sus primeras óperas. En 1684 fue nombrado director musical de la corte napolitana. En este período estrenó más de ochenta óperas, algunas en Roma. En 1703 fue nombrado ayudante de maestro en la basílica de Santa María Mayor, una de las grandes capillas musicales de Roma, por la avanzada edad de su titular, Antonio Foggia. En su posterior etapa en Venecia, Scarlatti estrenó *Il trionfo della Libertà* (1707), aunque perdió innumerables oportunidades de estrenar otras muchas óperas. En 1708 volvió a Nápoles, recuperando su cargo de director musical de la corte, y, aunque sus intentos por agrandar al público napolitano con sus óperas no obtuvieron los resultados esperados, sí, en cambio, corrieron mejor suerte sus óperas cómicas, escritas en dialecto napolitano, como *Il trionfo dell'onore* (1718). En sus últimos años, Scarlatti tuvo como alumnos, entre otros, a Francesco Geminiani, Johann Adolph Hasse y Johann Joachim Quantz (-PAGANO, Roberto; BOYD, Malcolm; y HANLEY, Edwin: “(Pietro) Alessandro (Gaspere) Scarlatti”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 22, 2001, pp. 372-396).

30 [Più mosso  $\text{♩} = 84$ ]

prop-ter re-a, prop-ter re-a ex-al-ta

8ª

[Più mosso  $\text{♩} = 84$ ]

10ª

11ª

bit ca -

pat,

17ª

prop-ter re-

Fig. 199: salmo *Dixit Dominus* (18.in)  
 –versículo nº 7, “De torrente”–, de Alessandro Scarlatti, cc. 31-44.

The image shows a musical score with two systems. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 40 and features a red arrow indicating an ascent of 10 degrees. The lyrics are "a, propte-re-a ex-al-ta". The piano accompaniment includes a bass line with figures like "6 4" and "6 4 8". The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with lyrics "bit ca-put,". The piano accompaniment includes a bass line with figures like "6 4 8".

Este fragmento se inicia en el compás 31, con un solo de Tiple. Contiene un arranque acéfalo, que, desde el inicio, mantiene alerta al oyente y permite fijar la palabra *propterea* (“por ese motivo, por esa razón”), con dos saltos de 4ª ascendente. Tras este arranque, un salto brusco de 8ª descendente refleja la inclinación para beber del torrente, e inmediatamente, comienza la *anabasis*, fijando nuevamente el acento tónico en *exaltabit*. El ritmo dáctilo (corchea y dos semicorcheas en la transcripción manejada) simula al guerrero –el Mesías– que mantiene la inercia de cabalgar. Cada célula se repite, paso a paso, en forma de progresión –*synonimia*– sobre las notas *Fa-Sol-La-Si-Do-Re-Mi-Fa*, completando un primer tramo de subida de 10ª. Al final de este primer tramo, el incremento rítmico en semicorcheas produce un latigazo final, una sacudida que revitaliza la acción, mostrando al guerrero completamente en pie. Todo el pasaje reconstruye una imagen visual “de alerta”, de vigilancia ante el posible ataque enemigo.

En el compás 34, se produce una primera detención para alzar la vista (una corchea con puntillo) y mantenerse alerta ante el posible ataque enemigo, e inmediatamente después, se reproduce el movimiento vertiginoso y brusco de, nuevamente, alzar la mirada, mantenerse alerta (con un dibujo similar, de 4ª ascendente), para comprobar, sin relajación, que no hay peligro a la vista. Tras este episodio, entre los cc. 34-35, se produce un nuevo ascenso vertiginoso hasta la última

nota pico de la *anabasis* –Sol<sub>4</sub>–, completando en total una ascensión de 11ª, a partir de la cual, comienza una nueva progresión en semicorcheas, siempre con diseños ascendentes –alzando la mirada, oteando el horizonte–, que mantienen alerta, despierto, vivaz, al guerrero. Al final del pasaje, desde *caput* –la cabeza–, comienza un tramo de descenso acusado, que, por última vez, mira al frente sin descuido. En toda esta acción, la melodía repercute constantemente sobre la nota Fa<sub>4</sub> (en el ejemplo, en círculos azules), describiendo la vigilancia atenta, comprobando que el enemigo no acecha (un recurso de *word painting*).

En esta intervención del solo de Tiple –al igual que ocurre, compases después, con el de Alto–, la voz solista queda únicamente acompañada por los tres violines al unísono, sin el continuo, describiendo de este modo un páramo desierto, yermo, en el que únicamente aparece el torrente de agua, y la soledad del personaje.

Entre los compases 36-38 tiene lugar una intervención de las cuerdas y el continuo –que aparece (valga el anacronismo) a la manera de un soldadura utilizada entre el *dux* y el *comes* de un fuga, entre el antecedente del Tiple y el consecuente del Alto–, que condensa/resume la acción anterior, con una *anabasis* de 17ª –del Sib<sub>2</sub> al Re<sub>5</sub>–, manteniendo la vitalidad del pasaje.

En el compás 38, responde de igual manera la voz de Alto, comenzando el consecuente desde una 5ª inferior –Do<sub>3</sub>–. La *anabasis*, de 10ª, abarca del La<sub>2</sub> al Do<sub>4</sub>, con la misma estructura: alzada de la mirada paso a paso, peldaño a peldaño; vistazos al horizonte que “sacuden” al oyente; e incremento súbito del ritmo en semicorcheas, sin abandonar nunca la mirada a lo lejos –la nota “pico” de la *anabasis*, Do<sub>4</sub>–, para concluir, igualmente, con un trazo brusco de 8ª descendente.



45

prop-te - re - a ex - al - ta

prop-te - re - a ex - al - ta

6 6 4 3 5 6 6

49

bit ca put, prop-te - re -

bit ca put,

50

a, prop-te - re - a ex - al - ta

prop-te - re - a ex - al - ta

6 6 6 6 6 6 6

Fig. 200: salmo *Dixit Dominus* (18.in)  
 –versículo nº 7, “De torrente”–, de Alessandro Scarlatti, cc. 45-50.

A partir del compás 45, la frase presentada por cada una de las voces solistas (Tiple, Alto), es retomada con un “paso” (en estilo *fugato*), con las mismas características de la parte expositiva inicial, pero en orden inverso. Comienza el Alto, al que responde, a distancia de dos pulsos (una respuesta cercana, que dinamiza la acción, describiendo urgencia, apremio), una 5ª alta, el Tiple (una buena muestra de la técnica compositiva “de escuela”). En cambio, cuando comienza el diseño ascendente –*anabasis*–, el *fugato* se produce a distancia de un pulso, lo que incrementa el nerviosismo y la intranquilidad. Ambas voces vuelven a describir la actitud alerta del Mesías ante la amenaza enemiga. En esta ocasión, el ascenso en la voz de Tiple se produce con tramos más escalonados y espaciados –c. 47, Re; c. 48, Mi b; c. 49, Fa # y Sol–, con una actitud quizá menos vigilante, menos alerta. En cambio, la voz de Alto permanece (una vez completado el ascenso) de forma estable alrededor del Si<sub>3</sub> como nota más aguda. Ambas, no obstante, confluyen en el punto álgido con la palabra *caput* –“cabeza”, cc. 49-50–, que supone la culminación del proceso.

En este fragmento, Scarlatti utiliza la *anabasis* como elemento descriptivo de una acción concreta –alzar la cabeza, la mirada, vigilando la posible llegada del enemigo–, lo que combinado con otros recursos (fijación del texto, *synonimia* e incrementación rítmica), consigue, de un modo vertiginoso, mantener en alerta al oyente.

Estos tres compositores (Schütz, Cavalli y A. Scarlatti) utilizan la *anabasis* de forma conjunta con figuras rítmicas que fijan el texto, con un sentido declamativo. Hinojosa coincide con ellos en el uso de la *anabasis* asociado al recurso del *word painting* o *hipotyposis*, para describir las imágenes o acciones concretas del texto. El maestro turolense coincide con su antecesor, Schütz, y con el posterior, Scarlatti, tanto en la combinación de la *anabasis* con cambios de *tempo* súbitos –producidos por el incremento de figuras o los cambios de compás–, cuanto en describir, a través de esta figura retórica, situaciones de apremio, inquietud y nerviosismo, manteniendo, en ambos casos, la atención del oyente. Por otra parte, tanto Hinojosa como su coetáneo (Cavalli), previamente a la aparición de la *anabasis*, utilizan, en ocasiones, una *catabasis*, un descenso previo que potencia el efecto de ascenso posterior. De forma singular, Hinojosa utiliza la *anabasis* para, en ocasiones, expresar un carácter suplicante, elevando la mirada hacia el cielo, o para exaltar la figura de Jesús. Finalmente, el trabajo de Hinojosa a varios coros le permite utilizar la *anabasis* en una ascensión por bloques o terrazas, desde los coros inferiores hacia los superiores, con un efecto de masificación, preparatorio de un clímax.

### ***Suspiratio***<sup>1154</sup>

- Ejemplo de autor anterior: antífona mariana *Salve Regina*<sup>1155</sup> (SV 285), de la *Selva morale e spirituale*, a 3 voces (A, T, B) y acompañamiento, de Claudio Monteverdi (\*Cremona –Italia–, 1567; †Venecia –Italia–, 1643).

<sup>1154</sup> Figura retórico-musical consistente en entrecortar, mediante breves silencios, el discurso.

<sup>1155</sup> La partitura manejada corresponde a una edición libre de Peter Rottländer, obtenida *on line* en: <http://www0.cpd.org/wiki/images/5/52/Mont-sr3.pdf> [fecha de consulta: 12.07.2015].



Esta colección –*Selva morale e spirituale* (SV 252-288)– fue compuesta por Monteverdi entre 1640 y 1641, y publicada en Venecia por Bartolomeo Magni en 1641 (RISM A/I, M 3446).

Este movimiento es una de las tres *salves* que Monteverdi incluyó en esta colección. La *salve*<sup>1156</sup>, de origen medieval, es una de las cuatro antífonas marianas mayores –junto al *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina Caelorum* y *Regina Caeli laetare*– utilizada en las Completas desde el Domingo de Trinidad hasta la semana anterior al Adviento, así como en otras múltiples ocasiones.

Monteverdi utiliza la *suspiratio* en el texto *ad te suspiramus, gementes et flentes, in hac lacrimarum valle* –“a ti suspiramos, gimiendo y llorando, en este valle de lágrimas”, cc. 30-46–:

**Fig. 201: antífona mariana *Salve Regina* (SV 285) (1641)  
–*Selva morale e spirituale*–, de Claudio Monteverdi, cc. 30-46.**

<sup>1156</sup> Sobre la antífona de la *salve* y el resto de antífonas marianas, consúltese: -SALISI, Josep Maria: *El repertori litúrgic Marià a Catalunya a finals del segle XVII. (Les antífonas marianes majors de l'M 1168 del "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya)*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, pp. 461-498.

Esta sección comienza con las tres voces que, homorríticamente, declaman el texto *ad te, ad te suspiramus* (“a ti suspiramos”, cc. 30-32), repitiendo enfáticamente *ad te*, para señalar a la Virgen María, a la que los fieles encomiendan su oración. A partir de aquí comienza la fragmentación del texto con numerosas *suspirationes*, en forma de silencios de semínima. El motivo, iniciado por el Bajo –cc. 32-35– y asociado al texto *suspiramus gementes et flentes* (“suspiramos gimiendo y llorando”), contiene varios elementos: 1/ al estar fragmentado en tres partes –*suspiramus / gementes / et flentes*–, el discurso permite ahondar en cada una de las palabras, bien declamadas y acentuadas; 2/ Monteverdi utiliza, asimismo, el *passus duriusculus*<sup>1157</sup> –en este caso con el movimiento cromático descendente–, lo que confiere al pasaje un carácter de pena y amargura, escuchándose los sollozos constantes del penitente; 3/ las *suspirationes* encajan perfectamente con el texto (suspiramos), describiendo el jadeo, el anhelo del fiel, pero asimismo, su congoja (por amor) contenida; 4/ la trayectoria descendente presenta una imagen de abatimiento, de decaimiento. En conjunto, la escena que presenta Monteverdi es la de un pecador arrepentido que implora perdón ante la Virgen María, un sentimiento que traslada al oyente, que hace suya esa actitud.

La voz de Alto responde a la 8ª, miméticamente –*polyptoton*, cc. 34-37–, inducida por el Bajo, con la misma actitud orante y suplicante. La entrada de esta voz en *stretto* permite escuchar, al tiempo, *flentes* en el Bajo y *suspiramus* en el Alto, describiendo dos estados de ánimo simultáneos, uno triste, alicaído, y otro de anhelo, activo. En el compás 36, el Tenor inicia el motivo desde una mayor altura, renovando la súplica a la Virgen, ahora más insistente y dramática.

En el compás 38 vuelve el Bajo con el motivo, un tono más abajo de su exposición inicial –*synonimia*–, lo que devuelve al discurso el tono de humildad y de arrepentimiento. Al compás siguiente, con la nueva entrada del Alto, comienza el “alineamiento” de las voces, en un proceso simultáneo de independencia de las partes y, a su vez, de interdependencia, lo que provoca dos fenómenos: 1/ una sincronización de las *suspirationes*, que aparecen conjuntas en todas las partes –cc. 40-41–, provocando pequeñas suspensiones del discurso o *aposiopesis*, lo que potencia su efecto de ansiedad e incertidumbre; 2/ una escucha simultánea de los tres elementos del texto, aportado por cada voz –i.e., c. 41, en el que los fieles perciben, al tiempo, *suspiramus, gementes y et flentes*–, con un efecto sintético y condensado del discurso.

A partir del compás 41, el Bajo abandona las *suspirationes* para abordar el texto final, *in hac lacrimarum valle* (en este valle de lágrimas), aunque continúa con los cromatismos descendentes –una *catabasis* que se había iniciado desde el compás 38–, con un efecto de *ritardando*, con valores cada vez más largos, que desembocan en una nota larga –una breve– sobre *valle* (escenificando la llegada a una hondonada, el valle de lágrimas, con un panorama desalentador). Entretanto, Alto y Tenor finalizan el motivo entrecortado, cada vez más grave, más hundido y afligido.

---

<sup>1157</sup> Fragmento musical que contiene intervalos demasiado grandes o demasiado pequeños en la escala, generalmente cromáticos.

Monteverdi escenifica, en este fragmento, a tres penitentes que deambulan como “almas en pena”, con suspiros, gemidos y llantos desde el valle de lágrimas, encomendándose en este trance a la Virgen María. Junto a las figuras utilizadas – *passus duriusculus*, *synonymia* y *polyptoton*–, las *suspirstiones* juegan un papel clave en el discurso, un recurso que refleja a la perfección el estado de ánimo desconsolado y apesadumbrado de los protagonistas, transmitiendo a los fieles la necesidad de pedir ayuda e intermediación a la Virgen María.

- Ejemplo de autor coetáneo: “Die Jünger Jesu”<sup>1158</sup>, de la Pasión según san Mateo –*Matthäuspasion*– (SWV 479), a 4 voces (S, A, T, B), de Heinrich Schütz (\*Köstritz –Alemania–, 1585; †Dresde –Alemania–, 1672).

En este nuevo número de la Pasión según san Mateo (1666), *Die Jünger Jesu* – “Los discípulos de Jesús”–, Schütz recrea el pasaje en el que Jesús, cenando con sus discípulos, les dice que uno de ellos le va a entregar, a lo que cada uno responde: “¿Soy yo, acaso, Señor?” (Mt 26, 22).

Se trata de una intervención muy breve del coro, en la que Schütz aprovecha la figura de la *suspirstio* como recurso de escenificación:

---

<sup>1158</sup> La partitura manejada corresponde a una edición libre de Peter Kaplan, obtenida *on line* en: [http://www1.cpd.org/wiki/images/6/64/019\\_junger\\_jesu.pdf](http://www1.cpd.org/wiki/images/6/64/019_junger_jesu.pdf) [fecha de consulta: 15.07.2015].

The image displays a musical score for a four-voice setting. The voices are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in a single system with four staves. The lyrics are: "Herr, bin ich's?" and "Herr, bin ich's, bin ich's, bin ich's?". Red boxes highlight the initial rhythmic motif in each voice part, which consists of a quarter note followed by a half note. The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The Soprano part starts with a quarter rest, followed by a quarter note on G4, a half note on A4, and a quarter note on Bb4. The Alto part starts with a quarter rest, followed by a quarter note on G3, a half note on A3, and a quarter note on Bb3. The Tenor part starts with a quarter rest, followed by a quarter note on G2, a half note on A2, and a quarter note on Bb2. The Bass part starts with a quarter rest, followed by a quarter note on G1, a half note on A1, and a quarter note on Bb1.

**Fig. 202: *Matthäuspassion* (SWV 479) (1666), a 4 voces, de Heinrich Schütz, nº 19, “Die Jünger Jesu”.**

El motivo empleado por Schütz es muy sencillo: comienza con una mínima sobre **Herr** –Señor–, con un arranque tético, decidido y firme, que confiere un carácter muy declamado y oratorio. El sentido interrogativo desde el inicio queda muy patente, con cada discípulo (voz interviniente) preguntando a Jesús y a sí mismo. Tras esa primera intervención, aislada y atomizada, viene una primera *suspiratio* (un breve silencio de semínima) con una intención retórica: separa claramente **Herr** –Señor– de *bin ich's?* –¿soy yo?–. Tras ella, aparece la segunda parte del breve motivo, que señala y afirma el final de la pregunta, *ich's?* –¿yo?–. En las primeras intervenciones, este final concluye con una semibreve, un sonido largo, con la intención de que resuene, que quede latente (a su vez, Schütz dirige la pregunta a cada oyente, preguntándole si, asimismo, se siente culpable y traidor).

Este motivo (generador de todo el pasaje), por sí mismo, tiene una gran fuerza expresiva y dramática. Las entradas de las cuatro voces se producen a distancia de pulso (de mínima), permitiendo una escucha inicial del motivo de un modo regular y claro: cada discípulo formula su pregunta con claridad, exculpándose, no queriendo saber nada del asunto –una pregunta que lleva implícita una negación–. Se produce, como consecuencia del “agolpamiento” de entradas un efecto resonante, retumbante, así como un estado de nerviosismo y tensión:

<b>Herr,</b>	<i>bin ich's?</i>
<b>Herr,</b>	<i>bin ich's?</i>
<b>Herr,</b>	<i>bin ich's?</i>
<b>Herr,</b>	<i>bin ich's?</i>

Tras el primer bloque de entradas, claro y directo, se producen varias circunstancias –cc. 3 y ss.–: 1/ cada voz formula la pregunta una segunda vez, *bin ich's*, *bin ich's?* –¿soy yo, acaso Señor, soy yo?– esperando obtener una respuesta negativa, una expurgación, una liberación que calme su estado; 2/ comienza, desde este punto, una repetición del modelo voz por voz (una *synonimia*, en forma de progresión o *fortspinnung*) con un sentido ascendente, lo que provoca una agitación cada vez mayor, una tensión cada vez más palpable, al producirse preguntas desde todas partes de la sala (un efecto estereofónico) y no obtener respuesta momentánea de Jesús; 3/ en el ítem de cada motivo, al llegar a *ich's*, el intervalo ascendente es cada vez mayor, produciendo también un efecto progresivo: los intervalos iniciales, en este punto del texto, eran de 2ª –cc. 1-2–, y en los compases 3-4 son de 3ª, al tiempo que el Bajo interviene con una 5ª, y el Alto y el Tenor lo hacen con una 4ª. Los discípulos se muestran cada vez más airados, e insisten cada vez con una mayor elocuencia y apremio.

Al final del pasaje, todas las voces convergen en el último compás, produciéndose un grito unánime en el que la pregunta vuelve a resonar por última vez, finalizando en un rotundo silencio –*aposiopesis*–: los discípulos se unen a voz en grito, de un modo firme, rotundo, categórico, representando al pueblo, que, en el fondo, se siente culpable de la entrega y de la futura crucifixión. De este modo, el oyente queda interpelado, y, de forma involuntaria, se siente pecador y culpable.

Se trata de un pasaje lleno de dramatismo, absolutamente teatralizado, en el que cada voz representa un personaje (un discípulo), y con el agolpamiento de entradas e imitaciones ofrecen una sensación de gentío, de griterío, de caos. Schütz utiliza, en tan solo 8 compases, multitud de figuras –*synonimia*, *polyptoton*, un ascenso melódico y una *aposiopesis* final–, pero la fuerza expresiva y retórica reside en los silencios –*suspирationes*–, que se encargan de fragmentar el discurso y provocar ansiedad y ahogo en el oyente.

- *Ejemplo de autor posterior: “Dominus a dextris tuis”* (versículo nº 6), del salmo *Dixit Dominus* (HWV 232), de George Friedrich Händel (\*Halle –Alemania-, 1685; †Londres, 1759).

Al final de este movimiento –tratado con anterioridad–, Händel utiliza la *suspирatio* en el texto *conquassabit [capita in terra multorum]* –“depone [cabezas sobre la ancha tierra]”, cc. 236-239 y 249-252–:



compases 236 y 239 vuelve a repetir el verbo con diversas *suspирationes*, produciendo: 1/ una total declamación del texto, de forma oratoria y enfática, señalando y “cincelando” cada sílaba, permitiendo una escucha diáfana y clara, para que cale en el oyente; 2/ una imagen descriptiva, en la que cada semí-mima representa la acción de romper en pedazos –deponer– las cabezas de los enemigos (el recurso utilizado aquí es el de *hipotyposis* o *word painting*); 3/ la declamación de cada sílaba en el tiempo fuerte del compás provoca una acción decidida, firme, sin dilación; 4/ las *suspирationes* (silencios que entrecortan el discurso) mantienen un clima de tensión y dramatismo en el fragmento; y 5/ las voces están ubicadas a una altura considerable, lo que produce una gran brillantez y muestra el efecto demoledor del Mesías de forma evidente a los fieles.

Entre los compases 249 y 252, Händel vuelve a repetir el pasaje, aunque previamente provoca una *cross-relation* –una falsa relación– entre la voz de Alto y el Tenor –Mi b-Mi natural, cc. 247-248, señalado en el ejemplo con una flecha–, lo que, unido al movimiento de 4ª aumentada –tritono– del Tenor, provoca una gran sacudida en el oyente y prepara con gran tensión el fragmento de las *suspирationes*. Este se produce sobre el V grado del tono, lo que produce una situación amenazante, de gran tensión, a la vez que se reproduce el efecto devastador y demoledor de la acción divina sobre reyes y naciones que desoyen su voz.

En este fragmento del salmo *Dixit Dominus*, Händel utiliza con maestría una serie de recursos, entre los que sobresale la *suspирatio*, ayudando a describir gráficamente el texto y potenciando su mensaje.

Analizado el uso de la *suspирatio* por parte de estos tres compositores, y comparando con los ejemplos de la misma observados en Hinojosa, pueden apreciarse varias coincidencias entre todos ellos: en primer lugar, este recurso ayuda a la teatralización del discurso, potenciando su acción dramática, en pasajes en los que cada voz –o cada coro– representa a un personaje o sector del pueblo distinto. También hacen uso de esta figura para favorecer la inteligibilidad del texto, declamándolo paso a paso. Asimismo, los cuatro compositores asocian la *suspирatio* con otro recurso propio de la época, la *hipotyposis*, describiendo objetos o situaciones concretas. A su vez, Hinojosa y Monteverdi –autor anterior– provocan, con las *suspирationes*, situaciones de anhelo y ansiedad. Hinojosa coincide también con Schütz –coetáneo– en el empleo de esta figura para crear un efecto de resonancia, de “bocina”, retumbando el sonido. Finalmente, Hinojosa y el autor posterior –Händel– se valen de la *suspирatio* con una finalidad semántica, potenciando con ella el mensaje que se pretende transmitir.

\* \*  
\*

Una vez analizados los veinticuatro ejemplos referentes a ocho figuras retórico-musicales utilizadas en diversas obras, compositores y períodos del siglo XVII, en el siguiente cuadro se puede observar una comparación entre el uso de las mismas por parte de Hinojosa, y el que hacen de ellas otros compositores:



Tabla 45: comparación del uso de la retórica musical en Hinojosa y en otros compositores del siglo XVII en Europa.<sup>1159</sup>

Figura	Uso retórico/descriptivo/afectivo			
	Compositores anteriores al período	Hinojosa	Compositores coetáneos	Compositores posteriores al período
<b>Exclamatio</b>	Resonancia en lo alto. Lo supremo, <b>lo excelso</b> . Un solo Dios, único. ( <b>Allegri, 17.in</b> )	Alabanza, enaltecimiento. Majestuosidad, <b>lo excelso</b> . Énfasis, <b>elocuencia</b> . Potenciación de un efecto. Rotundidad. Impacto, <b>sacudida</b> . Elevación física. Grito. Relieve. Dignificación. ( <b>Hinojosa, 1673a</b> )	Anhelo. Desesperación. Interpelación. <b>Sacudida</b> . ( <b>Carissimi, 17.me</b> )	<b>Elocuencia</b> . Dramatismo. Evidencia. Tensión. Sensación de culpabilidad. Teatralización del discurso. ( <b>Lotti, 18.in</b> )
<b>Circulatio</b>	Declamación. <b>Rondar una idea, meditarla</b> . Teatralización del discurso. Evidencia, elocuencia. ( <b>Schütz, 1625</b> )	<b>Rondar una idea, meditarla</b> . Ida y vuelta. <b>Alabanza</b> . Refuerzo textual. Dinamismo, vitalidad. Pompa, boato. Dignidad. Agilidad. Engalanamiento. Temblor, titubeo. <b>Gozo interior</b> . Dulzura. <b>Acción de danzar</b> . ( <b>Hinojosa, 1673a</b> )	<b>Acción de danzar</b> . Reverencia. <b>Admiración</b> . Coronación de la Virgen. Alegría, tono festivo. ( <b>Carissimi, 17.me</b> )	Lo ágil, lo etéreo. Contagio. <b>Gozo</b> latente. Alegría, tono festivo. ( <b>Pachelbel, 1705</b> )
<b>Aposiopesis</b>	Gravedad. Trascendencia. Tensa espera. Ampulosidad. <b>Dos puntos textuales. Fragmentación textual</b> . ( <b>Cardoso, 17.in</b> )	Impacto. Calma, tranquilidad. Reflexión. Tensión. <b>Reverberación</b> . Grandilocuencia. Empaque, ampulosidad. <b>Separación estructural</b> y/o textual. Duda, <b>incertidumbre</b> . Estatismo. Refuerzo semántico. Idea latente, permanencia. ( <b>Hinojosa, 1673a</b> )	Suspensión. <b>Incertidumbre</b> . Dramatismo. Insistencia. Expectación. ( <b>Bernhard, 1665</b> )	Contundencia. <b>Separación estructural. Reverberación</b> . ( <b>Caldara, 18.in</b> )
<b>Catabasis</b>	<b>Descenso a la tierra</b> . Gravedad. Cimentación. ( <b>Monteverdi, 1620</b> )	Docilidad. Humildad, mansedumbre. Pequeñez, anonadamiento. <b>Descenso a la tierra</b> . Misericordia divina. Efecto “cascada”, “maná”. Envío de Dios a Jesús. Enterramiento. Llegada. Oscuridad, tinieblas. Temor de Dios. Placidez. Relajación. Cercanía. ( <b>Hinojosa, 1673a</b> )	Aniquilación. Determinación. ( <b>Cavalli, 1650</b> )	Destrucción. Firmeza. ( <b>Händel, 1707</b> )
<b>Polyptoton</b>	Alabanza. Incitación. <b>Elocuencia</b> . Conjunción cielo-tierra. Armonía, equilibrio. <b>Confirmación</b> , reafirmación. Tono festivo. ( <b>Monteverdi, 1620</b> )	Repetición de una idea. Teatralización del discurso. Afirmación, <b>confirmación</b> . Refuerzo textual. Obediencia, <b>sumisión</b> . Adición de énfasis, <b>elocuencia</b> . Efecto de <i>crescendo</i> . Eco textual. <b>Transmisión</b> . ( <b>Hinojosa, 1673a</b> )	<b>Confirmación</b> . Aceptación. Unificación. Contundencia, firmeza. Interpelación. ( <b>Cavalli, 1656</b> )	Contagio. Atracción. Ánimo, estímulo. <b>Clarificación del mensaje</b> . Adhesión, <b>sumisión</b> . Unión. ( <b>Pachelbel, 18.in</b> )
<b>Synonimia</b>	<b>Urgencia, apremio</b> . Aceleración. <b>Ansiedad, anhelo</b> . Pompa. ( <b>Monteverdi, 1625</b> )	<b>Ansiedad, anhelo. Urgencia, apremio</b> . Recordatorio, refuerzo de una idea. Énfasis, elocuencia. Fuerza expresiva. Seriedad. ( <b>Hinojosa, 1673a</b> )	Grito. Insistencia. Provocación. Individualidad. ( <b>Schütz, 1666</b> )	Desesperación. Carácter desgarrador, trágico. Retomar, reavivar el discurso. Humillación. ( <b>Händel, 1707</b> )
<b>Anabasis</b>	Aceleración. Urgencia, apremio, prisas. Nerviosismo, ahogo desesperación. <b>Agitación, revuelo</b> . Sacudida. Determinación.	Súplica. Rescate. Resurrección. Carácter impulsivo. <b>Arrebato</b> . Dignificación, <b>elevación</b> . ( <b>Hinojosa, 1673a</b> )	Urgencia. Firmeza. Esfuerzo. Ayuda divina. Construcción, <b>elevación</b> . ( <b>Cavalli, 1656</b> )	Apoyo en Dios. Acción de edificar, construir. Carácter moralizante, catequizador. ( <b>Scarlatti, 18.in</b> )

<sup>1159</sup> Soy consciente de que se trata, en todos los casos vistos (tanto de las obras de Hinojosa como de las de los autores estudiados), de las mismas figuras retóricas, utilizadas con un mismo efecto, pero en el cuadro pretendo señalar, de un modo más preciso, el uso particular y concreto que cada compositor hace de ellas, según el contexto.

	Revolución. Tensión. Actividad. <b>(Schütz, 1625)</b>			
<b>Suspiratio</b>	<b>Atomización.</b> Declamación. Suspiros, gemidos, llantos. Anhelos. Incertidumbre. <b>Ansiedad. (Monteverdi, 1641)</b>	<b>Ansiedad. Atomización,</b> aislamiento de motivos e ideas. <i>Ritardando</i> , desaceleración. <b>Latencia</b> , perdurabilidad. Desconfianza. <b>Inteligibilidad del discurso. (Hinojosa, 1673a)</b>	Resonancia. <b>Latencia.</b> Claridad. Intención retórica. Nerviosismo. Elocuencia. Firmeza. Dramatismo. Teatralización del discurso. <b>Ansiedad, ahogo. (Schütz, 1666)</b>	Declamación. Énfasis. <b>Inteligibilidad del discurso.</b> Ruptura, quebrantamiento. Decisión, firmeza. Tensión, sacudidas. Amenaza. Efecto demoledor. <b>(Händel, 1707)</b>

Entre las ideas o afectos que describe o representa cada figura retórica para cada compositor –entendiendo que se trata únicamente de una muestra de los materiales aquí analizados–, se encuentran en negrita aquellos que presentan coincidencias con los mostrados por Hinojosa en las obras estudiadas en la presente tesis. Más allá de estas coincidencias –cuyo resultado puede considerarse más o menos casual o anecdótico–, tras este examen se puede afirmar que:

1. *Los compositores del siglo XVII, entre ellos Hinojosa, conocían las figuras retóricas empleadas en la época, su uso y repercusión, como elementos de dinamización, potenciación y refuerzo de la semántica textual, y, en referencia al ámbito religioso, como herramienta potente de evangelización y catequización a través de la música.*

2. *La retórica musical, en su más amplio sentido, llegaba a los compositores desde el conocimiento y estudio de la tratadística de la época<sup>1160</sup>, pero también desde la observación y análisis de los materiales musicales de otros autores<sup>1161</sup>, bien fuera dentro o fuera de la práctica interpretativa, para su aplicación en usos similares/análogos, con efectos e incidencias similares, independientemente de su contexto o contenido textual.*

<sup>1160</sup> Sin ánimo de ser exhaustivo, entre la tratadística europea de los siglos XVII y XVIII referida a la retórica musical, añado los principales títulos: Joachim Burmeister: *Musica Poetica* (Rostock, Stephan Myliander, 1606); Johannes Nucius: *Musices poeticae* (Neisse, Chrispinus Scharffenberg, 1613); Joachim Thuringus: *Opusculum Bipartitum* (Berlin, Kallius, 1624); Marin Mersenne: *Harmonie Universelle* (París, Sebastien Cramoisy, 1636 (vol. I); París, Pierre Ballard, 1637 (vol. II)); Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis sive Ars Magna consoni et dissoni*. Roma, Herederos de Francesco Corbellotti, 1650; Johann Christoph Bernhard: *Tractatus compositionis augmentatus* (Ms., 1657c); Wolfgang Caspar Printz: *Phrinis Mytilenaeus oder satyrischer Componist* (Dresde, Johann Christoph Mieth & Johann Christoph Zimmermann, 1696); Johann Georg Ahle: *Musikalische Gespräche* (Mühlhausen, Pauli & Brückner, 1695-1701); Tomas Baltazar Janovka: *Clavis ad Thesaurum magnae artis musicae* (Praga, Georg Labaun, 1701); Mauritius Johann Vogt: *Conclave thesauri magnae artis musicae* (Praga, Georg Labaun, 1719); Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon* (Leipzig, Wolfgang Deer, 1732); Johann Mattheson: *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg, Schiller, 1713); Johann Christoph Gottsched: *Ausführliche Redekunst nach Anleitung der Griechen und Römer wie auch der neuern Ausländer* (Leipzig, Breitkopf, 1736); Meinrad Spiess: *Tractatus Musicus Compositorio-practicus* (Augsburg, Johann Jacob Lotters, 1745); Johann Adolf Scheibe: *Critische Musicus* (Leipzig, Breitkopf, 1745); Johann Nikolaus Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik* (Göttingen, Schwickertschen Verlage, 1788). Para mayor información, consúltese: - DAMSCHRÖDER, David; y RUSSELL WILLIAMS, David: *Music Theory from Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide*. Nueva York, Pendragon Press, 1990.

<sup>1161</sup> A este respecto, conviene hacer constar aquí de nuevo la cita de Cerone, a propósito del estudio de obras ajenas por parte de los compositores, a la que se ha aludido en el Capítulo II, p. 197 de la presente tesis.

3. Si bien *no se puede determinar que estas figuras, extraídas y analizadas en el presente estudio, fueran las más utilizadas por estos y otros compositores* –ni siquiera en el caso de Hinojosa, del que únicamente se ha analizado el 17% de su producción, aunque el panorama de obras seleccionadas haya sido diversificado, y menos entre el repertorio europeo, ya que se trata tan solo de una muestra, sin ninguna posibilidad de ponderación o validez estadística–, *sí, al menos, se ha comprobado que eran de uso común, de manejo habitual entre los maestros de la época.*

4. En todo caso, *Hinojosa aplicaba la retórica musical en su lenguaje compositivo, como un elemento más en juego en su práctica habitual, al igual que sus colegas europeos a lo largo del siglo XVII, y, siquiera en algunos casos, se pueden encontrar convergencias o similitudes entre los afectos o descripciones que las figuras retóricas podían expresar.*

El estudio comparativo de la retórica entre compositores europeos del siglo XVII, e incluso con los propios del ámbito panhispánico, es un tema que no se ha investigado en profundidad, al menos de forma directa sobre los materiales musicales de la época. En este apartado del trabajo he realizado una breve aproximación a este asunto, a través de un pequeño conjunto de obras y autores, que puede servir como punto de partida para abordar futuras investigaciones.

Tras la transcripción y el análisis detallado de un pequeño conjunto de obras seleccionadas de Hinojosa, este trabajo comparativo, que cierra este capítulo de la tesis, ha enmarcado –siquiera sea desde un enfoque concreto y particular– su obra en un contexto más amplio, que permite calibrarla y valorarla con mayores y mejores elementos de juicio, en el contexto de la música religiosa de Europa a mediados del siglo XVII.

## CAPÍTULO IV, *La música de Hinojosa*

### **Resumen**

Tras una *selección del inventario de obras de Hinojosa* conservadas en el Real Colegio-Seminario del Corpus Christi, atendiendo a criterios de representatividad y variedad, y tras la correspondiente transcripción de cada una de ellas, he aplicado los *siguientes criterios en el análisis* de las mismas:

- Descripción de los *materiales* conservados.
- *Tono de obra y transportes* en la transcripción.
- Estudio de los *textos* y su traducción.
- *Organico*: voces y acompañamientos empleados.
- *Tipos de compases* utilizados.
- *Ámbitos de las voces y acompañamientos y distancias entre las partes*.
- *Análisis por secciones, proporciones, relación música-texto y uso de figuras retóricas y otros recursos*.

Teniendo en cuenta todos estos parámetros, en conjunto, las obras analizadas de Hinojosa muestran lo siguiente:

1) *Hinojosa utilizaba textos y géneros/formas de grandes dimensiones*, como ocurre en la *Misa* a 12 voces y acompañamiento –*E-VAcP*, Mus/CM-H-71–, el *Magnificat* a 12 voces –*E-VAcP*, Mus/CM-H-70– y el salmo *Beatus vir* a 8 voces –*E-VAcP*, Mus/CM-H-46–, obras que solemnizaban con esplendor y magnificencia las grandes celebraciones de la iglesia del Corpus Christi.

2) *Con la música de Hinojosa quedaban solemnizados, en la iglesia del Corpus Christi, los momentos más importantes del calendario litúrgico*, con actos como las misas rectorales –con la *Misa* citada–, los oficios de Vísperas solemnes de las festividades de la Virgen María –con el mencionado *Magnificat*, o la antífona *Tota pulchra* (*E-VAcP*, Mus/CM-H-93; CM-H-94), para la Inmaculada Concepción–, las Completas –con el himno *Te lucis* (*E-VAcP*, Mus/CM-H-90; CM-LP-24, fols. 161r-163r) y el responsorio *In manus tuas* (*E-VAcP*, Mus/CM-H-90; CM-LP-24, fols. 163r-165r)– y otras festividades, como la de san Vicente Ferrer –con el motete *Vidi Angelum* (*E-VAcP*, Mus/CM-H-96)– o la Ascensión –interpretando la antífona *O Rex gloriae* (*E-VAcP*, Mus/CM-H-81)–. Estas obras contribuían a realzar la fiesta, merced al gran despliegue de medios (voces e instrumentos acompañantes) de la capilla. En muchos casos, Hinojosa combinaba dinamismo y pompa con recogimiento y contención (como se observa en las obras *Te lucis*, *In manus tuas*, *Beatus vir* y *Tota pulchra*), siempre atendiendo al tipo de festividad y a la significación textual.

3) *El tratamiento de la policoralidad, por parte de Hinojosa*, muestra cierta originalidad y un estadio más plenamente barroco, con la utilización de 12 voces distribuidas en hasta 4 ó 6 coros –como en su *Misa* o en su *Magnificat*– o, en otras ocasiones, con un *organico* más reducido, pero bien aprovechado y explotado –como ocurre en su salmo *Beatus vir*, escrito a 8 voces en 3 coros–, con el uso de los *chori*

*spezzatti* –coros espacialmente separados, provocando un efecto estereofónico, de clara influencia teatral–. En menos casos, pero también destacables, recurre a la *bicoralidad*, trabajando a 8 voces repartidas en 2 coros –un recurso técnico antifonal–, como en sus obras *Tota pulchra, O Rex gloriae* y *Vidi Angelum*.

4) *La capilla que Hinojosa tenía a su cargo* disponía siempre de buenas voces de Tenor, así como un buen conjunto de voces solistas, entre las que sobresalían buenos capones (Tiples) y, según las tesituras empleadas en su *Misa* a 12, de forma puntual también pudo disponer de buenas voces de Bajo y de *Bajete* (Tenor-Barítono de la época).

5) Las obras de Hinojosa muestran un *tratamiento exhaustivo de las proporciones entre las secciones* que las componen, manteniendo, en muchas ocasiones, un cierto “desorden dentro del orden”, un aparente desequilibrio que quedaba compensado con una buena equidistancia/proporción entre las partes.

6) *Hinojosa conocía lo indicado por los tratadistas a propósito de la composición de determinados géneros/formas*, como misas, cánticos y salmos, y, aunque en ocasiones seguía fielmente sus indicaciones, en otras “huía” de los cánones establecidos, en la búsqueda de un estilo creativo personal y adaptado a las necesidades litúrgicas. En este sentido se puede considerar *el uso del cantus firmus en determinadas obras de Hinojosa –Magnificat y Beatus vir–*, que, bien incluido y “retirado” del discurso musical, bien siendo ubicado en voces diferentes de la habitual –Tenor–, ofrecía una original y singular combinación de herencia y modernidad.

7) *Algunas de las composiciones de Hinojosa son un buen modelo del uso, transformación y reelaboración del material temático empleado en varias de sus partes*, en ocasiones de menor a mayor número de voces –como ocurre en el responsorio *In manus tuas–*, lo que confiere a las obras un carácter cíclico y unitario, que se observa especialmente en la *Misa* a 12 voces, en el salmo *Beatus vir* y en la antífona *O Rex gloriae*, lo que muestra el oficio de Hinojosa como compositor y su capacidad sintética y global aplicada en su escritura policoral.

8) *Las obras de Hinojosa presentan, por regla general, variedad y dinamismo, merced al uso de múltiples recursos*, como el uso y combinación de diferentes texturas (homorritmia frente a contrapunto), efectos de *accelerando* y *ritardando* propios de la época (merced al incremento y disminución de figuras y a los cambios de compás) y cambios de volumen sonoro (dúos, tríos y cuartetos vocales, frente al *tutti*), lo que contribuía a mantener un constante interés y atención de los fieles. La inclusión de determinados instrumentos en el acompañamiento, como la tiorba o el archilaúd, utilizados en el *Magnificat* a 12, ofrecía, asimismo, un interesante juego tímbrico, llamativo de cara al espectador.

9) En general, *Hinojosa aprovechaba los recursos teatrales de la época aplicados al uso y combinación de los diferentes coros y los espacios escénicos que estos ocupaban en el templo del Corpus Christi*: de este modo, los primeros coros (voces solistas) solían asumir papeles protagonistas, de actores principales, y, en

cambio, los coros “de la capilla” simbolizaban al pueblo llano. Este efecto de teatralización, muy “barroco”, conseguía captar la atención visual y auditiva de los fieles, cumpliendo a la perfección su papel de “catequización” de los asistentes a las celebraciones.

10) *Hinojosa utilizaba con asiduidad figuras retórico-musicales* y recursos de *word painting* (*hipotyposis* o descripción de objetos), siempre asociados al texto que acompañaban, con el fin de potenciar su significado, *aunque siempre dentro de un tono comedido y contenido*, nunca excesivamente efusivo, de acuerdo con el carácter adecuado para el acompañamiento musical de la liturgia.

11) *En algunas de la obras de Hinojosa se observa un incipiente concertato vocal*, enfrentando los primeros coros (solistas) a los últimos (los coros “de la capilla”), lo que, unido a la ubicación de estos en diferentes ángulos del templo, ofrecía un juego de contrastes espectacular, de volumen, timbre y proyección del sonido proveniente desde lo alto, que conseguía impactar a los fieles y atraer su atención.

12) En general, *los materiales musicales examinados muestran una interesante perdurabilidad* –gran parte de ellos con copias del siglo posterior al de su composición–, en especial, aquellos que se repusieron en el siglo XIX, copiándose con nuevos formatos, propios de la época (partituras de atril), lo que denota el interés de la capilla por continuar interpretando la música de Hinojosa y, a su vez, la capacidad de “resistencia” de unas composiciones que seguían aprovechándose para el acompañamiento litúrgico.

Para completar el estudio del repertorio de Hinojosa, *he comparado el uso de determinadas figuras retórico-musicales en sus composiciones y otras similares encontradas en obras de diferentes compositores europeos del siglo XVII*. Las ocho figuras estudiadas son: *exclamatio, circulatio, aposiopesis, catabasis, polyptoton, synonymia, anabasis y suspiratio*, todas ellas incluidas en obras de autores europeos del género religioso y mayoritariamente en latín. Aplicando una *metodología comparativa, tanto sincrónica* (con composiciones de las décadas de 1660 y 1670) *como diacrónica* (incluyendo obras entre 30 y 40 años inmediatamente anteriores e inmediatamente posteriores al período trabajado), el estudio permite situar a Hinojosa y su obra en un marco más amplio –aproximadamente el comprendido entre 1620 y 1710–, con veinticuatro ejemplos musicales –tres correspondientes a cada figura retórica– referidos a diecinueve obras seleccionadas entre doce compositores de diferentes entornos geográficos de Europa, lo que ofrece un panorama lo suficientemente representativo y diversificado.

En el estudio, *se observan coincidencias entre el uso de cada una de las figuras retóricas asociadas a ideas o afectos concretos utilizadas por Hinojosa y por el resto de compositores de las obras seleccionadas*. Se constata, por ello, el conocimiento y uso de estas figuras por todos ellos, bien a través del estudio de la tratadística de la época, bien fruto de la observación (estudio, copia o interpretación) de los materiales de otros autores. *En el caso de las figuras analizadas, se ha comprobado que eran de uso común entre los compositores del siglo XVII* –sin perjuicio de otras que no se han

incluido en esta investigación–, y que la propia retórica musical era un elemento más en juego entre los recursos del compositor.

Con todo ello, y tras la transcripción y el estudio pormenorizado de una parte representativa del repertorio de Hinojosa, *se ha podido enmarcar su obra en un amplio contexto europeo, lo que permite ser valorada y apreciada en su justa medida.*



## CONCLUSIONES

“El secreto de la sabiduría, del poder y del conocimiento es la humildad.”  
*Ernest Hemingway* (\*1899;†1961)

La institución fundada por Juan de Ribera –el Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia–, que comenzó a gestarse en 1583 y se inauguró 25 años después – en 1608–, tenía marcados unos objetivos muy claros: formar un elenco de nuevos sacerdotes, bien preparados teológicamente, que “regeneraran” un clero cuya conducta se alejaba de la virtud; así como potenciar y exaltar su advocación cristológica –la principal, del *Corpus Christi*, junto otra tácita, de la Virgen de la Antigua–, a través de un culto serio, bien organizado, con un ceremonial meticuloso, bien estructurado, que ofreciera una imagen ejemplar ante los fieles. Ribera se volcó decididamente en este proyecto, cuya ambición y expectativas quedaban, a su conclusión, fuera de toda duda. No escatimó en recursos durante su construcción, dejando a la institución, antes de su muerte, unos señoríos y propiedades que le garantizarían una completa autonomía en años venideros.

El reino y la ciudad de Valencia vivió un siglo XVII lleno de altibajos y crisis continuas. Tras una etapa brillante a finales del siglo XVI, en la que Valencia era una de las ciudades más boyantes de la península, con un puerto que desplegaba una gran actividad comercial en el Mediterráneo, acontecimientos como la expulsión definitiva de los moriscos en 1609, junto a otros factores –una estructura social anclada al pasado, epidemias sucesivas, malas cosechas, etc.– hicieron caer la economía, sumergiéndola en las primeras décadas de la centuria en sucesivas bancarrotas. La marcha de las rentas del Colegio del Corpus Christi dependía de estos factores extrínsecos (mucho de la mano de obra contratada era morisca), pero también de un sistema de explotación de sus tierras obsoleto. Como un efecto dominó, la economía valenciana influyó en la del Colegio, repercutiendo a su vez en los medios económicos disponibles para el seminario y la capilla musical que solemnizaba los actos litúrgicos. No obstante, el Colegio cambió el modo de explotación de sus señoríos y, a largo plazo, obtuvo mejores rentas, lo que le permitió atender los gastos de la institución con mayor solvencia.

Las mejores etapas del siglo en la capital valenciana fueron la década de 1650 y a finales de la centuria, y de un modo similar ocurrió con el Colegio e iglesia del Patriarca. La capilla musical, hacia la década de 1660, pudo favorecerse de una situación más desahogada que en décadas anteriores, e igualmente sucedió hacia finales del siglo.

Hinojosa venía de una capilla más modesta. Las pocas obras suyas conservadas en la catedral de Teruel permiten constatar que contaba con una menor plantilla, que le impedía escribir allí a más de 8 voces en 2 coros, y, en los 4 años que ejerció de maestro, no hubo mucho trasiego ni contratación de músicos. Por el contrario, cuando llegó a su nueva capilla del Corpus Christi, Hinojosa pudo comprobar de primera mano que disponía no solo de una plantilla más numerosa, sino, además, bien organizada,

con una estructura de cargos delimitada, una clara prelación entre los mismos y una gran actividad que debía desplegarse entre el altar y el coro. El cantollano diario se alternaba en la semana con la polifonía, especialmente los jueves –como conmemoración del Jueves Santo y atendiendo a su advocación fundacional–, viernes y domingos, en los que la capilla actuaba al completo. Las treinta y seis fiestas de primera clase –entre ellas, las más singulares, las “rectorales”, más solemnes y pomposas–, junto a las dieciséis de segunda clase y otras diecisiete de menor rango, completaban *un número de sesenta y nueve festividades de cierta importancia a lo largo del calendario litúrgico*. Los ministriles actuaban en cuarenta y ocho de ellas, en las que, como mínimo, se interpretaba la polifonía “clásica”, la de facistol del siglo anterior. La iglesia, a su vez, era un templo preparado para todo tipo de sufragios, bien los instituidos por su fundador, bien los encargados por nobles y gente adinerada de forma perpetua, pero también se atendían servicios puntuales –encargos de misas votivas, funerales, aniversarios, doblas, estaciones y un sinnúmero de actos–, asumiendo, en este sentido, las directrices tridentinas ordenadas por Ribera, en cuanto a la intercesión “desde la tierra” para la salvación de las almas “en el cielo”. Por todo ello, y siendo sensible la capilla a otro tipo de actos “institucionales” –nacimientos de príncipes, muertes de reyes y proclamaciones reales, nombramiento de nuevos papas, beatificaciones, fiestas pseudo-religiosas convocadas por los estamentos de la ciudad, etc.– a los que debía sumarse, *era mucha la actividad desplegada en el templo, que debía solemnizarse musicalmente del mejor modo posible*, atendiendo siempre a las grandes expectativas deseadas por el fundador, sin escatimar en medios.

Cuando se incorporó Hinojosa como maestro (diciembre de 1662), la capilla musical disponía ya de un considerable banco de partituras, que había aumentado considerablemente a partir de la donación de libros impresos efectuada por el noble Diego Vich en 1641. *Se disponía de la mejor polifonía, la de los mejores maestros, mucha de ella impresa en Venecia y Roma, desde el epicentro del catolicismo, de la que echar mano* para los momentos más solemnes y otros de menor orden. Hinojosa disponía, como maestro, de unos buenos materiales, formados por colecciones impresas y también por copias encargadas por la capilla, seguramente de la época de la fundación, en la que la institución trataba de organizarse y se iba dotando de recursos. Sin embargo, dado que escaseaban los maestros titulares en las primeras etapas y que algunos de ellos se llevaban todas sus composiciones al abandonar la capilla –como Juan Bautista Comes, cuando marchó a la catedral en 1632–, el archivo musical quedó, en cuanto a música “a papeles” se refiere, un tanto huérfano de obras compuestas expresamente para la capilla.

*El ingreso de Hinojosa como maestro en propiedad* –cargo que era ocupado por su antecesor, Marcos Pérez, de forma interina desde hacía 30 años, fruto, entre otros factores, de la mala situación económica que sufría el Colegio–, *normalizó la situación de interinidad constante que sufría la capilla*. En su salario entraba la formación de nuevos infantiles –uno de los más sobresalientes de este período fue Antonio Teodoro Ortells, que sucedió al poco tiempo a Hinojosa, después de su muerte–, pero también *debía desarrollar su labor creativa con nuevas composiciones*, adaptadas a la plantilla e idiosincrasia de su capilla. Hinojosa, en once años, y hasta donde se conoce por cuanto se ha conservado, compuso un *corpus de cuarenta y siete obras*, la mayoría policorales

y algunas *bi*-corales, significativa cantidad que hizo incrementar las nuevas obras escritas ex profeso para la institución.

Desde Marcos Pérez, hubo en el Corpus Christi una tendencia a solemnizar las Completas de las fiestas importantes, con la relevancia, al menos, con que se solían celebrar las Vísperas. *Las veinticinco obras conservadas de Hinojosa para Completas confirman esta tendencia, que respondía a las exigencias del fundador de celebrarlas “con gran pausa y solemnidad”,* llegando a establecer una duración de dos horas y media, en las que sus salmos, cánticos, antifonas, lecciones e himnos se escuchaban, con gran despliegue de voces, instrumentos y coros, entre los muros del templo del Corpus Christi en grandes momentos del calendario litúrgico.

*Una de las aportaciones musicales de Hinojosa fue la composición de salmos:* compuso veinticuatro, más de la mitad de su producción total, repartidos entre Completas y Vísperas. Por otra parte, la importancia que en la primera mitad del siglo XVIII concedió Francisco Valls a las obras de Hinojosa, como modelo de compositor de música polioral y, en especial, como paradigma en la composición de salmos, quedaba confirmada en sus colecciones conservadas de *Beatus vir, Dixit Dominus, Cum invocarem, Qui habitat* y *Laudate Dominum*, que *contribuyeron significativamente al esplendor de la capilla en las festividades de relevancia* en ambas horas canónicas.

La obra de Hinojosa se conserva en dos formas de notación: borradores de partituras y papeles sueltos. El libro de *Rayados de Música del Maestro Joseph Hinojosa –E-VAcP, Mus/CM-LP-24–* es uno de los tres borradores conservados en el actual archivo con composiciones exclusivas de un solo autor –los otros son de dos grandes maestros, Juan Bautista Comes y Máximo Ríos–, lo que subraya la importancia que tuvo en su día su música y el interés por conservarla rápidamente –en el inventario de 1675, dos años después de su fallecimiento, ya figuraba–, de cara a su reposición más o menos inmediata. Las composiciones que alberga, junto a las de Hinojosa conservadas en los dos borradores copiados por José Conejos Ortells en el siglo XVIII, contienen únicamente obras de Completas, lo que refuerza la iniciativa de la institución de encargar y potenciar la composición de obras para este momento litúrgico, además de los esfuerzos en mantener y preservar estas composiciones, algunas de las cuales no se encuentran en ninguna otra fuente, con un importante valor musicológico, por tanto.

*El conjunto de obras de Hinojosa ha resistido razonablemente bien el paso de los siglos,* tanto por la conservación de sus materiales, cuanto por el interés por su reposición y puesta “en atril”, de forma significativa décadas después de su muerte (con una constante renovación de papeles) y hasta bien entrado el siglo XIX. Algunas composiciones, como la antifona *O Rex gloriae –E-VAcP, Mus/CM-H-81–* a 8 voces y acompañamiento, analizada en la presente tesis, y otras de su colección, “resistieron” los cambios estéticos y las nuevas modas que se iban imponiendo, aunque se adaptaban a nuevas formas de notación, como la conservación en partitura completa, propia de la emergente y cada vez más consolidada figura del director.

Aunque no he investigado a fondo la composición de la capilla musical del Corpus Christi desde sus inicios, sí puedo afirmar que *la plantilla inicial que tuvo Hinojosa sufrió, aunque en menor medida, los “recortes” que venía padeciendo tiempo atrás*. El número de capellanes primeros –treinta– y el de capellanes segundos –quince– no llegó a completarse en los once años. Los visitantes, que actuaban como síndicos y jueces implacables del Colegio, obligaban una y otra vez, en sus exámenes anuales, a cumplir con los números exigidos por el fundador en las *Constituciones*, pero, al menos en los tiempos de Hinojosa, o bien el Colegio “nadaba y guardaba la ropa”, para evitar las situaciones de antaño, o realmente aún intentaba recuperarse. Así todo, aunque en los años sucesivos se continuó la tendencia de contratación de más capellanes segundos en detrimento de los capellanes primeros, con mayor salario y funciones más específicas, se ha comprobado que esta situación no derivó en una pérdida de calidad. Al contrario, *muchos capellanes segundos ingresaban con conocimientos musicales, leían música y asumían, con un menor sueldo, funciones propias de los capellanes primeros*, lo que suponía un gran ahorro para los superiores. El Colegio, que tomó estas medidas iniciales en los primeros años por necesidad, ahora repetía una fórmula que funcionaba razonablemente bien y no hacía perder calidad a la capilla. En conjunto, las voces constituían un buen *ripieno*, un buen “coro de la capilla”, lo que, junto a un grupo de solistas, un número suficiente de infantiles, dos organistas y seis ministriles, permitía poner en marcha las obras policorales de Hinojosa –la mayoría a 12 voces, repartidas en 3 coros– y de otros maestros conservadas en el archivo.

En estos once años, los infantiles entraban en buen número, a hornadas, invirtiendo el Colegio en viajes y manutención y manteniéndolos a prueba durante tres años. Muchos no eran válidos desde el principio y muy pocos servían a largo plazo, aunque en la mayoría del período hubo un número imprescindible –cuatro eran los mínimos exigidos–, tanto para su actuación en el coro como para danzar en la octava del Corpus. En este gran acontecimiento de la institución, celebrado en el claustro e iglesia del Colegio, los infantiles eran los protagonistas, y la capilla ofrecía un repertorio inusual, interpretando las *Danzas al Santísimo* en lengua vernácula –probablemente en este período se interpretarían las de Comes, que fueron con el tiempo repuestas–, algo insólito en el resto del año. *En los años 1667, 1668 y 1673, dado el escaso número de infantiles, es posible que la solución para las danzas –en las que la institución y la capilla abrían sus puertas a la ciudad, convirtiéndose en las grandes protagonistas, con un gran despliegue de medios– fuera incorporar a antiguos infantiles –mozos de coro– a danzar, para completar el cuarteto –como ocurrió en 1662, antes de ingresar Hinojosa, y en 1664–.*

*Los ministriles fueron el grupo más estable*. Funcionaban como una *copla*, al igual que sucedía con las capillas privadas de la ciudad. *El Colegio buscó la forma –nuevamente con la premisa del ahorro– de disponer siempre de seis ministriles*, el número indicado por el fundador, con la contratación de capellanes –sacerdotes– que ejercían como tales, músicos versátiles que podían actuar tanto en el coro como en el altar. En esta época, los hubo diestros y hábiles en el manejo de varios instrumentos, lo que posibilitó el intercambio de papeles y pudo permitir a Hinojosa modificar tímbicamente los papeles de acompañamiento.

El concurso, entre los ministriles, de dos bajonistas y dos organistas –titulares y suplentes– garantizó, durante estos años, un conjunto instrumental suficiente para poner en marcha cualquier obra del repertorio. En total, *la capilla se mantuvo en estos años entre los veintiséis y los treinta y un ejecutantes, unos números no excesivamente amplios, pero sí suficientes* –más “generosos” de lo que cabría pensar– para cubrir las actuaciones en el altar y en el coro, y para desplegar la polifonía policoral compuesta por Hinojosa.

*Las ocho obras del maestro turolense estudiadas y analizadas en la presente tesis* –de un conjunto de cuarenta y siete conservadas en la actualidad– *constituyen un número suficientemente representativo y diversificado, que me ha permitido ofrecer una panorámica de su producción en estos años, conocer más a fondo el tipo de capilla de que disponía, y sobre todo, comprender qué técnica de composición utilizaba, constituyendo, en este sentido, la principal fuente de información sobre la que he elaborado el presente trabajo.*

A pesar de lo llamativo que resulta el gran número de voces, su gran despliegue policoral, *los elementos utilizados por Hinojosa en el conjunto de sus obras son, más bien, sencillos*, aunque siempre utilizados de forma muy efectiva y funcional, obteniendo, en muchas ocasiones, unos buenos efectos con los mínimos recursos, lo que habla en favor del buen aprovechamiento que hace de los mismos.

En cuanto al *organico*, si bien Hinojosa compuso un reducido número de obras con escritura *bi-coral* a ocho voces, en otros momentos aplicó otras combinaciones a estos números, como ocurre en su salmo *Beatus vir* –*E-VAcp*, Mus/CM-H-46, analizado y transcrito en la presente tesis–, escrito a 3 coros, lo que supone un buen aprovechamiento de una plantilla a menos voces, con menos recursos. El resto de obras del catálogo son *policorales*, *la mayoría de ellas escritas a 12 voces en 3 coros, lo que refuerza la existencia de una plantilla lo suficientemente amplia para su puesta en marcha en fechas del año importantes*. La policoralidad de Hinojosa aportaba una gran pomposidad y espectacularidad cuando ese número de voces –12– lo dividía en más coros, lo que suponía un estadio más avanzado, más plenamente barroco, como ocurre con su *Misa*, a 12 voces en 4 coros –*E-VAcp*, Mus/CM-H-71– y, especialmente, en su *Magnificat*, a 12 voces en 6 coros –*E-VAcp*, Mus/CM-H-70–, ambos incluidos en el estudio de su repertorio. Con estas obras, en la época de Hinojosa, las fiestas de primera clase –algunas de la Virgen, de las nueve programadas como grandes fiestas marianas en el Corpus Christi– quedaban solemnizadas con gran esplendor y magnificencia.

Estas dos obras de Hinojosa, para cuatro voces solistas –junto al himno *Te lucis*, *E-VAcp*, Mus/CM-H-90; CM-LP-24, fols. 161r-163r, también transcrito y estudiado aquí–, son representativas de un incipiente *concertato* vocal, en el que se alternan voces solistas con el *ripieno*, en unos procesos de masificación –intervención de todas las partes en *tutti*– seguidos de otros de minimización –actuando un dúo, o un solo coro–, lo que aporta a las obras un gran dinamismo e indica un estadio más avanzado en la escritura policoral, como preludio del *concertato* instrumental.

Una de las interesantes aportaciones en las obras de Hinojosa fue la *utilización de los espacios que ofrecía el templo del Corpus Christi y su aprovechamiento escénico*: las tribunas, situadas arriba de cada una de las cuatro capillas laterales de la iglesia, eran los lugares donde se ubicaban las voces solistas en las obras a gran número de voces. En el *Magnificat* de Hinojosa, a 6 coros –CM-H-70–, mencionado con anterioridad, aparece en cada uno de los papeles la ubicación de cada solista, lo que, junto a la posición del resto de voces “de la capilla” en el coro, *ofrecía un interesante y espectacular juego de sonoridades que provenían de diferentes partes del templo*. En obras como esta, Hinojosa realizaba un gran despliegue de medios, con interesantes combinaciones de timbres entre voces, enfrentadas en línea recta y en diagonal, que, en constante diálogo e interrelación con las voces del *ripieno*, conseguía explotar a fondo los recursos del templo y, de este modo, atraer la atención de los fieles, un elemento de “contagio”, de catequesis “a lo barroco”.

Esta misma obra presenta *otra particularidad interesante y novedosa*, al menos en el contexto del Corpus Christi, como es *el uso de la tiorba y el archilaúd como instrumentos acompañantes junto al arpa*. Si bien no se puede certificar que fuera Hinojosa el autor de los papeles originales destinados a estos instrumentos –aunque, como se ha comprobado, disponía de ministriles que tañían un buen conjunto de ellos, y quizá, a raíz de la llegada de Gaspar Úbeda, que dominaba la “guitarrica”, se animara a escribir estas partes–, sí, al menos, ofrece un juego tímbrico interesante, una nueva “instrumentación” del acompañamiento que, en algún momento, pudo escucharse tal y como se conserva hoy en día.

*Algunos rasgos del repertorio de Hinojosa muestran cómo se mantuvo fiel a la tradición*, como en la pervivencia del que hoy conocemos como *basso seguente*, aunque, en ocasiones, *en fragmentos de algunas de las obras, el acompañamiento continuo se acercaba tímidamente al definitivo bajo continuo*, al desligarse de la voz más grave del coro. Por otro, la presencia del *cantus firmus* en determinadas composiciones –como los mencionados *Beatus vir* y *Magnificat*–, permitían alternar tradición –el cantollano, como base del acompañamiento musical en celebraciones del “día a día”, un emblema musical de la fe católica– y modernidad –las nuevas composiciones policorales, a gran número de voces y con el concurso de toda la capilla–.

*Hacia finales del siglo XVII, en algunas obras de Hinojosa se añadieron papeles de violón*. Se descarta que estos fueran papeles originales, ya que la incorporación de este instrumento en las capillas religiosas del ámbito hispánico fue más tardía, pero este hecho es significativo por dos factores: en primer lugar, porque indica que *su música se adaptaba a las nuevas exigencias y timbres*; y en segundo, porque, *décadas después de su fallecimiento, sus composiciones se mantenían en activo*.

En cuanto a la utilización de otros recursos, empleados en las obras transcritas y analizadas, las conclusiones son las siguientes: 1/ *Hinojosa utiliza un tipo de lenguaje subliminal, que no aparece a simple vista*, a partir de la estructura de las obras, los números de compases de las secciones –con aparentes “desórdenes” dentro del

orden—, en el que *aparecen cábalas numéricas, la mayoría de veces con los números dos y tres y sus combinaciones, signos de lo “terrenal” y lo “celestial”,* muy aplicables al repertorio litúrgico. Estos recursos, junto a la “negrura” o “blancura” de los papeles, constituían en la época un modo de comunicación, una forma de expresión del compositor más directa hacia el intérprete —que observaba estos signos en la partitura— que hacia el oyente; 2/ *A través de los cambios de compás —de ternario a binario, o viceversa— y con el incremento y disminución de las figuras empleadas, Hinojosa lograba efectos de acelerando, ritardando o cambios de tempo súbitos, una solución común y de muy buen efecto en la época, que suplía la carencia de recursos agógicos;* 3/ *determinadas obras de la colección —el mencionado himno *Te lucis* y el responsorio *In manus tuas*, CM-H-90; CM-LP-24, fols. 163r-165r—, muestran cómo Hinojosa, a partir de una escritura a cuatro partes —más artificiosa, en la que exhibía un buen dominio de la textura imitativa—, reelaboraba y readaptaba en la obra el mismo material temático a un mayor número de partes (a ocho y a doce voces), e igualmente aplicaba estos recursos —transformación y reelaboración— en sus composiciones de gran formato, caso de la *Misa* CM-H-71, lo que confería a la misma una *carácter unitario y cíclico, una concepción “arquitectónica”,* propia de una obra de grandes dimensiones. Ambos casos *suponían buenos modelos, para la época, de reutilización y aprovechamiento de los materiales en una misma composición, así como una buena muestra de oficio y de preparación técnica por parte del compositor.**

Otro recurso común en la época, que se observa asimismo en las obras analizadas, es el de la *teatralización*: la policoralidad y el aprovechamiento, antes citado, de los espacios escénicos que ofrecía el templo del Corpus Christi, era utilizado por Hinojosa para *presentar cada coro o cada bloque como un personaje o un grupo de actores que intervenían bien afirmando, bien confirmando o refrendando el discurso textual.* En esta dramatización, *Hinojosa solía situar al primer coro o a los primeros coros como personajes principales,* bien de clase alta o bien representando figuras celestiales —ángeles, la propia voz de Dios que habla, etc.—, *mientras que el ripieno o coro “de la capilla” actuaba como el pueblo llano,* una masa sonora que recibía el mensaje emitido desde lo alto. En esta forma de expresión, propia de la época, *el templo era un gran teatro y a los fieles se les hacía partícipes de la acción,* con personajes que encarnaban su propia condición social, todo ello emitido desde lo alto —desde las tribunas y desde el coro—, lo que provocaba un mayor impacto y magnificencia, un estilo de transmisión muy pomposo y grandilocuente.

Finalmente, *tras el estudio de la retórica musical en el repertorio analizado, se puede concluir que Hinojosa utilizaba figuras sencillas, con una transmisión directamente asociada al lenguaje hablado, eso sí, sin gran efusividad y con cierto comedimiento, si bien con estos recursos, en el conjunto de sus obras, conseguía el efecto deseado, una buena potenciación del discurso musical como elemento de refuerzo y de apoyo del texto,* perfectamente adherido al mismo. El estudio comparativo de estas figuras con modelos similares de otros autores, ha permitido situar a Hinojosa y su obra en un conjunto de compositores europeos, de referencia en la época, con los que mantenía afinidad en la utilización de la retórica musical. *El maestro turolense, como el resto de autores del siglo XVII, era conocedor de la utilización constante de estas figuras retóricas y su adecuada aplicación, y en el caso*



de la música litúrgica, *era consciente de su importancia como elemento transmisor de las ideas textuales, como una nueva forma de catequesis hacia el pueblo*, en un momento en el que la Iglesia trataba de hacerse fuerte, de evangelizar y ganar adeptos a la causa, y en el que la música era una buena aliada en este proceso, un elemento clave en el afianzamiento de las creencias (Contrarreforma).

Concluyendo, puedo afirmar que, a pesar de que *Hinojosa* se vio envuelto en cierta polémica en el procedimiento de ingreso en la capilla del Corpus Christi, *fue un maestro cuyas composiciones –su legado– mostraban las necesidades de la capilla de satisfacer un determinado repertorio, de cubrir actos religiosos específicos y singulares, un cometido que Hinojosa cumplió con creces*. La compra de sus materiales a su fallecimiento, por parte del Colegio, mostró el *interés del Colegio por conservar y seguir utilizando su música en los actos de la capilla*, un repertorio que se ha mantenido razonablemente “en activo” durante siglos, en el que la buena valoración por parte de maestros coetáneos y posteriores –caso de Valls, entre otros– no era mera casualidad. En este sentido, *Hinojosa se revela como un compositor con oficio, que escribía a la manera de su tiempo, un maestro que se adaptó a la normativa imperante en la institución*, pudiendo poner en marcha su repertorio con la capilla de que dispuso, un conjunto instrumental y vocal importante, suficiente en número, una capilla que, con el tiempo, se convirtió en una de las grandes capillas de la península que brilló con luz propia.

Con esta tesis espero haber llenado el vacío existente en un período no suficientemente investigado, el de la capilla musical del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia a las pocas décadas de su fundación, cuyo estudio –de esta y de épocas posteriores– merece mayor atención y dedicación por parte de musicólogos e investigadores. *La obra de Hinojosa –de cuyo inventario, completamente inédito, hoy se saca a la luz una pequeña parte– espera ser completamente transcrita y estudiada a fondo, para llegar a un conocimiento más pleno del autor y de su período*. Hinojosa es un compositor, a mi juicio, con calidad suficiente para ser más conocido y valorado, como tantos otros aún por descubrir en esta institución, y en otros archivos. Espero que este trabajo iniciado, abordado con gran ilusión pero también con humildad, suponga la apertura de una línea de investigación que traiga consigo nuevos estudios y aportaciones.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAZZARI, Agostino: *Del sonare sopra'l Basso con tutti li stromenti*. Siena, Domenico Falconi, 1607.
- AGRICOLA, Martin: *Musica Instrumentalis Deudsch*. Wittenberg, Georg Rhaw, 1529.
- AGUIRRE, Soterraña: "López de Velasco, Sebastián", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 6, 2000, pp. 1015-1016; -EADEM: "Company, Francisco", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 3, 1999, pp. 850-851.
- AHLE, Johann Georg: *Musikalische Gespräche*. Mühlhausen, Pauli & Brückner, 1695-1701.
- ALABRIS, Rosa: "San Juan de Ribera y la legitimación de la expulsión de los moriscos", en *El patriarca Ribera y su tiempo: religión, cultura y política en la Edad Moderna*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2012, pp. 547-554.
- ALEGRÍA, José Augusto: "Brito, Estêvão de [Esteuam]", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 2, 1999, pp. 704-706.
- ALMARCHE, Francisco: "Historiografía Valenciana. Catálogo bibliográfico de dietarios, libros de memoria, diarios, relaciones, autobiografías, etc., inéditas, y referentes a la historia del antiguo reino de Valencia", en *Anales del Instituto General y Técnico de Valencia*. Valencia, La Voz Valenciana, 1919.
- ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> Salud: "Nebra", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 7, 2000, pp. 1002-1003.
- ÁLVAREZ, Rosario: "La música en las imágenes procesionales del Arte Barroco hispano", en *Anuario Musical*, 50 (1995), pp. 87-148; -EADEM: "Iconografía musical y organología; un estado de la cuestión", en *Revista de Musicología*, 20/2 (1997), pp. 767-782.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (ed.): *Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena: Manuscrito Novena. Facsímil y estudios*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2010.
- ANDRÉS, Gabriel: *Relaciones de fiestas (Valencia, S. XVII). Repertorio, análisis descriptivo y estudio de interconexiones con la sermonística*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002.
- ANGLÉS, Higinio (ed.): *Musici organici Johannis Cabanilles (1644-1712). Opera omnia*. 4 vols. Barcelona, Biblioteca de Cataluña, 1927, 1933, 1936, 1956; -ID.: "La música religiosa y profana del siglo XVII", en *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días. Catálogo de la exposición histórica celebrada en conmemoración del primer centenario del maestro Felipe Pedrell. (Sección séptima)*. Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca Central, 1941, pp. 41-47; -ID. (ed.): *El Cancionero Musical de Palacio*. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española, X", 1951; -ID. (ed.): *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia*. 7 vols. Roma, CSIC, "Monumentos de la Música Española, XI, XIII, XV, XVII, XX, XXI, XXIV", 1952-1964; -ID. (ed.): *Tomás Luis de Victoria († 1611): Opera Omnia*. 4 vols. (primera edición por Felipe Pedrell). Roma, CSIC, "Monumentos de la Música Española, XXV, XXVI, XXX, XXXI", 1965-1968.
- ANGLÉS, Higinio; y SUBIRÁ, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. 3 vols. Barcelona, CSIC, 1946-1951.
- ANÓNIMO: "Informe que la muy ilustre ciudad de Valencia puso en manos del Sr. D. Carlos II, en el año 1677, sobre la real letra de 1º de Junio del mismo, en que fue servido mandar se variase la procesion del Corpus de la tarde à la mañana", en *La procesión del Corpus de Valencia en 1677 y en la actualidad*. Valencia, José Rius, 1864.

- ANDRÉS ROBRES, Fernando: “La detracción de la renta agraria en los señoríos del Colegio de Corpus Christi durante el siglo XVII”, en *Revista de Historia Moderna*, 8 (1979-1980), pp. 193-222; -ID.: “Los derechos de monopolio en la Valencia del Antiguo Régimen: el ejemplo de Alfara y Burjasot durante el siglo XVII”, en *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 2 (1982), pp. 25-55.
- ANDRÉS, Ramón: *Diccionario de Instrumentos Musicales. De Píndaro a J. S Bach*. Barcelona, Bibliograf, 1995.
- ARAÑÉS, Juan: *Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y cuatro voces, con la cifra de la guitarra española a la usanza romana*. Roma, Juan Bautista Robletti, 1624.
- ARBEAU, Thoinot: *Orchésographie*. Langres, Jean des Preyz, 1589.
- ARCINIEGA, Luis: *San Miguel de los Reyes. Arquitectura y construcción en el ámbito valenciano de la Edad Moderna*. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001.
- ARNOLD, Denis: “Simonetti, Leonardo”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 23, 2001, p. 406.
- AUBRUN, Charles Vincent: *La comedia española (1600-1680)*. Madrid, Taurus, 1968.
- BAIXAULI, Isabel: *Els artesans de la València del segle XVII. Capítols dels oficis i col.legis*. Valencia, Universitat de València, 2001.
- BALLÚS, Glòria: *La Música a la col·legiata-basílica de Santa Maria de a Seu de Manresa: 1714-1808. Dades documentals per a la seva reconstrucció amb una aproximació al repertori litúrgic conservat*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004.
- BALLÚS, Glòria; y EZQUERRO, Antonio: “La primera edición conocida de gozos polifónicos a la manera de las hojas volantes (Barcelona, 1702)”, en *Revista Catalana de Musicologia*, 6 (2013), pp. 83-111; -ID.: *Els Goigs, de Catalunya al món. (Una forma musical culta i popular)*. Barcelona, Ediciones Experiencia, 2015.
- BARBIERI, Francisco Asenjo: *Cancionero musical de los siglos XV y XVI [Cancionero de Palacio]*. Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1880.
- BARRACHINA, Pablo: “Figura jurídica del Colegio de “Corpus Christi” de Valencia a través de sus fuentes”, en *Revista Española de Derecho Canónico*, 2/5 (1947), pp. 439-483; -ID.: “Exención del Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia”, en *Revista Española de Derecho Canónico*, 4/12 (1949), pp. 765-790; -ID.: “Derecho de la visita del Colegio “Corpus Christi” (Valencia)”, en *Revista Española de Derecho Canónico*, 6/16 (1951), pp. 49-77.
- BARRIO, José Luis: “Algunas noticias sobre el mallorquín D. Francisco Garau, músico cantor en la Capilla Real de Madrid durante los reinados de Carlos II y Felipe V”, en *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 52 (1996), pp. 303-314.
- BECQUART, Paul: “Romero [Romarin; Rosmarin; Ros-marin], Matheo [Matheo; Mathieu; Mattieu] [Capitán; El Maestro Capitán]”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 9, 2002, pp. 381-383; -ID.: “Rogier, Philippe”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 9, 2002, pp. 327-328.
- BENÍTEZ, Rafael: “El escamoteo del tercer papel del Patriarca Ribera a favor de la expulsión de los moriscos”, en *Revista de Historia Moderna*, 27 (2009), pp. 179-191.
- BENÍTEZ, Rafael; y ANDRÉS ROBRES, Fernando: “Juan de Ribera, los colegios de niños moriscos de Valencia y los inicios del Real Colegio de Corpus Christi (1604-1625)”, en *El*

*patriarca Ribera y su tiempo: religión, cultura y política en la Edad Moderna*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2012, pp. 495-524.

- BENITO, Daniel: "San Juan de Ribera mecenas del arte", en *Studia Philologica Valentina*, 15/12 (2013), pp. 49-86.

- BENITO, Fernando: "El origen de la Cena del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia en torno a Carducho y Ribalta", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 45 (1979), pp. 417-426; -ID.: *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia, Federico Doménech, 1980; -ID.: *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*. Valencia, Federico Doménech, 1982; -ID.: *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Valencia-Madrid, Catálogo de la exposición, 1987; -ID.: *Real Colegio y Museo del Patriarca*. Valencia, Generalitat Valenciana-Consell Valencià de Cultura, 1991; -ID.: "Jerónimo Jacinto de Espinosa en sus comienzos como pintor", en *Ars Longa: cuadernos de arte*, 4 (1993), pp. 59-63; -ID. (ed.): *Cinco siglos de pintura valenciana, Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Madrid, Museo de Bellas Artes de Valencia-Fundación Central Hispano, 1996; -ID.: *Juan Sariñena (1545-1619). Pintor de la Contrarreforma en Valencia. Catálogo de la exposición del Museo de Bellas Artes de Valencia (19 de diciembre de 2007-23 de marzo de 2008)*. Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Esport, 2007.

- BENLLOCH, Antonio: "Tipología de arquitectura religiosa: un tratado valenciano del Barroco (1631)", en *Estudis: Revista de Història Moderna*, 15 (1989), pp. 93-108; -ID.: "San Juan de Ribera, el Rey y la expulsión de los moriscos", en *Curae et Studii exemplum* (Callado, Emilio, ed.). Valencia, Universitat de València, 2009, pp. 195-228.

- BERARDI, Angelo: *Ragionamenti musicali*. Bolonia, Giacomo Monti, 1681.

- BÉRCHEZ, Joaquín: "Consideraciones arquitectónicas sobre la capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia", en *Vº Centenario Advocación "Mare de Deu dels Desamparats"*. Valencia, Ajuntament de València, Regidoria de Cultura, Fires y Festes, 1994, pp. 19-58.

- BERMUDO, Juan: *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna, Juan de León, 1555.

- BERNAL, Miguel: *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

- BERNHARD, Johann Christoph: *Tractatus compositionis augmentatus* (Ms., 1657c).

- BERTRÁN, José Luis: "La permanencia morisca en la península tras la expulsión de 1609-1611", en *El patriarca Ribera y su tiempo: religión, cultura y política en la Edad Moderna*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2012, pp. 525-546.

- BLASCO, Francisco Javier: *La música en Valencia*. Alicante, Sirvent y Sánchez, 1896.

- BOMBI, Andrea: "Ripollés Pérez, Vicente", en *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales-Instituto Valenciano de la Música, 2006, vol. 2, pp. 344-346.

- BONASTRE, Francesc: "El Barroco: Notas en torno a la conciencia instrumental", en *La Música en el Barroco* (Casares Rodicio, Emilio, ed.). Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1977, pp. 109-112; -ID.: *Música y parámetros de especulación*. Madrid, Alpuerto, 1977; -ID. (ed.): *Historia de Joseph. Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682)*. Barcelona, Diputació de Barcelona-Biblioteca de Catalunya, 1986; -ID.: "Pere Rabassa, «...lo descans de mestre Valls». Notes a l'entorn del tono Elissa, gran Reyna de Rabassa i de la missa Scala Aretina de Francesc Valls", en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 4-5 (1990-1991), pp. 81-97; -ID.: "Gargallo, Lluís Vicenç", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 5, 2000, pp. 514-516; -ID.: "Serrada, Isidre", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 9, 2002, p. 943, -

- ID. (ed.): *La misa policoral en Cataluña en la segunda mitad del siglo XVII*. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española, LXXIII", 2005.
- BONASTRE, Francesc; y URPÍ, Montserrat: "Valls, Francisco (I)", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 10, 2002, pp. 703-707.
  - BORONAT, Pascual: *Los moriscos españoles y su expulsión*. 2 vols. Valencia, Francisco Vives Mora, 1901; -ID.: *El beato Juan de Ribera y el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia, Francisco Vives Mora, 1904.
  - BORDAS, Cristina: "Origen y evolución del arpa de dos órdenes", en *Nassarre*, 5/2 (1989), pp. 85-118; -EADEM: "La construcción de vihuelas y guitarras en Madrid en los siglos XVII y XVIII", en *La guitarra en la historia. Volumen VI*. Córdoba, Ediciones de La Posada, 1995; -EADEM: "La conservación del patrimonio instrumental: órganos, organeros y patronos", en *Actas del Simposio Internacional "El órgano histórico en Castilla y León"*. Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura, 1999, pp. 33-36.
  - BORGES, Armindo: "Lobo, Duarte [Lupus, Eduardus]", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 15, 2001, pp. 37-38.
  - BORRÀS, Josep; y EZQUERRO, Antonio: "Chirimías en Calatayud. Principio y final de un proceso constructivo", en *Revista de Musicología*, 22/2 (1999), pp. 53-86.
  - BUELOW, George J.: "Rhetoric and music", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 21, 2001, pp. 260-275.
  - BUENO, Francisco; y MADRID, Rodrigo: "Manuel Narro y la teoría de la música española del siglo XVIII: Adición al compendio del Arte de Canto Llano de Pedro Villasagra", en *Ars Longa*, 9-10 (2000), pp. 101-103.
  - BUKOFZER, Manfred: *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. Nueva York, Norton, 1947; Londres, Dent & Sons, 1948 (Traducc.: *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid, Alianza Música, 1986).
  - BONANNI, Filippo: *Gabinetto armonico pieno d'instrumenti sonori*. Roma, Giorgio Placho, 1723.
  - BURMEISTER, Joachim: *Musica Poetica*. Rostock, Stephan Myliander, 1606.
  - CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo: *Miguel Gómez Camargo (1618-1690): biografía, legado testamentario y estudio de los procedimientos paródicos en sus villancicos*. Tesis doctoral. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993.
  - CABAÑAS, Fernando: "Alcalá, José", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 1, 1999, p. 218.
  - CABELLO, Alfonso: "Antonio Palomino", en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 142 (2002), pp. 373-380.
  - CABERO PUEYO, Bernat: *Der Villancico des XVI. und XVII. Jahrhunderts in Spanien*. Tesis doctoral. Múnich, Universidad Ludwig Maximilians, 1997.
  - CABEZÓN, Hernando de (ed.): *Antonio de Cabezón: Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. Madrid, Francisco Sánchez, 1570.
  - CALAHORRA, Pedro: *Historia de la Música en Aragón (Siglos I-XVII)*. Zaragoza, Librería General, 1977; -ID.: *La Música en Zaragoza en los siglos XVI-XVII. I. Organistas, organeros y órganos*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1977. *II. Polifonistas y ministriles*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1978.
  - CALDERÓN URREIZTIETA, Carlos: *El monocordio como instrumento científico: sobre rupturas y continuidades en la "Revolución científica": Ramos de Pareja, Zarlino y Mersenne*.

Tesis doctoral. Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, 2013; -ID.: “Experiencia estética y formulación científica: el caso del *Harmonices Mundi* de Johannes Kepler”, en *Anuario Musical*, 68 (2013), pp. 81-132; -ID.: *El beso y el mordisco*. Barcelona, Huygens Editorial, 2016.

- CALLADO, Emilio: *Devoción popular y convulsión social en la Valencia del Seiscientos. El intento de beatificación de Francisco Jerónimo Simó*. Valencia, Diputación de Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2000; -ID.: “El arzobispo Aliaga y su pontificado”, en *Estudis: Revista de Historia Moderna*, 27 (2001), pp. 349-358; -ID.: “El oratorio de San Felipe Neri y la controversia sobre las comedias en la Valencia del siglo XVII”, en *Hispania Sacra*, 63/127 (2011), pp. 133-155; -ID.: “El asesinato del chantre Don Ventura Ferrer. Clérigos y bandos en la seo valentina seiscentista”, en *Hispania Sacra*, 66/131 (2014), pp. 109-131.

- CALLADO, Emilio; y ESPONERA, Alfonso (eds.): “Ignacio Benavent: “Cosas más notables sucedidas en Valencia” y “José Agramunt: Libro de casos sucedidos en la ciudad de Valencia, tanto antiguos como modernos, en donde se hallarán muchas cosas curiosas de muchas fundaciones antiguas y noticia de todos los vireyes, obispos y arzobispos desde el primero hasta el día de oy”, en *Memoria escrita, historia viva. Dos dietarios valencianos del seiscientos*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2004.

- CAMÓN AZNAR, José: *Summa Artis. Vol. XVII: La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI. Vol. XXIV: La pintura española del siglo XVI*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

- CAPDEPÓN, Paulino: “La capilla de música de la catedral de Segorbe en el siglo XVIII”, en *Anuario Musical*, 53 (1998), pp. 191-224; -ID.: “Matías Navarro (1668?-1727), maestro de capilla de la catedral de Orihuela”, en *Revista de Musicología*, 21/1 (1998), pp. 169-196; -ID.: “Organistas de la catedral de Segorbe (1642-1900)”, en *Nassarre*, 17/1-2 (2001), pp. 227-242.

- CARAMUEL DE LOBKOWITZ, Juan: *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Bi, Nova Musica*. Viena, Cosmerovius, 1645.

- CÁRCEL, M<sup>a</sup> Milagros: “Organización de la Archidiócesis de Valencia en época del patriarca Ribera”, en *El patriarca Ribera y su tiempo: religión, cultura y política en la Edad Moderna*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2012, pp. 93-155.

- CÁRCEL, M<sup>a</sup> Milagros; y TRENCHS, José: “Una visita pastoral del pontificado de San Juan de Ribera en Valencia (1570)”, en *Estudis: Revista de Història Moderna*, 8 (1979-1980), pp. 71-85.

- CARO BAROJA, Julio: *Las formas complejas de la vida religiosa (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*. Madrid, Akal, 1978.

- CARRERAS, Juan José: “El siglo XVIII desde la perspectiva catedralicia”, en *La ópera en el templo: Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer* (Marín, Miguel Ángel, ed.). Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 23-56.

- CARRERAS, Juan José; y BOYD, Malcolm: *Música en España en el siglo XVIII*. Madrid, Cambridge University Press, 2000.

- CARRERAS, Juan José; y GARCÍA, Bernardo (eds.): *The Royal Chapel in the Time of the Habsburgs: Music and Court Ceremony in Early Modern Europe*. Woodbridge, Boydell and Brewer, 2005.

- CARRERAS Y BULBENA, Rafael: *El oratorio musical desde su origen hasta nuestros días*. Barcelona, L’Avenç, 1906.

- CARTER, Tim; y CHEW, Geoffrey: “Monteverdi [Monteverde], Claudio (Giovanni [Zuan] Antonio)”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 17, 2001, pp. 29-60.

- CASARES, Emilio: “La música religiosa en el Barroco europeo”, en *La Música en el Barroco*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1977, pp. 51-85, -ID. (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, vol. I. *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*, vol. 2. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986 (vol. I), 1988 (vol. II).
- CASEY, James: *The Kingdom of Valencia in the Seventeenth Century*. Cambridge, University Press, 1979 [versión consultada: *El Regne de València al segle XVII*. Catarroja-Barcelona, Afers, 2006]; -ID.: “Las causas económicas de la expulsión de los moriscos”, en *Revista de Historia Moderna*, 27 (2009), pp. 135-150.
- CASTRO, Candelaria; CALVO, Mercedes; y GRANADO, Sonia: “Las capellanías en los siglos XVII-XVIII a través del estudio de su escritura de fundación”, en *Anuario de Historia de la Iglesia*, 16 (2007), pp. 335-347.
- CEBOLLA, Alberto: “Inventarios musicales de la catedral de Albarracín (ss. XIV-XX)”, en *Nassarre*, 25/ 1 (2009), pp. 137-176.
- CHUECA, Fernando: *Historia de la arquitectura occidental. Vol. 5, Renacimiento*. Madrid, Dossat, 1989.
- CIRUELO, Pedro: *Cursus quatuor mathematicarum artium liberalium*. Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1526.
- CÍSCAR, Eugenio: “Notas sobre la predicación e instrucción religiosa de los moriscos en Valencia a principios del siglo XVII”, en *Estudis: Revista de Història Moderna*, 15 (1989), pp. 205-244; -ID.: *Moriscos, nobles y repobladores. Estudios sobre el siglo XVII en Valencia*. Valencia, Diputació Provincial de València, 1993.
- CLIMENT, José: “Organistas valencianos de los s. XVII y XVIII”, en *Anuario Musical*, 17 (1962), pp. 179-208; -ID.: “La música en Valencia durante el siglo XVII”, en *Anuario Musical*, 21 (1968), pp. 211-241; -ID. (ed.): *Obras vocales de Juan Bautista Cabanilles (1644-1712)*. Valencia, Piles, 1971 [Prólogo de Miguel Querol]; -ID.: “García Valcaire, Vicente”, en *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Valencia, Imprenta de M. García Cantos-Puig, vol. 5, 1973, p. 33; -ID.: “Pérez, Marcos”, en *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Valencia, Imprenta de M. García Cantos-Puig, vol. 8, 1973, pp. 249-250; -ID.: “Sesse, Raimundo”, en *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Valencia, Imprenta de M. García Cantos-Puig, vol. 11, 1973, p. 14; -ID.: “Ynojosa, Josep”, en *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Valencia, Imprenta de M. García Cantos-Puig, vol. 12, 1973, p. 301; -ID. (ed.): *Juan Bautista Comes. Obras en lengua romance. Vol. I. Villancicos al Santísimo Sacramento*. Valencia, Institución “Alfonso el Magnánimo”, 1977; -ID. (ed.): *Juan Bautista Comes. Obras en lengua romance. Vol. II. Villancicos a la Natividad*. Valencia, Institución “Alfonso el Magnánimo”, 1978; -ID. (ed.): *Juan Bautista Comes. Obras en lengua romance. Vol. III. Villancicos al Santísimo Sacramento*. Valencia, Institución “Alfonso el Magnánimo”, 1978; -ID. (ed.): *Juan Bautista Comes. Obras en lengua romance. Vol. IV. Villancicos a los Santos*. Valencia, Institución “Alfonso el Magnánimo”, 1979; -ID.: “El órgano de la catedral de Valencia: Primera reforma posterior a Juan Cavanilles”, en *Revista de Musicología*, 2/1 (1979), pp. 138-144; -ID.: *Fondos musicales de la Región Valenciana. I. Catedral Metropolitana de Valencia*. Valencia, Instituto de Musicología, 1979; -ID.: “La capilla de música de la catedral de Valencia”, en *Anuario Musical*, 37 (1982), pp. 55-69; -ID.: *Fondos musicales de la Región Valenciana. II. Real Colegio del Corpus Christi-Patriarca*. Valencia, Institución “Alfonso el Magnánimo”, 1984; -ID.: *Fondos Musicales de la Región Valenciana. III. Catedral de Segorbe*. Valencia, Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, 1984; -ID.: *Fondos Musicales de la Región Valenciana. IV. Catedral de Orihuela*. Valencia, Instituto de Musicología, 1986; -ID.: “La música”, en *De les Germanies a la Nova Planta. Historia del País Valencià. Vol. III*. Barcelona, Edicions 62, 1989, pp. 345-358; -ID. (ed.): *El Cançoner de Gandia*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1995; -ID.:



“Babán, Gracián”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 2, 1999, pp. 1-2; -ID.: “Bailón [Baylón], Aniceto”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 2, 1999, pp. 59-60; -ID.: “Cabanilles Barberá, Juan Bautista José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 2, 1999, pp. 828-829; -ID.: “Comes”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 3, 1999, pp. 841-844; -ID.: “Cotes, Ambrosio”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 4, 1999, p. 147; -ID.: “León, Manuel de (I)”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 6, 2000, p. 872; -ID.: *La Saga de los Plasencia*. Valencia, Gràfiques Maral, 2000; -ID.: “Monjiu [Monchiu] Panzano, Miguel”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 7, 2000, p. 696; -ID.: “Narro Campos, Manuel”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 7, 2000, p. 976; -ID.: “Pérez de la Parra, Ginés [Juan Ginés Pérez]”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 8, 2001, p. 641; -ID.: “Renart, Andrés”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 9, 2002, p. 108; -ID.: “Ripollés Pérez, Vicente”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 9, 2002, pp. 208-209; -ID.: “Segarra, Pedro”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 9, 2002, p. 896.

- CLIMENT, José; y PIEDRA, Joaquín: *Polifonía Española. Escuela Valenciana, Juan Bautista Comes* (8 villancicos). Madrid, Unión Musical Española, 1963; -ID.: *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico*. Madrid, Comisaría Nacional de la Música, 1977.

- CODINA, Daniel: “Una nova antologia de polifonia religiosa (segles XVII-XVIII)”, en *Anuario Musical*, 51 (1996), pp. 111-133.

- CORBALÁN, Fernando: *La proporción áurea: el lenguaje matemático de la belleza*. Barcelona, RBA libros, 2010.

- CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de musica practica, y theorica de organo, intitulado Facultad organica*. Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626.

- COTARELO Y MORI, Emilio: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid, Bailly-Ballière, 1911; -ID.: *Orígenes y establecimiento de la ópera hasta 1800*. Madrid, Tipografía de Archivos, 1917.

- DAMSCHRODER, David; y RUSELL WILLIAMS, David: *Music Theory from Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide*. Nueva York, Pendragon Press, 1990.

- DEFORD, Ruth I.: “Giovannelli [Giovannelli], Ruggiero”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 9, 2001, pp. 892-893.

- DELGADO PARRA, Gustavo: “El libro que tiene onze partidos del M. Dn Joseph de Torres”. ¿Torres y Martínez Bravo, o Torres y Vergara? Aproximaciones a una interpretación filológica del manuscrito de la colección Sánchez Garza”, en *Anuario musical*, 63 (2008), pp. 25-60; -ID. (ed.): *José de Torres (ca. 1670-1738): Obras para órgano. Edición crítica*. Madrid, Alpuerto, 2009; -ID.: *Un libro del siglo XVIII para la enseñanza de la composición en la Nueva España: el "Libro que contiene onze partidos del M. Dn. Joseph de Torres"*. Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València-CSIC, 2010; -ID.: “Antonio de Cabezón y el órgano en el “Nuevo Mundo”, en *Anuario Musical*, 69 (2014), pp. 259-276.

- DODERER, Gerhard: *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts: Untersuchungen an Hand des Ms 964 der Bibliotheca Publica in Braga*. Tutzing, Schneider, 1978.

- DOLCET, Josep Joan: *El somni del Parnàs: la Música a l'Acadèmia dels Desconfiats (1700-1705)*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

- DONÀ, Mariangela: “Vecchi, Orfeo”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 26, 2001, pp. 368-369.
- DUCE, José: *Trabajo de investigación sobre el tono al Santísimo Mortales que amáis de Juan Bautista Cabanilles*. Trabajo de Investigación (doctorado). Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte (DCADHA), 2011.
- DURÁN GUDIOL, Antonio: “Los manuscritos de la catedral de Huesca”, en *Argensola*, 16 (1953), pp. 293-322; -ID.: “Los maestros de capilla de la catedral de Huesca”, en *Argensola*, 38 (1959), pp. 107-132; -ID.: “La capilla de música de la catedral de Huesca”, en *Anuario Musical*, 19 (1964), pp. 29-55.
- EDWIN HARTILL, John: *Principles of Biblical Hermeneutics*. Michigan, Zondervan Publishing House, 1947 [versión consultada en castellano: *Manual de Interpretación Bíblica*. Puebla, Ediciones Las Américas, 2003].
- ELDERS, Willem, FORNEY, Kristine; y PLANCHART, Alejandro Enrique: “Clemens (non papa) [Clement, Jacob]”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 6, 2001, pp. 28-33.
- ELLIOT, John: *Imperial Spain 1469-1716*. Londres, Edward Arnold, 1963 [versión consultada: *La España Imperial. 1469-1716*. Madrid, Vicens-Vives, 1980]; -ID.: *Spain and its World 1500-1700: Selected Essays*. Yale, Yale University, 1989 [versión consultada: *España y su mundo 1500-1700*. Madrid, Alianza Editorial, 1990].
- ESCARTÍ, Josep Vicent: *Dietari de Joaquim Aierdi. Notícies de València i son Regne de 1661 a 1664 i de 1667 a 1679*. Barcelona, Barcino, 1999; -ID.: “Joaquim Aierdi i les notícies de València i son Regne (1661-1679)”, en *Caplletra*, 31 (2001), pp. 75-88.
- ESCOLANO, Gaspar: *Decada primera de la historia de la Insigne, y Coronada Ciudad y Reyno de Valencia*. 2 vols. Valencia, Pedro Patricio Mey, 1610 (vol. 1), 1611 (vol. 2).
- ESCRIVÀ, Francisco: *Vida del Illustrissimo y Excellentissimo Señor don Iuan de Ribera, Patriarca de Antiochia, y Arçobispo de Valencia*. Valencia, Pedro Patricio Mey, 1612.
- ESLAVA, Hilarión: *Lira Sacro-Hispana*. 10 vols. Madrid, Mariano Martín Salazar, 1852-1860; -ID.: *Museo orgánico español*. 2 vols. Madrid, José C. de la Peña, 1853-1860.
- ESPONERA, Alfonso (ed.): *José Teixidor, O.p. Episcopologio de Valencia (1092-1773)*. Valencia, Facultad de Teología “San Vicente Ferrer”, Series Valentina, XLI, 1998.
- ESTEVE VAQUER, José Joaquín; JULIÀ, Andreu; y MENZEL, Cristina: “Archivo de Música de la Catedral de Mallorca” en *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 273-286; -ID. (eds.): *La música a Mallorca: una aproximació històrica* [catálogo de la exposición]. Palma de Mallorca, Servei d’Arxius i Biblioteques, 2007.
- ETZION, Judith (ed.): *El Cancionero de la Sablonara*. Londres, Tamesis, 1996; -EADEM: “Spanish Music as Perceived in Western Music Historiography: A Case of the Black Legend?”, en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 29/2 (1998), pp. 93-120; -EADEM: “Latin polyphony in Early Spanish Baroque”, en *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 75-81; -EADEM (ed.): *Mateo Romero (Maestro Capitán) (ca. 1575-1647), opera omnia latina*. 4 vols. Holzgerlingen, American Institute of Musicology (AIM), 2001.
- EXIMENO, Antonio: *Del origen y reglas de la música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración*. 3 vols. Madrid, Imprenta Real, 1796; -ID.: *Don Lazarillo Vizcardi*. 2 vols. Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872-1873.
- EZQUERRO, Antonio: “Calatayud, Archivos musicales de”, en *Gran Enciclopedia Aragonesa, Apéndice III*. Zaragoza, Aragonali, 1977, p. 70; -ID.: *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”, col. “Polifonía Aragonesa, VII”, 1991; -ID.: “El músico aragonés Diego de Pontac (1603-1654), Maestro de Capilla de La Seo de Zaragoza”, en *Nassarre*, 8/1 (1992), pp. 187-210; -ID. (ed.): *Antonio Lozano González: La Música popular, religiosa y dramática en Zaragoza. desde el siglo XVI hasta nuestros días* (Zaragoza, Sanz y Navarro, 1895). 3ª ed. Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza-Ayuntamiento de Zaragoza, 1994; -ID.: *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997; -ID.: “Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España”, en *Boletín DM* (Asociación Española de Documentación Musical), 4/1 (1997), pp. 5-70; -ID.: “Gómez de Navas [Nabas]”, en *Diccionario de la Música Española...*, op. cit., vol. 5, 1999, pp. 717-719; -ID.: “Correa, Manuel”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 4, 1999, pp. 76-78; -ID.: “Egüés, Manuel [Miguel Conejos] de”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 4, 1999, pp. 631-633; -ID.: “Gómez de Navas [Nabas]”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 5, 1999, pp. 717-719; -ID.: “Marqués, Miguel Juan”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 7, 2000, pp. 199-202; -ID.: “Mesa [Meça, Messa], Jacinto Antonio de”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 7, 2000, pp. 471-473; -ID.: “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*, 56 (2001), pp. 97-113; -ID.: “Tabula compositoria, partitura, chapa y borrador. Formas de anotar la polifonía y música instrumental en el ámbito hispánico durante el período barroco”, en *Im Dienst der Quellen zur Musik: Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag / hrsg. von der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg durch Paul Mai*. Tutzing, Hans Schneider Verlag (2002), pp. 259-274; -ID. (ed.): *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*. Barcelona, CSIC, 2002; -ID.: “Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón”, en *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 113-156; -ID.: “Siesta”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 9, 2002, pp. 1003-1007; -ID.: “Tomson, Eduardo”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 10, 2002, pp. 339-340; -ID.: “Vargas [Bargas], Urbán de”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 10, 2002, pp. 738-744; -ID.: “Músicos del Seiscientos Hispánico: Miguel de Aguilar, Sebastián Alfonso, Gracián Babán y Mateo Calvete”, en *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 81-120; -ID.: “Noticias en torno a la música en la colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud”, en *Actas de las IV Jornadas de Estudio de la Orden del Santo Sepulcro*. Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2004, pp. 179-195; -ID. (ed.): *Pedro Cerone: El Melopeo y Maestro; Tractado de Musica Theorica y Practica. (Nápoles, J. B. Gargano y L. Nucci, 1613)*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LXXXIV”, 2007; -ID.: “Sources for works by Orlando di Lasso in Spain” (Bouckaert, Bruno (ed.), en *Yearbook of Alamire Foundation*. Lovaina (Bélgica), Alamire Foundation, 2008, pp. 121-166; -ID. (ed.): *Música de la Catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya: compositors de la cort en els temps dels darrers Àustries i els primers Borbons*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2009; -ID.: “José de Nebra entre España y la Nueva España: fuentes documentales de música –dimensión internacional– para su estudio”, en *Lope de Barrientos*, 3 (2010), pp. 59-104; -ID.: “Recepción de la música de Georg Friedrich Händel en España. El caso del archivo de música de las catedrales de Zaragoza y la intervención de los músicos Nebra”, en *Recerca Musicològica*, 21-22 (2013-2014), pp. 103-149; -ID.: “«Lo atractivo del idioma». El color y lo visual como apoyo enfático para una mejor interpretación musical”, en *IV Coloquio de Musicología de Morelia. Celebración y sonoridad en las catedrales novohispanas. Gustosa cadencia de la música y los versos* (Morelia –México–, 10/12.09.2014) [en prensa].

- EZQUERRO, Antonio; y GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: "Catálogo del fondo documental del siglo XVII del archivo musical de las catedrales de Zaragoza", en *Anuario Musical*, 51 (1996), pp. 111-134.
- EZQUERRO, Antonio; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; y GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: "The Circulation of Music in Europe, 1600-1900: A Spanish perspective", en *Musical Life in Europe 1600-1900. A Collection of Essays and Case Studies* (Rash, Rudolf, ed.). Berlín, BWV-Berliner Wissenschafts-Verlag, 2004, pp. 9-32.
- EZQUERRO, Antonio; y GUERRERO, María Cinta: "La Música en la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud", en *Revista de Musicología*, 22/2 (1999), pp. 11-52.
- EZQUERRO, Antonio; y PAVIA, Josep (eds.): *Música de atril en la colegiata de Santa María de Calatayud*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", col. "Polifonía Aragonesa, XIII", 2002.
- EZQUERRO, Antonio; y ROSA MONTAGUT, Marian: "«Del archivo al concierto»: un itinerario para la recuperación teórica y práctica del barroco musical hispánico", en *Anuario Musical*, 68 (2013), pp. 169-202.
- FEIJOO, Benito: "Música de los Templos", en *Teatro Crítico Universal (Discurso XIV)*. Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1729.
- FELIPO, Amparo: "La situación financiera de la ciudad de Valencia durante la segunda mitad del seiscientos", en *Studia Historica. Historia Moderna*, 13 (1995), pp. 177-189; -ID.: "Servicios y donativos de la ciudad de Valencia a la monarquía durante la revuelta catalana", en *Studia Historica. Historia Moderna*, 32 (2010), pp. 305-333.
- FERRARD, Mary Armstrong; y LAVERN, Wagner: "Ghersem [Gersem], Géry (de)", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 9, 2001, p. 810.
- FERRER BALLESTER, María Teresa: "El oratorio barroco español. Aportaciones de nuevas fuentes", en *Revista de Musicología*, 16/5 (1993), pp. 2865-2873; -EADÉM: *Antonio Teodoro Ortells (1647-1706): estudio biográfico y estilístico del repertorio musical*. Tesis doctoral. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999; -EADÉM: "Hernández Llana [Illana], Francisco", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 6, 2000, p. 251; -EADÉM (ed.): *Antonio Teodoro Ortells. Oratorio Sacro a la Pasión de Cristo*. 2 vols. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2000; -EADÉM: *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española*. Valencia, Generalitat Valenciana-Institut Valencià de la Música (IVM), 2007.
- FERRER OLMOS, Vicente: "Origen, desarrollo y expansión del título entrañable de Madre de los Desamparados", en *Vº Centenario Advocación "Mare de Deu dels Desamparats"*. Valencia, Ajuntament de València, Regidoria de Cultura, Fires y Festes, 1994, pp. 19-58.
- FÉTIS, François-Joseph: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 8 vols. París, Firmin Didot, 1834-1835.
- FISCHER, Klaus: "Anerio, Felice", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 1, 2001, pp. 642-643.
- FORKEL, Johann Nikolaus: *Allgemeine Geschichte der Musik*. Göttingen, Schwickertschen Verlage, 1788.
- FRANCO, Borja: "El Patriarca Ribera y el uso del arte a finales del siglo XVI en Valencia", en *El patriarca Ribera y su tiempo: religión, cultura y política en la Edad Moderna*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2012, pp. 591-607.

- FUENLLANA, Miguel de: *Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica Lyra*. Sevilla, Martín de Montedoca, 1554.
- FUSTER, Sebastián: *"Timete Deum". El anticristo y el final de la historia según san Vicente Ferrer*. Valencia, Ajuntament de València, 2004.
- GANASSI, Silvestro: *Opera intitulata Fontegara*. Venecia, [por el autor], 1535.
- GARBAYO, Javier: "Bargués", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 2, 1999, p. 238; -ID.: "Conejos Ortells, José", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 3, 1999, p. 869, -ID.: "Fabro, José", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 4, 1999, p. 876; -ID.: "Gil, Miguel", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 5, 1999, p. 604; -ID.: "León, Jerónimo de", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 6, 2000, pp. 869-870; -ID.: "Ríos de Bique, Máximo", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 9, 2002, pp. 201-202; -ID.: "Sarrió, Francisco", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 9, 2002, p. 838; -ID.: "Zacarías Juan, Francisco", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 10, 2002, p. 1076; -ID.: "Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos de Barroco", en *Quintana*, 1 (2002), pp. 211-224.
- GARCÍA-ABRINES, Luis (ed.): *Gaspar Sanz. Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1952, 1979.
- GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen: "La Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Un lugar de permanente alabanza a Dios", en *La Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Cuadernos de restauración de Iberdrola, XIV. Madrid, Patrimonio Nacional-Fundación Iberdrola, 2010.
- GARCÍA JULBE, Vicente; y PALAU, Manuel: *Juan Bautista Comes. Danzas del Santísimo Corpus Christi*. Valencia, Instituto de Musicología, 1952.
- GARCÍA RODRIGUEZ, Alfonso: "Diego Martínez Ponce de Urrana", en *Oleana*, 15 (2000), pp. 27-49.
- GÉDALGE, André: *Traité de la Fugue*. París, Enoch, 1904 [versión consultada en italiano: *Trattato Della Fuga*. Milano, Curci, 1987].
- GEMBERO USTÁRROZ, María: *La música en la catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada, 1992.
- GEORGIADIS, Thrasybulos: *Musik und Sprache: Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung des Messe. Mit zahlreichen Notenbeispielen*. Berlin, Springer-Verlag, 1954; -ID.: *Kleine Schriften*. Tutzing, Hans Schneider, 1977.
- GIL ALONSO, Berta: *Los cantorales del Real Colegio Seminario de Corpus Christi: su catalogación*. Tesis doctoral. Valencia, Universitat de València, 1993.
- GIL BLASCO, Yolanda; y PAVÓN, Armando: "Ceremonias religiosas en la Valencia del patriarca Ribera", en *El patriarca Ribera y su tiempo: religión, cultura y política en la Edad Moderna*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2012.
- GMEINWIESER, Siegfried: "Pitoni, Giuseppe Ottavio", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 19, 2001, pp. 809-810.
- GÓMEZ FERRER, Mercedes: "Una traza renacentista del arquitecto valenciano Gaspar Gregori", en *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, 45 (1995), pp. 223-232.

- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen (ed.): *El canto de la Sibila, I: León y Castilla*. Madrid, Alpuerto, 1996; -EADEM (ed.): *El canto de la Sibila, II: Cataluña y Baleares*. Madrid, Alpuerto, 1997; -EADEM (ed.): *El Cancionero de Uppsala*. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2003.
- GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen; y CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (eds.): *La Sibila. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*. Madrid, Alpuerto, 2015.
- GONZÁLEZ BARRIONUEVO, Herminio: "La "bivirga precedida de nota ligera" en el Antifonario de Hartker", en *Revista de Musicología*, 7/2 (1984), pp. 369-418; -ID.: "El "pes initio debilis" en las principales familias neumáticas gregorianas", en *Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, Año Europeo de la Música* (López-Calo, José; Fernández de la Cuesta, Ismael; y Casares Rodicio, Emilio, coords.), vol. 1. Salamanca, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 69-74; -ID.: *Los seises de Sevilla*. Sevilla, Castillejo, 1992; -ID.: "Los códices "mozárabes" del archivo de Silos: aspectos paleográficos y semiológicos de su notación neumática", en *Revista de Musicología*, 15/2-3 (1992), pp. 403-472; -ID.: *Ritmo e interpretación del canto gregoriano: estudio musicológico*. Madrid, Alpuerto, 1998.
- 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; -ID.: "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*, 9-10 (1989), pp. 303-325; -ID.: "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*, 7/2 (1991), pp. 159-167; -ID.: "García Velcaire, Vicente", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 5, 1999, pp. 499-500; -ID.: "Gay, José (I)", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 4, 1999, p. 547; -ID.: "Martínez de la Roca Bolea, Joaquín", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 7, 2000, pp. 279-283; -ID.: "Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal", en *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 83-95; -ID.: "Regir la capilla o el oficio de director antes de que existieran los directores", en *Quodlibet*, 46 (2010), pp. 82-118.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; y MARTÍNEZ GARCÍA, M<sup>a</sup> Carmen: "Robledo, Melchor", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 9, 2002, pp. 234-237.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: "Determinadas características en la estructura de la composición musical del Barroco", en *Actas del I Congreso Nacional de Musicología*, Sociedad Española de Musicología. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1981, pp. 19-27; -ID.: "Música y Retórica: una nueva trayectoria de la "Ars musica" y la "Música práctica" a comienzos del Barroco", en *Revista de Musicología*, 10/3 (1987), pp. 811-842; -ID.: "Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII", en *Anuario Musical*, 43 (1988), pp. 96-109; -ID.: *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, "Monumentos de la Música Española, II", 1992; -ID.: "La relación entre música y lenguaje en las composiciones en castellano de los siglos XVI y XVII", en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*. Madrid, Casa Velázquez, 1996; -ID. (ed.): *La música en las catedrales en el siglo XVII. Los villancicos y romances de fray Manuel Correa*. Barcelona, "Monumentos de la Música Española, LV", 1997; -ID.: "Música vocal española del siglo XVII, técnica de composición como hermenéutica del texto", en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750* (Actas del Congreso Internacional –20-21 Febrero 1995–). Valladolid, Sociedad "V Centenario del Tratado de Tordesillas", 1997, pp. 551-552; -ID. (ed.): *Andrés Lorente: El Por qué de la Música (Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672)*. Barcelona, CSIC, "Textos Universitarios, 38", 2002; -ID.: "J.

- S. Bach: técnica de composición como *explicatio textus*", en *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 157-174.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; EZQUERRO, Antonio; IGLESIAS, Nieves; GOSÁLVEZ, Carlos José; y CRESPI, Joana: *RISM. Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, manuscritos musicales, 1600-1850)*. Madrid, Arco Libros, 1996.
  - GONZÁLEZ PEÑA, María Luz: "Montserrat, Roque", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 7, 2000, p. 747.
  - GOTTSCHED, Johann Christoph: *Ausführliche Redekunst nach Anleitung der Griechen und Römer wie auch der neuern Ausländer*. Leipzig, Breitkopf, 1736.
  - GOZALBES, Manuel; y LLEDÓ, Nuria: "Continuidad y ruptura monetaria: Austrias y Borbones (1479-1868)", en *Els diners van i venen*. Valencia, Museu de Prehistòria, 1999, pp. 147-226.
  - GREGORI, Josep Maria: "Sobre la idea del símbolo en la música religiosa", en *La realidad musical* (Cruz, Juan, coord.). Navarra, Ediciones Universidad de Navarra, 1998; -ID.: "Ferrer, Joan [Gargallo]", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 5, 1999, pp. 90-92; -ID.: "Número y símbolo en los exordios de l'Orfeo y las Vespro della Beata Vergine de Claudio Monteverdi", en *Revista de Musicología*, 28/2 (2005), pp. 919-950; -ID. (ed.): *Joan Crisòstom Ripollés (1678-1746). Música eclesiástica per a 1, 2, 4, 6 i 8 veus*. Madrid, Amalgama, 2014.
  - GUERAU, Francisco: *Poema Harmónico compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española*. Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1694.
  - GURLITT, Wilibald (ed.): *Praetorius, Michael: Syntagma Musicum. 3 vols. Wittemberg und Wolfenbüttel, 1615, 1619, 1619*. Kassel, Bärenreiter, 1958.
  - GUZMÁN, Juan Bautista: *Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVI Juan Bautista Comes*. 2 vols. Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1888.
  - HAAR, James: "Orlande [Roland] de Lassus [Orlando di Lasso]", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 14, 2001, pp. 295-322.
  - HABERKAMP, Gertraut: *Die weltliche Vokalmusik in Spanien um 1500. Der "Cancionero de Colombina" von Sevilla und ausserspanische Handschriften*. Tutzing, Hans Schneider, 1968.
  - HANSELL, Sven; y TERMINI, Olga: "Lotti, Antonio", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 15, 2001, pp. 211-213.
  - HERNÁNDEZ ASCUNCE, Leocadio: "La polifonía postridentina en España", en *Príncipe de Viana*, 7 (1946), pp. 787-808; -ID.: "La música sacra en la historia Pampilonense", en *Príncipe de Viana*, 22 (1946), pp. 144-176; -ID.: "El Corpus de Pamplona en los siglos XVII y XVIII", en *Príncipe de Viana*, 34 (1949), pp. 85-108; -ID.: "Música y músicos de la Catedral de Pamplona", I y II, en *Anuario Musical*, 22 (1967), pp. 209-246; y en *Anuario Musical*, 23 (1968), pp. 231-246.
  - HERRERO, Miguel: *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid, Gredos, 1966.
  - HICKS, Anthony: "Handel [Händel, Hendel], Georg Friedrich [Georg Friederich]", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 10, 2001, pp. 747-813.
  - IBÁÑEZ, Pedro Miguel: "Rómulo Cincinato y el retablo mayor de la iglesia de los jesuitas de Cuenca", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 72



(1991), pp. 433-448; -ID.: “El periodo conquense de Bartolomé Matarana (1573-1597)”, en *Ars Longa: cuadernos de arte*, 3 (1992), pp. 65-75.

- IBARRA HIDALGO, Eduardo: “Notas históricas y genealógicas de la familia Pinelo”, en *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 29, (2001), pp. 9-22.

- ISUSI, Rosa: “Pedro Rabassa en la teoría musical del s. XVIII: algunos aspectos sobre instrumentos y voces según su «Guía para principiantes»”, en *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), pp. 401-416; -EADEM: *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada, 2003; -EADEM: “Los Rabassa: un linaje de músicos de origen catalán (siglos XVI-XIX)”, en *Revista Catalana de Musicología*, 2 (2004), pp. 79-94; -EADEM: “Conexiones musicales entre Teruel y Valencia en el siglo XVIII: mecenazgo institucional, circulación de músicos y dispersión del repertorio”, en *Teruel* 91/2 (2006-2007), pp. 205-226; -EADEM (ed.): *Pere Rabassa (1683-1767). Música barroca per a la catedral de València*. Barcelona, Tritó, 2006; -EADEM: “Los libros de coro del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia: catálogo en línea y valoración”, en *Boletín DM (Asociación Española de Documentación Musical)*, 18 (2014), pp. 18-34.

- ISUSI, Rosa; y OLSON, Greta: “Hacia un catálogo colectivo del patrimonio musical valenciano: el Real Colegio Seminario de Corpus Christi como primer paso” en *Boletín DM (Asociación Española de Documentación Musical)*, 11 (2007), pp. 92-97; -EADEM: “The Music Archive and Library at the Real Colegio de Corpus Christi (Valencia)”, en *Fontes Artis Musicae*, 55/3 (2008), pp. 512-518.

- JACOB, Roger: “Phinot [Finot, Finotto], Dominique [Dominico]”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 19, 2001, pp. 631-632.

- JAIME GÓMEZ, José de; y JAIME LORÉN, José María de: “Jerónimo de la Torre (Calamocha 1607-1673). Compositor y organista acreditado de la Catedral de Valencia”, en *Xiloca*, 2 (1988), pp. 71-85.

- JAMBOU, Luis: “El órgano en la Península ibérica entre los siglos XVI y XVIII: historia y estética”, en *Revista de Musicología*, 2/1 (1979), pp. 19-46; -ID.: “Organeros en la diócesis de Cuenca en los siglos XVI-XVII”, en *Almud*, 4 (1981), pp. 145-165; -ID.: “La lutherie à Madrid à la fin du XVIIe siècle”, en *Revista de Musicología*, 9/2 (1986), pp. 427-452; -ID.: *Evolución del órgano español: siglos XVI-XVIII*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1988; -ID.: “Reflexiones y documentos sobre dinastías de maestros de capilla y organistas de los siglos XVI-XVIII”, en *Nassarre*, 12/2 (1996), pp. 161-184; -ID.: “Bordons”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 2, 1999, pp. 630-631; -ID.: “Girón [Guillón], Claudio”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 2, 1999, p. 655; -ID.: “Arpistas en la catedral de Toledo durante la segunda mitad del siglo XVII: del testamento de Diego Fernández de Huete a su música: Zien Láminas de Bronce poco más o menos”, en *Revista de Musicología*, 23/2 (2000), pp. 565-577; -ID. (coord.): *La musique entre France et Espagne*. París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003; -ID.: “De Mateo Romero (ca 1575-1647) à Juan Hidalgo (ca 1614-1685) à la Cour d'Espagne: les leçons musicales de actes notariés”, en *Nassarre*, 22/1 (2006), pp. 349-376; -ID.: “Francisco Jaraba y Bruna: aproximación al estudio de la vida musical en la colegial de Pastrana en el siglo XVII”, en *Nassarre*, 26/1 (2010), pp. 25-36; -ID.: “El tiento en Cabezón. Reflexiones sobre el Tiento IV de “Antonio” contenido en el Libro de cifra Nueva de Venegas de Henestrosa”, en *Anuario Musical*, 69 (2014), pp. 51-60.

- JANOVKA, Tomas Baltazar: *Clavis ad Thesaurum magnae artis musicae*. Praga, Georg Labaun, 1701.

- JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro: "Montserrat, José de", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 7, 2000, pp. 699-670.
- JOÃO IV DE PORTUGAL: *Primeira parte do index da Livraria do muyto alto, e poderoso Rey Dom João o IV. Nosso Senhor*. Lisboa, Paulo Craesbeck, 1649; -ID.: *Defensa de la música moderna contra la errada opinion del obispo Cyrilo Franco*. Lisboa, 1650.
- JONES, Andrew V.: "Carissimi, Giacomo [Jacomo]", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 5, 2001, pp. 135-150.
- JUÁREZ, Javier: *Escultor Gregorio Fernández*. Valladolid, Junta de Cofradías, 2008.
- KASTNER, Macario Santiago (ed.): *Cravistas portugueses*. 2 vols. Mainz, Schott, 1935 (vol. I), 1950 (vol. II); -ID. (ed.): *Silva ibérica de música para tecla de los siglos XVI, XVII y XVIII*. 2 vols. Mainz, Schott, 1965.
- KENYON, Beryl: "El bajón español y los tres ejemplares de la catedral de Jaca", en *Nassarre*, 2/2 (1986), pp. 109-133.
- KIRK, Douglas Karl: *Churching the shawms in Renaissance Spain: Lerma, Archivo de San Pedro, MS. Mus. 1*. Tesis doctoral. Montreal, McGill University, 1993.
- KIRKENDALE, Ursula (ed.): *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman Oratorios*. 2 vols. Florencia, Leo S. Olschki Editore, 2007.
- KIRCHER, Athanasius: *Musurgia Universalis sive Ars Magna consoni et dissoni*. Roma, Herederos de Francesco Corbellotti, 1650.
- KÜHN, Clemens: *Formenlehre der Musik*. Kassel, Bärenreiter, 1987 [versión consultada en castellano: *Tratado de la forma musical*. Barcelona, Labor, 1994].
- KNISELEY, Philip: "Soriano [Suriano, Suriani, Surianus], Francesco", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 23, 2001, pp. 745-746.
- LABARGA, Fermín: "El posicionamiento inmaculista de las cofradías españolas", en *Anuario de Historia de la Iglesia*, 13 (2004), pp. 23-44.
- LAMBEA, Mariano: "La cuestión de la semitonía subintelecta en Cerone (el melope y maestro, 1613)", en *Nassarre*, 12/2 (1996), pp. 197-216; -ID.: *Los villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626). Contribución al estudio del villancico en Catalunya, en el primer tercio del siglo XVII*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999; -ID.: "Teoría y práctica del compasillo y de la proporción menor", en *Revista de Musicología*, 22/1 (1999), pp. 129-156; -ID.: "Los Villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626). Contribución al estudio del villancico en Cataluña", en *Revista Catalana de Musicología*, 1 (2001), pp. 231-238.
- LAMBEA, Mariano; y JOSA, María Dolores (eds.): *Libro de tonos humanos (1655-1656). La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII*. Barcelona, CSIC, 2000; -ID. (eds.): *Cancionero poético-musical hispánico de Lisboa*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2004; -ID. (eds.): *Manojuelo poético musical de Nueva York (The Hispanic Society of America)*. Madrid, CSIC, 2008.
- LANG, Paul Henry: *Music in Western Civilization*. Nueva York, Norton, 1941.
- LARA, Juan Manuel (ed.): *Hernando Franco (1532-1585). Obras. Volumen primero*. Tesoro de la Música Polifónica en México, Tomo IX. México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM), 1997; -ID. (ed.): *Francisco López Capillas (ca. 1608-1674). Obras*. 3 vols. Tesoro de la Música Polifónica en México, Tomos V, VI, IX. México, CENIDIM, 1993 (vol. 1), 1994, (vol. 2), 2002 (vol. 3).

- LÁZARO, José: *Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia. El coste económico de su capilla en el año 1610*. Trabajo de Investigación (doctorado). Valencia, Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 2000.
- LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de Historia de la Teoría Musical*. Madrid, CSIC, 1962; -ID.: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, CSIC, 1974.
- LERMA, Carlos; MAS, Ángeles; y GALIANA, Mercedes: “Estudio del proceso constructivo del Colegio de Corpus Christi de Valencia”, en *Actas del VII Congreso Nacional de la Construcción, Santiago de Compostela, 26-29 octubre de 2011*, 1 (2011), pp. 709-719.
- LESURE, François (ed.): *Mersenne, Marin: Harmonie Universelle. (París, Sebastien Cramoisy, 1636 (vol. I); París, Pierre Ballard, 1637 (vol. II))*. París, Éditions du CNRS, 1965.
- *Liber Usualis Missae et Officii*. Tournai, Desclée, 1927; París-Tournai-Roma, 1962 [Ejemplar consultado: París-Tournai-Roma, 1947].
- LOCKWOOD, Lewis; y AMATI-CAMPERI, Alexandra: “Ruffo, Vincenzo”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 21, 2001, pp. 874-875.
- LOCKWOOD, Lewis; y O’REGAN, Noel: “Animuccia, Giovanni”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 1, 2001, pp. 686-688.
- LOCKWOOD, Lewis; O’REGAN, Noel; y OWENS, Jessie Ann: “Palestrina [Pretestino, etc.], Giovanni Pierluigi da”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 18, 2001, pp. 937-957.
- LOLO, Begoña: *La Real Capilla de Música de Madrid. José de Torres y Martínez Bravo (1665-1738)*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1989; -EADEM (ed.): *José Teixidor: Historia de la música "española" y sobre el verdadero origen de la música*. Lérida, Institut d’Estudis Ilerdencs, 1996; -EADEM: “Galán, Cristóbal”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 5, 1999, pp. 317-319.
- LÓPEZ-CALO, José: “La música religiosa en el Barroco español. Orígenes y características generales”, en *La Música en el Barroco*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1977, pp. 147-189; -ID.: *Historia de la Música Española. Vol. 3. Siglo XVII*. Madrid, Alianza Editorial, col. «Alianza Música», 1983; -ID.: “Las misas policorales de Miguel de Irizar”, en *Príncipe de Viana*, 174 (1985), pp. 297-316; -ID.: *La música en la catedral de Segovia. Vol. II. Catálogo del archivo de música (II)*. Segovia, Diputación Provincial de Segovia, 1989; -ID.: *La música en la catedral de Burgos. Vol I. Catálogo del archivo de música (I). Vol. II. Catálogo del archivo de música (II). Vol. III. Documentario musical (I). Vol. IV. Documentario musical (II). Vol. V. Documentario musical (III). Vol. VI. Documentario musical (IV). Vol. VII. Documentario musical (V). Vol. VIII. Documentario musical (VI). Vol. IX. Índice general*. Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1995 (vols. I-II), 1996 (vols. III-IX); -ID.: “Garro [y de Yanguas]”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 5, 1999, pp. 528-529; -ID.: “Grados, Diego de”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 5, 1999, p. 808; -ID.: “Hinojosa, José”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 6, 2000, pp. 327-328; -ID.: “León, Juan de (II)”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 6, 2000, p. 872; -ID.: “Montserrat (III) [Montserrat, Monserrate, Montserrate]”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 7, 2000, pp. 746-747; -ID.: “Sesé [Sessé] (I)”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 9, 2002, p. 966; -ID.: “Tello, Miguel”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 9, 2002, p. 257; -ID.: *La controversia de Valls*. Granada, Centro de Documentación de la Música de Andalucía, 2005; -ID.: *La música en las catedrales españolas (Music in Spanish*

*Cathedrals*). Música Hispana. Textos. Estudios. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2012.

- LÓPEZ CANO, Rubén: *Música y retórica en el Barroco*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: "Bartolomé Matarana y otros pintores italianos del siglo XVII", en *Archivo Español de Arte*, 51/202 (1978), pp. 184-186.
- LÓPEZ VILCHEZ, Inmaculada: "Entre la razón y el mito: arte y ciencia en la divina proporción", en *Educatio Siglo XXI*, 26 (2008), pp. 267-287.
- LORENZO, Rosa María: "La cera en la religiosidad popular. Las cofradías salmantinas", en *Studia Zamorensia*, 4 (1997), pp. 251-259.
- LLOPIS, Jorge: "El claustro del Colegio de Corpus Christi de Valencia. Análisis formal y compositivo", en *Archivo Español de Arte*, 80/137 (2007), pp. 45-65.
- LLORENS, José María (ed.): *Capellae Sixtinae Codices musicis notis instructi sive manuscripti sive praelo excussi*. Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1960; -ID. (ed.): *Le opere musicali della Cappella Giulia, manuscritti e edizioni fino el 1700*, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1971; -ID. (ed.): *Francisco Guerrero (1528-1599): Opera Omnia* Vols. III-XIV. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española", XXXVI, XXXVIII, XLIII, XLV, XLVIII, LI, LII, LVI, LXII, LXVI, LXVIII, LXXII, 1978-2005; -ID.: "Guerrero", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 6, 2000, pp. 25-36; -ID.: "Lobo de Borja, Alonso [Alfonso]", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 6, 2000, pp. 974-976; -ID.: "Morales, Cristóbal de", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 7, 2000, pp. 761-769; -ID.: "Navarro, Francisco", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 7, 2000, p. 991; -ID.: "Ortells, Antonio Teodoro", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 8, 2001, pp. 247-250; -ID.: "Victoria, Tomás Luis de", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 10, 2002, p. 852-859; -ID.: "Vidal (I)", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 10, 2002, p. 859; -ID.: "Zorita, Nicasio", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 10, 2002, pp. 1192-1193, -ID.: *Cristóbal de Morales († 1553): Opera Omnia*. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española", LXXVIII, 2010.
- MADRAZO, Pedro de: *Sevilla y Cádiz*. Serie "España, sus monumentos y artes-su naturaleza é historia". Barcelona, Daniel Cortezo y cía., 1884.
- MARAVALL, José Antonio: *Poder, honor y élites en el siglo XVII*. Madrid, Siglo XXI de España, 1979 [Ejemplar consultado: 3ª ed., 1989]; -ID.: *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel, 1986.
- MARCOS, Alberto: *España en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Barcelona, Crítica, 2000.
- MARCOS DURÁN, Domingo: *Lux bella*. Sevilla, Cuatro alemanes compañeros, 1492; -ID.: *Commento sobre Lux Bella*. Salamanca, Porrás [?], 1498.
- MARÍN, Fernando: "Figuras, gesto, afecto y retórica en la música", en *Nassarre*, 23/1 (2007), pp. 11-52.
- MARÍN, Javier: *Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*. Tesis doctoral. Granada, Universidad de Granada, 2007; -ID.: *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*. 2 vols. Jaén, Universidad de Jaén-Sociedad Española de Musicología, 2012.
- MARÍN, Miguel Ángel: *Antología musical de la catedral de Jaca en el siglo XVIII*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación de Huesca), 2002.

- MARTÍN MORENO, Antonio: “El músico Sebastián Durón: su testamento y muerte. Hacia una posible biografía”, en *Anuario Musical*, 27 (1972), pp. 163-188; -ID.: *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense, Instituto de Estudios Orensanos “padre Feijoo”, 1976; -ID.: “Algunos aspectos del Barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665?-1747)”, en *Anuario Musical*, 31-32 (1976-1977), pp. 157-194; -ID. (ed.): *Salir el Amor del Mundo. Zarzuela en dos jornadas, texto de José Cañizares (1676-1750) y música de Sebastián Durón (1660-1716)*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1979; -ID.: *Historia de la Música Española. Vol. 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, col. « Alianza Música », 1983; -ID.: *Historia de la Música Andaluza*. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.
- MARTÍNEZ DE BIZCARGUI, Gonzalo: *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano*. Zaragoza, Jorge Coci, 1508.
- MARTÍNEZ GIL, José: Catálogo del archivo de música de la Catedral de Teruel. Teruel, 2000 (inédito); -ID.: “Música y músicos en la ciudad de Teruel”, en *Nassarre*, 19/1 (2003), pp. 359-383; -ID.: “Miscelánea musical de la Catedral turolense”, en *Memoria Académica 2008-2009*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 2009, pp. 41-55; -ID.: *La música en la catedral de Teruel 1577-1719*. Tesis doctoral. Pamplona, Universidad de Navarra, 2011.
- MARTINEZ GIL, Fernando; GARCÍA RUIPÉREZ, Mariano; y CROSAS, Francisco: “Calderón de la Barca y el Corpus toledano de 1640: recuperación de una carta autógrafa en el Archivo Municipal de Toledo”, en *Criticón*, 91 (2004), pp. 93-120.
- MATTHESON, Johann: *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburgo, Schiller, 1713.
- MENZEL SANSÓ, Cristina: *La música a Mallorca en el segle XVII*. Tesis doctoral. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2012.
- MENZEL SANSÓ, Cristina; ESTEVE VAQUER, José Joaquín; JULIÀ, A.: “Memoria de actividades RISM-España 1999-2000”, en *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 273-286.
- MERSENNE, Marin: *Harmonie Universelle, contenant la theorie et la pratique de la Musique*. París, Sebastien Cramoisy, 1636.
- MESTRE, Antonio: “Jerarquía católica y oligarquía municipal ante el control de la Universidad de Valencia (el obispo Esteve y la cuestión de los pasquines contra el Patriarca Ribera)”, en *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 1 (1981), pp. 9-35.
- MESSA POULLET, Carlos: “Ávila, Gil de “, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 1, 1999, pp. 890-891.
- MILÁN, Luis de: Valencia: *Libro de música de vihuela de mano, intitulado El Maestro*. Francisco Díaz Romano, 1536.
- MINGUET, Pablo: *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores*. Madrid, Ibarra, 1754.
- MITJANA, Rafael: “La musique en Espagna (art religieux et art profane)”, en *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire de Conservatoire. Première partie. Histoire de la musique*. [Vol. 4] *Espagne-Portugal*. París, Librairie Delagrave, 1920.
- MONSERRATE, Andrés de: *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano*. Valencia, Pedro Patricio Mey, 1614.
- MONTEAGUDO, M<sup>a</sup> Pilar: “El espectáculo del poder. Aproximación a la fiesta política en la Valencia de los siglos XVI-XVII”, en *Estudis: Revista de Historia Moderna*, 19 (1993), pp. 151-164.

- MONTESINOS, José Manuel: “Los artífices de la construcción del artesanado de la sala nova. Palau de la Generalitat. Valencia (1540–1566)”, en *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Valencia, 21-24 de octubre de 2009*. Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2009, pp. 919-928.
- MONTEVERDI, Claudio: *Il quinto libro de madrigali a cinque voci*. Venecia, Ricardo Amadino, 1605 [RISM A/I, M 3475]; -ID.: *Madrigali guerrerri, et amorosi. Libro Ottavo*. Venecia, Alessandro Vincenti, 1638 [RISM A/I, M 3500]; -ID.: *L’Orfeo. Favola in musica*. Venecia, Ricardo Amadino, 1609 [RISM A/I, M 3449].
- MONTOLIU, Violeta: “La Real Capilla de la Virgen de los Desamparados de Valencia: sus orígenes histórico-artísticos”, en *Real Academia de Cultura Valenciana Digital*, 2012, [www.racv.es/racv\\_digital](http://www.racv.es/racv_digital) [05.05.2015].
- MOTA MURILLO, Rafael (ed.): *Sebastián López de Velasco (1584-1659). Libro de missas, motetes, salmos, magnificats y otras cosas tocantes al culto divino*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1980.
- MOUYEN, Jean: “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*. Universitat de València. Departament de Filologia Espanyola, 1991, pp. 407-432.
- MUNETA, Jesús María (ed.): *Obras de la capilla de música de la catedral de Albarracín (Teruel) de los siglos XVII y XVIII*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, col. “Polifonía Aragonesa, III”, 1986; -ID. (ed.): *Clemente Barrachina. Opera omnia. 2 vols*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992 (vol. I), 1995 (vol. II); -ID.: “Aguilar, Miguel”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 1, 1999, p. 114; -ID.: “Barrachina, Clemente”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 2, 1999, p. 249; -ID.: “Músicos de Teruel”, en *Nassarre*, 19/1 (2003), pp. 385-403; -ID.: *Músicos turolenses*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2007.
- MUDARRA, Alonso: *Tres libros de música en cifras para vihuela*. Sevilla, Juan de León, 1546.
- MUÑOZ SERRULLA, M<sup>a</sup> Teresa: *Francisco Piquer y la Creación del Monte de Piedad de Madrid (1702-1739): moneda, espiritualidad y su proyección en Indias*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- NAVARRO, Miguel: “La cultura del Patriarca Juan de Ribera a través de su biblioteca”, en *Studia Philologica Valentina*, 15/12 (2013), pp. 221-244.
- NEGREIROS, Vasco (ed.): *Livro de varios motetes, officio da Semana Santa, e outras cosas*. Lisboa, Casa de la Moneda, 2008.
- NOLTE, Ewald V.; y BUTT, John: “Johann Pachelbel [Bachelbel]”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 18, 2001, pp. 846-857.
- NOONE, Michael: “Ribera, Bernardino de”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2002, vol. 9, p. 171.
- NUCIUS, Johannes: *Musices poeticae*. Neisse, Chrispinus Scharffenberg, 1613.
- NÚÑEZ, Miguel Ángel: *La oratoria sagrada de la época del barroco*. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 2000.
- OLARTE, Matilde: *Miguel de Irizar y Domenzain. Biografía, epistolario y estudio de sus lamentaciones*. Tesis doctoral. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1992; -EADDEM: “Chambí, Gabriel”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 3,

1999, p. 536; -EADDEM: "León, José de", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 6, 2000, p. 871.

- OLSON, Greta: *The masses of Juan Bautista Comes (1582?-1643)*. Tesis Doctoral. Los Ángeles, Universidad de California del Sur, 1985; -EADDEM: "Required Early Seventeenth-Century Performance Practices at the Colegio-Seminario de Corpus Christi, Valencia", en *Studies in Music*, 21 (1987), pp. 10-38; -EADDEM: "Comes, Juan Bautista", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 6, 2001, pp. 167-168; -EADDEM: "Adversidad y creatividad. El caso del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi (Valencia) en el siglo XVII", en *Actas de las III Jornadas Nacionales de música, estética y patrimonio*. Xàtiva, Ajuntament de Xàtiva-Regidoria de Música, 2004, pp. 13-34; -EADDEM: "Armonía sacra y solemne. La capilla musical del Colegio de Corpus Christi y su archivo", en *Domus Speciosa. 400 años del Colegio del Patriarca*. Valencia, Universitat de València, 2006, pp. 245-264; -EADDEM: "Aspects of Early Seventeenth-Century Music Dissemination in Spain: The Real Colegio-Seminario de Corpus Christi (Valencia) as a Case Study", en [www.muzykologia.uj.edu.pl/conference/papers/Greta%20Olson.pdf](http://www.muzykologia.uj.edu.pl/conference/papers/Greta%20Olson.pdf) [04.11.2008].

- ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego: *Annales eclesiásticos, y seculares, de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Tomo IV. Madrid, Imprenta Real, 1796.

- OTTERBACH, Friedemann: *Johann Sebastian Bach. Leben und Work*. Stuttgart, Philipp Reclam, 1982 [Ejemplar consultado: *Johann Sebastian Bach. Vida y obra*. Madrid, Alianza Editorial, 1998].

- ORIOLA, Frederic: "Los coros parroquiales y el Motu Proprio de Pío X: La diócesis de Valencia (1903-1936)", en *Nassarre*, 25 (2009), pp. 89-108.

- ORTÍ, Marco Antonio: *Solemnidad festiva con que en la insigne, leal, noble y coronada ciudad de Valencia se celebró la feliz nueva de la canonización de su milagroso Arzobispo Santo Tomás de Villanueva*. Valencia, Jerónimo Vilagrassa, 1659.

- PAGANO, Roberto; BOYD, Malcolm; y HANLEY, Edwin: "(Pietro) Alessandro (Gaspere) Scarlatti", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 22, 2001, pp. 372-396.

- PALACIOS, José Luis: *El último villancico barroco valenciano*. Castellón, Universitat Jaume I, 1995.

- PALACIOS SANZ, José Ignacio: *Tres siglos de música en la catedral de El Burgo de Osma: (1780-1924)*. Soria, Centro de Estudios Sorianos, 1991; -ID.: "Noticias acerca de la Capilla de Música de la Colegiata de Medinaceli (Soria)", en *Celtiberia*, 89 (1995), pp. 41-112; -ID.: "Música y músicos en la colegiata de Berlanga de Duero (Soria)", en *Nassarre*, 12/2 (1996), pp. 355-412; -ID.: "Relación de maestros de capilla y organistas de la catedral de El Burgo de Osma (Soria) (1562-1996)", en *Revista de Musicología*, 19/1-2 (1996), pp. 47-84; -ID.: *La música en las colegiatas de la provincia de Soria*. Soria, Diputación Provincial de Soria, 1997.

- PALAU, Manuel (ed.): *Juan Bautista Comes: Cuatro gozos con polifonía: Cuatro gozos con polifonía: Gozos a Nuestra Señora de la Antigua, Gozos a san Vicente Ferrer, Gozos a san Mauro, Gozos al santo Angel Custodio* [transcripción de Vicente Báguena Soler; prólogo y estudio morfológico por Manuel Palau]. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1954.

- PALAU, Manuel; y LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo: *La obra del músico valenciano Juan Bautista Comes*. Madrid, Harmonía, 1944.

- PARADA Y BARRETO, José: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid, Santos Lanxé, 1868.

- PAVIA, Josep: *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*. Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986; -ID.: "La capella de música de la seu de Barcelona



des de l'inici del s. XVIII fins a la jubilación del Mestre Francesc Valls (14-3-1726)", en *Anuario Musical*, 45 (1990), pp. 17-66; -ID.: "La Música de la parroquia de St. Just i Pastor durant el s. XVII", en *Anuario Musical*, 48 (1993), pp. 103-142; -ID.: *La Música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c-1747)*. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española, LIII", 1997; -ID. (ed.): *Tonos de Francesc Valls (c. 1671-1747)*. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española, LVIII", 1999; -ID. (ed.): *Tonos de Francesc Valls (c. 1671-1747)*. Vol. II. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española, LXIV", 2001; -ID.: "Pujol, Joan Pau [Joan, Juan]", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 8, 2001, pp. 1004-1008; -ID. (ed.): *Francesc Valls: Mapa Armónico Práctico (1742a)* [Ed. facsímil del ejemplar manuscrito conservado en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, Ms. 783]. Barcelona, CSIC, 2002; -ID.: "La capella de música de la seu de Barcelona en el segle XVIII (1756-1765), en *Anuario Musical*, 60 (2005), pp. 71-113; -ID.: "El villancet i el tono del barroc musical tardiu en Francesc Valls. Aportació a l'estudi d'aquests gèneres musicals", en *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 135-154.

- PAYNE, Stanley George: *El catolicismo español*. Barcelona, Planeta, 2006.
- PELINSKI, Ramón: "La polifonía vocal española del siglo XVII y sus formas de escribirla", en *Anuario Musical*, 24 (1969), pp. 191-198.
- PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*. Barcelona, Torres Oriol, 1894; -ID.: *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*. 5 vols. La Coruña, Canuto Berea, 1897-1898; -ID.: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*. Barcelona, Víctor Berdós y Feliu, 1897; -ID.: *Antología de organistas clásicos españoles*. 2 vols. Madrid, Ildefonso Alier, 1908; -ID.: *Cancionero Musical Popular Español*. 4 vols. Valls, Eduardo Castells, 1918-1922; -ID.: *P. Antonio Eximeno. Glosario de la gran remoción de ideas que para mejoramiento de la técnica y estética del arte músico ejerció el insigne jesuita valenciano*. Madrid-Valencia, Unión Musical Española, 1920.
- PEDRELL, Felipe; y ANGLÉS, Higinio: *Els madrigals i la Missa de Difunts d'En Brudieu*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1921.
- PENA, Joaquín; y ANGLÉS, Higinio (eds.): *Diccionario de la Música Labor*. 2 vols. Barcelona, Labor, 1954.
- PEÑAS GARCÍA, María Concepción: *Catálogo de los fondos musicales de la Real Colegiata de Roncesvalles*. Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, Cultura y Juventud-Institución "Príncipe de Viana", 1995.
- PERALES DE LA CAL, Ramón: *Papeles Barbieri*. Madrid, Alpuerto, 1985.
- PERALTA, Javier: "Las matemáticas en el arte, la música y la literatura", en *Tendencias pedagógicas*, 2 (1998), pp. 235-244.
- PÉREZ APARICIO, Carmen: "Reivindicaciones antiseñoriales en el País Valenciano. De la Segunda Germanía a la Guerra de Sucesión", en *Estudis: Revista de Historia Moderna*, 24 (1998), pp. 247-280.
- PÉREZ ARROYO, Rafael: "El arpa de dos órdenes en España", en *Revista de Musicología*, 2/1 (1979), pp. 89-108.
- PÉREZ PUENTE, Leticia: "El obispo político de institución divina", en *La Iglesia en la Nueva España. Problemas y perspectivas de investigación*. México, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2010, pp. 151-184.
- PERIS SILLA, M<sup>a</sup> del Mar: "Ferrer, Vicente (II)", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 5, 1999, pp. 90-92; -EADDEM: "Pérez, Marcos", en

*Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 8, 2001, pp. 621-622; -EADDEM: "Úbeda Castelló [Casteloy], Gaspar", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 10, 2002, p. 545.

- PICÓ, Miguel Ángel: "La música en la Casa de las Comedias durante el siglo XVII. Folklore en el escenario", en *Revista de Folklore*, 286 (2004), pp. 127-131; -ID.: "La aportación musicológica del canónigo Vicente Ripollés Pérez", en *Revista de Musicología*, 27/1 (2004), pp. 287-294.

- PIEDRA, Joaquín: "Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII. Organistas del Colegio de Corpus Christi", en *Anuario Musical*, 17 (1962), pp. 141-268; -ID.: "Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) (1662-1822)", en *Anuario Musical*, 23 (1968), pp. 61-127.

- PINGARRÓN, Fernando: "La música en la parroquia de San Martín de Valencia (siglos XVI-XX)", en *Cabanilles*, 2/3 (1982), pp. 3-86; -ID. (ed.): *Las «Advertencias para los edificios y fábricas de los templos» del sínodo del arzobispo de Valencia Isidoro Aliaga en 1631*. Valencia, Asociación Cultural «La Seu», 1995.

- PISADOR, Diego: *Libro de música de vihuela*. Salamanca, [por el autor], 1552.

- PODIO, Guillermo de: *Ars musicorum*. Valencia, Peter Hagenbach y Leonhardt Hutz, 1495.

- POGUE, Samuel F., y DOBBINS, Frank: "Le Roy, Adrian", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 14, 2001, pp. 582-583.

- PORCAR, Pere: *Coses evengudes en la ciutat i regne de València (Dietari, 1589-1628)*. Valencia, Diputación Provincial de Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1983.

- PRATS, Consuelo: *La capilla musical de la Catedral de Murcia: 1650-1750*. Tesis doctoral. Murcia, Universidad de Murcia, 2010.

- PRINTZ, Wolfgang Caspar: *Phrinis Mytilenaeus oder satyrischer Componist*. Dresde, Johann Christoph Mieth & Johann Christoph Zimmermann, 1696.

- PRITCHARD, Brian W.: "Caldara, Antonio", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 4, 2001, pp. 819-826.

- QUEROL, Miguel (ed.): *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI) I. Polifonía profana*. 2 vols. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española, VIII, IX", 1949-1950; -ID. (ed.): *Francisco Guerrero (1528-1599): Opera Omnia*. 2 vols. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española, XVI, XIX", 1955-1957; -ID. (ed.): *Polifonía Profana (Cancioneros Españoles del siglo XVII)*. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española, XXXII". "Música Barroca Española, I", 1970; -ID. (ed.): *Cantatas y Canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760)*. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española, XXXV". "Música Barroca Española, V", 1973; -ID. (ed.) *Cancionero musical de Góngora*. Barcelona, CSIC, 1975; -ID.: *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI*. Madrid, Comisaría Nacional de Música, 1975; -ID. (ed.): *Estêvão de Brito. Opera Omnia*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, serie "Portugaliae Musica", 1975; -ID. (ed.): *Cançoner català dels segles XVI-XVIII*. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española, XXXVII", 1979; -ID.: *Música Barroca Española. Vol. VI. Teatro Musical de Calderón*. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española, XXXIX", 1981; -ID.: "Los orígenes del Barroco musical español", en *Memoria Anuario del Conservatorio de Valencia*. Valencia, Piles, 1982, pp. 9-14; -ID. (ed.): *Polifonía policoral litúrgica*. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española, XLI". "Música Barroca Española, II", 1982; -ID. (ed.): *Villancicos Polifónicos del siglo XVII*. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española, XLII", "Música Barroca Española III", 1982; -ID.

(ed.): *Cancionero musical de Lope de Vega. Volumen I. Poesías cantadas en las novelas*. Barcelona, CSIC, 1986; -ID. (ed.): *Cancionero musical de Lope de Vega. Volumen II. Poesías sueltas puestas en música*. Barcelona, CSIC, 1987; -ID. (ed.): *Canciones a solo y dúos del siglo XVII*. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española, XLVII", "Música Barroca Española IV", 1988; -ID. (ed.): *Cancionero musical de Lope de Vega. Volumen III. Poesías cantadas en las comedias*. Barcelona, CSIC, 1991.

- RABASSA, Pedro: *Guia para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composicion de la Musica*. Manuscrito, s.f. [1725c] [Ed. facsímil del manuscrito conservado en el Real Colegio del Corpus Christi]. Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universitat Autònoma, 1990.

- RAMEAU, Jean Philippe: *Traité de l'Harmonie reduite à ses principes naturels*. París, Ballard, 1722.

- RAMÍREZ, Ramón: *El compositor Josep Pons i el llenguatge musical per a la litúrgia de l'ordinarium: "Missa a 4 y a 8 con oboes, violines y trompas sobre l'antífona Ecce Sacerdos Magnus" (1786)*. Tesis doctoral. Valencia, Universitat de València, 2004; -ID.: *Les migdiades musicals en València*, en *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 121-134.

- RANEO, José: *Libro donde se trata de los vir[r]eyes lugartenientes del Reino de Nápoles y de las cosas tocantes a su grandeza*. "Colección de documentos inéditos para la historia de España", vol. 23. Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1853.

- RAMOS LÓPEZ, Pilar: *La Música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII. Diego de Pontac*. 2 vols. Granada, Diputación Provincial de Granada-Junta de Andalucía, 1994; -EADEM: "Pontac, Diego de", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 8, 2001, pp. 897-898.

- RAMOS DE PAREJA, Bartolomé: *Música Practica*. Bolonia, Baltasar de Hiriberia, 1482.

- RECASENS, Albert: *Las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787). Contribución al estudio de la zarzuela madrileña hacia 1760-1770*. Tesis doctoral. Lovaina, Universidad Católica de Lovaina, 2001.

- REES, Owen: "Cardoso, Manuel", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 5, 2001, pp. 124-125.

- REESE, Gustav: *Music in the Renaissance*. Nueva York, Norton, 1954. [Ejemplar consultado: *La música en el Renacimiento*. 2 vols. Madrid, Alianza Editorial, 1995].

- REISCH, Gregor: *Margarita Philosophica*. Basilea, Oronce Finé, 1535.

- REGLÁ, Joan: "Postració i recuperació: el segle XVII", en *De les Germanies a la Nova Planta. Historia del País Valencià. Vol. III*. Barcelona, Edicions 62, 1989, pp. 129-159.

- REIZÁBAL, M<sup>a</sup> Socorro: "Poder financiero y poder político en la ciudad de Valencia a principios del siglo XVII", en *Estudis: Revista de Historia Moderna*, 13 (1987), pp. 281-299; - EADEM: "La crisis financiera de la ciudad de Valencia en el siglo XVII. Las repercusiones inmediatas de la expulsión de los moriscos", en *Pedralbes: Revista d'Història Moderna*, 13 (1999), pp. 521-534.

- RIBERA, Juan de: *Sermones de los tiempos litúrgicos*. Edición crítica y transcripción realizada por el canónigo Ramón Robres Lluch. Valencia, Corpus Christi, 1987.

- RIFÉ, Jordi: *Els villancets d'Emmanuel Gònima (1712-1792) : un model de la transició musical del barroc al pre-classicisme a la Catalunya del segle XVIII*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1992; -ID.: "Noticia biogràfica sobre Josep Gaz", en *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 3 (1995), pp. 81-84; -ID.: "Les obligacions del

mestre de capella: notes per al estudi dels mestres de capella de la Seu d'Urgell a la primera del segle XVIII", en *Recerca Musicològica*, 13 (1998), pp. 41-48.

- RIFKIN, Joshua; LINFIELD, Eva; y BARON, Stephen: "Schütz, Heinrich [Henrich] [Sagittarius, Henricus]", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 22, 2001, pp. 826-860.

- RIPOLLÉS, Vicente: *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1935.

- ROBLEDO ESTAIRE, Luis: "The enigmatic canons of Juan del Vado (c.1625-1691)", en *Early Music*, 15 (1987), pp. 514-519; -ID.: "Música de cámara y música teatral en el primer tercio del siglo XVII. A propósito de Juan Blas de Castro", en *Revista de Musicología*, 10/2 (1987), pp. 489-500; -ID.: "La música en la corte madrileña de los Austrias. Antecedentes: las casas reales hasta 1556", en *Revista de Musicología*, 10/3 (1987), pp. 753-796; -ID.: "Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III, en *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* (López-Calo, José, Fernández de la Cuesta, Ismael; y Casares Rodicio, Emilio, coords.), vol. 2. Salamanca, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 63-76; -ID. (ed.): *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1989; -ID.: "Felipe II y Felipe III como patronos musicales", en *Anuario Musical*, 53 (1998), pp. 95-110; -ID.: "The form and function of the music chapel at the court of Philip II", en *The Royal Chapel in the Time of the Habsburgs: Music and Court Ceremony in Early Modern Europe* (Carreras, Juan José; y García, Bernardo (eds.). Woodbridge, Boydell and Brewer, 2005, pp. 135-143; -ID.: "Música y cofradías madrileñas en el siglo XVII: los esclavos del Santísimo Sacramento de la Magdalena y los Esclavos del Santo Cristo de San Ginés", en *Revista de Musicología*, 29/2 (2006), pp. 481-520; -ID.: "La transformación de la actividad musical en la corte de Felipe III", en *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III* (Vicente, Alfonso de; y Tomás, Pilar, coords.). Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, pp. 93-122.

- ROBRES, Ramón: "San Carlos Borromeo y sus relaciones con el episcopado ibérico postridentino, especialmente a través de Fray Luis de Granada y San Juan de Ribera", en *Anthologica Annu*, 8 (1960), pp. 83-142; -ID.: *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.

- ROCHE, Jerome; y CARTER, Jim: "Mortaro, Antonio", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 17, 2001, pp. 151-152.

- ROCHE, Jerome; y O'REGAN, Noel: "Allegri, Gregorio", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 1, 2001, pp. 382-383.

- RODRIGO ZARZOSA, Carmen: "Un programa iconográfico en torno a la Eucaristía: el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia", en *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*, 2 (2003), pp. 733-752.

- RODRÍGUEZ DE HITA, Antonio: *Diapason instructivo. Consonancias musicales y morales. Documentos a los profesores de música. Carta a sus discípulos*. Madrid, Imprenta de la viuda de Juan Muñoz, 1757.

- RODRÍGUEZ GARCÍA, Esperanza: *Un libro de atril del Colegio del Patriarca. El manuscrito de música nº 9*. Valencia, Generalitat Valenciana-Institut Valencià de la Musica (IVM), 2006; -EADEM: "El repertorio polifónico de la colegiata de Orihuela según un inventario de mitad del siglo XVI", en *Anuario Musical*, 63 (2008), pp. 3-23.

- RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel: "Adiciones al catálogo del pintor Rómulo Cincinato", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 92-93 (2001), pp. 67-79.

- ROEL DEL RÍO, Antonio Ventura: *Institucion Harmonica, o Doctrina Musical Theorica y Practica*. Madrid, herederos de la viuda de Juan García Infanzón, 1748.
- ROIG CAPDEVILA, Jordi: "Presencia musical en la catedral de La Seu d'Urgell en la primera mitad del siglo XVIII a través de sus actas capitulares", en *Anuario Musical*, 58 (2003), pp. 139-196; -ID.: "Presencia musical en la catedral de La Seu d'Urgell en la segunda mitad del siglo XVIII a través de sus actas capitulares", en *Anuario Musical*, 59 (2004), pp. 115-150.
- ROKISKI, M<sup>a</sup> Luz: "Noticias sobre el pintor Bartolomé Matarana en Cuenca", en *Cuenca*, 31-32 (1988), pp. 7-29.
- ROMERO NARANJO, Francisco Javier: "El Cancionero poético-musical español de Cracovia (Biblioteca Jagielloska, Mus. Ms. 40163)", en *Revista de Musicología*, 25/1 (2002), pp. 141-156; -ID.: "Fuentes musicales en Cracovia: *El libro de música de Chrisóstomo Ripollés*", en *Estudios sobre el barroco musical hispánico (en torno a la figura del Dr. Miguel Querol)*. Barcelona, Departamento de Musicología, Institución Milá y Fontanals, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 155-166; -ID.: *Desarrollo de la policoralidad en España en el siglo XVII: Estudio de las obras litúrgicas en latín de Diego Durón de Ortega (1653-1731), comparado con sus antecesores y coetáneos*. Madrid, Gosálvez, 2009.
- ROMEU, Pablo: *La música en el Real Colegio Seminario de Corpus Christi en la primera mitad del siglo XVIII*. Tesis doctoral. Valencia, Universitat de València, 2009.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio: "La biblioteca musical de Federico Olmeda (1865-1909) en la "Hispanic Society of América" de Nueva York", en *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), pp. 553-570.
- ROSA MONTAGUT, Marian: "Música y fiesta barroca: celebraciones en Tortosa en honor de Felipe V (1701)", en *Anuario Musical*, 59 (2004), pp. 85-114; -EADEM: "Una aproximación a la capilla de música de la catedral de Tortosa (Tarragona): 1700-1750", en *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 155-166; -EADEM: "Música barroca en la catedral de Tortosa: villancicos a la Virgen de la Cinta de Josep Escorihuela", en *Recerca*, 12 (2008), pp. 161-194.
- ROYO CONESA, Mireya: *La capilla del Colegio del Patriarca: vida, música y pervivencia de las Danzas del Corpus de Juan Bautista Comes (1603-1706)*. Tesis doctoral. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2015.
- RUBIO, Samuel (ed.): *Antología polifónica*. Madrid, Cocuisa, 1954; -ID.: *La polifonía clásica*. El Escorial, La Ciudad de Dios, 1956; -ID.: *Catálogo del archivo de música del monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial (I)*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1976.
- RUIZ DE LIHORY, José: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia, Federico Doménech, 1897; -ID.: *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Federico Doménech, 1903.
- *Sacrosanto y Ecuménico CONCILIO DE TRENTO, traducido al idioma castellano por D. Ignacio López de Ayala. Con el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma publicada en 1564*. Barcelona, Imprenta de Ramón Martín, 1847.
- SALDONI, Baltasar: *Reseña histórica de la escolanía o colegio de música de la Virgen de Montserrat*. Madrid, Repullés, 1856; -ID.: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1881.
- SALINAS, Francisco de: *De musica libri septem*. Salamanca, Mathias Gastius, 1577.
- SALISI, Josep Maria: *El repertori litúrgic Marià a Catalunya a finals del segle XVII. (Les antífonas marianes majors de l'M 1168 del "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya)*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.

- SÁNCHEZ BELÉN, Juan Antonio: *Los Austrias menores. La monarquía española en el siglo XVII*. Madrid, Historia 16, 1996.
- SÁNCHEZ MOMBIEDRO, Rafael: "Hinojosa, José", en *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales-Instituto Valenciano de la Música, 2006, vol. 1, pp. 485-486; -ID.: *La música en el Real Colegio-Seminario de Corpus Christi en la segunda mitad del siglo XVII: biografía y legado musical de José Hinojosa (¿-1673)*. Trabajo de Investigación (doctorado). Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte (DCADHA), 2008.
- SANCHIS SIVERA, José: *La Catedral de Valencia*. Valencia, Francisco Vives Mora, 1909.
- SANHUESA FONSECA, María: "El tratado "Falsas practicables para músicos" (manuscrito, 1651) de Jayme de Ciervo", en *Revista de Musicología*, 19/1-2 (1996), pp. 329-354; -EADEM: "Reglas de música práctica y contrapuntos dobles" (manuscritos, ca. 1651): más textos teóricos del círculo del caballero Jayme de Ciervo", en *Revista de Musicología*, 21/1 (1998), pp. 247-282; -EADEM: "Corpus Christi en la Catedral de Oviedo (Siglos XVII-XX)", en *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium 1/4-IX-2003*. San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2003, vol. 2, pp. 991-1012; -EADEM: "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)*. Barcelona, Departamento de Musicología, Institución Milá y Fontanals, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 169-181; -EADEM: *El Doctor Bartolomeo Giovenardi (ca. 1600-1668), teórico musical entre Italia y España*. Barcelona, CSIC, 2009; -EADEM: "Fiestas sacras y profanas y su repercusión en los archivos musicales catedralicios, monásticos y de colegiatas", en *Memoria ecclesiae*, 34 (2010), pp. 715-726; -EADEM: "Músicos Catedralicios en el Archivo de San Isidoro el Real", en *Paso a Paso (Revista de la Cofradía del Santo Entierro y Nuestra Señora de los Dolores de Oviedo)*, 11 (2011), pp. 48-53.
- SANTA MARÍA, Tomás de: *Arte de tañer fantasía*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1565.
- SARGET, María Ángeles: "Perspectiva histórica de la Educación Musical", en *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 15 (2000), pp. 117-132.
- SARRIÓ, María Pilar: "Folch Cardona y el teatro valenciano del siglo XVII: influencias e innovaciones", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, 2 (1993), pp. 967-976; -EADEM: "Representación extraordinaria: algo más que una fiesta (S. XVII)", en *Actas del IV Congreso Internacional Siglo de Oro*, 2 (1998), pp. 1499-1508; -EADEM: *La vida teatral valenciana en el siglo XVII. Fuentes documentales*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 2001.
- SAURA BUIL, Joaquín: *Diccionario Técnico-Histórico del órgano en España*. Barcelona, CSIC, Colección "Textos Universitarios", 34, 2001.
- SCHEIBE, Johann Adolf: *Critische Musicus*. Leipzig, Breitkopf, 1745.
- SEGUÍ, José: "La razón de estado: Patriarca Ribera y moriscos (1599-1609-1999)", en *Estudis: Revista de Historia Moderna*, 25 (1999), pp. 89-109; -ID.: "El Patriarca Ribera y las instituciones políticas valencianas", en *Estudis: Revista de Història Moderna*, 31 (2005), pp. 103-133.
- SERRÃO, Víctor: "El naturalismo sevillano en Las Azores: una pintura de Vasco Pereira Lusitano", en *Archivo Español de Arte*, 83 (2010), pp. 291-296.
- SIEMENS, Lothar: "Aportación para el conocimiento de la música barroca para chirimías", en *Revista de Musicología*, 2/1 (1979), pp. 136-137; -ID.: "Aguilera de Heredia,

Sebastián”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 1, 1999, pp. 118-120; -ID.: “Patiño, Carlos”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 8, 2001, pp. 514-515; -ID. (ed.): *Nassarre, Fray Pablo: Escuela música según la práctica Moderna*. 2 vols. Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724 (vol. I); Herederos de Manuel Román, 1723 (vol. II). (Edn. facsímil: Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1980).

- SIERRA, José: *Catálogo del archivo de música del monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial (II)*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial, 1982; -ID.: “La música escénica en El Escorial: El P. Antonio Soler y la tradición calderoniana”, en *Revista de Musicología*, 10/2 (1987), pp. 563-580; -ID.: “La música en el Real Monasterio de Guadalupe”, en *Guadalupe de Extremadura: Dimensión hispánica y proyección en el nuevo mundo* (García, Sebastián, ed.). Madrid, Junta de Extremadura-Sociedad Estatal del Quinto Centenario, 1993, pp. 331-360; -ID.: “El cancionero musical de El Escorial”, en *Revista de Musicología*, 16/5 (1993), pp. 2542-2552; -ID.: *La música escénica de Antonio Soler en el marco del monasterio de San Lorenzo del Escorial*. Tesis doctoral. Alcalá, Universidad de Alcalá, 2005.

- SIMÓ, Trinidad: “Les Arts Plàstiques”, en *De les Germanies a la Nova Planta. Historia del País Valencià. Vol. III*. Barcelona, Edicions 62, 1989, pp. 303-343.

- SNYDER, Kerala J.: “Bernhard, Christoph”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 3, 2001, pp. 438-440.

- SOLER, Antonio: *Llave de la modulacion, y antiguedades de la musica*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1762.

- SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. 4 vols. Madrid-Barcelona, Bernabé Carrafa-Narciso Ramírez, 1855-1859; -ID.: “Jueves Santo”, en *Gaceta musical de Madrid*, 26 (1866), p. 103.

- SPANU, Gian Nicola: “Cristóbal Galán maestro della Capella civica di Cagliari (1653-1656)”, en *Anuario Musical*, 50 (1995), pp. 47-60; -ID.: *Cristóbal Galán e la vita musicale a Cagliari nel Seicento*. Cerdeña, Associazione ricercare musica, 1996.

- SPENCER, Robert: “Chitarrone, Theorbo and Archlute”, en *Early Music*, 4/4 (1976), pp. 407-422.

- SPIESS, Meinrad: *Tractatus Musicus Compositorio-practicus*. Augsburg, Johann Jacob Lotters, 1745.

- STEIN, Louise: “Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music”, en *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* (López-Calo, José; Fernández de la Cuesta, Ismael; y Casares Rodicio, Emilio, coords.), vol. 1. Salamanca, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 357-370; -EADDEM: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford, Clarendon Press, 1993; -EADDEM: *La púrpura de la rosa*. Madrid, Fundación Autor, 1999; -EADDEM: “Los músicos de la Capilla Real y la música de los festejos palaciegos, 1590-1648”, en *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna* (Carreras, Juan José; y García, Bernardo, eds.). Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 251-275; -EADDEM: “Spain 1600-1640”, en *European Music, 1520-1640* (Haar, James, ed.). Londres, Boydell and Brewer, 2006, pp. 455-471.

- STEIN, Louise; y BORGERDING, Todd: “Spain 1530-1600”, en *European Music, 1520-1640* (Haar, James, ed.). Londres, Boydell and Brewer, 2006, pp. 422-454.

- STEVENSON, Robert: *Music in Mexico: a historical Survey*. New York, Thomas Crowell, 1952; -ID.: *Spanish music in the age of Columbus*. The Hague, Martinus Nijhoff, 1958; -ID.:



*Spanish cathedral music in the Golden Age*, University of California Press, 1961 [ejemplar consultado: *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*. Madrid, Alianza Editorial, 1993]; -ID.: *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, General Secretariat-Organization of American States, 1970; -ID.: "Guerrero, Francisco", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 10, 2001, pp. 500-503; -ID.: "Victoria, Tomás Luis de", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 26, 2001, pp. 531-537.

- STEVENSON, Robert; y PLANCHART, Alejandro Enrique: "Morales, Cristóbal de", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 17, 2001, pp. 85-91.

- SUÁREZ PAJARES, Javier: *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1994; -ID.: "Guerau [Garau, Grao]", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 6, 2000, pp. 18-20.

- SUBIRÁ, José: "Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII. Contribución a la música teatral española" en *Anuario Musical*, 4 (1949) pp. 181-191; -ID.: *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953; -ID.: "La ópera "castellana" en los siglos XVII y XVIII (Tema con variaciones lexicográficas)", en *Segismundo*, 1 (1965), pp. 23-43; -ID.: "Madrid y su provincia en la tonadilla escénica", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 5 (1970), pp. 163-177; -ID.: "El folklore musical en la tonadilla escénica y nuestro ambiente musical en aquel tiempo", en *Segismundo*, 8/15-15 (1972), pp. 135-235.

- SUMMERS, William John: "Roy [Le Roy, Le Roi, Roi, Lo Roi, Lo Roy], Bartolomeo", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 21, 2001, pp. 819-820.

- TALBOT, Michael: "Vivaldi, Antonio", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 26, 2001, pp. 817-843.

- TAPIÉ, Víctor: *Barroco y Clasicismo*. Madrid, Cátedra, 1981.

- TEIXIDOR, José: *Discurso sobre la Historia Universal de la Música*. Madrid, Villalpando, 1804.

- TEIXIDOR, María Jesús: "Una obra emblemática de la Fàbrica nova del riu: el Pont de la Mar (1592-1596)", en *Cuadernos de Geografía*, 67-68 (2000), pp. 147-166.

- TEJADA, Juan: *Colección de Cánones y de todos los Concilios de España y de América. Parte segunda (Concilios del siglo XV en adelante)*. Madrid, Imprenta de Pedro Montero, 1863.

- TELLO, Aurelio (ed.): *Tres obras de la catedral de Oaxaca*. Tesoro de la Música Polifónica en México, Tomo III. México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM), 1983; -ID.: *Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca*. Tesoro de la Música Polifónica en México, Tomo IV. México, CENIDIM, 1990; -ID. (ed.): *Villancicos y Cantadas de Manuel de Sumaya*. Tesoro de la Música Polifónica en México, Tomo VII. México, CENIDIM, 1994; -ID.: "El archivo musical de la catedral de Oaxaca: nuevos hallazgos", en *Heterofonía*, 120-121 (1999), pp. 66-79; -ID.: "Navarro (II)", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 7, 2000, pp. 988-990; -ID. (ed.): *El cancionero musical de Gaspar Fernandes*. Vol. I. Tesoro de la Música Polifónica en México, Vol. X. México, CENIDIM, 2001; -ID. (coord.): *La circulación de música y músicos en la época colonial iberoamericana: actas del IX Encuentro Científico: Simposio Internacional de Musicología*. Santa Cruz, Bolivia, Asociación Pro Arte y Cultura, 2012.

- THURINGUS, Joachim: *Opusculum Bipartitum*. Berlin, Kallius, 1624.

- TINTORI, Giampiero: *Gli strumenti musicali*. Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1971.

- TORRE Y SEBIL, Francisco de la: *Luces de la aurora, días del sol, en fiestas de la que es Sol de los días y Aurora de las luzes María santissima*. Valencia, Jerónimo Vilagrassa, 1665; -ID.: *Reales fiestas a la soberana imagen de la Virgen de los Desamparados, de la ciudad de Valencia, en su traslacion a la nueva capilla, mandadas celebrar por la augusta piedad de la Reyna Nuestra Señora Mariana de Austria en su nombre, y de su unico hijo Carlos Segundo nuestro Rey*. Valencia, Jerónimo Vilagrassa, 1667.
- TORRELLAS, Albert (ed.): *Diccionario de la música ilustrado*. 4 vols. Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, 1947.
- TORRENTE, Álvaro; y MARÍN, Miguel Ángel: *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel, Reichenberger, 2000.
- TORRES, José de: *Reglas de acompañar en organo, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en Canto figurado*. Madrid, Imprenta de Música, 1702 (1ª ed.), 1736 (2ª ed.).
- TOSCA, Tomás Vicente: *Compendio Mathematico, en que se contienen todas las materias mas principales de las Ciencias que tratan de la Cantidad*. 9 vols. [Tomo II: *Tratado VI. De la musica especulativa, y practica*]. Valencia, Antonio Bordázar, 1709 [vol. II].
- TOVAR, Francisco: *Libro de música práctica*. Barcelona, Johan Rosenbach, 1510.
- ULLOA, Pedro de: *Musica Universal, o principios generales de la musica*. Madrid, Imprenta de Música, 1717.
- VALDA, Juan Bautista: *Fiestas que celebros Valencia, a la Inmaculada Concepcion de la Virgen Maria: por el supremo decreto de N. S.S. Pontifice Alejandro VII*. Valencia, Jerónimo Vilagrassa, 1663.
- VALDERRÁBANO, Enríquez de: *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*. Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1547.
- VALDIVIA, Francisco: "El archilaúd en España: una obra inédita en la Biblioteca de Catalunya", en *Hispanica Lyra*, 3 (2006), pp. 8-15.
- VALLS GREGORI, Carles: *Mossèn Francesc Peñarroja Martínez (\*1868; 1920): vida i obra*. Tesis doctoral. Valencia, Universitat de València (Departament de Filosofia), 2015.
- VALLS, Francisco: *Respuesta del licenciado Francisco Valls, presbytero, maestro de capilla en la santa iglesia Cathedral de Barcelona, a la censura de don Joachin Martinez organista de la santa iglesia de Palencia, contra la defensa de la entrada de el Tiple segundo en el Miserere Nobis de la Missa Escala Aretina*. Barcelona, Rafael Figuerò, 1716.
- VARELA DE VEGA, Juan Bautista: "Santiso Bermúdez, Gregorio", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 9, 2002, pp. 785-786; -ID.: "Gregorio Santiso Bermúdez. Datos para su biografía y corrección de tradicionales errores", en *Revista de Musicología*, 15/2-3 (1992), pp. 743-760.
- VENEGAS DE HENESTROSA, Luis: *Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*. Alcalá de Henares, Joan de Brocar, 1557.
- VICENTE, Alfonso de: "Dávila Páez [Ávila Páez, Páez Dávila], Francisco", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 4, 1999, p. 413; -ID.: *Los cargos musicales y las capilla de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010; -ID.: *Tomás Luis de Victoria en el siglo XVIII. Dos estudios de historia de la fortuna póstuma*. Ávila, Cuadernos Tomás Luis de Victoria, 2012; -ID.: *El mayordomo de Tomás Luis y otros documentos de Victoria*. Ávila, Cuadernos Tomás Luis de Victoria, 2015; -ID.: *Libros y obras de Tomás Luis de Victoria (y otros) en Aragón*. Ávila, Cuadernos Tomás Luis de Victoria, 2016.

- VILLAGRASA [VILLASAGRA], fray Pedro: *Arte y Compendio del Canto Llano*. Valencia, viuda de José de Orga, 1765.
- VILLALMANZO, Jesús: *La música en la parroquia de los Santos Juanes de Valencia durante el S.XVIII*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1992.
- VILLANUEVA, Francesc: "Mateo Flecha, el Viejo, en la Catedral de Valencia: sus dos períodos de magisterio de capilla (1526-1531? y 1539-1541) y su entorno musical", en *Anuario Musical*, 64 (2009), pp. 57-108; -ID.: "El tractadista Guillermus de Podio: bases per a la construcció d'una biografia", en *Anuario Musical*, 65 (2010), pp. 3-24; -ID.: "Joan Cabanilles (1644-1712): una aportación al conocimiento de algunos aspectos de su vida privada", en *Nassarre*, 27/1 (2011), pp. 161-200; -ID.: "La identidad de Luis Milán: un misterio por resolver", en *Hispanica Lyra*, 16 (2012), pp. 9-10; -ID.: "Los órganos de la catedral de Valencia en el tránsito del Gótico al Renacimiento", en *Nassarre*, 30/1 (2014), pp. 15-68; -ID.: "The great organ of Valencia Cathedral, 1460-1471, a lost instrument", en *The Organ Yearbook*, 43 (2014), pp. 7-31; -ID.: *Guillem de Podio (\*1420c; +1500): Estudi biogràfic crític, entorn musical a la cort de Joan II d'Aragó i l'obra Enchiridion de principiis musice discipline contra negantes illa et destruentes*. Tesis doctoral. Valencia, Universitat Politècnica de València, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte (DCADHA), 2015.
- VIRDUNG, Sebastian: *Musica getutscht*. Basilea, Furter, 1511.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia; VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán; y CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo (eds.): *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional. Valladolid, 20-21 de febrero, 1995*. Valladolid, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1997.
- VIVES, José María: *El Cancionero de Uppsala (música y poesía)*. Tesis doctoral. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990; -ID.: *La festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1998; -ID.: "La pervivencia de la «Visitatio Sepulchri» de Gandía (Valencia) (1550-2004)", en *Anuario Musical*, 59 (2004), pp. 23-84; -ID.: "La música y el texto de «la Festa» o Misterio de Elche", en *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 23-54.
- VOGT, Mauritius Johann: *Conclave thesauri magnae artis musicae*. Praga, Georg Labaun, 1719.
- WAGNER, Lavern J.; y KIRK, Douglas: "Rogier, Philippe", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 21, 2001, p. 521.
- WALDBAUER, Ivan F.: "Viadana [Grossi da Viadana], Lodovico", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 26, 2001, pp. 516-518.
- WALKER, Thomas; y ALM, Irene: "Cavalli [Caletti, Caletto, Bruni, Caletti-Bruni, Caletto Bruni], (Pietro) [Pier] Francesco", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 5, 2001, pp. 302-313.
- WALTHER, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon*. Leipzig, Wolfgang Deer, 1732.
- WHENHAM, John: "Nantermi [Nanterni]", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press, vol. 17, 2001, pp. 611-612.
- XIMENO, Vicente: *Escritores del reyno de Valencia, chronologicamente ordenados desde el año M. CC. XXXVIII de la Christiana Conquista de la misma Ciudad, hasta el de M. DCC. XLVII*. Valencia, José Esteban Dolz, 1747.
- ZACCONI, Lodovico: *Prattica di Musica*. Vol. I, Venecia, Bartolomeo Carampello, 1596; vol. II, Venecia, Alessandro Vincenti, 1622.

- ZALDÍVAR, Álvaro: "Aportaciones sobre la discrepancia moral entre Bermudo y Santa María: el sexto modo siempre cantado con bemol", en *Nassarre*, vol. 3/1 (1987), pp. 203-223; -ID.: "Reflexiones en torno a la modalidad polifónica en la música española ca. 1550: la aportación del Cancionero de Uppsala", en *Nassarre*, 4/1-2 (1988), pp. 281-303; -ID. (ed.): *Fray Pablo Nassarre. Fragmentos musicales* (3 vols.: edición facsímil, edición moderna y estudio). Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1988, 2005, 2006; -ID.: "La teoría musical en tiempos de Cabezón. Su presencia en la música práctica del organista burgalés: efectos y afectos modales", en *Revista de Musicología*, 34/2 (2011), pp. 133-156.
- ZARLINO, Gioseffo: *Le Istitutioni Harmoniche*. Venecia, [por el autor], 1558.
- ZAYAS, Rodrigo de (ed.): *Luys de Narváez. Los seis libros del Delphín de música de cifras para tañer vihuela*. Madrid, Alpuerto, 1981; -ID. (ed.): *Esteban Daça. Libro de música en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso*. Madrid, Alpuerto, 1983; -ID. (ed.): *Gaspar Sanz. Instrucción de música sobre la guitarra española*. Madrid, Alpuerto, 1985.



## DOCUMENTACIÓN

### En *E-VAcp* –Real Colegio-Seminario del Corpus Christi (Patriarca), Archivo Musical–:

- Mus/BM-717, r. 3362, *Inventario de la Música*.
- Mus/CM-LP-2, r. 3659. *Libro de atril*.
- Mus/CM-LP-9, r. 3770. *Libro de atril*.
- Mus/CM-LP-10, r. 3770.
- Mus/CM-LP-11, r. 3776.
- Mus/CM-LP-12, r. 3988. *Libro de atril*.
- Mus/CM-LP-13, r. 3986. *Missas de Lovo*.
- Mus/BM-FAV-15, r. 3985. *Libro de las Salves*.
- Mus/CM-LP-16, r. 3777.
- Mus/CM-LP-18, r. 3979, *Libro de borradores de música* [manuscrito copiado por José Conejos Ortells].
- Mus/CM-LP-19, r. 3980, *Libro de borradores de música* [manuscrito copiado por José Conejos Ortells].
- Mus/CM-LP-20, r. 3944.
- Mus/CM-LC-21, r. 3975.
- Mus/CM-LC-23, r. 3946.
- Mus/CM-LP-24, r. 3978, *Rayados de Musica del M[ae]str[o] Joseph Hinojosa*.
- Mus/CM-LP-25, r. 3948, *Libro de missas, motetes, salmos, magnificas, y otras cosas tocantes al culto divino. Compuesto por Sebastián López de Velasco*.
- Mus/CM-LP-26, r. 3941.
- Mus/CM-LP-28, r. 4946.
- Mus/CM-LP-29, r. 4947.
- Mus: [Música en papeles sueltos de José Hinojosa]: CM-H-71, r. 4597 [*Misa*, a 12 voces y acompañamiento]; CM-H-70, r. 4596 [*Magnificat*, a 12 voces y acompañamiento]; CM-H-90, r. 4619 [himno *Te lucis ante terminum*, a 12 voces y acompañamiento; y responsorio *In manus tuas*, a 12 voces y acompañamiento]; CM-H-46, r. 4536 [salmo *Beatus vir*, a 8 voces y acompañamiento]; CM-H-81, r. 4610 [antífona *O Rex gloriae*, a 8 voces y acompañamiento]; CM-H-93, r. 4622; CM-H-94, r. 4623 [antífona *Tota pulchra*, a 8 voces y acompañamiento]; y CM-H-96, r. 4625 [motete *Vidi Angelum*, a San Vicente Ferrer, a 8 voces y acompañamiento].

### En *E-VAcp* –Real Colegio-Seminario del Corpus Christi (Patriarca), Biblioteca Histórica–:

- 125, *Constituciones de la Capilla del Colegio, y Seminario de Corpus Christi*. En Valencia, por Bernardo Noguès, junto al molino de Rovella. Año 1661. [+] *Constituciones del Colegio y Seminario de Corpus Christi, fundado por la buena memoria del illustrissimo, y Excelentissimo*

Señor Don Juan de Ribera, Patriarca de Antiochia, y Arçobispo de Valencia. Impresas en Valencia, en la Imprenta de Benito Macè, Año 1669.

- 140, *Elección de capellán del Real Colegio de Corpus Xpti.*
- 144, *Asientos de los infantillos Moços de Coro y otras personas.* [Dentro titula:] *Asientos de los infantes de choro Acolitos, Monacillos, Asistente, Portero y Campanero.*
- Oposición de José Hinojosa: armario I, estante 6, legajo 8, nº 89 [caja U, sin catalogar].
- *Correcciones de los ministros de la Capilla y Colegio de Corpus Christi.* Sin signatura [Indica a lápiz, después del título:] *entre 1608 y 1742* [sin catalogar].
- 157, *Libro de Determinac[ion]es desde el año 1670 hasta 1754.*
- 157b, *Libro de las determinaciones del collegio y Cartas misivas del S[eñ]or Marques [de Malpica] y de los Agentes de Madrid y Roma* [determinaciones desde 1617 a 1676].
- 158, *Mandatos de Visita, s.f.*
- *Libros de gastos de sacristía* (registro anual) de 1662 a 1673 [sin catalogar].
- *Libros de misas conventuales, doblas, aniversarios y salves* (registro anual) de 1662 a 1673 [sin catalogar].
- *Libros Racionales* (registro anual) de 1662 a 1673 [sin catalogar].
- *Recibos de sacristía* (en papeles o legajos, organizados por años, y guardados en cajas de 2, 3 ó 4 años) de 1662 a 1673 [sin catalogar].

**En E-TE –Teruel, Catedral, Archivo Capitular–:**

- *Lib[ro] de Gestis [Capituli] antiguo Tomo 28* (s.f.), 1640[-]1667, LEG-114.



## ÍNDICE DE FIGURAS\*

Figura	Página	Descripción
1	17	Ejemplos de obras de Hinojosa en la <i>Respuesta del licenciado Francisco Valls</i> , pp. 4-5.
2	32	Willem Janszoon BLAEU (ed.): <i>Mapa del Reino de Valencia</i> , 1634.
3	34	Antonio MANCELLI (impr.): <i>Plano de la ciudad de Valencia</i> , 1608.
4	35	Núcleos de población morisca en el Reino de Valencia en 1609, antes de la expulsión (en verde).
5	36	Pere OROMIG: <i>Embarque de los moriscos desde el puerto de Valencia</i> . Valencia, Colección Bancaja, 1613.
6	38	<i>Lonja de la seda de Valencia</i> (1482-1548), sede de la <i>Taula de Canvis</i> –exterior e interior–.
7	41	Sillería del coro de la catedral de Valencia (1594-1604) –imagen de antes de 1936–.
8	41	Catedral de Valencia: puertas del retablo mayor –de Fernando Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina (1506-1510)– y <i>Ángeles músicos</i> en la cúpula, de Paolo de San Leocadio y Francesco da Napoli (1472).
9	45	Procesión del Corpus en Valencia: <i>Dansà de la mangrana</i> y “Roca” de san Vicente Ferrer (1665).
10	47	Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (1652-1667): exterior y frescos de la cúpula de Antonio Palomino (1701).
11	48	José DE RIBERA: <i>Martirio de san Bartolomé</i> . Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, 1644.
12	49	Francisco RIBALTA: <i>Sor Margarita Agulló</i> . Valencia, Museo del Patriarca, 1605.
13	50	Juan de SARIÑENA: <i>Sitiada dels Senyors Deputats de la Generalitat del Regne de València</i> . Valencia, Sala Nova del Palau de la Generalitat, 1607.
14	51	Jerónimo ESPINOSA: <i>Misa de san Pedro Pascual</i> . Valencia, Museo de San Pío V, 1660.
15	52	<i>Casa de la Olivera</i> de Valencia, plano del nuevo coliseo de 1618.
16	54	Ubicación del público en un corral de comedias del siglo XVII.
17	55	Iglesia de santo Tomás y san Felipe Neri de Valencia (1725-1736),

\* En la siguiente tabla muestro las figuras que he incluido en los diferentes capítulos de que consta la presente tesis doctoral, tanto imágenes –fotos, cuadros, planos, mapas, grabados–, como gráficos, portadas y páginas de libros impresos, folios de volúmenes manuscritos, papeles de música y fragmentos de obras editadas. Todos los cuadros de texto que aparecen en el presente trabajo han sido numerados correlativamente –Fig. 1, Fig. 2, etc.– en los diferentes capítulos de esta tesis, salvo en las excepciones siguientes: 1) No he reconocido como figuras los ejemplos gregorianos –incluidos en el Capítulo IV– que no llevan descripción del mismo. Se trata de íncipits gregorianos que no necesitan explicación alguna. En cambio, otros ejemplos de cantollano que se presentan en su totalidad han sido numerados como figuras con su correspondiente descripción. 2) Tampoco he reconocido como figuras los ejemplos musicales de las obras de Hinojosa analizadas en el Capítulo IV, dado que, en el párrafo que antecede a cada uno de ellos, indico de forma explícita de qué compases se trata, y, asimismo, estos ejemplos no llevan descripción alguna. Sí, en cambio, he optado por numerar como figuras los ejemplos musicales de otros autores en el subcapítulo *Estudio comparativo. Modelos de retórica musical en el siglo XVII. Estudio sincrónico y diacrónico*, perteneciente al Capítulo IV, incluyendo su correspondiente descripción. La tabla está ordenada indicando, en primer lugar, la numeración de la figura, seguida de la página o páginas en la que se encuentra y su correspondiente descripción.

		construida a instancias de la Congregación del Oratorio.
18	63	Antiguo órgano de la catedral de Valencia, reformado por Juan Amezua entre 1885-1886 y destruido en la Guerra Civil.
19	76	Per Afán de Ribera, padre de Juan de Ribera, y fachada de la Universidad de Salamanca.
20	77	Catedrales de Badajoz y Valencia.
21	80	Claustro del Estudio General (universidad).
22	81	Juan SARIÑENA: <i>Retrato del Patriarca</i> . Valencia, Museo del Patriarca, 1605.
23	84	<i>San Carlos Borromeo</i> , por Luca Giordano [Lucas Jordán] (*Nápoles, 1634; † <i>Ibid.</i> , 1705), estilo veneciano-romano.
24	84	Actas del Concilio Provincial Compostelano de 1565.
25	85	Fachada principal del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi (1593-1595).
26	87	<i>Constituciones</i> de la capilla (edición de 1661) y del Colegio (edición de 1669) del Corpus Christi.
27	97	Cúpulas del monasterio de San Lorenzo de El Escorial y de la iglesia del Corpus Christi de Valencia.
28	99	Traza de la portada de la capilla de san Mauro, firmada por Gaspar Buel.
29	100	Fachadas de <i>Il Gesù</i> (1568-1584) y de <i>Santa Maria ai Monti</i> (1580) de Roma, de Giacomo della Porta.
30	100	Fachada de la iglesia del Corpus Christi de Valencia (1603).
31	101	Ventanal de la fachada sur, desde el exterior y desde el interior (coro).
32	102	Claustro del Colegio-Seminario y escalera principal.
33	104	Frescos de Bartolomé Matarana en la cúpula de la iglesia del Corpus Christi, con linterna sobre tambor.
34	105	<i>San Vicente mártir</i> (frescos de Matarana), en el muro izquierdo del transepto.
35	105	Conjunto de frescos de Matarana (vista desde el fondo del templo).
36	107	Francisco RIBALTA: <i>La Cena</i> (1606) –retablo del altar mayor de la iglesia del Corpus Christi–.
37	107	Federico ZUCCARO: <i>El Purgatorio</i> (1600c).
38	108	Frescos de la bóveda de la capilla del monumento (1606), de Tomás Hernández.
39	110	Escudo del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi.
40	116	Una de las cuatro esquinas del claustro, con la caja y el escudo del Real Colegio del Corpus Christi.
41	122	Órgano de gobierno del Colegio-Seminario del Corpus Christi.
42	127	Fachada principal y claustro del monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia.
43	128	Composición de la visita del Colegio del Corpus Christi.
44	133	<i>E-VAcP</i> , 140, <i>Elección de Capellán del Real Colegio del Corpus Christi</i> , fol. 60r.
45	135	Las capellanías en la península en el siglo XVII.
46	137	Funciones de los oficiales en la capilla de la iglesia del Corpus Christi.
47	142	El coro de la iglesia del Corpus Christi de Valencia, con el actual órgano.
48	146	Prelación entre los capellanes primeros en la capilla del Corpus

		Christi.
49	148	Real Colegio del Corpus Christi: armario que alberga los cantorales y mueble con libros de atril.
50	149	<i>E-VAcp</i> , recibo de sacristía de un familiar del Colegio del Corpus Christi por enseñar gramática a los infantes, abril 1662.
51	150	Retablo abierto en una de las esquinas del claustro del Colegio del Corpus Christi.
52	156	<i>E-VAcp</i> , recibo de ministriles de diciembre de 1662 y recibo de los gastos menores de febrero del mismo año, con el pago al arpista.
53	158	Prelación entre los miembros de la capilla del Corpus Christi.
54	166	Iglesia del Corpus Christi: capilla y relicario de san Mauro.
55	170	<i>E-VAcp</i> , <i>Libro de misas conventuales</i> , en el que figuran los gastos por las honras fúnebres de Felipe IV –noviembre de 1665–.
56	173	Naturaleza y tipología de los sufragios en la iglesia del Corpus Christi.
57	187	Readmisión de Comes como maestro de capilla del Corpus Christi en 1628 ( <i>Elección de Capellán</i> , fol. 4v).
58	192	<i>E-VAcp</i> , 157, <i>Libro de las Determinaciones</i> , fols. 211-212.
59	199	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-2: cubierta delantera.
60	200	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-2, fols. 15-16: Tomás Luis de Victoria, <i>Missa Quarti Toni</i> –“Kyrie”–.
61	201	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-9: cubierta delantera.
62	203	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-9, fols. 36v-37r: Melchor Robledo, <i>Missa</i> , a 5.
63	204	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-10: cubierta delantera y tabla (fol. 1r).
64	206	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-11: cubierta delantera.
65	207	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-10, fols. 2-3.
66	209	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-12: cubierta delantera.
67	210	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-12, pp. 1-2. Francisco Guerrero: <i>Missa Surge prospera, amica mea</i> , a 6 voces –“Kyrie”–.
68	210	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-12 [folios en pergamino añadidos]: <i>Absolve, Domine</i> –gregoriano–.
69	212	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-13: cubierta delantera.
70	213	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-13, pp. 1-2. Alfonso Lobo: <i>Missa Beata Dei Genitrix</i> , a 6 voces –“Kyrie”–.
71	215	<i>E-VAcp</i> , Mus/BM-FAV-15: cubierta delantera.
72	216	<i>E-VAcp</i> , Mus/BM-FAV-15, página 100[v] y folio añadido.
73	219	<i>E-VAcp</i> , Mus/BM-FAV-15: pliego añadido [fols. 1v-2r].
74	221	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-16: portada.
75	222	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-16: Cantus, del <i>Pater noster</i> a 8 –Giovanni Maria Animuccia–, p. 1.
76	225	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-20: cubierta del Cantus y título propio o diplomático.
77	226	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-20: <i>Laudate Dominum</i> , a 8, de Felipe Rogier –Cantus, fols. 123-124–.
78	234	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LC-21: cubierta.
79	234	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LC-21: portada interior con tabla y <i>Missa Philippus Rex Hispaniae</i> , de Felipe Rogier –fol. 1–.
80	239	<i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LC-23: cubierta del Cantus.

81	241	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LC-23, portada del segundo libro de motetes de Guerrero –Cantus– (1589), de sus <i>Canciones y Villanescas</i> (1589), y del libro de vísperas de Viadana (1597).
82	247	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-25: portadilla del Tiple.
83	251	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-25: introito del <i>Requiem</i> , de Francisco Dávila, p. 33.
84	252	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-26: cubierta –Superius–.
85	253	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-26: <i>Liber Primus</i> (Venecia, 1590), de Giovanni Pierluigi da Palestrina –Cantus–.
86	260	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-26: <i>Liber secundus</i> (Venecia, 1588) de Giovanni Pierluigi da Palestrina –Cantus–.
87	261	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-28: cubierta del Cantus.
88	262	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-28, <i>Motecta</i> , de Victoria (1572) –Cantus–.
89	264	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-28, pp. 51-52: <i>Ave Maria</i> , a 8, de Tomás Luis de Victoria –Cantus Primus y Cantus secundus–.
90	265	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-29: cubierta del Cantus.
91	266	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-29: portadilla del Cantus.
92	266	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-29: pp. 1-2: <i>Domine nonne bonum semen</i> , a 5, de Dominique Phinot –Cantus–.
93	276	Colegiatas de Santa María –con la torre de estilo mudéjar– y del Santo Sepulcro de Calatayud –construida entre 1605 y 1613–.
94	277	<i>E-TE</i> , Libro de <i>Gestis [Capituli]</i> –05.07.1658–.
95	278	Catedral de Teruel, de estilo mudéjar.
96	280	<i>E-TE</i> , Libro de <i>Gestis [Capituli]</i> –29.07.1661–.
97	281	<i>E-TE</i> , Libro de <i>Gestis [Capituli]</i> –22.12.1662–.
98	282	Catedral de Teruel, coro y órgano.
99	284	<i>E-VAc</i> p, 158, <i>Mandatos de visita</i> [enero de 1661].
100	286	<i>E-VAc</i> p, 140, <i>Elección de capellán del Real Colegio de Corpus Xpti</i> , fols. 33v-34r.
101	291	<i>E-VAc</i> p, oposición de Hinojosa. Acta del jurado, fol. 1r –29.11.1662–.
102	293	<i>E-VAc</i> p, 158, <i>Mandatos de visita</i> [21.09.1667].
103	295	<i>E-VAc</i> p, 157b, <i>Libro de las determinaciones</i> , fol. 242 [01.05.1668].
104	296	<i>E-VAc</i> p, <i>Correcciones de los ministros</i> , fol. 38r.
105	297	<i>E-VAc</i> p, <i>Distribuciones del 30 de abril al 6 de mayo de 1673</i> , con la última firma de Hinojosa –en rojo–.
106	300	<i>E-VAc</i> p, <i>Gasto de la sacristía del Colegio del año 1674</i> , fol. 38r.
107	301	<i>E-VAc</i> p, Mus/BM-717, <i>Inventario de la Música</i> [inventario de 1675, fol. 13].
108	307	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-24, <i>Rayados de Musica del M[ae]str[o] Joseph Hinojosa</i> –portada–.
109	308	<i>Miserere</i> , a 14 voces, de Hinojosa – <i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-24, fols. 5v-17v–.
110	310	<i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-19, portada.
111	311	Salmo <i>Qui habitat</i> , de Hinojosa, reducido a 8 voces por Conejos – <i>E-VAc</i> p, Mus/CM-LP-19, fols. 317v-318r–.
112	312	<i>E-VAc</i> p, recibo de sacristía de 28.12.1679.
113	314	Responsorio <i>In manus tuas</i> , de José Hinojosa, copia de Romualdo Náchter, de 1829 – <i>E-VAc</i> p, Mus/CM-H-91–. Portada y Tiple 1 del Coro 1.
114	317	<i>E-VAc</i> p, recibo de distribuciones del 10/16.12.1662.

115	322	Restitución de una multa impuesta a determinados capellanes en 1667 –E-VAcp, recibo de sacristía del 22.10.1667–.
116	337	Principales zonas de reclutamiento de los infantes del Patriarca.
117	340	Ingreso de Antonio Teodoro Ortells como infante en la capilla del Corpus Christi –E-VAcp, 144, <i>Asientos de infantillos</i> , fol. 32v–.
118	341	Pago a Ortells por enseñar las danzas a los infantes –E-VAcp, recibo de sacristía de 13.07.1666–.
119	347	Ingreso de Gaspar Úbeda como capellán segundo de la capilla de Corpus Christi –E-VAcp, 140, <i>Elección de capellán</i> , fol. 37v–.
120	352	Participación de Eustaquio Sarrión en las oposiciones a maestro de capilla –E-VAcp, <i>Gasto de por menudo del mes de Nouiembre de 1662</i> –.
121	355	Honras fúnebres por la muerte de Felipe IV en la capilla de Corpus Christi –E-VAcp, <i>Gastos extraordinarios de la capilla en este Año 1665</i> , [fol. 15r]–.
122	366	Portada del Tiple del Coro 1.
123	367	Detalle comparativo de las rúbricas y caligrafía empleadas.
124	368	<i>Benedictus</i> , Tiple del Coro 2.
125	368	<i>Incipit</i> del acompañamiento continuo (siglo XVIII).
126	369	Papel de acompañamiento continuo (siglo XVII).
127	370	Íncipits de los acompañamientos de arpa (Coros 1 y 2) y de órgano (Coros 3 y 4).
128	509	Papel del Tiple del Coro 1.
129	510	Detalle de los íncipits de los cuatro primeros coros (S 1, 2, A, T).
130	511	Íncipits de los acompañamientos para archilaúd, tiorba y arpa.
131	519	Tiorba.
132	519	<i>Mujer tocando la tiorba</i> , de Gérard Ter Boch (*Zwolle –Holanda–, 1617; †Deventer –Holanda–, 1681).
133	520	Archilaúd.
134	520	Familia del laúd: tiorba (izquierda), y archilaúd (derecha) –Michael Praetorius, <i>Syntagma Musicum</i> , vol. 2 (1619), grabado XVI–.
135	572	Portada con el título.
136	573	<i>Incipit</i> del Tiple 1 del Coro 1.
137	574	acompañamiento al violón (anverso) y acompañamiento continuo (reverso).
138	575	Íncipits de los acompañamientos de arpa y de órgano.
139	576	<i>Te lucis</i> , <i>Rayados de Musica del M[ae]str[o] Joseph Hinojosa</i> , fol. 161r.
140	579	<i>Te lucis</i> gregoriano, para las fiestas menores.
141	580	<i>Te lucis</i> gregoriano, para las fiestas B. M. V.
142	581	<i>Te lucis</i> gregoriano, para las fiestas <i>Sacratissimi Cordis Jesu</i> .
143	591	Íncipits de los Tiples 1 y 2 del Coro 1.
144	592	Papel de Alto del Coro 1.
145	592	<i>Incipit</i> del acompañamiento continuo.
146	593	<i>In manus tuas</i> – <i>Rayados de Musica del M[ae]str[o] Joseph Hinojosa</i> , fol. 163r–.
147	596	<i>In manus tuas</i> gregoriano (para el tiempo ordinario, Adviento y Tiempo Pascual).
148	612	Indicaciones agógicas en el papel de Tiple 1 del Coro 1.
149	612	Indicaciones agógicas en el Tiple 1 del Coro 1, <i>Rayados de Musica</i> , fol. 164v.

150	614	Portada con el título diplomático.
151	615	Íncipits del Tiple del Coro 1 y del Bajo del Coro 3.
152	616	Papel de acompañamiento continuo.
153	645	Portada con el título diplomático.
154	645	Interior del cuaderno pautado (partitura completa).
155	646	acompañamiento de contrabajo y violón.
156	647	acompañamiento de órgano.
157	649	antífona gregoriana <i>O Rex gloriae</i> .
158	676	Tiple 1 del Coro 1.
159	677	acompañamiento al órgano y parte de otro acompañamiento (sin determinar).
160	679	Íncipits del Tiple 1 del Coro 1 y de los acompañamientos.
161	681	Grabados de carrozas que desfilaron por Valencia en honor a la Inmaculada Concepción (Valencia, Jerónimo Vilagrassa, 1662).
162	682	Libros que describen las fiestas en honor de la Inmaculada Concepción (Valencia, Jerónimo Vilagrassa, 1663 y 1665), y grabados interiores.
163	684	Capilla de la Virgen de la Antigua, con el cuadro del pintor portugués Vasco Pereira (1600), representante del manierismo tardío.
164	684	Altar de la capilla de la Inmaculada, con la escultura de Gregorio Fernández (17.1t), máximo exponente de la imaginería barroca española.
165	685	Antífona gregoriana <i>Tota pulchra</i> .
166	689	Juan DE JUANES: <i>La Inmaculada Concepción</i> . Valencia, iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, 1568.
167	710	Íncipits del Tiple 1 del Coro 1, del acompañamiento de órgano y del acompañamiento continuo al órgano.
168	711	acompañamiento cifrado.
169	713	<i>Incipit</i> del Bajo del Coro 2.
170	713	acompañamiento “para regir” y papel de contrabajo.
171	713	Portada.
172	715	Libros impresos en Valencia en los siglos XVI y XVII, sobre san Vicente Ferrer.
173	716	Capilla de san Vicente, de la iglesia del Patriarca, con el cuadro del pintor naturalista Francisco Ribalta (*Solsona –Lérida–, 1565; †Valencia, 1628), cultivador –tardío, aunque sobresaliente– de un claroscuro cercano al de Caravaggio, propio de la escuela contrarreformista valenciana.
174	734	Explicación de figuras retóricas en el tratado <i>Musica Poetica</i> , de Joachim Burmeister (Rostock, Stephan Myliander, 1606), p. 62.
175	736-737	<i>Misa</i> , a 8 voces (17.in [?]), de Gregorio Allegri, “Gloria”, cc. 90-93.
176	739	<i>Veni sponsa Christi</i> , a 6 voces (17.me), de Giacomo Carissimi, cc. 1-3.
177	741	<i>Crucifixus</i> , a 8 voces (18.in [?]), de Antonio Lotti, cc. 1-11.
178	744	<i>Quo, nate Dei</i> (SWV 59), a 4 voces (1625), de Heinrich Schütz, cc. 4-8.
179	746-749	<i>Veni sponsa Christi</i> , a 6 voces (17.me), de Giacomo Carissimi, cc. 13-21.
180	751	<i>Nun danket alle Gott</i> , a 8 voces (1705), de Johann Pachelbel, cc. 24-26.
181	754	<i>Domine, tu mihi lavas pedes?</i> , a 4 voces (17.in), de Manuel Cardoso,

		cc. 14-19.
182	757	<i>Jerusalem, die du tödest</i> , a 3 voces (1665), de Christoph Bernhard, cc. 7-8.
183	758	<i>Jerusalem, die du tödest</i> , a 3 voces (1665), de Christoph Bernhard, cc. 32-33 y 36-37.
184	761	<i>Crucifixus</i> , a 16 voces (18.in), de Antonio Caldara, c. 54.
185	764	<i>Cantate Domino</i> , a 6 voces (1620), de Claudio Monteverdi, cc. 37-52.
186	766	<i>Magnificat</i> , a 6 voces (1650), de Francesco Cavalli, cc. 164-169.
187	768	Salmo <i>Dixit Dominus</i> (HWV 232) (1707), de Georg Friedrich Händel –sexto movimiento, “Dominus a dextris tuis”, cc. 24-28–.
188	769	Salmo <i>Dixit Dominus</i> (HWV 232) (1707), de Georg Friedrich Händel –sexto movimiento, “Dominus a dextris tuis”, cc. 87-92–.
189	771-772	<i>Cantate Domino</i> , a 6 voces (1620), de Claudio Monteverdi, cc. 56-67.
190	774	<i>Magnificat</i> , a 8 voces (1656), de Francesco Cavalli, cc. 241-248.
191	776	<i>Singet den Herrn ein neues Lied</i> , a 8 voces (18.in), de Johann Pachelbel, cc. 1-5.
192	777-778	<i>Singet den Herrn ein neues Lied</i> , a 8 voces (18.in), de Johann Pachelbel, cc. 66-75.
193	780	<i>Currite, currite, populi, currite</i> (SV 297) (1625), de Claudio Monteverdi, cc. 1-15.
194	782	<i>Matthäuspasion</i> (SWV 479), a 4 voces (1666), de Heinrich Schütz, nº 105, “Der ganze Haufe”.
195	784-785	Salmo <i>Dixit Dominus</i> (HWV 232) (1707), de Georg Friedrich Händel –sexto movimiento, “Dominus a dextris tuis”, cc. 95-125–.
196	787, 789-790	Salmo <i>In te Domine speravi</i> (SWV 66) (1625), de Heinrich Schütz, cc. 25-35.
197	792	Salmo <i>Nisi Dominus</i> , a 4 voces (1656), de Francesco Cavalli, cc. 4-6.
198	792	Salmo <i>Nisi Dominus</i> , a 4 voces (1656), de Francesco Cavalli, cc. 10-12.
199	794-795	Salmo <i>Dixit Dominus</i> (18.in) –versículo nº 7, “De torrente”–, de Alessandro Scarlatti, cc. 31-44.
200	797	Salmo <i>Dixit Dominus</i> (18.in) –versículo nº 7, “De torrente”–, de Alessandro Scarlatti, cc. 45-50.
201	799	Antífona mariana <i>Salve Regina</i> (SV 285) (1641) – <i>Selva morale e spirituale</i> –, de Claudio Monteverdi, cc. 30-46.
202	802	<i>Matthäuspasion</i> (SWV 479) (1666), a 4 voces, de Heinrich Schütz, nº 19, “Die Jünger Jesu”.
203	804	Salmo <i>Dixit Dominus</i> (HWV 232) (1707), de Georg Friedrich Händel –sexto movimiento, “Dominus a dextris tuis”, cc. 236-239 y 249-252–.





## ÍNDICE DE TABLAS\*

Tabla	Páginas	Descripción
1	24-28	Obras de José Hinojosa conservadas en los archivos musicales del ámbito panhispánico.
2	43-44	Principales fiestas organizadas en Valencia a lo largo del siglo XVII.
3	60	Maestros de capilla de la catedral de Valencia en el siglo XVII.
4	65-71	Acontecimientos históricos, culturales y musicales entre 1580 y 1675.
5	110-113	Las pinturas de la iglesia del Corpus Christi de Valencia.
6	125	Real Colegio del Corpus Christi (Patriarca): estructura del Colegio-Seminario.
7	158-159	Cargos y salarios en la capilla del Corpus Christi de Valencia.
8	161	Distribuciones ordinarias en la capilla del Corpus Christi de Valencia.
9	162-163	Distribuciones extraordinarias y adventicias en la capilla del Corpus Christi de Valencia.
10	172	Limosnas por sufragios temporales en la iglesia del Corpus Christi de Valencia.
11	179	Duración de los oficios en la capilla del Corpus Christi de Valencia.
12	181-182	Las festividades de la capilla del Real Colegio del Corpus Christi a lo largo del año litúrgico.
13	187-188	Maestros de la capilla del Corpus Christi entre 1605 y 1662.
14	193	Obras de Marcos Pérez recogidas en el inventario de 1656.
15	194-195	Obras de Marcos Pérez recogidas en el inventario de 1675.
16	195	Obras de Marcos Pérez recogidas en el inventario de 1687.
17	196	Obras de Marcos Pérez conservadas en el archivo musical del Patriarca.
18	199-200	Obras recogidas en <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-2.
19	201-202	Obras recogidas en <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-9.
20	204-205	Obras recogidas en <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-10.
21	205	Fols. 13-17 –desaparecidos– de <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-10.
22	206-207	Obras recogidas en <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-11.
23	209	Obras recogidas en <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-12.
24	212-213	Obras recogidas en <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-13.
25	216-218	Obras recogidas en <i>E-VAcp</i> , Mus/BM-FAV-15.
26	218	Folios añadidos a <i>E-VAcp</i> , Mus/BM-FAV-15.
27	223-224	Obras recogidas en <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-16.
28	226-231	Obras recogidas en <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-20.
29	234-237	Obras recogidas en <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-21.
30	242-243	Obras recogidas en <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LC-23 –segundo libro de motetes, de Guerrero, 1589–.

\* A continuación muestro un índice de las tablas que he incluido en los diferentes capítulos de que consta la presente tesis. Todas ellas han sido numeradas correlativamente en los cinco capítulos de que consta este trabajo, salvo en las excepciones siguientes: 1) No he reconocido como tablas los textos de las obras de Hinojosa traducidos del latín, incluidos en el Capítulo IV. 2) Tampoco he reconocido como tablas la explicación de las secciones de que constan las mencionadas obras de Hinojosa, incluidas en el mencionado Capítulo. 3) Asimismo, no he considerado como tablas los cuadros en los que expongo los ámbitos y extensiones de las partes vocales e instrumentales de cada obra de Hinojosa, incluidos en el citado Capítulo IV. El índice está ordenado indicando, en primer lugar, la numeración de la tabla, seguida de las páginas en las que se encuentra y su correspondiente descripción.

31	244-245	Obras recogidas en <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LC-23 – <i>Canciones y villanescas espirituales</i> , de Guerrero, 1589–.
32	245-246	Obras recogidas en <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LC-23 – <i>Oficio de Vísperas</i> , de Viadana, 1597–.
33	248-249	Obras recogidas en <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-25.
34	254	Obras recogidas en <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-26 – <i>Liber secundus</i> , de Palestrina, 1588–.
35	254-255	Obras recogidas en <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-26 – <i>Liber primus</i> , de Palestrina, 1590–.
36	256	Obras recogidas en <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-26 – <i>Liber secundus</i> , de Palestrina, 1588–.
37	257-258	Obras recogidas en <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-26 – <i>Liber tertius</i> , de Palestrina, 1589–.
38	258-259	Obras recogidas en <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-26 – <i>Liber quartus</i> , de Palestrina, 1587–.
39	262-263	Obras recogidas en <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-28.
40	266-267	Obras recogidas en <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-LP-29.
41	302-305	Obras de José Hinojosa conservadas en el archivo del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi ( <i>E-VAcp</i> ).
42	317-318	La capilla musical a la llegada de Hinojosa como maestro (diciembre de 1662).
43	336	Ingresos y procedencia de los infantes de la capilla del Corpus Christi entre 1657 y 1673.
44	345	Infantes que danzaron en el Patriarca e instructores/mozos de coro entre 1662 y 1673.
45	806-807	Comparación del uso de la retórica musical en Hinojosa y en otros compositores del siglo XVII en Europa.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO\*

### A

**Abad, Jorge:** 352.  
Abril, Bartolomé: 101-102.  
Abril, Juan María: 101.  
Acevedo, Simón de: 108.  
**Aguilera de Heredia, Sebastián:** 236.  
Agustín, Antonio: 77.  
**Ahle, Johann Georg:** 807.  
Aierdi, Joaquim: 62.  
**Alapont, Cristóbal:** 348.  
**Alapont, Juan [Joan]:** 318, 347-350, 353, 359, 511.  
**Albert, Heinrich:** 743.  
**Alberti, Domenico:** 740.  
Alberto (archiduque): 232.  
Alberto V (duque de Baviera): 227.  
**Alcalá, José:** 281.  
Alcántara, san Pedro de: 43.  
Alejandro VI (papa) [Rodrigo de Borja]: 79, 123.  
Alejandro VII (papa): 42, 50, 354, 680.  
**Alfonso, Macián:** 336.  
**Alfonso, Sebastián:** 59-60, 277, 281.  
Aliaga, Isidoro (arzobispo): 113.  
**Allegri, Gregorio:** 735-737, 742, 743, 806.  
Álvarez de Toledo, Eduardo Fernando: 47.  
**Ambiela, Miguel de:** 16, 19.  
Ambuesa, Pere: 46.  
**Amezua, Juan:** 63.  
Anaya, Diego de: 89.  
**Anglés, Higinio:** 20.

**Animuccia, Giovanni Maria:** 220, 222, 228.  
**Añón, Luis:** 312.  
Aquino, Tomás de [santo Tomás]: 680.  
Aragón, Fernando de [Duque de Calabria]: 46.  
Arboleda, José: 295-296, 357.  
Arcos (duque de): 237.  
**Ardanaz, Pedro de:** 16.  
**Argany, Gabriel:** 19.  
**Arnal, Juan:** 227.  
Arnedo, Diego de: 77.  
**Arques, Diego:** 331.  
Arruego, Juan de: 59, 374.  
**Arsís (mosén):** 56.  
**Artusi, Giovanni Maria:** 237, 763.  
**Asensi, Ventura:** 336, 338-339, 345.  
Atanasio, san (obispo): 375.  
Ávalos, Alfonso de: 230.  
**Ávila, Gil de:** 251-252.  
**Azagra, Elías:** 336, 338, 345.

### B

**Babán, Gracián:** 59-60, 62, 74, 287, 342, 381.  
**Bach** (familia): 750.  
**Bach, Johann Sebastian:** 213, 377, 404, 516, 530, 535, 544, 571, 582, 661, 718.  
**Báguena Soler, Vicente:** 139.  
**Bailón [Baylón], Aniceto:** 10, 16, 19, 294, 312, 323, 330, 342-343.  
Bailón, san Pascual: 44.

---

\* A continuación enumero, en orden alfabético, los nombres de los autores citados en la presente tesis doctoral, según los siguientes criterios: 1) Los autores relacionados, de un modo u otro, con el mundo musical –maestros de capilla, compositores, organistas, cantores, ministriles, infantes, mozos de coro, copistas de música, constructores de instrumentos, organeros, tratadistas, impresores o musicólogos– van enumerados **en negrita**. El resto de autores van enumerados sin negrita. 2) En el caso de autores citados en cuerpo de texto –incluidos los que aparecen en tablas y/o figuras–, las páginas van enumeradas en redonda; los que figuran en nota a pie de página, van enumeradas sus páginas *en cursivas*. 3) Las páginas correlativas se numeran entre guiones. 4) En el caso de los autores que aparecen, en la misma página, en cuerpo de texto y en nota a pie de página, se enumera la página correspondiente, sin cursivas. 5) No se han incluido determinados personajes bíblicos, como Jesús, la Virgen María, los cuatro evangelistas, los profetas y determinados santos no vinculados –ni de influencia– con el ámbito panhispánico, ni con la ciudad y Reino de Valencia. 6) Dado que la presente tesis se encuaderna en dos volúmenes, se tendrá en cuenta el volumen correspondiente para la localización de los autores: así, *el Volumen 1 contiene las páginas 1 a 875; y el Volumen 2, las páginas 877 a 1168*.

**Baixauli, Mariano:** 19.  
Baixet, Juan: 101.  
**Balaguer, Jaime:** 317, 331.  
**Balaguer, Juan:** 282.  
**Balán, Juan Francisco:** 275.  
Baltasar Carlos, príncipe: 43.  
**Baltasar, Felipe:** 277, 644.  
**Barberá, Jacinto:** 317, 329, 335.  
Barca, Calderón de la: 52.  
**Barrachina, Clemente [Antonio]:** 281, 336, 345.  
Barrachina, Pablo: 86, 89.  
**Barrachina, Valero:** 330-331, 339, 353.  
Barroso de Ribera y Figueroa, Pedro: 123.  
**Bartók, Béla:** 404.  
**Beethoven, Ludwig Van:** 377.  
Benito, Daniel: 113.  
**Benito, Domingo:** 16.  
Benito, Fernando: 99.  
**Berge, Francisco:** 59.  
**Beringen, Godefroy & Marcellin:** 265.  
Bermeja, Juan de la: 247.  
**Bermudo, Juan:** 237.  
**Bernat, Jerónimo:** 152, 346.  
**Bernhard, Johann Christoph:** 738, 743, 755-759, 806, 807.  
Bertrán, san Luis: 43, 351, 355.  
**Bianchi, Giulio Cesare:** 763.  
Blaeu, Willem Janszoom: 32.  
Blanco de Salcedo: Francisco: 77.  
**Blas de Castro, Juan:** 58.  
**Blasco, Bartolomé:** 296, 307, 315, 317.  
Bódalo, Francisco: 336.  
**Bonastre, Francesc:** 21.  
**Bonet de Paredes, Juan:** 286.  
**Bordons, José:** 108.  
**Bordons, Francisco Luis:** 108.  
**Bordons, Pedro:** 108.  
**Borja, san Francisco de:** 43, 123, 355.  
Boronat, Pascual: 683.  
**Borrell, Vicente:** 318, 336-337, 339-340, 345.  
Borromeo, Carlos: 82, 95, 99, 113, 229-230.  
**Brel, Antonio:** 336, 345.  
**Brodersen, Fritz:** 750.

Bruel, Gaspar: 98-99, 101.  
**Brun, Juan:** 277.  
Buonarotti, Michelangelo [Miguel Ángel]: 99.  
**Burmeister, Joachim:** 734, 807.  
**Burney, Charles:** 736.  
**Burriel, Mateo:** 282, 296-297, 318, 321.

## C

**Cabanilles, Juan Bautista:** 19, 59, 62, 74, 342.  
**Cabezón, Antonio de:** 236.  
Calixto III (papa) [Alfonso de Borja]: 123, 218, 363, 714.  
**Caldara, Antonio:** 759-762, 806.  
**Callon, Gordon:** 791.  
Cambiaso, Lucas: 48.  
**Camps, Jaime:** 191, 285.  
Cano, Melchor: 76.  
**Capilla (mosén):** 191, 285.  
**Capitán, maestro [Mateo Romero]:** 19, 58-59, 186, 232, 752.  
Caravaggio, Michelangelo Merisi da: 48, 716.  
Cardona, Margarita de: 171.  
**Cardoso, Manuel:** 752-755, 762, 806.  
Carducho, Vicente: 48.  
**Carissimi, Giacomo:** 738-739, 742, 745-746, 749-750, 752, 755, 806.  
Carlos II (rey): 43-44.  
Carlos I [de España y V del Sacro Imperio Romano-Germánico] (rey): 40, 76, 92, 230.  
Carlos III [de España y VI del Sacro Imperio Romano-Germánico] (rey): 759.  
Carlos de Austria (archiduque): 15, 39.  
Carrillo de Mendoza, Fernando: 51, 103, 104.  
Carrillo de Toledo, Luis: 35.  
**Casajús, Manuel:** 276.  
**Casanova, Tomás:** 317.  
**Cáseda, Diego de:** 19.  
**Casellas, Jaume:** 15.  
**Cassola, Sabine:** 738.  
**Castellano, Bartolomé:** 318, 321.  
**Castelló, Francisco:** 317, 321, 330, 342.  
Castro, Alfonso de: 76.

Castro, Pedro de: 113.  
Castro, Rodrigo de: 243.  
Catalina de Bolonia (santa): 16.  
Catulo, Gayo Valerio: 227.  
**Cavalli, Francesco**: 765-767, 770, 773-775, 779, 791-793, 798, 806.  
**Ceballos, Rodrigo de**: 249.  
**Centelles, Pedro**: 331.  
**Cerone, Pedro**: 115, 197, 208, 227, 228, 250, 371, 380, 389-390, 392, 395, 398, 400, 403-405, 433, 449-450, 474-475, 486, 488, 495, 499, 515-517, 523, 525, 531-532, 546, 553, 578, 588, 589, 618, 639, 695, 720, 763, 768, 807.  
**Chambi, Gabriel**: 286-287, 290.  
**Charpentier, Marc-Antoine**: 738.  
Cincinato, Rómulo: 48, 51, 102-103.  
**Clemens** [non Papa], **Jacobus**: 230, 233.  
Clemente VII (papa): 229.  
Clemente VIII (papa): 78, 93, 111, 165, 230.  
**Clemente, Miguel**: 335-336.  
**Climent, José**: 20-21, 24, 59, 186, 190, 214, 230.  
**Colador, Heinrich**: 743.  
Colonna, Carlo (cardenal): 767.  
Colonna (familia): 768.  
**Comes, Juan Bautista**: 10, 19, 21-23, 57-58, 60-61, 74, 114, 139, 175, 185-188, 190, 230, 245, 273, 308, 342, 348-349, 358-359, 712, 814-816.  
**Company, Jerónimo**: 336, 345.  
**Company, José**: 285.  
**Company, Francisco**: 227-228, 233.  
**Conejos Ortells, José**: 28, 302-304, 308-311, 357-358, 815.  
**Corbelletti, Francisco**: 807.  
Corderos, Pedro: 116.  
Correa, Manuel: 59.  
**Cotes, Ambrosio de**: 58, 184, 230, 232.  
Covarrubias, Alonso de: 46.  
Crespí de Borja, Luis: 52, 55, 221.  
Cristina (reina de Suecia): 738.  
**Crucillas, Jaime**: 318, 336.

## D

**Daroqui** (mosén): 191, 285.

**Dávila [de Ávila] Páez, Francisco**: 248-251.

**Debussy, Claude**: 404.

Delgado, Francisco: 77.

Della Porta, Giacomo: 99-100.

**Desprez, Josquin**: 250, 389.

Dietrichstein, Adan: 171.

**Díez, Francisco**: 276.

Diocleciano (emperador romano): 111.

**Domingo, Roque**: 19.

**Domingo, Vicente**: 317, 326-327.

Duns Scoto, John: 680.

**Durón, Sebastián**: 19.

## E

**Eberlin, Daniel**: 750.

**Egüés, Manuel [Miguel Conejos] de**: 302.

Elisabeth Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel: 759.

Enríquez de Ribera, Per Afán: 75-76, 271, 683.

Enríquez de Ribera, María [tía de Juan de Ribera]: 75.

Enríquez de Ribera, María [sobrina de Juan de Ribera]: 106, 683.

**Escobar, Pedro**: 237.

**Escobedo, José de**: 59.

Escolano, Gaspar: 363.

**Escrivá, Felipe**: 336.

Escuder, Juan Francisco: 16.

**Eslava, Hilarión**: 18, 21-22, 58.

**Esparza, Eric**: 773.

**Espinar, Jerónimo de**: 228.

**Espinosa, Francisco**: 336, 345.

Espinosa, Jerónimo Jacinto: 50-51.

Espinosa, Juan Navarro de: 247.

Espinosa, Miguel de: 97, 98, 116-117.

**Espinosa y Úbeda, Vicente**: 318, 329, 349.

**Eximeno, Antonio**: 18.

**Ezquerro, Antonio**: 26, 275.

## F

**Falomir, Joaquín**: 326, 331.

Federico Augusto [príncipe de Sajonia]: 740.

Felipe II (rey): 51, 76-78, 79, 84-85, 86, 92, 95, 103, 106, 126, 169, 199, 208, 213-214, 221, 231-232, 232, 271.

Felipe III (rey): 46, 58, 78, 92-93, 114, 115, 117, 123, 126, 131, 169, 176, 232, 247.

Felipe IV (rey): 38, 40, 43, 53, 58, 170, 281, 354-355, 680, 752, 766.

Felipe V [de Anjou] (rey): 15, 39.

**Felipe, Jerónimo:** 58, 60.

Felipe Pedro de Borbón (infante): 16.

Ferdinando Carlo (duque de Mantua): 759.

Fernández, Gregorio: 106, 113, 165, 683-684.

**Fernández de Castilleja, Pedro:** 208, 237.

Fernández Navarrete, Juan: 106.

Fernando IV (rey de Italia): 766.

Fernando VII (rey): 644, 677.

Fernando el Católico (rey): 47, 79, 682.

**Ferrabosco, Matthia:** 779.

Ferrer, Miguel: 317.

Ferrer, san Vicente: 43-44, 56, 61, 111-112, 139, 166-167, 181, 183, 230, 305-306, 355, 363, 377-378, 509, 617, 710, 714-715, 729-730, 732, 809.

Ferrer, Ventura: 40.

**Ferrer Ballester, María Teresa:** 22, 340, 342.

**Ferriz, Vicente:** 326-327, 331.

**Fétis, François-Joseph:** 18.

Figuerola, Francisco: 98, 101.

**Fischer, Wilhelm:** 668.

**Foggia, Antonio:** 793.

**Fontana, Domenico:** 99.

**Forcada, Jaume:** 16.

**Forkel, Johann Nikolaus:** 807.

**Fraile, Maximiliano:** 315, 317.

Francisco de Regis, san: 16.

**Franco, Hernando:** 249.

**Fuente, Martín de la:** 19.

**Fuster, Juan:** 298, 331.

**Fux, Johann Joseph:** 759.

## G

**Gabrieli, Domenico:** 759.

**Galán, Cristóbal:** 16-17, 19, 277.

**Galilei, Vincenzo:** 208.

**Galvir, Miguel:** 336.

**Garbayo, Javier:** 187.

**Garcés (ministril):** 283.

**García, Miguel:** 335-336.

**García de Olagüe, Bartolomé:** 275.

**García Velcaire, Vicente:** 58-59, 60-61, 74, 188.

**Gardano, Alessandro:** 216.

**Gardano, Angelo:** 252, 765.

**Gargallo, José:** 336.

**Gargallo, Luis Vicente:** 16, 19, 21, 59, 287, 290-294, 357.

**Gasparini, Michelangelo:** 740.

**Gay, José:** 226-230.

**Geminiani, Francesco:** 793.

**Ghersem, Géry de [Géri]:** 226, 231-233.

**Gibb, James:** 743, 752.

**Gil, Andrés:** 318, 320-321.

**Gil, Berta:** 23.

**Gil, Esteban:** 345.

**Gil, José:** 302.

**Gil, Miguel:** 187.

Gil de Albornoz, cardenal: 89.

Giner, Juan Bautista: 108.

Giner, Gaspar: 106, 113.

**Giner, Salvador:** 19, 678.

Giordano, Luca [Lucas Jordán]: 48, 84.

**Giovanelli, Ruggiero:** 216, 248, 250.

**Girón, Claudio:** 109.

**Gironés, Gabriel:** 185.

Gómez de Mora, Juan: 46, 101.

**Gómez de Navas, Juan:** 275-276.

**Gómez de Navas, Juan Francisco:** 275.

**Gómez de Navas, Francisco:** 275.

Gómez de Rojas y Sandoval, Diego: 123.

Gómez Manrique de Mendoza, Antonio: 683.

Gonzaga, Francesco: 763.

Gonzaga, Vincenzo: 763.

**González, Gaspar:** 331.

**González, Juan:** 331.

**González Marín, Luis Antonio:** 320, 386.

**Gottsched, Johann Christoph:** 807.

Gracia, Pedro de: 79.

**Grados [Grado], Diego de:** 61, 188.



Gregori, Gaspar: 97, 98.  
Gregorio XII (papa): 276.  
Gregorio XIII (papa): 78, 93, 116, 228-229.  
Gregorio XV (papa): 42.  
**Guart, José:** 336, 345.  
**Guerrero, Francisco:** 13, 199, 208, 210-211, 212-213, 216-217, 226-227, 229, 233, 237, 239-244, 246, 249.  
**Guerrero, Pedro:** 208.  
**Guinovart, Onofre:** 62.  
**Gutiérrez de Padilla, Juan:** 19, 249.  
**Guzmán, Juan Bautista:** 22, 58.

## H

**Halcón, Miguel:** 336.  
**Händel, George, Friedrich:** 571, 759, 767-770, 784, 786, 803-807.  
**Haydn, Franz Joseph:** 485, 750.  
**Haydn, Johann Michael:** 750.  
**Hasse, Johann Adolph:** 793.  
**Hèle, George de la:** 231-232.  
Hemingway, Ernest: 813.  
**Herrmann, Gottfried:** 775.  
**Hernández, Francisco:** 17.  
Hernández, Tomás: 106, 108.  
Herrera, Juan de: 95-96.  
Hervás, Onofre: 335.  
Hinojosa, Gregorio: 298-299, 357.  
**Hinojosa, José:** 9-13, 15-16, 17-24, 25-26, 28-29, 55, 60, 62, 64, 106, 195, 198, 250, 275-283, 287, 289, 290-302, 305-314, 316-324, 328-329, 332, 335, 339-340, 342, 343, 349-352, 354-355, 357-359, 361-362, 364-369, 371, 376-377, 379, 384-386, 388, 391-392, 394-395, 400, 402-403, 405, 407-408, 413, 416-417, 419-420, 422, 424, 426, 430-435, 438, 441-443, 445-446, 449, 451-455, 457-458, 463-464, 467, 475, 480-481, 487-489, 499, 500-501, 505-507, 508, 511, 515, 517, 518, 521, 524-528, 530-532, 534, 535, 537, 540, 543, 545, 554, 558, 560-561, 564, 567-571, 572-573, 576-578, 581, 583, 586, 588, 589-590, 591, 593, 597, 599, 601, 603-608, 611, 613, 614-615, 618, 620, 624, 626, 627,

630, 633-634, 638-639, 641, 644, 647, 649, 651-652, 655, 658, 660-661, 663-664, 669, 671, 672-674, 675-676, 683, 685-686, 688-689, 691-693, 698, 701-702, 705, 707-708, 710, 712, 729-730, 733-735, 742, 752, 762, 770, 779, 786, 798, 805-812, 813-820, 881-882, 884, 886, 887.  
**Hoffmann, Georg:** 743, 787.  
Huete, Pedro de: 79.  
**Humanes, Francisco de:** 19.

## I

Ibáñez, Francisco: 298, 300.  
**Ingegnieri, Marco Antonio:** 763.  
**Iriberia, Bernabé:** 287.  
**Irizar, Miguel de:** 381.  
**Irlés, Gabriel:** 296, 336, 338, 345.  
Isabel (archiduquesa): 232.  
Isabel II (reina de España): 644, 677.  
**Issasi, Hernando de:** 199.  
**Isusi, Rosa:** 23, 198, 302.

## J

**Jalón, Luis Bernardo:** 59.  
**Janovka, Tomas Baltazar:** 807.  
Jerónimo, san [Jerónimo de Estridón]: 617.  
**Jiménez, Jerónimo:** 317.  
Johann Georg I [príncipe de Sajonia]: 743.  
Johann Georg II [príncipe de Sajonia]: 743, 750, 755.  
**Jones, David Cynan:** 759.  
**Jordán, Joan:** 188.  
Jordán, Sebastián: 59.  
**Jordán, Vicente:** 331.  
Jorge I (rey de Inglaterra): 767.  
Jorge II (rey de Inglaterra): 767.  
**Juan IV de Portugal:** 752.  
Juanes, Juan de [Vicente Juan Masip]: 48-49, 688-689, 697.  
Julio III (papa): 199.

## K

**Kaplan, Peter:** 801.  
**Keiser, Reinhard:** 767.

**Kerll, Johann Caspar:** 738.  
**Kircher, Athanasius:** 807.  
**Klemm, Johann:** 743.

## L

Lanfranco, Giovanni: 47.  
**Lasso, Orlando di:** 227-228, 229, 232, 249.  
**Latorre, Jerónimo:** 16, 59, 62, 381.  
**Lavignac, Albert:** 19.  
**Lázaro Villena, José:** 23.  
**Legrenzi, Giovanni:** 740, 759.  
Leocadio, Paolo de San: 41.  
León, Fray Luis de: 76.  
Leonardo, Vicente: 101.  
**Leopoldo I** (rey de Hungría): 736.  
Leopoldo Guillermo de Habsburgo (archiduque): 738.  
**Leysa, Narciso:** 58, 60, 108, 147, 184-185-188, 273.  
Loaces, Fernando de (arzobispo): 77.  
**Lobo, Alonso** [Alfonso]: 19, 188, 212-214, 235.  
**López Calo, José:** 16, 18, 21, 25, 188.  
**López de Velasco, Sebastián:** 59, 247, 248, 249-250.  
**Lorente, Andrés:** 17, 208, 512, 515, 525, 616, 768, 852.  
**Lotti, Antonio:** 740-742, 806.  
**Luenga, Miguel:** 296, 318, 321.  
Luis XIV (rey de Francia): 766.  
Lutero, Martín: 110, 168.  
Llanos, Fernando: 41.  
**Llorens, José María:** 342.

## M

**Machaut, Guillaume** de: 371.  
Madoz, Pascual: 644, 677, 712.  
Magdalena Sibylla (duquesa): 750.  
**Magni, Bartolomeo:** 743, 763, 779, 798.  
**Malatesta, Ventura:** 321, 327.  
**Marcello, Benedetto:** 740.  
**Marchesano, Paul:** 736.  
Mancelli, Antonio: 34.  
Manrique, Jorge: 229.  
**Margarit, Félix:** 336-338, 341, 345.  
Margarita de Austria: 92, 176.

Margherita de Saboya: 763.  
María Teresa de Austria (emperatriz): 249, 766.  
Maria Gioseffa de Austria: 740.  
Marona, Antonio: 79, 101.  
**Martín, Juan Jerónimo:** 336.  
**Martín, Tomás:** 336.  
**Martín Moreno, Antonio:** 21.  
**Martínez, Jaime:** 336, 338-339.  
**Martínez, Juan:** 336, 343.  
**Martínez, Julián:** 275.  
**Martínez, Vicente:** 348.  
**Martínez de la Roca, Joaquín:** 16, 19, 21, 343.  
**Martínez de Orgambide, Pedro:** 55.  
**Martínez Gil, José:** 22, 25, 190, 646.  
Martínez Ponce de Urrana, Diego: 46, 74, 683.  
**Martini, Giovanni Battista** [Padre Martini]: 736.  
Marzal, Juan Bautista: 79.  
**Mas, Jaime:** 187-188.  
**Masip, Félix:** 352.  
**Massenet, Juan:** 323.  
Matarana, Bartolomé: 51, 74, 79, 97, 102-105, 106, 272.  
Matarana, Francisco: 79.  
**Mateu, Francisco:** 311, 331.  
Mateu, Miguel Juan: 298.  
**Mattheson, Johann:** 807.  
**Mauricio de Hesse-Kassel:** 743.  
Mauro [Romano], san: 111, 113, 139, 165-167, 182-183, 351, 363, 377-378.  
Maximiliano de Austria (emperador): 208.  
Mazarino, Giulio [Jules Mazarin] (cardenal): 766.  
**Meléndez, Antonio:** 317.  
Mendes, Pedro: 97.  
Mendizábal, Juan Álvarez de: 644, 677, 711-712.  
**Mersenne, Marin:** 518, 807.  
Metastasio, Pietro: 759.  
Mey, Pedro Patricio: 34, 79.  
**Micieces, Tomás:** 19.  
Mileto, Tales de: 432.  
**Mitjana, Rafael:** 19.

**Molina, Onofre:** 302.  
**Monjiu [Monchiu] Panzano, Miguel:** 281, 287, 290-291, 342, 352, 357.  
**Monterde, Fabricio:** 336.  
**Montesinos, Antonio:** 712.  
**Monteverdi, Claudio:** 738, 743, 763-765, 770-771, 773, 779-781, 786, 798-801, 805-807.  
**Montserrat, José:** 286, 321, 329-330.  
**Montserrat, Roque:** 16-17, 19, 281, 286, 290, 329, 330, 342.  
**Morales, Cristóbal de:** 13, 208, 237.  
**Morales, José:** 313.  
**Morigi, Paolo:** 229.  
Morlá, Jacinto: 52.  
**Mortaro, Antonio:** 228-229.  
Mosquera y Esquivel, Luisa: 683.  
**Mota Murillo, Rafael:** 249.  
**Mozart, Wolfgang Amadeus:** 485, 736.  
**Muneta, Jesús María:** 22.  
Muñatones, Fray Juan de: 77.  
**Muñoz, Jaime:** 275.  
**Muñoz, Juan:** 275.  
**Muñoz, Esteban:** 318, 350, 511.  
Muñoz, Pantaleón: 337.  
**Muñoz Montserrat, Pedro:** 329.  
**Muñoz Montserrat, Tomás:** 329.  
**Myliander, Stephan:** 734, 807.

## N

**Nácher, Romualdo:** 305, 313-314.  
**Nanino, Giovanni, Maria:** 736.  
**Nantermi, Filiberto:** 229.  
**Nantermi, Orazio:** 228-229.  
Napoli, Francesco da: 41.  
**Narro, Manuel:** 26-27, 29.  
**Nassarre, fray Pablo:** 16, 18, 371, 380-381, 515, 519, 575-576, 586-587, 589, 718, 723, 768.  
**Navarro, Dionisio [Donís]:** 339-340, 345.  
**Navarro, Francisco:** 60, 187, 229, 235, 238.  
**Navarro, Juan:** 19, 199.  
**Navarro, Luis:** 186, 188-189.  
**Navarro, Matías:** 19, 188.  
**Navarro, Sebastián:** 336.  
Navarro de Espinosa, Juan: 247.

**Nebra, Joaquín Ignacio:** 276, 768.  
**Nebra, José Melchor:** 276, 768.  
**Nebra [y Mezquita], José [Antonio de]:** 275-276.  
**Nebra, Francisco Javier [Xavier]:** 276, 768.  
Neoburgo, Mariana de (reina): 44.  
Neri, [san] Felipe: 220, 222.  
**Noguera, Salvador:** 342.  
**Nolasco (mosén):** 352.  
**Nucius, Johannes:** 807.

## O

**Ockeghem, Johannes:** 250, 389-390.  
**Olarte, Matilde:** 286.  
Olivares, conde-duque de: 38, 73, 106.  
**Oliveira, Antonio:** 188.  
**Oliver, Pedro:** 296-297, 298, 320, 323.  
**Olson, Greta Jean:** 22-23, 198, 302.  
Orinda, Martí: 46.  
**Oriz, Juan:** 236.  
Oromig, Pere: 36.  
**Ortells, Antonio Teodoro:** 10, 17, 19, 20, 22, 24, 28, 55, 59-60, 62, 74, 195, 281, 294, 318, 320, 336, 339-343, 345, 349-350, 359, 814.  
**Ortells, José:** 340.  
Ortí Moles, José: 275.  
**Otto, Georg:** 743.  
Ovidio, Publio: 227.  
Oviedo, Sebastián de: 108.

## P

Pablo III (papa): 237.  
Pablo V (papa): 78, 248.  
Pacheco, Francisco: 105.  
**Pachelbel, Johann:** 750-752, 775-777, 779, 806.  
**Pachés, Francisco:** 19.  
Palau, Diego: 317.  
**Palau, Manuel:** 139.  
**Palestrina, Giovanni Pierluigi da:** 13, 199, 216, 227, 228, 234-238, 248, 250, 252-255, 257-260, 377, 389, 485, 736.  
**Palomares, Juan:** 58.  
Palomino, Antonio: 47.  
**Pantoja [y Galán], Vicente:** 333, 335-

336, 338, 339, 340, 344-345.  
 Papa, Jacobus: 230.  
**Parada y Barreto, José:** 18.  
**Paredes, Juan Bonet de:** 16, 19.  
**París y Royo, Pedro:** 16.  
 Pascual, San Pedro: 43.  
**Patiño, Carlos:** 19, 247.  
**Pavia, Josep:** 140.  
 Pazi, santa Madalena de: 43.  
**Pedrell, Felipe:** 18.  
**Pelinski, Ramón:** 20.  
**Pena, Joaquín:** 20.  
**Peña, Felipe (mosén):** 191, 285.  
**Peñalosa, Francisco de:** 237.  
**Peñarroja, Francesc:** 24.  
 Pepys, Samuel: 738.  
 Pereira, Vasco: 105, 110, 272, 683-684.  
 Pérez, Ana María: 298-299, 357.  
**Pérez, Cristóbal:** 336, 343.  
 Pérez, Juan Bautista (obispo): 51, 102.  
 Pérez, Francisco: 79, 171, 317.  
**Pérez, Ginés:** 57, 58, 184, 202-204, 206, 208, 211, 227, 229.  
**Pérez, Marcos:** 22-23, 188, 190-197, 283, 285, 306, 312, 315, 335, 339, 349-350, 358-359, 379, 814-815.  
**Pérez, Martín:** 227.  
**Pérez, Vicente:** 326-327.  
 Pérez de Ayala, Martín: 34.  
**Pérez de Argansa, Andrés:** 62, 287.  
 Pérez Osorio, Álvaro: 247.  
**Peris, María del Mar:** 190.  
 Perret, Pedro: 96.  
**Phinot, Dominique:** 227, 230-232, 265-266.  
**Piedra, Joaquín:** 20-21, 184, 283, 300.  
 Pinelo, Cristóbal: 75.  
 Pinelo, Francisco: 75.  
 Pinelos, Teresa de los: 75.  
**Piquer, Francisco:** 276.  
 Pío IV (papa): 76-77, 82.  
 Pío V (papa): 77, 78, 164, 169, 222.  
 Pío IX (papa): 680.  
**Piquer, Francisco:** 275-276.  
**Pitoni, Giuseppe Ottavio:** 738.  
**Plasencia, Juan Bautista:** 313.  
**Plasencia, Lamberto:** 313.

**Plasencia, Mariano:** 313.  
**Pons, Lorenzo:** 335-336.  
**Pontac, Diego:** 59-60, 74, 188, 231, 381.  
 Porcar, Miguel: 98.  
 Porcar, Pere Joan: 61.  
**Porsile, Giuseppe:** 15.  
**Porta, Constanzo:** 239.  
**Portería, Francisco:** 16.  
**Portero, Gregorio:** 15.  
**Portillo Arce, Manuel:** 298, 320.  
**Praetorius, Michael:** 518-519, 520, 743.  
 Praves, Diego de: 96.  
 Prierias, Silvestre: 78.  
**Printz, Wolfgang Caspar:** 807.  
**Puig, Antonio:** 312.  
**Pujol, Josep:** 15.  
**Pujol, Juan Pablo [Joan Pau]:** 59, 231.  
**Pujolar, Josep:** 16.

## Q

**Querol, Miguel:** 21.  
**Quinto, Antonio:** 335-336.  
**Quantz, Johann Joachim:** 793.

## R

**Rabassa, Pere:** 15, 18, 208, 371, 512, 576, 594, 616.  
**Rada, José:** 277.  
**Ramos (maestro de capilla):** 277.  
**Renart, Andrés:** 56, 342.  
**Rendón, [Artemio] Valeriano:** 317, 323.  
 Rey, Guillem del: 79, 97-98, 101.  
 Ribalta, Francisco: 48-50, 74, 79, 106-107, 111-112, 171, 175, 272, 715-716.  
**Ribera, Bernardino de:** 199, 227-228, 229-230, 232.  
 Ribera, Catalina de: 123, 170.  
 Ribera, José de [*lo Spagnoletto*]: 48, 74.  
**Ribera, Juan:** 228.  
 Ribera, Juan de: 9, 33-34, 39, 40, 42-43, 45-46, 48-49, 51, 58, 73-74, 75-80, 82-84, 86, 89, 90, 92-95, 98-99, 100, 101-103, 105-106, 108-109, 111-120, 122-127, 129-130, 134, 135-137, 141, 145, 149-150, 160, 164-166, 168-171, 177, 179, 184-185, 189, 245, 271-273, 306,

315, 318, 377, 380, 394, 509, 514, 568,  
577-578, 640, 680, 683, 715, 813-814.  
Ribera, María Enríquez de: 75.  
**Ribera, Pedro:** 228.  
Ribera, Per Afán [Perafán] Enríquez de:  
75, 76.  
**Rico, Juan Antonio:** 329.  
**Rico, Gaspar:** 318, 326.  
**Rimonte [Ruimonte], Pedro:** 232.  
Rinckart, Martin: 750.  
**Ríos, Pedro:** 311-312.  
**Ríos, Máximo:** 10, 195-196, 291, 308,  
323, 343, 352, 358, 815.  
**Ripollés, Vicente:** 19-20.  
**Riscos, Juan de:** 19.  
**Robledo, Melchor:** 201, 203, 226-227.  
Robles, Manuela de: 247.  
Rodolfo II (emperador austro-húngaro):  
171.  
**Rodrigo, Cosme:** 185.  
Rodrigo, Miguel: 79, 101.  
**Rodríguez, Esperanza:** 23.  
Rodríguez de Fonseca, Juan: 106.  
**Rodríguez de Hita, Antonio:** 18.  
**Rodríguez Monllor, Vicente:** 27.  
**Roel del Río, Antonio Ventura:** 18.  
**Rogier, Felipe [Philippe]:** 231-232, 234-  
235, 249.  
**Rojo, Mateo:** 317, 316.  
**Romero, Mateo** (véase: **Capitán**).  
**Romeu, Pablo:** 23.  
**Romeo, Sebastián:** 275.  
Rotterdam, Erasmo de: 40, 76, 78, 92.  
**Rottländer, Peter:** 765, 779, 798.  
**Rovetta, Giovanni:** 766.  
**Royo, Mireya:** 23, 109, 190, 194.  
**Rubio, Antonio:** 336-337.  
**Ruffo, Vincenzo:** 229-230, 233.  
**Ruimonte, Pedro:** 59.  
**Ruiz, Juan Bautista:** 298, 317, 321.  
**Ruiz, Francisco:** 59.  
**Ruiz, Matías:** 19.  
Ruiz, Pedro: 108.  
Ruiz de Lihory, José: 19, 275.

## S

**Salazar, José de:** 19.

**Saldoni, Baltasar:** 19.  
**Sánchez, Bartolomé:** 336, 345.  
Sandoval y Rojas, Francisco de: 123.  
**Sanhuesa Fonseca, María:** 339.  
Santiago Apóstol: 279, 377.  
**Santiso [Santisso], Gregorio:** 16, 19.  
**Sanz, Francisco:** 325.  
**Sariñena, José:** 318, 320, 328-329, 348-  
349, 511.  
Sariñena, Juan de: 49-50, 74, 81.  
**Sarrió [Sarrión], Francisco:** 349, 353.  
**Sarrión, Eustaquio:** 155, 290, 318, 349,  
350-352, 359, 511.  
**Sarrión, José:** 349.  
**Sarrión, Luis:** 56, 347, 349, 351.  
**Sarrión, Miguel:** 349.  
**Scarlatti, Alessandro:** 15, 759, 793-794,  
797-798, 806.  
**Scarlatti, Domenico:** 759.  
**Scheibe, Johann Adolf:** 807.  
Schiavina, Alvisé: 766.  
**Schütz, Heinrich:** 743-745, 752, 755,  
782-783, 786-791, 798, 801-803, 805-  
807.  
**Schwemmer, Heinrich:** 750.  
**Scoto, Jerónimo:** 252.  
Scoto, John Duns: 680.  
**Selma, Miguel:** 287.  
Semeria, Juan Bautista: 101-102.  
Serlio, Sebastiano: 46, 95.  
**Serra, Luis:** 16, 19.  
**Serrada, Isidro:** 16.  
**Serrano, Gabriel:** 350.  
**Sesma, José de:** 330.  
**Silos, Francisco de:** 59.  
Simó, Fray Jerónimo: 42.  
**Simonetti, Leonardo:** 779.  
**Soler, Antonio:** 18, 208, 768.  
**Soriano, Francesco:** 199, 216, 218-219.  
**Soriano Fuertes, Mariano:** 19.  
**Soriguera, Gaspar:** 282.  
**Sostre y Sola, Gabriel:** 286.  
Soto, Domingo de: 76.  
**Soto de Langa, Francisco:** 199.  
**Spiess, Meinrad:** 807.  
**Subirá, José:** 20.  
Suñer, Juan Bautista: 112.

**Steffani, Agostino:** 738.  
**Stella, Santa:** 740.

## T

**Tarín, Miguel:** 114-115, 231-232, 245.  
Tavarone, Lazaro: 51, 102.  
**Teixidor, José:** 18.  
**Téllez, Cristóbal:** 227.  
**Tello, Miguel:** 277, 278.  
Ter Boch, Gérard: 519.  
**Theile, Johann:** 743.  
**Thuringus, Joachim:** 807.  
Tibaldi, Pellegrino: 48.  
Toledo, Álvaro de: 77.  
Toledo, Juan Bautista de: 95.  
**Tomás, Cristóbal:** 336, 339, 345.  
**Tordera, Francisco:** 317, 321.  
**Tordera, Juan:** 335-336.  
**Torralba, Cirilo:** 326.  
**Torre, Jerónimo de la:** 62, 287.  
**Torrellas, Albert:** 20.  
**Torrentes, Andrés de:** 237.  
**Torres, José de:** 16, 18-19.  
**Tosca, Francisco:** 352.  
**Tosca, Tomás Vicente:** 18.  
Traver, Pedro: 298.  
**Turnhout, Gérard de:** 231.  
**Tufvesson, Johan:** 755.

## U

**Úbeda, Francisco:** 318-321, 325, 327-329, 346, 353, 358-359, 511.  
**Úbeda, Gaspar:** 320-321, 327-329, 346, 349, 353, 511, 517, 818.  
**Úbeda Castelló, Gaspar:** 19, 329, 358.  
**Ulloa, Pedro de:** 18.  
Urbina, Pedro de (arzobispo): 33.

## V

**Vado, Juan del:** 16, 19.  
**Valle Castillo, Martín del:** 277.  
**Valls, Carles:** 23.  
**Valls, Francisco:** 15, 16-17, 18, 19, 20-21, 29, 208, 287, 343, 389-390, 393-395, 398-399, 415, 465, 475, 501, 512, 517, 618, 642, 815, 820.  
**Valls, Miguel:** 19.

Vargas, Luis de: 105.  
**Vargas, Urbán de:** 19, 59-60, 74, 275, 303, 374-375, 381.  
**Vaz Rego, Pedro:** 15.  
Vázquez, Alonso: 105.  
**Vázquez, Juan:** 208.  
**Vecchi, Orfeo:** 228-229.  
Vega, Andrés: 76, 78.  
Vega, Lope de: 227.  
**Vega, Pedro de la:** 19.  
Velosillo, Fernando de: 77.  
**Verdú, Andrés:** 331.  
**Viadana, Lodovico Grossi da:** 239, 241, 245.  
**Vicent, [mosén] Nicolás [Nicolau]:** 56, 341.  
**Vicente, Antonio:** 318, 336.  
**Vicente, Francisco:** 27.  
Vicente mártir, san: 111, 139, 166-167, 181, 363, 365, 377.  
Vich [Vique], Diego: 52, 220, 225, 241, 253, 261, 265, 267-268, 274, 814.  
**Victoria, Tomás Luis de:** 13, 22, 199-201, 208, 216-219, 228, 237-238, 248, 261-262, 264-265, 377, 433, 479, 485, 488.  
**Vidal, Pedro:** 26, 313.  
Vignola, Jacopo: 95, 99.  
Villanueva, Tomás de (arzobispo): 35, 43, 90.  
**Villagrasa [Villasagra], Fray Pedro:** 27.  
**Villar, Joan:** 26.  
Villaseñor, Sebastiana de: 247.  
**Villavieja, Matías:** 19.  
**Villuengas, Cristóbal:** 336, 343.  
**Vincenti, Alessandro:** 791.  
Vitoria, Francisco de: 76.  
Vitruvio, Marco: 95.  
**Vivaldi, Antonio:** 404, 426, 571.  
**Vivanco, Sebastián de:** 59.  
**Vogt, Mauritius Johann:** 807.

## W

**Walther, Johann Gottfried:** 807.  
**Weber, Georg:** 743.  
**Wecker, Georg Kaspar:** 750.  
**Weckmann, Matthias:** 743, 755.

**Winikoff, Michael:** 740.

**X**

**Xenakis, Iannis:** 404.

**Y**

Yáñez de la Almedina, Fernando: 41.

**Z**

**Zacarías Juan, Francisco:** 16-17, 287, 343.

**Zacconi, Ludovico:** 237.

**Zachow, Friedrich:** 767.

**Zamorano, Miguel:** 318, 326.

**Zarlino, Gioseffo:** 208.

**Zarzoso, Gabriel:** 16-17, 19, 343.

**Zoilo, Anibal:** 216.

**Zorita, Nicasio:** 227-228.

**Zuccaro, Federico:** 106-107, 112.







## **VOLUMEN II: EDICIÓN MUSICAL**



## ÍNDICE

<i>Criterios de edición y transcripción musicales</i>	881
<i>Notas críticas</i>	887
<i>Edición crítica (en partitura)</i>	891
- <i>Misa</i> , a 12 voces y acompañamiento ( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-71)	893
<i>Kyrie</i>	893
<i>Gloria</i>	904
<i>Credo</i>	924
<i>Sanctus</i>	965
<i>Benedictus</i>	973
<i>Agnus Dei</i>	980
- <i>Magnificat</i> , a 12 voces y acompañamiento ( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-70)	991
- <i>Te lucis ante terminum</i> , a 12 voces y acompañamiento	1025
( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-90; CM-LP-24, fols. 161r-163r.)	
- <i>In manus tuas</i> , a 12 voces y acompañamiento	1036
( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-90; CM-LP-24, fols. 163r-165r.)	
- <i>Beatus vir</i> , a 8 voces y acompañamiento ( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-46)	1055
- <i>O Rex gloriae</i> , a 8 voces y acompañamiento ( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-81)	1091
- <i>Tota pulchra</i> , a 8 voces y acompañamiento ( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-93; CM-H-94, r. 4623)	1116
- <i>Vidi Angelum</i> , a 8 voces y acompañamiento ( <i>E-VAcp</i> , Mus/CM-H-96)	1141



### ***Criterios de edición y transcripción musicales***

En este apartado del trabajo, voy a exponer la metodología empleada en la edición y transcripción de las obras musicales de Hinojosa analizadas en la presente tesis y contenidas a continuación.

En primer lugar, las transcripciones procuran mantener un criterio de “ida y vuelta”, en un proceso que pretende ir del original a la transcripción, y de la transcripción al original. De este modo, las obras son susceptibles de ser revertidas a su fuente original en cualquier momento.

Al tratarse de una edición crítica, por regla general aparecen, con llamada en el compás o nota correspondiente y al pie de partitura, tanto aquellas anotaciones que presentan dudas en las fuentes, cuanto otras aportaciones del transcriptor que suponen aclaraciones a otros investigadores y, en especial, al intérprete. En el posterior apartado de *notas críticas* únicamente aparecen aquellas correspondientes a las obras que contienen un elevado número de anotaciones.

### ***Transcripción musical***

1) *Íncipits*: se ha procurado incluir unos incipits (musicales y textuales o literarios) suficientemente amplios, que ayuden a reconocer la notación musical del inicio de todas las partes –voces y acompañamientos–. La inclusión de los mismos se ha realizado con el mismo programa informático de edición musical –*Finale*–, dado que se trata de una solución adoptada hoy en día que permite una mayor claridad y limpieza. En los incipits aparece toda la información recogida en la fuente original (procurando ofrecer una imagen gráfica lo más fiel a su original, totalmente fiable, aunque, eso sí, no se reproducen aspectos caligráficos, propios de la copia manuscrita), como el título de la obra –en su caso–, la clave original, armadura, voz, texto, etc.

Tras los *incipits*, en la primera página de cada transcripción se incluye la descripción de cada voz e instrumento, según la normativa RISM<sup>1162</sup> –*Répertoire International des Sources Musicales*–, indicando entre corchetes el grupo vocal o instrumental al que pertenece –[Coro 1:], [Coro 2:], etc.–, es decir, la “función” que cumple esa parte en el conjunto de los intervinientes en la obra.

2) *Resolución gráfica*: la dirección de las plicas, a pesar de encontrarse escritas de diferentes formas en las fuentes originales, se ha regularizado conforme a las normas actuales, es decir, hacia arriba o hacia abajo en función de si sobrepasan o no la tercera línea del pentagrama. En el caso de las figuras de corchea o semicorchea agrupadas, se ha optado por orientarlas hacia la dirección que se encamina el conjunto

---

<sup>1162</sup> Sobre la normativa RISM a aplicar, consúltese: -GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; EZQUERRO, Antonio; IGLESIAS, Nieves; GOSÁLVEZ, Carlos José; y CRESPI, Joana: *RISM. Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, manuscritos musicales, 1600-1850)*. Madrid, Arco Libros, 1996, pp. 68-76.



de las notas. Los agrupamientos de corcheas y semicorcheas se han realizado tal y como aparecen en la fuente original, tanto para su comprensión, como para facilitar la articulación en la ejecución, y de igual modo se ha procedido con las figuras de corchea o semicorchea sueltas. Los fragmentos que, en el original, presentan una alternativa a ser cantados octava alta, o baja, con dos voces en el mismo pentagrama, una con figuras grandes y otra más pequeñas, se han mantenido con ambas voces tal y como figuran en la fuente, indicando en pie de partitura “*ossia* en el ms.”.

En el caso de las obras de las que se conservan acompañamientos de distintas épocas, he optado por incluir las variantes de la copia posterior con las plicas hacia abajo únicamente en los compases en los que se presentan las mismas. En estas situaciones, las plicas hacia arriba muestran la versión del acompañamiento más antiguo conservado.

3) *Claves*: a pesar de la utilización de las claves antiguas en las fuentes originales, se ha optado por utilizar las claves actuales en la escritura de voces en instrumentos, a saber: claves de Sol en segunda línea para las voces de Tiple y Alto, clave de Sol octavada para el Tenor y clave de Fa en cuarta línea para el Bajo y los instrumentos acompañantes. Dado que la escritura de la época iba destinada únicamente a voces de varón (hombres, niños y castrados), en el caso de las voces de Tenor y de Alto, en ocasiones, para evitar el uso excesivo de líneas adicionales, se ha optado por cambiar las claves: cuando se trata de un fragmento grave extenso, por evitar cambios excesivos, he utilizado, en el caso del Tenor, la clave de Fa en cuarta; y en el caso del Alto, la clave de Sol octavada.

4) *Transportes*: en las obras escritas en claves bajas, “naturales”, no se ha efectuado transporte alguno (como prescribe la teoría de la época), manteniéndose la altura y tono originales. En el caso de las claves altas o *chiavette*, es decir, con la voz de Tiple en clave de Sol en segunda línea, se ha efectuado un transporte de cuarta descendente, en el caso de las obras escritas “por bemol” –resultando la transcripción *per natura*–, y, en el caso de las que aparecen *per natura*, sin alteraciones en la armadura original, de quinta descendente –con el resultado de la transcripción “por bemol”–, tal y como lo recogen e indican en sus tratados los teóricos de la época.

5) *Signos de compás*: se ha descartado, por estar hoy día en desuso en las transcripciones musicológicas (y por ser innecesario, y suponer una manipulación suplementaria de la fuente e imagen gráfica del original), la reducción de valores a la mitad o a la cuarta parte, respetando las figuras tal y como aparecen en la fuente original, para que el intérprete actual obtenga la misma visión que el músico de la época. De este modo, los compases se han transcrito del siguiente modo: el compás menor imperfecto, *compasillo*, *compasete* o *alla semibreve* –originalmente escrito en C–, en 2/2, con una semibreve ocupando todo el compás<sup>1163</sup>; el compás ternario menor imperfecto, de proporción menor o *proporcioncilla* –escrito en la fuente original en C 3/2–, se ha transcrito en 3/2; y el compás menor imperfecto, ternario de proporción mayor, *tripla real* –con el original  $\phi$  3/2 o  $\phi$  3/2–, en 3/1.

---

<sup>1163</sup> Entre las obras de Hinojosa seleccionadas no se encuentra ninguna escrita en compás mayor binario, partido o *alla breve* –en cuyo caso, se transcribiría en 2/1–.

En los cambios de compás, se ha incluido, en la parte más superior del conjunto y entre corchetes, el signo indicial de compás que aparece en la fuente original, con vistas a que, en todo momento, sea posible “recuperar” la imagen gráfica del original.

Respecto al ennegrecimiento de figuras en los compases ternarios, fruto de la alteración de la acentuación natural del compás –hecho que aparece con poca frecuencia en las transcripciones manejadas, acaso porque se trata de música litúrgica–, se han marcado estas zonas con unos ángulos tipográficos que marcan el inicio y el final del tramo ennegrecido. Estos símbolos únicamente se han utilizado en los lugares en que aparecía el ennegrecimiento en la fuente, descartando su utilización en otros similares –en los que debía haber aparecido–, por fidelidad al manuscrito original y por mantener nuevamente el criterio de “ida y vuelta”, de cara a una posible reconstrucción y a facilitar, de ese modo, la investigación y estudio de aquellos casos que supongan inconsistencias notacionales.

6) *Líneas divisorias*: en algunos de los papeles manejados aparecen, *a posteriori*, barras de compás, muchos de ellos no referidos a una división natural y ordenada de nuestros compases actuales, sino a cláusulas o finales de texto, o a divisiones parciales de la obra. Estas barras eran colocadas por cantores o ministriles menos avezados, que requerían de su uso para facilitar su lectura, aunque en gran parte de los materiales manejados no aparecen, o únicamente lo hacen en determinadas partes. He optado por que las barras de compás en la transcripción abarquen cada sección (Coro 1, Coro 2, etc.), y en el caso de los acompañamientos, dado que regularmente no forman ninguna familia, he utilizado barras de compás independientes. Las dobles barras que aparecen en la fuente, se han mantenido en la transcripción, y, asimismo, se han incluido dobles barras en los casos siguientes: 1/ en los cambios de verso de determinados textos, como salmos, doxología menor, etc.; 2/ para separar secciones que no se encuentran especificadas explícitamente en la fuente original; 3/ en los cambios agógicos, señalados conforme a la terminología de la época.

7) *Alteraciones accidentales y semitonía*: por regla a menudo general, se han respetado las alteraciones accidentales indicadas en el original –encima de la nota correspondiente– colocándolas en su lugar habitual, actualmente a la izquierda de la nota. El criterio adoptado ha sido incluir las mínimas alteraciones posibles que no hayan aparecido en la fuente original, por respetar al máximo la misma, dado que en la época no se escribía la semitonía con excesiva profusión, y era la lectura y práctica directa (derivada de un buen conocimiento del modo/modalidad) la que resolvía los problemas. En los casos claros y necesarios, se ha colocado la semitonía encima de la nota, fuera del pentagrama, y en otros casos que presentan dudas, se ha optado por incluir, encima de la nota, la semitonía entre corchetes, entendiendo que se trata de una sugerencia, en todo caso, sobre la que el intérprete tendrá que tomar la decisión más oportuna/adecuada.

En general, se han modificado sin mayor novedad las alteraciones presentadas en la fuente original cuyo efecto no se corresponde con la notación actual (*i.e.*, sostenido por becuadro, etc.).

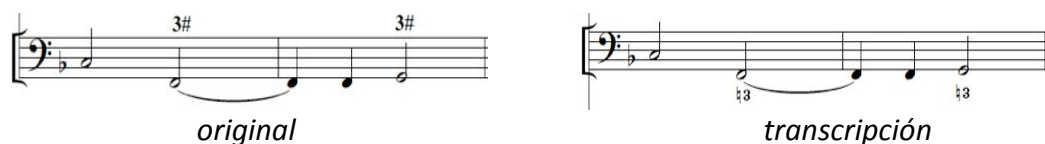
En otros casos, en los que aparece una alteración varias veces sobre idéntico sonido de forma seguida, se ha optado por mantener el mismo criterio en la edición, de cara a evitar posibles equívocos o confusiones por hipercorrección. En los casos contrarios –repeticiones de nota con una única alteración en la primera de ellas–, se han añadido alteraciones tantas veces como aparece ese sonido en el mismo compás.

En el caso de alguna alteración de precaución que aparece junto a una nota en el original –hecho poco frecuente–, he optado por incluirla en la forma en que se escribe actualmente, entre paréntesis antes de la nota.

En los casos en que se conservan varias copias de una misma parte, he optado por incluir las alteraciones accidentales que aparecen en, al menos, una de las fuentes.

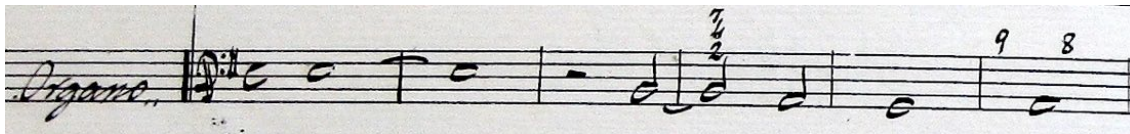
En muchos casos, Hinojosa utiliza la figura retórica de la *parrhesia*, hecho que comporta la inclusión de alteraciones que provocan disonancias entre voces –atendiendo a un criterio vertical e interválico y no horizontal de la escritura–. En estos casos, he optado por no alterar ninguna otra nota fuera de las indicadas en la fuente, manteniendo el pasaje tal y como se presenta en el original.

8) *Cifrado*: los cifrados de las partes de acompañamiento se han mantenido como en la fuente original, siempre debajo de las notas, para evitar su confusión con la semitonía (que indico encima), manteniendo en la transcripción únicamente las cifras que aparecen en el manuscrito. Asimismo, se han regularizado y actualizado las alteraciones que aparecen junto a las cifras, de forma que se correspondan realmente con la interválica que muestran, como en el ejemplo siguiente:



En el caso de la *Misa* a 12 voces y acompañamiento de Hinojosa –*E-VAcp*, Mus/CM-H-71, r. 4597–, en que aparecen varios juegos de papeles para el acompañamiento continuo, he incluido entre corchetes el cifrado que aparece en la copia más moderna. En este caso, los corchetes enmarcan el cifrado perteneciente a un mismo sonido.

En el acompañamiento a la antífona *O Rex gloriae*, a 8 voces –*E-VAcp*, Mus/CM-H-81, r. 4610–, he incluido un cifrado normalizado, correspondiente a la copia más antigua, y debajo del mismo y en tamaño de fuente más pequeño, he anotado el cifrado de la copia conservada en partitura (posterior), aun a sabiendas de que se trata de un anacronismo. Véase el ejemplo:



original



transcripción

9) *Otros signos*: algunas indicaciones agógicas propias de la época, que aparecen en los materiales transcritos –como “aprieta”, “a espacio”, “espacio” y “despacio”–, se han regularizado y simplificado, colocando únicamente el término agógico en la primera voz del primer coro. En algunos casos, en que aparecen diversos términos correspondientes a diferentes épocas, se ha optado por incluir el de la fuente posiblemente más antigua.

Los fragmentos de texto en las partes de acompañamiento que aparecen en los cambios de sección o de compás, escritos como en los incipits –una forma que ayudaba a seguir el texto a los instrumentistas, como, por ejemplo, el “pie” que se anota en las obras escénicas, para dar paso al siguiente interviniente–, se han mantenido como en la fuente original.

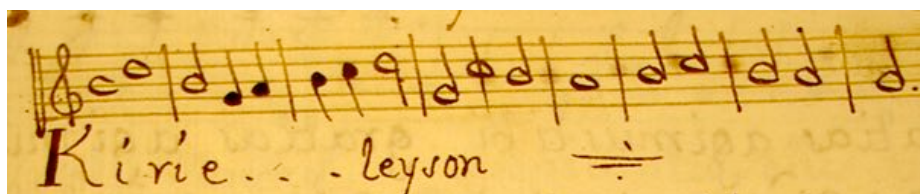
La numeración de compases se ha efectuado de cinco en cinco, para facilitar al intérprete su localización rápida.

Las cláusulas finales se han cuadrado –en caso de necesidad– alargando o abreviando los compases correspondientes, como era costumbre en la época (a modo de calderón, en el que se reunían todos los intervinientes) y según indicaban los teóricos –en estos casos, el ajuste y la cláusula, entendida como “cierre” de sección o de obra, la efectuaba el maestro de capilla–.

Con respecto a las ligaduras del tipo *cum opposita proprietate*, vestigio de la notación gregoriana al menos hasta finales del siglo XVII, se han reflejado en la transcripción con ligaduras de trazo recto, como es habitual en este tipo de transcripciones. Otras ligaduras que aparecen en la fuente original, más próximas en grafía o iguales a las actuales (de expresión o fraseo), se han reflejado como hoy día se escriben, es decir, abarcando las notas que corresponden a una misma sílaba, y con trazo curvo.

10) *Transcripción textual*: en primer lugar, en el estudio de cada obra he expuesto los textos en latín normalizados –actualizados fonética y gráficamente–, regulando el uso de mayúsculas al principio de cada frase literaria, normalización que se ha utilizado en las transcripciones. He separado silábicamente cada palabra según el

estilo vocal-coral, normalizado hoy día. En los casos en que el texto no aparece, por repetición, descuido o por ahorro de tiempo del copista –en algunos de ellos, con abreviaturas textuales como ÷, etc.–, he optado por insertarlo siguiendo el criterio tanto de prosodia textual como de coherencia con otras partes con texto similar, sin cursivas, como en el ejemplo siguiente:



*original*



*transcripción*

En el himno *Te lucis* a 12 voces y acompañamiento –E-VAcP, Mus/CM-H-90, r. 4619; CM-LP-24, r. 3978, fols. 161r-163r–, cuyo texto consta de cuatro estrofas, he incluido con la música únicamente la primera de ellas, colocando al final de la transcripción el texto completo (repetiendo el texto de la primera, aunque expuesto de forma poética, sin repeticiones, de modo que el intérprete y/o director pueda seguir la misma pauta para el resto de estrofas).

11) *Maquetación final*: la primera página de cada obra transcrita la encabeza el título uniforme o normalizado, indicando subtítulo, en su caso, y debajo el autor –Hinojosa–, con sus fechas extremas de “floreCIMIENTO” (es decir, la fecha de la primera vez que se le documenta, ya que se desconoce el lugar y fecha de su nacimiento) y muerte (*fl.* 1662-†1673). Al margen izquierdo superior, he incluido la signatura de la obra según la normativa RISM, con vistas a facilitar su localización e identificación para el investigador. En el caso de las obras conservadas en más de una fuente, he incluido ambas signaturas o topográficos, y en el de las partituras conservadas en borrador, he indicado, asimismo, los folios en que se conservan. Por último, en el margen izquierdo inferior figura la identificación del transcriptor.

### **Notas críticas**

En este apartado incluyo las anotaciones críticas de cuatro de las obras de Hinojosa transcritas en la presente tesis, como son la *Misa*, a 12 voces y acompañamiento –E-VAcp, Mus/CM-H-71, r. 4597–, el *Magnificat*, a 12 voces y acompañamiento –E-VAcp, Mus/CM-H-70, r. 4596–, la antífona *O Rex gloriae*, a 8 voces y acompañamiento –E-VAcp, Mus/CM-H-81, r. 4610– y el motete *Vidi Angelum*, a 8 voces y acompañamiento –E-VAcp, Mus/CM-H-96, r. 4625–. Dado que estas obras presentan un número significativo de anotaciones, he considerado oportuno incluirlas al margen de la transcripción. Las restantes cuatro obras contienen un pequeño número de anotaciones críticas, por lo que he preferido incluirlas en la propia transcripción, con llamada en el compás o nota correspondiente y al pie de partitura.

Las anotaciones críticas presentan varias modalidades:

- 1) *Problemas y/o errores de anotación en la fuente original*, bien de notas o figuras de nota equivocadas –corregidas a partir de la transcripción del resto de partes o de fragmentos análogos–, o errores en el texto, corregidos y normalizados en la transcripción.
- 2) *Alteraciones innecesarias, equívocas o erróneas*.
- 3) *Semitonías incluidas en determinadas partes de un mismo fragmento*, por analogía con otras partes en las que sí se incluyen.
- 4) *Indicaciones específicas*, bien agógicas (cuando la terminología utilizada varía entre las partes), bien cuando se trata de símbolos anotados en determinadas partes (llamada, párrafo, etc.), bien para la aclaración de determinados cifrados en las partes de acompañamiento.

- ***Misa***, a 12 voces y acompañamiento –E-VAcp, Mus/CM-H-71, r. 4597–:

Existe un papel de acompañamiento, posterior a la época de Hinojosa, que presenta: 1/ cambios de octava y alteraciones rítmicas respecto a otras copias de acompañamiento más antiguas; y 2/ un cifrado más nutrido. En la transcripción, he anotado estos cambios con las plicas hacia abajo –en lugar de la versión más antigua, con las plicas hacia arriba–, y he indicado los cifrados entre corchetes –[ ]–.

#### *Kyrie*

- acompañamiento de arpa y acompañamiento continuo, c. 18: anota en la fuente original  $Sol_1$ , debe ser  $Fa_1$ .
- Alto del Coro 3, c. 31: breve en el ms., debe ser semibreve.
- acompañamiento continuo, c. 33: he cruzado las voces del acompañamiento más antiguo y las del más reciente, para una mayor inteligibilidad.

#### *Gloria*

- acompañamiento continuo, c. 12: en el ms. antiguo,  $Fa_1$ ,  $Fa_2$  semínimas –transcrito  $Sol_1$ ,  $Sol_2$ –, y en la copia posterior,  $Fa_2$  –transcrito  $Sol_2$ –,  $Re_2$ .
- acompañamiento continuo, c. 128: en la copia posterior indica **Allegro** (regularizo en la transcripción en el Tiple del Coro 1).

### *Credo*

- acompañamiento continuo, c. 82:  $Re_2$  semínima con puntillo en la copia posterior, debe ser semínima.
- Tiple del Coro 2, c. 85: *ossia* octava alta en el ms. Lo he anotado en la transcripción.
- acompañamiento de órgano, c. 96: silencio de breve; debe ser de semibreve.
- acompañamiento continuo, c. 106: en la copia posterior indica **Desp[aci]o**. Regularizo en la transcripción en el Tiple del Coro 1.
- Tiple del Coro 3, c. 251: la primera semínima está anotada como  $La_3$ , debe ser  $Sol_3$  –en consonancia con la voz de Bajo del mismo Coro,  $Mib_2$ –.
- acompañamiento continuo, c. 251: en la copia posterior anota la última nota  $Mib_1$  corchea, mientras que en la copia más antigua y en el acompañamiento de órgano no hay alteración. Regularizo con bemol.
- Tiple del Coro 1, cc. 256-258: *ossia octava bassa* en el ms. Lo anoto en la transcripción.
- Bajo del Coro 4, c. 276: anotado  $Sol_1$  semínima; debe ser  $Sib_1$ .
- Tiple del Coro 1, c. 278:  $La_2$  semínima en el ms.; debe ser  $Sib_2$ .
- acompañamiento continuo, c. 288: en la copia posterior indica **Al[legro]**; en la copia antigua, **apriosa**. Regularizo con la indicación agógica antigua en el Tiple del Coro 1.
- Alto del Coro 3, c. 301: en el ms. anota  $Mi_4$  en la cuarta nota–transportado una 5ª descendente sería  $La_3$ –. Transcribo  $Sol_3$ .
- Tiple del Coro 4, c. 309: último  $Mi$  semínima, anota bemol en el ms. Lo transcribo natural.

### *Sanctus*

Sin anotaciones.

### *Benedictus*

Los papeles de acompañamiento de arpa, órgano y el más antiguo conservado de acompañamiento continuo no incluyen el *Benedictus*. Anoto entre corchetes –en los tres acompañamientos citados– según consta en la copia posterior del acompañamiento continuo.

- Tenor del Coro 1, c. 37: anota  $Do_4$  corchea; transcribo a  $Re_4$ , por analogía con el fragmento análogo del *Sanctus* (c. 47).

- acompañamiento de órgano, c. 44: la copia más reciente, del acompañamiento –única que se conserva de esta parte de la *Misa*–, anota *Do*<sub>2</sub>. Sustituyo en la parte de órgano por *Do*<sub>1</sub>, por analogía con el final del *Sanctus* (c. 53).

#### *Agnus Dei*

- acompañamiento continuo, cc. 59-60: última semínima *Sib* ligada al siguiente compás en la copia posterior; la indico en la transcripción entre corchetes.

- En el c. 73 aparecen indicaciones agógicas similares en cada una de las partes, a saber: Tiple del Coro 1 y acompañamiento continuo más antiguo, ***a espacio***; Tenor del Coro 1, Tenor del Coro 2, Alto y Tiple del Coro 3, Tiple y Bajo del Coro 4, ***desp[aci]o***; Tiple del Coro 2, ***espacio***; Tiple y Bajo del Coro 3 y Tenor del Coro 4, ***Despacio***; Alto del Coro 4, ***Despa[ci]o***; y en el acompañamiento posterior, ***Desp[aci]o***. Regularizo con la indicación del Tiple del Coro 1.

- ***Magnificat***, a 12 voces y acompañamiento –*E-VAc<sub>p</sub>*, Mus/CM-H-70, r. 4596–:

- Tiple del Coro 1, cc. 21-22: sostenido [=becuadro] en los dos *Mi*<sub>4</sub> en el ms. Transcribo sin alteración accidental.

- Alto del Coro 3, c. 34: sostenido [=becuadro] en el segundo *Mi*<sub>3</sub>. Transcribo sin alteración accidental.

- Tiple del Coro 2, c. 43 y Tiples Coros 1 y 2, c. 45: el texto anota en el ms. *beatam et dicent*; corregido en la transcripción *beatam me dicent*.

- Tiple del Coro 1, c. 96: el ms. anota mínima; transcribo con dos semínimas, necesarias para ubicar el texto [*disper*]***sit su***[*perbos*].

- Semitonías de los cc. 127-133: las he normalizado en los Coros 1 a 4, por analogía con el Tiple del Coro 1.

- Bajo del Coro 5, c. 179: anotada corchea en el primer *Re*<sub>1</sub>; debe ser semínima.

- acompañamientos de arpa, tiorba y archilaúd, cc. 211, 213, 215, 221, 223 y 235: anotado 6/5 en el cifrado; transcribo 6, 5, en cada mínima del compás.

- Antífona ***O Rex gloriae***, a 8 voces y acompañamiento –*E-VAc<sub>p</sub>*, Mus/CM-H-81, r. 4610–:

- En el íncipit del Tiple del Coro 2 indica, a lápiz: “Oboe Do en 2ª en mi bemol”.

- Papeles de acompañamiento: esta obra se reforzó, posteriormente, con instrumentos doblando algunas partes, transportada 4ª baja (en *Sol*). Se conserva otro ejemplar (posterior), para acompañar la obra, cuya portadilla añade, a lápiz, “Contrabajo y Violón”. En el encabezado del íncipit indica “En mi menor”. Se conserva, asimismo, una copia en partitura (de fines del siglo XIX-principios del siglo XX), que incorpora cifrado a esta parte, identificada como “Organo”. Anoto, bajo el cifrado original y en fuente más pequeña, dicho cifrado, aun siendo posterior, como guía para su realización práctica.

- acompañamientos de órgano y continuo, c. 17: *Mi*<sub>2</sub> # [= becuadro] en el ms., no en la partitura general (posterior). Transcribo sin alteración accidental.



- Bajo del Coro 2, c. 27: el segundo  $Re_2$  semínima, aparece como  $Do_2$  mínima en la partitura general (posterior). En el ms. aparece como  $Do_2$  semínima. Transcribo  $Re_2$  semínima.
  - Tiple del Coro 1, c. 43:  $Do_4$ , # en la partitura general (posterior), no en el ms. Transcribo con sostenido.
  - Alto del Coro 2, c. 44:  $Fa_3$ , # en la partitura general (posterior), no en el ms. Transcribo con sostenido.
  - Tiple del Coro 1, c. 47:  $Do_4$ , # en la partitura general (posterior), no en el ms. Transcribo con sostenido.
  - Tenor del Coro 2, c. 73:  $Fa_2$ , # en el ms. y en la partitura general [?]. Transcribo sin alteración accidental.
  - Tenor del Coro 1, c. 74:  $Mi_3$ , # [?] en el ms. Transcribo sin alteración accidental.
  - Tenor del Coro 2, c. 91:  $Si_2$ , becuadro en la partitura general (posterior), no en el ms. Transcribo con alteración accidental –becuadro–.
  - Tenor del Coro 2, c. 99:  $Si_2$ , becuadro en la partitura general (posterior), no en el ms. Transcribo con alteración accidental –becuadro–.
  - El símbolo + se encuentra en todos los papeles (y en la partitura general) en el c. 107. Lo he anotado en el Tiple 1 del Coro 1.
  - acompañamientos de órgano y continuo, c. 120: en la segunda mínima – $La_1$ –, cifrado con 7/3 en la partitura general (posterior), en lugar de  $b9$ . Transcribo con el cifrado original.
  - Tiple del Coro 2, c. 135:  $Fa_3$ , [natural] en el ms.; sostenido en la partitura general. Transcribo con sostenido.
  - Tiple del Coro 2, c. 143: el primer  $Si$  semínima, sin accidental en el ms.; sostenido [= becuadro] en la partitura general. Transcribo con becuadro.
- Motete **Vidi Angelum**, a 8 voces y acompañamiento –*E-VAc*p, Mus/CM-H-96, r. 4625–:
- Se conserva un tercer acompañamiento, más reciente, transportado una 4ª baja (es decir, en *Sol*), cuyo íncipit adjunto:



Esta obra [al igual que sucede con la antífona *O Rex gloriae*] debió ejecutarse, posteriormente a su composición, doblando instrumentalmente diversas partes. Este papel, por tanto, se habría utilizado para dicha versión transportada, especificando en él el instrumento que debería realizar el acompañamiento –órgano–.

**EDICIÓN CRÍTICA  
(EN PARTITURA)**



# Misa en dúo y a 12

de José Hinojosa (fl. 1662-†Valencia, 1673)

E-VAc, Mus/  
CM-H-71  
r. 4597  
(1673a)

## Kyrie

Tiplo 1º Coro en Dúo y a 12 Hinojosa  
Ky - ri - e e - lei - son, Ky -

Tenor de 1º Coro en Dúo y a 12 Hinojosa  
Ky - ri - e e - lei - son,

Tiplo 2º Coro en Dúo y a 12 Hinojosa  
Ky - ri - e e - lei - son,

Tenor 2º Coro en Dúo y a 12 Hinojosa  
Ky - ri - e e - lei - son,

Tiplo 3º Coro a 12 Hinojosa  
Ky - ri - e e - lei - son,

Alto de 3º Coro a 12 Hinojosa  
Ky - ri - e e - lei - son,

Tenor de 3º Coro a 12 Hinojosa  
Ky - ri - e e - lei - son,

Bato 3º Coro a 12 Hinojosa  
Ky - ri - e e - lei - son,

Tiplo de 4º Coro Hinojosa  
Ky - ri - e e - lei - son,

Alto de 4º Coro a 12 Hinojosa  
Ky - ri - e e - lei - son,

Tenor de 4º Coro a 12 Hinojosa  
Ky - ri - e e - lei - son,

Bato de 4º Coro Hinojosa  
Ky - ri - e e - lei - son,

A Compaña Música al harpa para elipitino y segundo coro  
Kirie eleyson

acompañamiento al organo para el 1º Coro y 4º Coro  
Kirie eleyson

acompañamiento Continuo de la Misa a 12 Hinojosa  
Kirie eleyson

[Coro 1:]  
S Ky - ri - e e - lei - son, Ky -  
T Ky - ri - e e -

[Coro 2:]  
S  
T

[Coro 3:]  
S  
A  
T  
B

[Coro 4:]  
S  
A  
T  
B

[bc:]  
arpa Kirie eleyson  
org  
\*comp. to  
continuo Kirie eleyson

[Coro 1:]

5 10

S  
 - - ri - e e - - lei - - son, e - lei - - - - -

T  
 - - lei - son, Ky - - - ri - e e - - - lei - - - - - son. e -

[Coro 2:]

S  
 Ky - - - ri - e e - lei - son, Ky -

T  
 Ky - - - ri - e e - lei - - - -

[Coro 3:]

S  
 Ky - - - ri - e

A  
 - - - - -

T  
 - - - - -

B  
 - - - - -

[Coro 4:]

S  
 - - - - -

A  
 - - - - -

T  
 - - - - -

B  
 - - - - -

[bc:]

arpa  
 - - - - -

org  
 - - - - -

*Kirie eleyson*

acom.<sup>to</sup>  
 cont

[5] [7] [8] [7] [4] [3]

[Coro 1:]

S *15* son, Ky - ri - e e - - - lei - - - son. *20*

T - - - lei - son, Ky - - - ri - e e - lei - son, Ky -

[Coro 2:]

S ri - e e - - - lei son, Ky - - - ri - e

T - - - son, Ky - ri - e e - lei - son,

[Coro 3:]

S e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

A Ky - - - ri - e e - son,

T Ky - - - ri - e e - - - lei son,

B ri - e e - - - lei - - - son,

[Coro 4:]

S

A

T Ky - - - ri - e e - - - lei - son, e -

B Ky - - - ri - e e - - - lei - son, e -

[bc:]

arpa Ky - - - ri - e e - - - lei - son, Ky - - - ri e - - -

org

acom. to cont

[ $\frac{1}{8}$ ] [ $\frac{3}{8}$  4 4 3 3 4] 4 3

[Coro 1:] 25

S Ky - - - - - ri e - - - - - lei - son, e - -

T - ri - e e - - - - - lei - - - - - son, e -

[Coro 2:]

S e - - - - - lei - - - - - son, Ky - ri - e e -

T Ky - - - - - ri e e - - - - - lei - son, Ky - ri - e e - - - - -

[Coro 3:]

S Ky - - - - - ri - e e - lei - - - - - son, e -

A Ky - - - - - ri - e e - lei - - - - - son, Ky - - - - - ri - e e -

T Ky - - - - - ri - e e - - - - - lei - son, Ky - - - - - ri - e e - - - - -

B Ky - - - - - ri - e e - lei - son, e - lei - - - - -

[Coro 4:]

S - - - - - lei - son, Ky - - - - - ri - e e -

A - - - - - lei - son, Ky - - - - - ri - e e -

T lei - - - - - son, Ky - - - - - ri - e e - - - - -

B - - - - - lei - son, Ky - - - - - ri - e e - - - - -

[bc:]

arpa lei - - - - - son, Ky - - - - - ri - e e - lei - - - - -

org

acom. to cont

[ 8 ] [ 7 ]

[Coro 1:] 30 35

S lei - - - - son. Chri - ste e - - - - lei - son,

T lei - - - - son.

[Coro 2:]

S lei - - - - son.

T lei - - - - son.

[Coro 3:]

S lei - - - - son.

A lei - son,

T lei - - - - son.

B lei - - - - son.

[Coro 4:]

S son.

A lei - - - - son.

T lei - - - - son.

B lei - - - - son.

[bc:]

arpa *Christe*

org *Christe eleyson*

acom. to cont *Christe eleyson* [7] [1]



[Coro 1:]

S

Chri - ste e

T

Musical score for Coro 1, Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Soprano part has lyrics 'Chri - ste e' under the second measure. The Tenor part has lyrics 'Chri - ste e' under the second measure. The music is in a 3/8 time signature with a key signature of one flat (Bb).

[Coro 2:]

S

T

Musical score for Coro 2, Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Soprano part has lyrics 'Chri - ste e' under the second measure. The Tenor part has lyrics 'Chri - ste e' under the second measure. The music is in a 3/8 time signature with a key signature of one flat (Bb).

[Coro 3:]

S

A

T

B

Musical score for Coro 3, Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The Soprano part has lyrics 'Chri - ste e' under the second measure. The Alto part has lyrics 'Chri - ste e' under the second measure. The Tenor part has lyrics 'Chri - ste e' under the second measure. The Bass part has lyrics 'Chri - ste e' under the second measure. The music is in a 3/8 time signature with a key signature of one flat (Bb).

[Coro 4:]

S

A

T

B

Musical score for Coro 4, Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The Soprano part has lyrics 'Chri - ste e' under the second measure. The Alto part has lyrics 'Chri - ste e' under the second measure. The Tenor part has lyrics 'Chri - ste e' under the second measure. The Bass part has lyrics 'Chri - ste e' under the second measure. The music is in a 3/8 time signature with a key signature of one flat (Bb).

[bc:]

arpa

Musical score for arpa part. The music is in a 3/8 time signature with a key signature of one flat (Bb).

org

Musical score for org part. The music is in a 3/8 time signature with a key signature of one flat (Bb).

acom.  
to  
cont

Musical score for accompaniment part. The music is in a 3/8 time signature with a key signature of one flat (Bb).

[ 6 ] [ 7 ] [ 4 ]

[Coro 1:]

45

S Chri - ste e - - - lei - son, e - lei - - - - son.

T

son.

[Coro 2:]

S

T

son.

[Coro 3:]

S

A

T

B

son.

son.

son.

[Coro 4:]

S

A

T

B

son.

son.

son.

son.

[bc:]

arpa

org

acom. to cont

[7] [5/4 7] [4 3] [4 #3]

[Coro 1:]

50 55

S Ky - ri - e e - lei - son,

T

[Coro 2:]

S

T

[Coro 3:]

S

A

T

B

[Coro 4:]

S

A

T

B

[bc:]

arpa

*Kirie eleyson*

org

*Kirie eleyson*

acompt.  
cont

*Kirie*

[ $\text{b}8$ ] [ $\frac{7}{4}$ ] [4  $\text{b}8$ ] [ $\text{b}8$ ]

[Coro 1:]

60

S Ky - ri - e e - - - lei - son.

T

[Coro 2:]

S

T

[Coro 3:]

S

A

T

B

[Coro 4:]

S

A

T

B

[bc:]

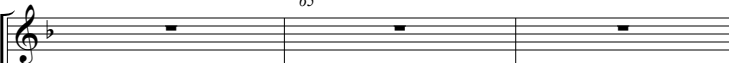
arpa

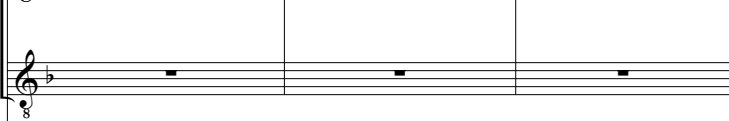
org

accomp.  
to  
cont

[Coro 1:]

65


S 

T 

Ky - ri - e e - - - - lei -


[Coro 2:]


S 

T 

[Coro 3:]


S 


A 

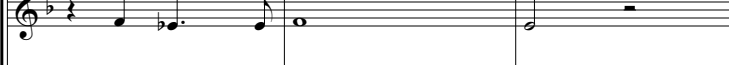
T 


B 

[Coro 4:]

S 

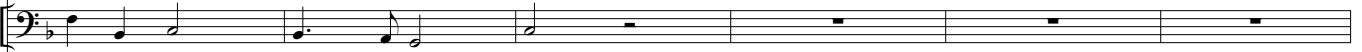
A 

T 

B 

[bc:]

arpa 

org 

acom. to cont



[3] [4 3 3] 6 [5]

[Coro 1:] 70 75

S  
son, Ky - - - ri - e, e lei - son.

T

[Coro 2:]

S  
son.

T  
son.

[Coro 3:]

S

A  
son.

T  
son.

B  
son.

[Coro 4:]

S  
son.

A  
son.

T  
son.

B  
son.

[bc:]

arpa  
son.

org

acom. to cont



[Coro 1:]

S *5* *10*  
 mi - - ni - bus pax ho - - - - mi - - ni - bus

T  
 mi - - - - - ni - bus pax ho - mi - - - - - ni - bus

[Coro 2:]

S  
 mi - - - - - ni - bus pax ho - mi - - - - - ni - bus bo -

T  
 mi - - - - - ni - bus pax ho - mi - - - - - ni - bus bo -

[Coro 3:]

S  
 mi - - - - - ni - bus pax ho - mi - - - - - ni - bus

A  
 mi - - - - - ni - bus pax ho - mi - - - - - ni - bus

T  
 mi - - - - - ni - bus pax ho - mi - - - - - ni - bus

B  
 mi - - - - - ni - bus pax ho - mi - - - - - ni - bus

[Coro 4:]

S  
 mi - - - - - ni - bus pax ho - mi - - - - - ni - bus

A  
 mi - - - - - ni - bus pax ho - mi - - - - - ni - bus

T  
 mi - ni - - - - bus pax ho - mi - - - - - ni - bus

B  
 mi - - - - - ni - bus pax ho - mi - - - - - ni - bus

[bc:]  
 mi - - - - - ni - bus pax ho - mi - - - - - ni - bus

arpa

org

acom. to continuo  
 [ 4 23 ] [ 4 23 ]



[Coro 1:]

S   
 T

[Coro 2:]

S   
 T

[Coro 3:]

S   
 A   
 T   
 B

[Coro 4:]

S   
 A   
 T   
 B

[bc:]

arpa   
 org

acom.<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:]

20 25

S  
Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi, gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter ma - - - gnam

T  
Gra - ti - as, gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - - - ter ma - - - - - gnam

[Coro 2:]

S  
Gra - ti - as, gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter ma - - - gnam

T  
Gra - ti - as, gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - - - - - ter ma - - - - - gnam

[Coro 3:]

S  
Gra - ti - as, prop - - - ter ma - - - gnam prop -

A  
Gra - ti - as, prop - ter ma - - - gnam prop -

T  
Gra - ti - as, prop - ter ma - - - - - gnam

B  
Gra - ti - as, prop - - - - - ter ma - - - - - gnam

[Coro 4:]

S  
te. Gra - ti - as prop - - - ter

A  
te. Gra - ti - as prop - ter ma - - -

T  
te. Gra - ti - as prop - ter ma -

B  
te. Gra - ti - as prop - - - - - ter

[bc:]

arpa  
te. Gra - ti - as prop - - - ter

org  
te. Gra - ti - as prop - - - ter

acomp.<sup>to</sup>  
continuo  
te. Gra - ti - as prop - - - ter

[Coro 1:]

30 35

S glo - ri - am tu - am. Do - mi - ne De - us Rex cae -

T glo - ri - am tu - - - am.

[Coro 2:]

S glo - ri - am tu - - - am.

T glo - ri - am tu - - - am. Do - mi - ne

[Coro 3:]

S ter ma - - - gnam glo - - - ri - am tu - - - - - - - am.

A ter ma - - - gnam glo - - - ri - am tu - am.

T prop - ter ma - - - gnam glo - ri - am tu - - - am.

B nam, prop - - - ter ma - - - - - gnam glo - ri - am tu - - - - am.

[Coro 4:]

S mag - - - gnam glo - - - ri - am tu - - - - am.

A gnam prop - ter ma - gnam glo - ri - am tu - - - - am.

T gnam glo - - - ri - - - - - am tu - - - - am.

B ma - - - - - gnam glo - - - ri - am tu - - - - am.

[bc:]

arpa ma - - - - - gnam glo - - - ri - am tu - - - - am.

org

acom.<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:]

40

S  
les - tis, De - us Pa - ter om - ni - - - - po - tens, om - ni - po - tens, om - ni - po - tens.

T

[Coro 2:]

S  
om - ni - po - tens, om - ni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni -

T  
om - ni - po - tens, om - ni - po - tens. Do - mi - ne

[Coro 3:]

S  
De - us Rex cae - les - tis, De - us Pa - ter om - ni - po - tens, om - ni - po - tens, om - ni - po - tens.

A  
om - ni - po - tens, om - ni - po - tens.

T  
om - ni - po - tens, om - ni - po - tens.

B  
om - ni - po - tens, om - ni - po - tens.

[Coro 4:]

S  
om - ni - po - tens, om - ni - po - tens.

A  
om - ni - po - tens, om - ni - po - tens.

T  
om - ni - po - tens, om - ni - po - tens.

B  
om - ni - po - tens, om - ni - po - tens.

[bc:]

arpa  
om - ni - po - tens, om - ni - po - tens.

org  
om - ni - po - tens, om - ni - po - tens.


acom.  
continuo


[4 3]

[Coro 1:]

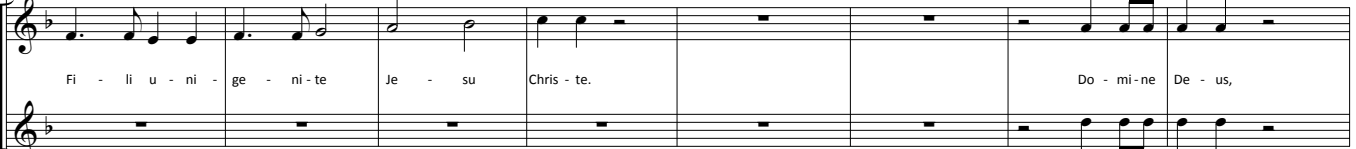
45


50

S 


T 


[Coro 2:]

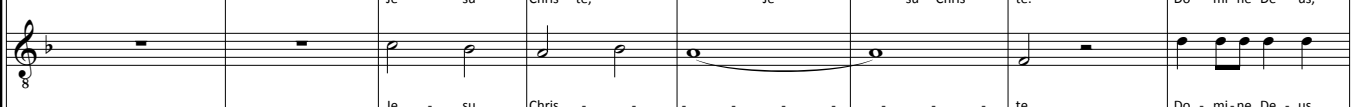
S 


T 

[Coro 3:]

S 

A 

T 

B 

[Coro 4:]

S 

A 

T 

B 

[bc:]

arpa 

org

org 

acom.<sup>to</sup>  
continuo

acom.<sup>to</sup>  
continuo 

[Coro 1:]

55

S Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i,

T Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - - -

[Coro 2:]

S A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris,

T A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - - -

[Coro 3:]

S A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, Pa -

A A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, Pa -

T A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, Pa -

B A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, Pa -

[Coro 4:]

S De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, Pa -

A De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, Pa -

T De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, Pa -

B De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, Pa -

[bc:]

arpa De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, Pa -

org De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, Pa -

acom. to continuo De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, Pa -

[Coro 1:]

60

S

Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - - - tris,

63

Pa - - - tris.

T

tris,

Pa - - - tris.

[Coro 2:]

S

Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Pa - - - tris,

Pa - - - tris.

T

tris,

Pa - - - tris.

[Coro 3:]

S

tris.

Fi - li - us Pa - tris,

Pa - - - tris.

A

tris.

Fi - li - us,

Fi - li - us Pa - - - tris.

T

tris.

Fi - li - us Pa - - - - - tris.

B

tris.

Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - - - - - tris.

[Coro 4:]

S

tris.

Fi - - - li - us Pa - - - tris.

A

tris.

Fi - li - us Pa - - - - - tris.

T

tris.

Fi - - - li - us Pa - - - tris.

B

tris.

[bc:]

tris.

Fi - li - us Pa - - - - - tris.

arpa

org

6

6

acomp.<sup>to</sup>  
continuo

6

[Coro 1:]

S *70* Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. *73*

T Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

[Coro 2:]

S mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis

T mi - se - re - re no - bis. Qui tol -

[Coro 3:]

S mi - se - re - re no - bis.

A mi - se - re - re no - bis.

T mi - se - re - re no - bis.

B mi - se - re - re no - bis.

[Coro 4:]

S mi - se - re - re no - bis.

A mi - se - re - re no - bis.

T mi - se - re - re no - bis.

B mi - se - re - re no - bis.

[bc:]

arpa *qui tollis*

org *qui tollis* *miserere nobis*

acomp.<sup>to</sup>  
continuo *qui tollis* [ 6 ] [ 4 #3 ]



[Coro 1:]

80

S su - - sci - pe

T su - - sci - pe

[Coro 2:]

S qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di, mun - - di, su - - sci - pe

T lis pec - ca - ta mun - - - di, pec - ca - ta mun - di, su - - sci - pe

[Coro 3:]

S su - - sci - pe de - pre -

A su - - sci - pe de - pre -

T su - - sci - pe de - pre -

B su - - sci - pe de - pre -

[Coro 4:]

S su - - sci - pe

A su - - sci - pe

T su - - sci - pe

B su - - sci - pe

[bc:]

arpa su - - sci - pe

org

acom.<sup>to</sup>  
continuo

[ 7 ]



[Coro 1:]

S *95*  
 T

stram. Qui se - - - - - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se -

stram. Qui se - - - - - des

[Coro 2:]

S  
 T

stram. Qui se - - - - - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se -

stram. Qui se - - - - - des

[Coro 3:]

S  
 A  
 T  
 B

stram.  
 stram.  
 no - - - - - stram.  
 no - - - - - stram.

[Coro 4:]

S  
 A  
 T  
 B

stram.  
 stram.  
 stram.  
 stram.

[bc:]

arpa  
 org  
 acomp.<sup>to</sup>  
 continuo

stram.

[Coro 1:]

100 105

S re - re no - bis. mi - se - re - re no - bis. Quo - ni -

T ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis. Quo - ni -

[Coro 2:]

S re - re no - bis. mi - se - re - re no - bis. Quo - ni -

T ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis. Quo - ni -

[Coro 3:]

S mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu so - lus Sanc -

A mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu so - lus Sanc -

T mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu so - lus Sanc -

B mi - se - re - re no - bis. Quo - ni - am tu so - lus Sanc -

[Coro 4:]

S mi - se - re - re no - bis.

A mi - se - re - re no - bis.

T mi - se - re - re no - bis.

B mi - se - re - re no - bis.

[bc:]

arpa mi - se - re - re no - bis.

org

acom.<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:]

110

115

S am tu so - lus Sanc - tus. Quo - ni - am tu so - lus Do - mi - nus.

T am tu so - lus Sanc - tus. Quo - ni - am tu so - lus Do - mi - nus.

[Coro 2:]

S am tu so - lus Sanc - tus. Quo - ni - am tu so - lus Do - mi - nus.

T am tu so - lus Sanc - tus. Quo - ni - am tu so - lus Do - mi - nus.

[Coro 3:]

S tus. Quo - ni - am tu so - lus Do - mi - nus.

A tus. Quo - ni - am tu so - lus Do - mi - nus.

T tus. Quo - ni - am tu so - lus Do - mi - nus.

B tus. Quo - ni - am tu so - lus Do - mi - nus.

[Coro 4:]

S Quo - ni - am tu so - lus Sanc - tus. Quo - ni - am tu so - lus Do - mi -

A Quo - ni - am tu so - lus Sanc - tus. Quo - ni - am tu so - lus Do - mi -

T Quo - ni - am tu so - lus Sanc - tus. Quo - ni - am tu so - lus Do - mi -

B Quo - ni - am tu so - lus Sanc - tus. Quo - ni - am tu so - lus Do - mi -

[bc:]

Quo - ni - am tu so - lus Sanc - tus. Quo - ni - am tu so - lus Do - mi -

arpa

org

acomp.<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:]

120

S  
T

Tu so - lus Al - tis - si - mus Je - - - su Chris - - - - -

Tu so - lus Al - tis - si - mus Je - su Chris - - - - -

[Coro 2:]

S  
T

Tu so - lus Al - tis - si - mus, Al - tis - si - mus Je - - - - - su Chris -

so - lus Al - tis - si - mus, Al - tis - si - mus Je - - - - - su Chris - - - - -

[Coro 3:]

S  
A  
T  
B

Al - tis - si - mus, Al - tis - si - mus

Al - tis - si - mus, Al - tis - si - mus

Al - tis - si - mus, Al - tis - si - mus

Al - tis - si - mus, Al - tis - si - mus

[Coro 4:]

S  
A  
T  
B

nus. Al - tis - si - mus

nus. Al - tis - si - mus

nus. Al - tis - si - mus

nus. Al - tis - si - mus

[bc:]

arpa

nus. Al - tis - si - mus

org

acom. to continuo

continuo

[Coro 1:] 125 **Allegro** 130

S  
te, Je - - - - su Chris - - - - te. Cum Sanc - to Spi - ri - tu, De - i

T  
te, Je - su Chris - - - - te. Cum Sanc - to Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris.

[Coro 2:]

S  
te, Je - - - - su Chris - te.

T  
te.

[Coro 3:]

S  
Je - su Chris - - - - te, Je - - - - su Chris - te.

A  
Je - su Chris - - - - te.

T  
Je - - - - su Chris - - - - te.

B  
Je - - - - su Chris - - - - te.

[Coro 4:]

S  
Je - - - - su Chris - - - - te.

A  
Je - su Chris - - - - te.

T  
Je - su Chris - - - - te.

B  
Je - - - - su Chris - - - - te.

[bc:]

arpa  
Je - - - - su Chris - - - - te.

org

acom.<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:]

S *135*  
 Pa - tris. A - men, a - men. in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, De - i Pa - tris. A - men. Cum Sanc - to

T  
 A - men, De - i Pa - tris. A - men, a - men. De - i Pa - tris. A - men, a - men. Cum Sanc - to

[Coro 2:]

S  
 in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, De - i Pa - tris. A - men, a - men.

T  
 De - i Pa - tris A - men, a - men, a - men.

[Coro 3:]

S  
 A - men, a - men.

A  
 A - men, a - men.

T  
 A - men, a - men.

B  
 A - men, a - men.

[Coro 4:]

S  
 A - men, a - men.

A  
 A - men, a - men.

T  
 A - men, a - men.

B  
 A - men, a - men.

[bc:]

arpa  
 A - men, a - men.

6

org

acom. to continuo

6



[Coro 1:]

140 145

S Spi - ri - tu. A - men.

T Spi - ri - tu. A - men.

[Coro 2:]

S Cum Sanc - to Spi - ri - tu. A - men.

T Cum Sanc - to Spi - ri - tu. A - men.

[Coro 3:]

S De - i Pa - tris. A - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris.

A De - i Pa - tris. A - men, in glo - ri - a De - i, De - i

T in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, a - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,

B in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,

[Coro 4:]

S in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - -

A De - i Pa - tris. A -

T De - i Pa - tris.

B De - i Pa - tris.

[bc:]

arpa De - i Pa - tris. A - men,

org

6 6

acomp.  
continuo

6 6

[Coro 1:]

150

S A - men. A - men. De - i Pa - tris. A - men.

T A - men. A - men. De - i Pa - tris. A - men, a - men.

[Coro 2:]

S A - men. A - men. De - i Pa - tris. A - men, a - men.

T A - men. A - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris, De - i Pa - tris. A - men.

[Coro 3:]

S A - men, a - men. A - men.

A Pa - tris. A - men, A - men.

T a - men, a - men. A - men.

B a - men, a - men. A - men.

[Coro 4:]

S men, a - men. A - men.

A men, a - men. A - men.

T A - men, a - men. A - men.

B a - men, a - men. A - men.

[bc:]

arpa

org

acomp.  
continuo



[Coro 1:]

S 5 10

tem, fac - to - rem coe - - - - - li et ter - - - rae, coe - - -

T

to - rem coe - - - - - li et ter - rae,

[Coro 2:]

S

om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem coe -

T

Pa - - - trem om - ni - po - ten - tem, fac - to - rem

[Coro 3:]

S

A

T

B

[Coro 4:]

S

A

T

B

[bc:]

arpa

org

accomp.<sup>10</sup>  
continuo

[Coro 1:]

15

S li et ter - rae, et ter - - - rae,

T

[Coro 2:]

S li, coe - li et ter - rae, et ter - - - rae,

T coe - - - - - li et ter - - - - - rae,

[Coro 3:]

S et ter - - - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um

A et ter - - - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um

T et ter - - - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um

B et ter - - - rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um

[Coro 4:]

S et ter - - - rae, et in -

A et ter - - - rae, et in -

T et ter - - - rae, et in -

B et ter - - - rae, et in -

[bc:]

arpa et ter - - - rae, et in -

org

accomp.<sup>10</sup>  
continuo

Credo

6

6

[Coro 1:]

20

25

S  
Et in u - num Do - mi - num, Do - mi - num

T  
Et in u - num Do - mi - num,

[Coro 2:]

S

T

[Coro 3:]

S  
Je - - - - sum Chris - - - -

A  
Je - - - - sum Chris - - - -

T  
Je - sum Chris - - - -

B  
Je - - - - sum Chris - - - - tum,

[Coro 4:]

S  
vi - si - bi - li - um. Je - sum Chris - - - -

A  
vi - si - bi - li - um. Je - - - - sum

T  
vi - si - bi - li - um. Je - - - - sum

B  
vi - si - bi - li - um. Je - - - - sum

[bc:]

vi - si - bi - li - um.

Je - - - - sum

arpa

org

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

[Coro 1:]

30

35

S Je - - - sum Chris - - - tum, Fi - li - um De - i u - ni -

T Je - - - sum Chris - - - tum,

[Coro 2:]

S Je - - - sum Chris - - - tum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum,

T Je - - - sum Chris - - - tum,

[Coro 3:]

S tum, Je - - - sum Chris - tum,

A tum, Je - sum Chris - - - - tum,

T tum, Je - - - sum Chris - tum,

B Je - sum Chris - - - tum,

[Coro 4:]

S tum,

A Chris - - - - - tum,

T Chris - - - tum, Je - - - sum Chris - - - tum,

B Chris - - - tum,

[bc:]

arpa Chris - - - - tum,

org

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

[Coro 1:]

S  
ge - ni - tum, u - ni - ge - ni - tum. an - te om - ni - a sae - cu - la,

T  
an - te om - ni - a sae - cu - la,

[Coro 2:]

S  
u - ni - ge - ni - tum. an - te om - ni - a sae - cu - la,

T  
an - te om - ni - a sae - cu - la,

[Coro 3:]

S  
Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a

A  
Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a

T  
Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a

B  
Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a

[Coro 4:]

S  
Et ex Pa - tre na - tum

A  
Et ex Pa - tre na - tum

T  
Et ex Pa - tre na - tum

B  
Et ex Pa - tre na - tum

[bc:]

arpa  
Et ex Pa - tre na - tum

org  
Et ex Pa - tre na - tum

acomp.<sup>10</sup>  
continuo



[Coro 1:]

45

50

S  
an - te om - ni - a sae - cu - la.

T  
an - te om - ni - a sae - cu - la,

[Coro 2:]

S  
an - te om - ni - a sae - cu - la.

T  
an - te om - ni - a sae - cu - la, De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne,

[Coro 3:]

S  
sae - cu - la, sae - cu - la,

A  
sae - cu - la, sae - cu - la,

T  
sae - cu - la, sae - cu - la,

B  
sae - cu - la, sae - cu - la,

[Coro 4:]

S  
an - te om - ni - a sae - cu - la, sae - cu - la,

A  
an - te om - ni - a sae - cu - la, sae - cu - la,

T  
an - te om - ni - a sae - cu - la, sae - cu - la,

B  
an - te om - ni - a sae - cu - la, sae - cu - la,

[bc:]

arpa  
an - te om - ni - a sae - cu - la, sae - cu - la,

org  
an - te om - ni - a sae - cu - la, sae - cu - la,

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

an - te om - ni - a sae - cu - la, sae - cu - la,

[Coro 1:]

55

S  de De - o ve - - - ro. Ge - ni - tum, non fac - tum,


T  De - um ve - rum de De - o ve - - - ro. Ge - ni - tum, non fac - tum,

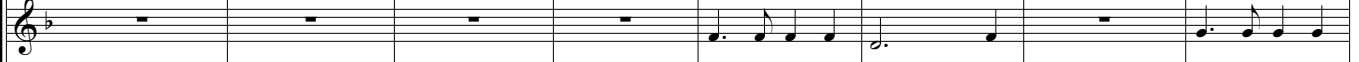
[Coro 2:]

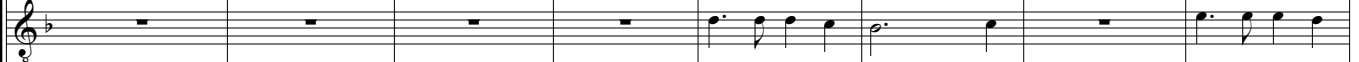
S  de De - o ve - - - ro. Ge - ni - tum, non fac - tum,


T  ve - rum de De - o de De - o ve - - - ro. Ge - ni - tum, non fac - tum,

[Coro 3:]


S  Ge - ni - tum, non fac - tum, Ge - ni - tum, non


A  Ge - ni - tum, non fac - tum, Ge - ni - tum, non

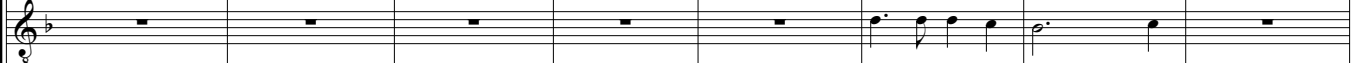
T  Ge - ni - tum, non fac - tum, Ge - ni - tum, non


B  Ge - ni - tum, non fac - tum, Ge - ni - tum, non

[Coro 4:]

S  Ge - ni - tum, non fac - tum,

A  Ge - ni - tum, non fac - tum,

T  Ge - ni - tum, non fac - tum,

B  Ge - ni - tum, non fac - tum,

[bc:]

arpa  Ge - ni - tum, non fac - tum,

org 

accomp.<sup>10</sup>  
continuo 

[Coro 1:] 60 65

S Ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem per

T Ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

[Coro 2:]

S Ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: per quem per

T Ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

[Coro 3:]

S fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: Pa - tri:

A fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: Pa - tri:

T fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: Pa - tri:

B fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri: Pa - tri:

[Coro 4:]

S Ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

A Ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

T Ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

B Ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

[bc:]

arpa Ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

org

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

[Coro 1:]

70 75

S quem om - ni - a fac - ta sunt, om - ni - a fac - ta

T

[Coro 2:]

S quem om - ni - a fac - ta sunt, om - ni - a fac - ta

T

[Coro 3:]

S

A

T

B

[Coro 4:]

S

A

T

B

[bc:]

arpa

org

accomp.<sup>lo</sup>  
continuo

[Coro 1:]

S  
sunt. nos, nos

T

[Coro 2:]

S  
sunt. nos, ho - mi - nes,

T

[Coro 3:]

S  
fac - ta sunt, qui prop - - - ter nos ho - mi - nes, nos

A  
fac - ta sunt, qui prop - ter nos ho - mi - nes, nos

T  
fac - ta sunt, qui prop - ter nos ho - mi - nes, nos

B  
fac - ta sunt, qui prop - ter nos ho - mi - nes, nos

[Coro 4:]

S  
fac - ta sunt, nos qui prop - ter nos

A  
fac - ta sunt, nos qui prop - ter nos

T  
fac - ta sunt, nos qui prop - - - ter nos

B  
fac - ta sunt, nos qui prop - - - ter nos

[bc:]

arpa  
fac - ta sunt, nos qui prop - ter nos

org  
fac - ta sunt, nos qui prop - ter nos

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

[Coro 1:]

85

90

S ho - mi - nes, de cae -

T ho - mi - nes, de - scen -

[Coro 2:]

S et prop - ter nos - tram sa - lu - tem de - scen - dit de cae - lis,

T ho - mi - nes, et prop - ter nos - tram sa - lu - tem de - scen - dit, de - scen - dit de cae - lis,

[Coro 3:]

S ho - mi - nes,

A ho - mi - nes,

T ho - mi - nes,

B ho - mi - nes,

[Coro 4:]

S ho - mi - nes,

A ho - mi - nes,

T ho - mi - nes,

B ho - mi - nes,

[bc:]

arpa ho - mi - nes,

org

acomp.<sup>to</sup>  
continuo

[8]

[Coro 1:]

S  
lis, de c[a]e - lis, de - scen - dit, de - scen - dit

T  
dit de - scen - dit, de - scen - dit

[Coro 2:]

S  
de c[a]e - lis, de - scen - dit,

T  
de c[a]e - lis, de - scen - dit

[Coro 3:]

S  
de - scen - dit, de - scen - dit,

A  
de - scen - dit, de - scen - dit,

T  
de - scen - dit, de - scen - dit

B  
de - scen - dit, de - scen - dit,

[Coro 4:]

S  
de - scen - dit, de - scen -

A  
de - scen - dit, de - scen -

T  
de - scen - dit, de - scen -

B  
de - scen - dit, de - scen -

[bc:]

arpa  
de - scen - dit, de - scen -

org

accomp.<sup>10</sup>  
continuo

Despacio

[Coro 1:] 100 105

S de cae - - - - - lis. Et

T de cae - - - - - lis. Et in - car -

[Coro 2:]

S de cae - - - - - lis. Et in - car -

T de cae - - - - - lis.

[Coro 3:]

S de - scen - dit de cae - - - - - lis.

A de - scen - dit de cae - - - - - lis.

T de cae - - - - - lis.

B de - scen - dit de cae - - - - - lis.

[Coro 4:]

S dit de cae - - - - - lis.

A dit de cae - - - - - lis.

T dit de cae - - - - - lis.

B dit de cae - - - - - lis.

[bc:] dit de cae - - - - - lis.

arpa et incarnatus est

org et incarnatus est

acomp.<sup>to</sup> continuo Et incarnatus





120

[Coro 1:]  
 S et in - car - na - tus est, in - car - na - - - - tus,  
 T et in - car - na - tus est, et in - car -

[Coro 2:]  
 S in - - - car - na - tus est, et in - car - na - tus est, et  
 T et in - car - na - - - - - tus

[Coro 3:]  
 S in - car - na - - - - - - - - - - - tus est, in - car - na - tus  
 A est, in - car - na - tus est, et in - car -  
 T in - car - na - - - - - tus est, et in - car - na - tus est,  
 B est, et in - car - na tus est, Et

[Coro 4:]  
 S Et in - car - na - - - - tus est, et in - car - na - - -  
 A Et in - car - na - - - - - tus est, et  
 T Et in - car - - - - na - - - - tus est,  
 B Et in - car - na - tus est, et in - car - na -

[bc:]  
 arpa Et in - car - na - tus est, et in - car - na -  
 org  
 acomp.<sup>10</sup>  
 continuo

[Coro 1:]

125

130

S in - car - na - - - - tus est de Spi - ri - tu Sanc -

T na - - - - - tus est de

[Coro 2:]

S in - car - na - tus est de Spi - ri - tu Sanc - - - - -

T est de Spi - ri - tu Sanc - to, Sanc - - - - to, de

[Coro 3:]

S est

A na - - - - - tus est

T Et in - car - na - tus est

B in - car - na - tus est

[Coro 4:]

S tus est

A in - car - na - - - - tus est

T et in - car - na - tus est

B

[bc:]

arpa tus est

6

org

org

accomp.<sup>10</sup>  
continuo

6 [ 6 ]

[Coro 1:]

135

S to, Sanc - - - - - to

T Spi - ri - tu Sanc - to, Sanc - - - - - to

[Coro 2:]

S to, de Spi - ri - tu Sanc - to

T Spi - ri - tu Sanc - - - - - to

[Coro 3:]

S ex Ma - ri - a Vir - - - - - gi -

A ex Ma - ri - a Vir - - - gi - ne, Vir - - - gi -

T ex Ma - ri - a Vir - - - - - gi -

B ex Ma - ri - a Vir - - - - - gi -

[Coro 4:]

S ex Ma - ri - a Vir - - - - - gi -

A ex Ma - ri - a Vir - - - gi -

T ex Ma - ri - - - a Vir - gi -

B ex Ma - ri - - - a Vir - gi -

[bc:]

arpa ex Ma - ri - - a Vir - - - - - gi -

org ex Ma - ri - - a Vir - - - - - gi -

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

[Coro 1:]

140

145

S et ho - - - mo fac - - - tus est, et ho - mo fac - - -

T et ho - mo fac - - - tus est, et ho - - - mo fac - - - - tus

[Coro 2:]

S et ho - - - - mo fac - - - - tus est,

T et ho - mo fac - - - - tus est, et ho - mo

[Coro 3:]

S ne et ho - mo fac - - -

A ne et

T ne et

B ne

[Coro 4:]

S ne

A ne

T ne

B ne

[bc:]

arpa ne

org

acomp.<sup>lo</sup>  
continuo

[Coro 1:]

150

155

S  
tus est, fac - - - - - tus

T  
est, fac - - - - - tus est.

[Coro 2:]

S  
fac - tus est, fac - - - - - tus est.

T  
fac - tus est, fac - - - - - tus est.

[Coro 3:]

S  
tus est, et ho - mo fac - - - - - tus est.

A  
ho - - - - - mo fac - - - - - tus est, et ho - mo fac - - - - - tus est.

T  
ho - mo fac - - - - - tus est, et ho - mo fac - - - - - tus est.

B  
et ho - - - - - mo fac - - - - - tus est.

[Coro 4:]

S  
et ho - mo fac - tus est, et ho - mo fac - - - - - tus est.

A  
et ho - mo fac - tus est, fac - - - - - tus est.

T  
et ho - mo fac - - - - - tus est, fac - - - - - tus est.

B  
et ho - - - - - mo fac - - - - - tus est.

[bc:]

arpa  
et ho - - - - - mo fac - - - - - tus est.

org  
et ho - - - - - mo fac - - - - - tus est.

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

[Coro 1:]

S  
est. pro no - bis, cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis:

T  
pro no - bis, cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis:

[Coro 2:]

S  
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - no - bis, pro no - bis:

T  
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro - no - bis, pro no - bis:

[Coro 3:]

S  
pro - no - bis, pro no - bis: sub

A  
pro - no - bis, pro no - bis: sub

T  
pro no - bis, pro no - bis: sub

B  
pro - no - bis, pro no - bis: sub

[Coro 4:]

S  
pro - no - bis, pro no - bis:

A  
pro - no - bis, pro no - bis:

T  
pro - no - bis, pro no - bis:

B  
pro - no - bis, pro no - bis:

[bc:]

arpa  
Cru - ci - fixus e - ciam

org  
Cru - ci - fixus

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

Cru - ci - fixus

[Coro 1:]

165

170

S

T

[Coro 2:]

S

T

[Coro 3:]

S

A

T

B

Pon - ti - o Pi - la - to, pas - sus, pas - - - sus, pas - - - sus,

Pon - ti - o Pi - la - to, pas - sus, pas - - - sus, pas - - - sus,

Pon - ti - o Pi - la - to, pas - sus, pas - - - sus, pas - - - sus,

Pon - ti - o Pi - la - to, pas - sus, pas - - - sus, pas - - - sus,

et se -

[Coro 4:]

S

A

T

B

pas - - - sus, pas - - - sus,

pas - - - sus, pas - - - sus,

pas - - - sus, pas - - - sus,

pas - - - sus, pas - - - sus,

[bc:]

arpa

org

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

b5

b5



[Coro 1:]

S *175*  
 et se - pul - - - - - tus est. Et re-sur-re - xit ter - ti - a di - e, se -

T  
 et se - pul - - - - - tus est. Et re-sur-re - xit ter - ti - a

[Coro 2:]

S  
 et se - pul - - - - - tus est, et se - pul - - - - - tus est.

T  
 pul - tus est, se - pul - - - - - tus est.

[Coro 3:]

S  
 Et re-sur-re - xit

A  
 Et re-sur-re - xit

T  
 Et re-sur-re - xit

B  
 Et re-sur-re - xit

[Coro 4:]

S  
 Et re-sur - re - xit

A  
 Et re-sur - re - xit

T  
 Et re-sur - re - xit

B  
 Et re-sur - re - xit

[bc:]

arpa  
 Et re-sur - re - xit

org

acomp.<sup>10</sup>  
 continuo  
 [8]

[Coro 1:]

180

185

S  
cun - dum Scrip - tu - ras, Scrip - tu - - - - ras.

T  
di - e, se - cun - dum Scrip - tu ras.

[Coro 2:]

S  
Et a - scen - dit in coe - lum, et a - scen - dit in coe - lum,

T  
Et a - scen - dit in coe - lum, et a - scen - dit in

[Coro 3:]

S  
Et a - scen - dit

A  
Et a - scen - dit

T  
Et a - scen - dit

B  
Et a - scen - dit

[Coro 4:]

S  
Et as - cen - dit

A  
Et as - cen - dit

T  
Et as - cen - dit

B  
Et as - cen - dit

[bc:]

arpa  
Et as - cen - dit

org

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

[18]

190

[Coro 1:]  
 S se - - - - - det ad dex - te - ram Pa - - - tris, Pa -  
 T se - - - - - det ad dex - te - ram Pa - - - tris, Pa -

[Coro 2:]  
 S se - - - - - det ad dex - te - ram Pa - - - tris, Pa -  
 T coe - lum, se - - - - - det ad dex - te - ram Pa - - - tris, Pa -

[Coro 3:]  
 S se - - - - - det ad dex - te - ram Pa - - - tris, ad dex - te - ram Pa -  
 A se - - - - - det ad dex - te - ram Pa - - - tris, ad dex - te - ram Pa -  
 T se - - - - - det ad dex - te - ram Pa - - - tris, ad dex - te - ram Pa -  
 B se - - - - - det ad dex - te - ram Pa - - - tris, ad dex - te - ram Pa -

[Coro 4:]  
 S se - - - - - det ad dex - te - ram Pa - - - tris, Pa -  
 A se - - - - - det ad dex - te - ram Pa - - - tris, Pa -  
 T se - - - - - det ad dex - te - ram Pa - - - tris, Pa -  
 B se - - - - - det ad dex - te - ram Pa - - - tris, Pa -

[bc:]  
 arpa se - - - - - det ad dex - te - ram Pa - - - tris, Pa -  
 org se - - - - - det ad dex - te - ram Pa - - - tris, Pa -  
 acomp.<sup>10</sup>  
 continuo se - - - - - det ad dex - te - ram Pa - - - tris, Pa -

[Coro 1:]

195 200

S tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - - di - ca - re vi - vos, vi -

T tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - - di - ca - re vi -

[Coro 2:]

S tris. vi -

T tris. vi -

[Coro 3:]

S tris.

A tris.

T tris.

B tris.

[Coro 4:]

S tris.

A tris.

T tris.

B tris.

[bc:]

arpa

org

accomp.<sup>10</sup>  
continuo

[Coro 1:]

205

210

S  
vos

T  
vos

[Coro 2:]

S  
vos

T  
vos

[Coro 3:]

S  
vi - - - vos vi - - - vos et mor - - - tu - os,

A  
vi - - - vos vi - - - vos et mor - - - tu - os,

T  
vi - - - vos vi - - - vos et mor - - - tu -

B  
vi - - - vos vi - - - vos et mor - - - tu - os,

[Coro 4:]

S  
vi - - - vos vi - - - vos

A  
vi - - - vos vi - - - vos

T  
vi - - - vos vi - - - vos et mor -

B  
vi - - - vos vi - - - vos et mor -

[bc:]

vi - - - vos vi - - - vos et mor -

arpa

org

org

acomp.<sup>to</sup>  
continuo

acomp.<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:]

215

S et mor - - - tu - os: cu - jus re - gni

T et mor - tu - os:

[Coro 2:]

S et mor - tu - os:

T et mor - tu - os:

[Coro 3:]

S et mor - - - - - tu - os: cu - jus re - gni

A et mor - - - - - tu - os: cu - jus re - gni

T os, et mor - - - - - tu - os: cu - jus re - gni

B et mor - - - - - tu - os: cu - jus re - gni

[Coro 4:]

S et mor - - - tu - os, et mor - tu - os: cu - jus re - gni

A et mor - - - - - tu - os: cu - jus re - gni

T tu - os, et mor - tu - os: cu - jus re - gni

B et mor - tu - os: cu - jus re - gni

[bc:]

arpa tu - os, vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni

org

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

[Coro 1:]

220

225

S non e - rit fi - nis, non e - - - rit fi - nis, non e - rit fi - nis,

T

cu - jus re - gni non e - rit fi - - - nis,

[Coro 2:]

S cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis,

T

cu - jus re - gni non e - rit fi - nis,

[Coro 3:]

S

A

T

B

cu - jus re - gni cu - jus

[Coro 4:]

S

A

T

B

cu - jus re - gni

[bc:]

arpa

org

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

6 6 6 6

[Coro 1:]

230

S non e - rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum

T non e - rit fi - nis.

[Coro 2:]

S non e - rit fi - nis. Et in Spi - ri - tum Sanc - tum

T non e - rit fi - nis. Et in

[Coro 3:]

S re - gni non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

A re - gni non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

T re - gni non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

B re - gni non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

[Coro 4:]

S cu - jus re - gni non e - rit fi - nis,

A cu - jus re - gni non e - rit fi - nis,

T cu - jus re - gni non e - rit fi - nis,

B cu - jus re - gni non e - rit fi - nis,

[bc:]

arpa cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, *et in Spiritum*

org cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, *Et in Spiritum Sanctum*

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

cu - jus re - gni non e - rit fi - nis, *Et in Spiritum Sanctum*



[Coro 1:]

235

240

S  
T

Sanc - ctum, et in Spi - ri - tum Sanc - tum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem:

Et in Spi - ri - tum Sanc - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem:

[Coro 2:]

S  
T

et in Spi - ri - tum Sanc - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - - - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce -

Spi - ri - tum Sanc - ctum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can - tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce -

[Coro 3:]

S  
A  
T  
B

et vi - vi - fi - can - tem:

et vi - vi - fi - can - tem:

[Coro 4:]

S  
A  
T  
B

et vi - vi - fi - can - tem:

et vi - vi - fi - can - tem:

[bc:]

arpa

6

org

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

6

[Coro 1:]

245

250

S  
T

si - mul a - do - ra - tur,

[Coro 2:]

S  
T

dit, si - mul a - do - ra - tur,

[Coro 3:]

S  
A  
T  
B

qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do - ra - tur,

[Coro 4:]

S  
A  
T  
B

qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do -

[bc:]

arpa

qui cum Pa - tre et Fi - li - o si - mul a - do -

org

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

[Coro 1:]

255

S  
T

qui lo - cu - tus est per pro - phe - - - tas.

[Coro 2:]

S  
T

Et u - nam,

[Coro 3:]

S  
A  
T  
B

et con - glo - ri - fi - ca - tur, glo - ri - fi - ca - tur,

et con - glo - ri - fi - ca - - - - - tur,

et con - glo - ri - fi - ca - - - - - tur,

et con - glo - ri - fi - ca - - - - - tur,

[Coro 4:]

S  
A  
T  
B

ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur,

ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur,

ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur,

ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur,

[bc:]

arpa

ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur,

org

org

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

[Coro 1:]

260

265

S  
T

Con - fi - te - or u - num bap -

Con - fi - te - or

[Coro 2:]

S  
T

sanc - tam, ca - tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec - cle - - - si - am. Con - fi - te - or u - num bap -

tho - li - cam et a - pos - to - li - cam Ec - cle - - - si - am. Con - fi - te - or

[Coro 3:]

S  
A  
T  
B

Con - fi - te - or, con - fi - te - or  
Con - fi - te - or, con - fi - te - or  
Con - fi - te - or, con - fi - te - or

Con - fi - te - or, con - fi - te - or

[Coro 4:]

S  
A  
T  
B

Con - fi - te - or, con - fi - te - or  
Con - fi - te - or, con - fi - te - or  
Con - fi - te - or, con - fi - te - or

Con - fi - te - or, con - fi - te - or

[bc:]

arpa  
org

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

[Coro 1:]

270

S  
tis - ma in re-mis-si-o - nem Et ex -

T  
in re-mis-si-o - nem pec - ca - to - rum. Et ex -

[Coro 2:]

S  
tis - ma in re-mis-si-o - nem Et ex -

T  
in re-mis-si-o - nem pec - ca - to - rum. Et ex -

[Coro 3:]

S  
in re-mis-si-o - nem pec-ca - to - - - - rum.

A  
in re-mis-si-o - nem pec-ca - to - - - - rum.

T  
in re-mis-si-o - nem pec-ca - to - - - - rum.

B  
in re-mis-si-o - nem pec-ca - to - - - - rum.

[Coro 4:]

S  
in re-mis-si-o - nem pec - ca - to - rum.

A  
in re-mis-si-o - nem pec - ca - to - rum.

T  
in re-mis-si-o - nem pec-ca - to - rum.

B  
in re-mis-si-o - nem pec-ca - to - rum.

[bc:]

arpa  
in re-mis-si-o - nem pec - ca - to - rum.

org  
in re-mis-si-o - nem pec - ca - to - rum.

accomp.<sup>10</sup>  
continuo  
in re-mis-si-o - nem pec - ca - to - rum.

[Coro 1:] 275 280

S  
pec - to re-sur-rec-ti-o - nem, re-sur-rec-ti-o - nem

T  
pec - to re-sur-rec-ti-o - nem, re-sur-rec-ti-o - - nem

[Coro 2:]  
S  
pec - to re-sur-rec-ti-o - nem, re-sur-rec-ti-o - - nem

T  
pec - to re-sur-rec-ti-o - nem, re-sur-rec-ti-o - - nem

[Coro 3:]  
S  
Et ex - pec - to, et ex - pec - to re-sur-rec-ti-o - nem, re-sur-  
A  
Et ex - pec - to, et ex - pec - to re-sur-rec-ti-o - nem, re-sur-rec-ti-o -  
T  
Et ex - pec - to, et ex - pec - to re-sur-rec-ti-o - nem, re-sur-rec-ti-o -  
B  
Et ex - pec - to, et ex - pec - to re-sur-rec-ti-o - nem, re-sur-rec-ti-o -

[Coro 4:]  
S  
Et ex - pec - to, re-sur-rec-ti-o - nem, re-sur-rec-ti-o - nem  
A  
Et ex - pec - to, re-sur-rec-ti-o - - nem, re-sur-rec-ti-o - nem,  
T  
Et ex - pec - to, re-sur-rec-ti-o - - nem, re-sur-rec-ti-o - nem,  
B  
Et ex - pec - to, re-sur-rec-ti-o - - nem, re-sur-rec-ti-o - nem,

[bc:]  
Et ex - pec - to, re-sur-rec-ti-o - - - nem, re-sur-rec-ti-o - nem,

arpa  
6

org  
6 6 6

acomp.<sup>10</sup>  
continuo  
6 6

[Coro 1:]

S  
T

mor - tu - o - - - - rum. Et

mor - tu - o - - - - - rum. Et

[Coro 2:]

S  
T

mor - - - o - - - - - rum.

mor - tu - o - - - - - rum.

[Coro 3:]

S  
A  
T  
B

rec - ti - o - nem mor - - - - tu - o - rum, mor - tu - o - - - - rum.

nem mor - tu - o - - - - - rum.

nem mor - - - - tu - o - rum, mor - tu - o - - - - rum.

nem mor - - - - tu - o - - - - - rum.

[Coro 4:]

S  
A  
T  
B

mor - tu - o - - - - - rum, mor - - - tu - o - - - - rum.

mor - tu - o - - - - - rum, mor - - - tu - - - o - rum.

mor - tu - o - - - - - rum, mor - tu - o - - - - rum.

[bc:]

arpa

mor - - - tu - o - - - - rum, mor - - - tu - o - - - - - rum.

org

6

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

6

[Coro 1:]

290

295

S  
vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men, a - men. Et

T  
vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men, a - men, a -

[Coro 2:]

S  
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men, a -

T  
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men, a -

[Coro 3:]

S  
A - men, a -

A  
A - men, a -

T  
A - men, a -

B  
A - men, a -

[Coro 4:]

S  
A - men, a -

A  
A - men, a -

T  
A - men, a -

B  
A - men, a -

[bc:]

arpa  
org

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

continuo



[Coro 1:] 300

S vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men, a - men. A - men,

T men. A - men,

[Coro 2:]

S men, ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men, a - men. A - men, a -

T men, A - men, a -

[Coro 3:]

S men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri

A men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri

T men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri

B men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri

[Coro 4:]

S men, a - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men. Et

A men, a - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men. Et

T men, a - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men. Et

B men, a - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men. Et

[bc:] men, a - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men. Et

arpa

org

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

[Coro 1:] 305 310

S a - men, a - men, Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -

T A - men, A - men, Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -

[Coro 2:]

S men, a - men, a - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -

T men, a - men, a - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A -

[Coro 3:]

S sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men,

A sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men,

T sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men,

B sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men, a - men,

[Coro 4:]

S vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men.

A vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men.

T vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men.

B vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men.

[bc:]

arpa vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men. Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - men.

org

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

[Coro 1:]

S  
men, a - men, a - men, a - men, a - - - - - men.

T  
men, a - men, a - men, a - men, a - - - - - men.

[Coro 2:]

S  
men, a - men, a - men, a - men, a - - - - - men.

T  
men, a - men, a - men, a - men, a - - - - - men.

[Coro 3:]

S  
a - men, a - - - - - men.

A  
a - men, a - - - - - men.

T  
a - men, a - - - - - men.

B  
a - men, a - - - - - men.

[Coro 4:]

S  
a - men, a - - - - - men.

A  
a - men, a - - - - - men.

T  
a - men, a - - - - - men.

B  
a - men, a - - - - - men.

[bc:]

arpa  
a - men, a - - - - - men.

org  
a - men, a - - - - - men.

acomp.<sup>10</sup>  
continuo

[ 7 ]



5 10

[Coro 1:]  
 S tus, Sanc - - - - - tus,  
 T tus, Sanc - - - - - tus, Sanc -

[Coro 2:]  
 S Sanc - - - - tus, Sanc - - - - - tus, Sanc - - - - - tus, Sanc -  
 T Sanc - - - - tus, Sanc - - - - - tus, Sanc - - - - - tus,

[Coro 3:]  
 S Sanc - - - - tus, Sanc - - - - - tus,  
 A Sanc - - - - tus, Sanc - - - - - tus,  
 T Sanc - - - - tus, Sanc - - - - - tus,  
 B Sanc - - - - tus, Sanc - - - - - tus,

[Coro 4:]  
 S  
 A Sanc - - -  
 T  
 B

[bc:]  
 arpa Sanc - - -  
 org  
 Sanctus  
 acomp.<sup>to</sup>  
 continuo



[Coro 1:]

20 25

S De-us Sa-ba-oth, Sa - ba - oth, Do - mi-nus De-us Sa-ba-oth, Sa - ba - oth. Ple - ni sunt

T Do - mi-nus De-us Sa-ba-oth, Sa - ba - oth, Sa - ba - oth. Ple - ni - sunt

[Coro 2:]

S oth, Sa - ba - oth, Sa - ba-oth, Sa - ba - oth, Sa - ba - oth. Ple - ni - sunt

T Do - mi-nus De-us Sa-ba-oth, Sa - ba-oth, Do - mi-nus De-us Sa-ba-oth, Sa - ba - oth. Ple - ni sunt

[Coro 3:]

S mi-nus De-us Sa-ba-oth, Do - mi-nus De-us Sa-ba-oth, Do - mi-nus De-us Sa-ba-oth. Ple - ni sunt

A Do - mi-nus De-us Sa-ba-oth, Do - mi-nus De-us Sa-ba-oth, Sa - ba - oth. Ple - ni sunt

T Do - mi-nus De-us Sa-ba-oth, Sa - ba - oth, Do - mi-nus De-us Sa-ba-oth. Ple - ni - sunt

B Do - mi-nus De-us Sa-ba-oth, Do - mi-nus De-us Sa-ba-oth, Sa - ba - oth. Ple - ni - sunt

[Coro 4:]

S Do - mi-nus De-us Sa-ba-oth, Do - mi-nus De-us Sa-ba-oth. Ple - ni sunt

A Do - mi-nus De-us Sa-ba-oth. Ple - - - ni sunt, Ple - ni sunt

T Do - mi-nus De-us Sa-ba-oth, Sa - ba - oth.

B Do - mi-nus De-us Sa-ba-oth, Sa - ba - oth. Ple - ni sunt

[bc:] Do - mi-nus De-us Sa-ba-oth, Sa - ba - oth. Ple - ni sunt

arpa

org

acom. <sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:]

30 35

S  
T

coe - li, coe - li et ter - - - - - ra glo -

[Coro 2:]

S  
T

coe - li, coe - li et ter - - - - - ra glo - ri - a tu -

[Coro 3:]

S  
A  
T  
B

coe - li, coe - li et ter - - - - - ra glo - ri - a tu - - -

c[o]e - - li et ter - - - - - ra

[Coro 4:]

S  
A  
T  
B

coe - - - li et ter - - - - - ra

coe - - - li et ter - - - - - ra

Ple - - - ni sunt coe - - - - - li

[bc:]

coe - - - li et ter - - - - - ra

arpa

org

acom<sup>to</sup>  
continuo



[Coro 1:]

S  
ri - a tu - - - a, tu - a. Hos-san - na, hos-san-na in ex-cel - sis, in ex-cel -

T  
glo - ri - a tu - - - a. Hos-san - na,

[Coro 2:]

S  
a, tu - - - a. Hos-san - na, hos-san-na in ex-cel - sis, in ex-cel -

T  
a. Hos-san - na,

[Coro 3:]

S  
Hos-san - na, hos-san - na,

A  
Hos-san - na, hos-san - na,

T  
Hos-san - na, hos-san - na,

B  
Hos-san - na, hos-san - na,

[Coro 4:]

S  
Hos-san - na, hos-san - na,

A  
Hos-san - na, hos-san - na,

T  
Hos-san - na, hos-san - na,

B  
Hos-san - na, hos-san - na,

[bc:]

arpa  
Hos-san - na, hos-san - na,

org  
Hos-san - na, hos-san - na,

acom.  
continuo

[Coro 1:]

S  
sis. Hos - san - na,

T  
hos - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. Hos - san - na,

[Coro 2:]

S  
sis. Hos - san - na,

T  
hos - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. Hos - san - na,

[Coro 3:]

S  
hos - san - na, hos - san - na, hos - san - na in ex - cel - sis.

A  
hos - san - na, hos - san - na, hos - san - na in ex - cel - sis.

T  
hos - san - na, hos - san - na, hos - san - na in ex - cel - sis.

B  
hos - san - na, hos - san - na, hos - san - na in ex - cel - sis.

[Coro 4:]

S  
hos - san - na, hos - san - na, hos - san - na in ex -

A  
hos - san - na, hos - san - na, hos - san - na in ex -

T  
hos - san - na, hos - san - na, hos - san - na in ex -

B  
hos - san - na, hos - san - na, hos - san - na in ex -

[bc:]

arpa  
hos - san - na, hos - san - na, hos - san - na in ex -

org

acom.  
continuo

50

[Coro 1:]  
 S Hos-san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. Hos-san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.  
 T Hos-san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. Hos-san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

[Coro 2:]  
 S Hos-san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. Hos-san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.  
 T Hos-san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. Hos-san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

[Coro 3:]  
 S Hos-san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.  
 A Hos-san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.  
 T Hos-san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.  
 B Hos-san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

[Coro 4:]  
 S cel - sis. Hos-san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.  
 A cel - sis. Hos-san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.  
 T cel - sis. Hos-san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.  
 B cel - sis. Hos-san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

[bc:]  
 arpa cel - sis. Hos-san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.  
 org cel - sis. Hos-san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

acom.<sup>to</sup>  
 continuo cel - sis. Hos-san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.



[Coro 1:]

S *5* *10*  
 ve - - - nit, be - ne - dic - tus qui ve - - - nit,

T  
 nit, be - ne - dic - tus qui ve - - - - - nit,

[Coro 2:]

S  
 dic - tus qui ve - nit, be - ne - dic - - - tus qui ve - - - nit, be - - - ne - dic -

T  
 Be - ne - dic - tus qui ve - - - nit, qui ve - - - nit,

[Coro 3:]

S  
 Be - ne - dic - tus qui ve - - - nit, be - ne -

A  
 Be - ne - dic - tus qui ve - - - nit, be - ne -

T  
 Be - ne - dic - tus qui

B  
 Be - ne - dic - tus qui ve - - -

[Coro 4:]

S

A  
 Be - ne -

T

B

[bc:]

arpa

org

acom.<sup>to</sup>  
 continuo

[Coro 1:]

15

S  
be - ne - dic - tus qui ve - nit, qui ve - nit, qui ve - nit, be - ne - dic - tus

T  
be - ne - dic - tus qui ve - nit, be - ne - dic - tus qui ve - - -

[Coro 2:]

S  
tus qui ve - - - nit, be - - - ne - dic - tus qui ve - nit, be - - - ne - dic -

T  
be - ne - dic - tus qui ve - - - - - nit

[Coro 3:]

S  
dic - - - tus qui ve - - - - - nit, qui ve - - - - nit

A  
dic - tus qui ve - - - - - nit, be - ne - dic - - - tus qui

T  
ve - - - - - nit, be - ne - dic - tus qui ve - - - nit, qui

B  
nit, qui ve - - - - - nit, be - ne - dic - tus qui

[Coro 4:]

S  
Be - ne - dic - tus qui ve - nit, be - ne - dic - - - tus qui ve - nit, qui

A  
dic - tus qui ve - - - - - nit, be - ne - dic -

T  
Be - ne - dic - tus qui ve - - - - - nit, be - ne -

B  
Be - ne - dic - tus qui ve - - - - - nit, be - ne -

[bc:]

Be - ne - dic - tus qui ve - - - - nit, be - ne - dic - tus qui ve - - - -

arpa

org

acom.<sup>o</sup>  
continuo

[Coro 1:] 20 25

S  
qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi ni, in no -

T  
nit in no - mi - ne Do - mi -

[Coro 2:]

S  
tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi ni, in no - mi - ne Do - - - mi -

T  
in no - mi - ne Do - mi - ni, Do - - - mi - ni, in no - mi - ne

[Coro 3:]

S  
ve - - - - nit

A  
ve - - - - nit

T  
ve - - - - nit

B  
ve - - - - nit

[Coro 4:]

S  
ve - - - - nit

A  
tus qui ve - nit

T  
dic - tus qui ve - nit

B  
nit

[bc:]

arpa

org

acom.<sup>to</sup>  
continuo

30

[Coro 1:]  
 S mi - ne Do - - - mi - ni. Hos-san - na, hos-san-na in ex-cel - sis, in ex-cel - sis.  
 T ni, Do - - - mi - ni. Hos-san - na,

[Coro 2:]  
 S ni, in no - mi-ne Do - mi ni. Hos-san - na, hos-san-na in ex-cel - sis, in ex-cel - sis.  
 T Do - - - mi - ni. Hos-san - na,

[Coro 3:]  
 S Hos-san - na, hos-san - na, hos-san - na,  
 A Hos-san - na, hos-san - na, hos-san - na,  
 T Hos-san - na, hos-san - na, hos-san - na,  
 B Hos-san - na, hos-san - na, hos-san - na,

[Coro 4:]  
 S Hos-san - na, hos-san - na, hos-  
 A Hos-san - na, hos-san - na, hos-  
 T Hos-san - na, hos-san - na, hos-  
 B Hos-san - na, hos-san - na, hos-

[bc:]  
 arpa Hos-san - na, hos-san - na, hos-  
 org  
 acomp.<sup>to</sup>  
 continuo



[Coro 1:] 35 40

S  
T  
hos - san - na, Hos - san - na, Hos - san - na in ex -

hos - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. Hos - san - na, Hos - san - na in ex -

[Coro 2:]  
S  
T  
hos - san - na, Hos - san - na, Hos - san - na in ex -

hos - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis. Hos - san - na, Hos - san - na in ex -

[Coro 3:]  
S  
A  
T  
B  
hos - san - na, hos - san - na in ex - cel - sis.  
hos - san - na, hos - san - na in ex - cel - sis.  
hos - san - na, hos - san - na in ex - cel - sis.  
hos - san - na, hos - san - na in ex - cel - sis.

hos - san - na, hos - san - na in ex - cel - sis.

[Coro 4:]  
S  
A  
T  
B  
san - na, hos - san - na, hos - san - na in ex - cel - sis.  
san - na, hos - san - na, hos - san - na in ex - cel - sis.  
san - na, hos - san - na, hos - san - na in ex - cel - sis.  
san - na, hos - san - na, hos - san - na in ex - cel - sis.

[bc:]  
san - na, hos - san - na, hos - san - na in ex - cel - sis.

arpa

org

acom.<sup>to</sup>  
continuo

[\*8]

[Coro 1:]

S  
cel - sis, in ex - cel - sis. Hos - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

T  
cel - sis, in ex - cel - sis. Hos - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

[Coro 2:]

S  
cel - sis, in ex - cel - sis. Hos - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

T  
cel - sis, in ex - cel - sis. Hos - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

[Coro 3:]

S  
Hos - san - na in ex - cel - sis, ex - cel - sis.

A  
Hos - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

T  
Hos - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

B  
Hos - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

[Coro 4:]

S  
Hos - san - na in ex - cel - sis, ex - cel - sis.

A  
Hos - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

T  
Hos - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

B  
Hos - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

[bc:]

arpa  
Hos - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

org  
Hos - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

acom.<sup>to</sup>  
continuo  
Hos - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

45

# Agnus Dei

*Agnus*

Ag - nus de - - - - -

Ag - nus De - - - - -

Ag - nus de - - - - -

Ag - nus De - - - - -

Ag - nus De - - - - -

Ag - nus De - - - - -

Ag - nus De - - - - -

Ag - nus De - - - - -

Ag - nus De - - - - -

agnus dei

agnus dei

Agnus dei

[Coro 1:]

S A - - - - - gnus De - - - - -

T A - - - - - gnus De - - - - -

[Coro 2:]

S A - - - - - gnus

T A - - - - -

[Coro 3:]

S

A

T

B

[Coro 4:]

S

A

T

B

[bc:]

arpa agnus dei

org

acom.<sup>10</sup>  
continuo Agnus dei

5 10

[Coro 1:]  
S i, A - gnus De - - - i, A - gnus De - - -  
T i, A - - - gnus De - - -

[Coro 2:]  
S De - - - i, A - - - gnus De - - - i, De - - - i, De - - -  
T gnus De - - - i, A - - - gnus De - - - i, A - - - gnus De - - -

[Coro 3:]  
S A - - - gnus De - - - i, A - - - gnus De - - -  
A A - - - gnus De - - - i, A -  
T A - - - gnus De - - - i, De - - -  
B A - - - gnus De - - -

[Coro 4:]  
S A - - - gnus De - - -  
A  
T A - - - gnus  
B

[bc:]  
arpa  
org  
acom.<sup>to</sup>  
continuo

*agnus dei*

15 20

[Coro 1:]  
 S i, A - - - gnus De - - - i, A - - - gnus  
 T i, A - - - - nus De - - - -

[Coro 2:]  
 S i, A - - - gnus De - i, A - - -  
 T A - - - gnus De - - - i, A - - - gnus De - - -

[Coro 3:]  
 S i, A - - - gnus De - - - i,  
 A gnus De - - - - - - - - - i, A - - - gnus  
 T i, A - - - gnus De - - - - - - - - - i, A -  
 B i, A - - - - - gnus De - - - - - - - - -

[Coro 4:]  
 S i, A - - - gnus De - - - - - i, A - - gnus De -  
 A A - - - - - gnus De - - - i, Ag - - - gnus De - - - - -  
 T De - - - i, A - gnus De - - - i, A - gnus De - - - - -  
 B A - - - - - gnus De - - - - - - - - -

[bc:]  
 A - - - - - gnus De - - - - - - - - - i, A - - - - - gnus De - - - - -

arpa  
 org  
 acomp.<sup>to</sup>  
 continuo

[Coro 1:]

S De - - - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - - - bis,

T i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re - no - bis,

[Coro 2:]

S gnus De - i, qui

T i, qui tol - lis

[Coro 3:]

S De - - - i, mi - se - re - re - no - bis,

A De - - - i, mi - se - re - re - no - bis,

T gnus De - - - i, mi - se - re - re - no - bis,

B i, mi - se - re - re - no - bis,

[Coro 4:]

S i, De - - - i, mi - se - re - re - no - bis,

A i, mi - se - re - re - no - bis,

T i, mi - se - re - re - no - bis,

B i, mi - se - re - re - no - bis,

[bc:]

arpa i, mi - se - re - re - no - bis,

org i, mi - se - re - re - no - bis,

acom.<sup>to</sup>  
continuo i, mi - se - re - re - no - bis,

25

[Coro 1:]

30

S mi - se - re - re no - - - bis.

T

[Coro 2:]

S tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re mi - se - re - - - re, no - bis,

T pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re mi - se - re - - - re, no - - - - bis.

[Coro 3:]

S

A A - - - gnus De - - - i,

T A - - - gnus De - - - - -

B

A - - - gnus De - - - - -

[Coro 4:]

S

A A - - - gnus De - - - - -

T A - - - gnus De -

B

A - - - gnus De - - - - -

[bc:]

arpa

org

acom.<sup>to</sup> continuo

[Coro 1:]

35

40

S

T

qui

[Coro 2:]

S

T

[Coro 3:]

S

A

T

B

A - gnus De - - - - - i, A - gnus De - - - - - i,

A - gnus De - - - - - i, A - - - gnus De - - - i,

i, A - - - gnus De - i, A - - - - gnus De - - - i,

i, A - - - gnus De - - - - - i,

[Coro 4:]

S

A

T

B

gnus De - - - - - i, A - gnus De - - - - - i,

i, A - - - gnus De - - - - - i,

i, A - - - gnus De - - - - - i,

i, A - - - gnus De - - - - - i,

[bc:]

arpa

i, A - - - gnus De - - - - - i,

org

acompan. to continuo



[Coro 1:]

45

S tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re - - - re no - bis.

T

[Coro 2:]

S qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis.

T

[Coro 3:]

S mi - se - re - re - no - bis, mi - se - re - re - no - bis,

A mi - se - re - re - no - bis, mi - se - re - re - no - bis,

T mi - se - re - re - no - bis, mi - se - re - re - no - bis,

B mi - se - re - re - no - bis, mi - se - re - re - no - bis,

[Coro 4:]

S mi - se - re - re - no - bis, mi - se - re - re - no - bis,

A mi - se - re - re - no - bis, mi - se - re - re - no - bis,

T mi - se - re - re - no - bis, mi - se - re - re - no - bis,

B mi - se - re - re - no - bis, mi - se - re - re - no - bis,

[bc:]

arpa mi - se - re - re - no - bis, mi - se - re - re - no - bis,

org

acom.<sup>to</sup> continuo

[Coro 1:]

50

55

S A - gnus De - i, qui tol - lis

T

[Coro 2:]

bis.

S A - gnus De - i, qui tol - lis

T

[Coro 3:]

bis.

S A - gnus De - i,

A A - gnus De - i,

T A - gnus De - i,

B A - gnus De - i,

[Coro 4:]

bis,

S A - gnus De - i,

A A - gnus De - i,

T A - gnus De - i,

B A - gnus De - i,

[bc:]

bis,

arpa

org

org

acom<sup>to</sup>  
continuo

acom<sup>to</sup>  
continuo



70

[Coro 1:]  
 S do-na no-bis pa - cem, pa - cem, do - na - no - bis pa - cem,  
 T do - na no - bis pa - - - - cem, do - na - no - bis pa - cem,

[Coro 2:]  
 S do - na no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem, do - na no - bis pa - cem,  
 T do - na no - bis, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem,

[Coro 3:]  
 S do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - - - - cem,  
 A do - na - no - bis pa - cem, do - na no - bis, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem,  
 T do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis, do - na no - bis pa - - - - cem,  
 B do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis, do - na no - bis pa - cem, do - na - no - bis pa - cem,

[Coro 4:]  
 S no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - - - - cem,  
 A cem, pa - - - - cem, do - na no - bis, do - na no - bis pa - - - - cem,  
 T pa - - - - - cem, do - na no - bis, do - na no - bis pa - cem, do - na - no - bis pa - cem,  
 B do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - cem,

[bc:]  
 arpa bis pa - cem, do - na no - bis, do - na no - bis pa - cem,  
 org  
 acomp.<sup>no</sup>  
 continuo



# Magnificat, a 12

de José Hinojosa (fl. 1662-†Valencia, 1673)

E-VAcP, Mus/  
CM-H-70, r. 4596  
(1673a)

[Tiple Choro P.<sup>o</sup> A12 y Solo. alas almas]

Magni - - fi cat.

[Acomp.<sup>10</sup> Contino ala Arpa a 12.]

Magnificat.

[Acomp.<sup>10</sup> Continuo Para La Tiorba a 12.]

D. Jo.  
Ra.<sup>n</sup> Magnificat.

[Acomp.<sup>10</sup> Continuo Para el Archillaut a 12.]

Magnificat.

Tiple Choro P.<sup>o</sup> A12 y Solo. alas almas Hinojosa

Tiple Coro 2.<sup>o</sup> A12 y Solo. a 8.<sup>o</sup> Voces Hinojosa

Alto Choro 3.<sup>o</sup> A12 y Solo. a la Virgen Hinojosa

Tenor Choro 4.<sup>o</sup> A12 y Solo. al angel. Hinojosa

Tiple 5.<sup>o</sup> Coro. A12 Hinojosa

Alto 5.<sup>o</sup> Choro. A12 Hinojosa

Tenor 5.<sup>o</sup> Choro. A12 Hinojosa

Bajo 5.<sup>o</sup> Choro. Hinojosa

Tiple 6.<sup>o</sup> Choro. A12 Hinojosa

Alto 6.<sup>o</sup> Choro. A12 Hinojosa

Tenor 6.<sup>o</sup> Choro. A12 Hinojosa

Bajo 6.<sup>o</sup> Choro. A12 Hinojosa

Acomp.<sup>10</sup> Contino ala Arpa a 12. Voces.

Acomp.<sup>10</sup> Continuo Para La Tiorba a 12. Voces.

Acomp.<sup>10</sup> Continuo Para el Archillaut a 12. Voces.

[Coro 1:]  
S A - ni - ma me - - - a, a - ni - ma

[Coro 2:]  
S A - - - ni - ma me a, a -

[Coro 3:]  
A A - - - ni - ma me -

[Coro 4:]  
T A - - - ni -

[Coro 5:]  
S  
A  
T  
B

[Coro 6:]  
S  
A  
T  
B

[acomp.<sup>10</sup>.]  
arpa Anima mea Dominum

tiorba Anima mea Dominum

archilaut Anima mea Dominum

[Coro 1:] 5 10

S me - - - a Do - - - - - mi - num, Do - - - - mi - num,

[Coro 2:] S ni - ma me - - - - a - Do - mi - num, Do - - - - mi - num,

[Coro 3:] A a Do - - - - - mi - num, Do - - - - mi - num,

[Coro 4:] T ma me - - - a Do - - - - mi - num, Do - - - - mi - num,

[Coro 5:] S A - ni - ma me - a Do - mi - - - num,

A A - ni - ma me - a Do - - - mi - num,

T A - ni - ma me - a - Do - mi - num,

B A - ni - ma me - - - a Do - - - - mi - num,

[Coro 6:] S A - ni - ma me - - - a Do - - - - mi - num,

A A - ni - ma me - a Do - - - - mi - num,

T A - ni - ma me - a Do - - - - mi - num,

B A - ni - ma me - a Do - - - - mi - num,

[accomp.<sup>10</sup>] arpa A - ni - ma me - a Do - - - - mi - num,

tiorba A - ni - ma me - a Do - - - - mi - num,

archilaud A - ni - ma me - a Do - - - - mi - num,

[Coro 1:]  
S 15 et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu - ta - ri me - o. 20 \*

[Coro 2:]  
S et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

[Coro 3:]  
A

[Coro 4:]  
T in

[Coro 5:]  
S  
A  
T  
B

[Coro 6:]  
S  
A  
T  
B

[acomp.<sup>10</sup>]  
arpa  
tiorba  
archilaud

\* # [becuadro] en los dos Mi4 en el ms.



[Coro 1:] 25 30

S

[Coro 2:]

S

[Coro 3:]

A

[Coro 4:]

T

De - o sa - lu - ta - ri me - o.

[Coro 5:]

S

A

T

B

[Coro 6:]

qui - a re - spe - xit an - cil - lae su - ae an - cil - lae

S

A

T

B

[acomp.<sup>10</sup>]

arpa

6 13 13

tiorba

6 13 13

archilaud

6 13 13

[Coro 1:]

S [Musical staff with rests]

[Coro 2:]

S [Musical staff with rests]

[Coro 3:]

A [Musical staff with notes]

[Coro 4:]

T [Musical staff with notes and lyrics: Ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent, be - a - tam me di - - - -]

[Coro 5:]

S, A, T, B [Musical staves with notes and lyrics: su - ae]

[Coro 6:]

S, A, T, B [Musical staves with rests]

[accomp.<sup>10</sup>]

arpa [Musical staff with notes and figured bass: #5 6]

tiorba [Musical staff with notes and figured bass: #5 6]

archilaud

[Musical staff with notes and figured bass: #5 6]

[Coro 1:]  
S *40* *45*

Ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent, be - a - tam me di - - - cent o - mnes ge - ne -

[Coro 2:]  
S  
Ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent, be - a - tam me di - - - cent o - mnes ge - ne -

[Coro 3:]  
A

[Coro 4:]  
T  
cent,

[Coro 5:]  
S  
A  
T  
B

[Coro 6:]  
S  
A  
T  
B

[accomp.<sup>10</sup>]  
arpa  
tiorba  
archilaud

[Coro 1:]

50

S

[Coro 2:]

S

[Coro 3:]

A

[Coro 4:]

T

[Coro 5:]

S

A

T

B

[Coro 6:]

S

A

T

B

[accomp.<sup>10</sup>]

arpa

tiorba

archilaud

[Coro 1:] 55 60

S

[Coro 2:] qui po - - - tens est,

S

[Coro 3:] qui po - - - tens est,

A

[Coro 4:] mi - hi ma - gna qui po - tens est, qui po - tens est,

T

[Coro 5:] ma - gna qui po - tens est, qui po - - - tens, qui po - tens est,

S

A

T

B

et sanc - tum no - men

et sanc - - tum no - - - men e -

et sanc - tum no - men e - - -

[Coro 6:] et sanc - tum no - men

S

A

T

B

[acomp.<sup>10</sup>]

arpa

tiorba

archilaud

[Coro 1:] 65 70

S 

et mi - se - ri - cor - di - a e - ius a pro -

[Coro 2:]

S 

[Coro 3:]

A 

et mi - se - ri - cor - di - a e - ius a pro - ge - ni - e

[Coro 4:]

T 

[Coro 5:]

S 

e - - - ius, et mi - se - ri - cor - di - a e - ius

A 

ius, et mi - se - ri - cor - di - a e - ius

T 

ius, et mi - se - ri - cor - di - a e - ius

B 

[Coro 6:]

S 

et mi - se - ri - cor - di - a e - ius

A 

et mi - se - ri - cor - di - a e - ius

T 

et mi - se - ri - cor - di - a e - ius

B 

[acomp.<sup>10</sup>]

arpa 

et mi - se - ri - cor - di - a e - ius

tiorba 

archilaud 

[Coro 1:] 75 80

S *ge - ni - e in pro - ge - ni - es*

[Coro 2:] S *ti - men - ti - bus e - - - - um, ti - men - ti - bus e - - - - um.*

[Coro 3:] A *in pro - ge - ni - es*

[Coro 4:] T *ti - men - ti - bus e - - - - um, ti - men - ti - bus, ti - men - ti - bus e - - - - um.*

[Coro 5:] S *Fe - cit po - ten - ti - am*

A *Fe - cit po - ten - ti - am*

T *Fe - cit po - ten - ti - am*

B *Fe - cit po - ten - ti - am*

[Coro 6:] S *Fe -*

A *Fe -*

T *Fe -*

B *Fe -*

[accomp.<sup>10</sup>] arpa *Fe -*

tiorba

archilaud

85 90

[Coro 1:]  
S

[Coro 2:]  
S in bra - chi - o su - - - o,

[Coro 3:]  
A in bra - chi - o su - o, - - - - -

[Coro 4:]  
T in bra - chi - o su - - - o,

[Coro 5:]  
S in bra - chi - o su - - - o, di - sper - - -  
A in bra - chi - o su - o, su - - - - - o, di - sper - sit  
T in bra - chi - o su - - - o, su - - - - - o, di - sper - sit  
B in bra - chi - o su - - - o, su - - - - - o, di - sper - sit

[Coro 6:]  
S cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - - - o, in bra - chi - o su - - - o, di -  
A cit po - ten - ti - am in bra - - - chi - o su - - - - - o,  
T cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o, in bra - chi - o su - - - o,  
B cit po - ten - ti - am in bra - - - chi - - - o su - - - - - o,

[accomp.<sup>to</sup>]  
arpa 4  $\flat$ 3  $\flat$ 6  
tiorba 4  $\flat$ 3  $\flat$ 6  
archilaud 4  $\flat$ 3  $\flat$ 6



[Coro 1:]

S 95

su - per - bos, dis - per - sit su - per - bos men - te cor - dis su - - -

[Coro 2:]

S

dis - per - sit su - per - bos, su - per - bos men - te cor - - - dis su - - -

[Coro 3:]

A

dis - per - sit su - per - bos, su - per - bos men - - - te cor - dis su -

[Coro 4:]

T

sit su - per - - - bos men - - - te cor - - - - dis su - - - -

[Coro 5:]

S

su - per - bos

A

su - per - bos

T

su - per - bos

B

su - per - bos

[Coro 6:]

S

sper - sit su - per - bos

A

di - sper - sit su - per - bos

T

di - sper - sit su - per - bos

B

di - sper - sit su - per - bos

[accomp.<sup>to</sup>]

arpa

tiorba

archilaud

[Coro 1:] *100* *105* *solo*

S i. De - po - su - it po - ten - tes, de - po - su - it po - ten - tes et e - xal - ta -

[Coro 2:] S i. De - po - su - it po - ten - tes, de - po - su - it po - ten - tes

[Coro 3:] A i. De - po - su - it po - ten - tes, de - po - su - it po - ten - tes

[Coro 4:] T i. De - po - su - it po - ten - tes, de - po - su - it po - ten - tes et

[Coro 5:] S De - po - su - it po - ten - tes, de - po - su - it po - ten - tes

A De - po - su - it po - ten - tes, de - po - su - it po - ten - tes

T De - po - su - it po - ten - tes, de - po - su - it po - ten - tes

B De - po - su - it po - ten - tes, de - po - su - it po - ten - tes

[Coro 6:] S De - po - su - it po - ten - tes, de - po - su - it po - ten - tes de se - de,

A De - po - su - it po - ten - tes, de - po - su - it po - ten - tes de se - de,

T De - po - su - it po - ten - tes, de - po - su - it po - ten - tes de se - de,

B De - po - su - it po - ten - tes, de - po - su - it po - ten - tes de se - de,

[acomp.<sup>10</sup>] arpa De - po - su - it po - ten - tes, de - po - su - it po - ten - tes de se - de,

tiorba

archilaud

[Coro 1:]  
S *110*  
vit hu - mi - les, et e - xal - ta - vit hu - mi - les, et e - xal -

[Coro 2:]  
S  
et e - xal - ta - vit hu - mi - les, hu - mi - les, et e - xal -

[Coro 3:]  
A  
e - - - - xal - - - - ta - - - - vit et e - xal -

[Coro 4:]  
T  
hu - mi - les, et e - xal -

[Coro 5:]  
S  
et e - xal ta - vit, et e - xal - ta - - - vit,  
A  
et e - xal - ta - vit hu - mi - les, hu - mi -  
T  
et e - xal - ta - vit hu - - - mi - les, et e - xal - ta - vit,  
B

[Coro 6:]  
S  
et e - xal - ta - vit hu - - - mi - les, hu - mi - les, et e - xal - ta -  
A  
et e - xal - ta - vit hu - mi - les, et e - xal -  
T  
et e - xal ta - vit hu - mi - les, et e - xal - ta - - - vit  
B

[accomp.<sup>10</sup>]  
arpa  
et e - xal - ta - vit hu - - - mi - les, hu - mi - les,  
6 5 [ 6 5 ] 6 5 6 5  
tiorba  
6 5 [ 6 5 ] 6 5 6 5  
archilaud  
6 5 [ 6 5 ] 6 5 6 5

[Coro 1:] S *115* *120*

ta - vit hu - - - mi - les, im - ple - vit bo -

[Coro 2:] S ta - vit hu - - - mi - les, e - su - ri - en - - - - tes im - ple - vit bo - nis,

[Coro 3:] A ta - vit hu - - - mi - les, im - ple - vit bo - - - - - nis,

[Coro 4:] T ta - vit hu - - - mi - les, e - su - ri - en - - - - tes im -

[Coro 5:] S et e - xal - ta - vit hu - mi - les,

A les, et e - xal - ta - vit hu - mi - les,

T et e - xal - ta - vit hu - - - mi - les,

B

[Coro 6:] S vit hu - - - - mi - les,

ta - vit hu - - - - mi - les,

A ta - - - vit hu - - - mi - les,

T hu - mi - les, hu - mi - les,

B

[accomp.<sup>to</sup>] arpa et e - xal - ta - vit hu - mi - les,

tiorba

archilaud

[Coro 1:]  
 S *125* nis, im - ple - vit bo - - - - nis, *130* et di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes.

[Coro 2:]  
 S im - ple - - - vit bo - - - - nis, et di - vi - tes di -

[Coro 3:]  
 A im - ple - - - vit bo - - - - nis, et di - vi - tes di -

[Coro 4:]  
 T im - ple - - - vit bo - - - - nis, et di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes.

[Coro 5:]  
 S ple - vit bo - nis, bo - - - - - nis, et  
 A bo - - - nis,  
 T bo - - - nis,  
 B bo - nis,

[Coro 6:]  
 S bo - - - nis,  
 A bo - - - nis,  
 T bo - - - nis,  
 B bo - - - nis,

[accomp.<sup>10</sup>]  
 arpa bo - - - nis, [#3] [#3]  
 tiorba #3 #3  
 archilaud [#3] [#3]

[Coro 1:] 135

S  Su - sce - pit I - sra - el pu - e - rum

[Coro 2:] S  mi - sit i - na - nes. Su - sce - pit I - sra - el pu -

[Coro 3:] A  et di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes.

[Coro 4:] T  di - vi - tes di - mi - sit i - na - nes, i - na - nes, i - na - nes.

[Coro 5:] S  i - na - nes.

A  i - na - nes.

T  i - na - nes.

B  i - na - nes.

[Coro 6:] S  i - na - nes.

A  i - na - nes.

T  i - na - nes.

B  i - na - nes.

[accomp.<sup>10</sup>] arpa  i - na - nes.

tiorba  i - na - nes.

archilaud  i - na - nes.



[Coro 1:] *150* *155*

S

[Coro 2:]

S

mi - se - ri - cor - di - ae su -

[Coro 3:]

A

mi - se - ri -

[Coro 4:]

T

cor - di - ae su - - - - - ae mi - se - ri - cor - di - ae su - - - - - ae

[Coro 5:]

S

tus mi - se - ri - cor - di - ae su - - - - - ae mi - se - ri - cor - di - ae su - ae

A

T

B

[Coro 6:]

S

A

T

B

[acomp.<sup>10</sup>]

arpa

♯8 4 3 4 3 4 3 6

tiorba

♯8 4 3 4 3 4 3 6

archilaud

♯8 4 3 4 3 4 3 6



[Coro 1:] 160 165

S

[Coro 2:] S ae

cor - di - ae su - - - - ae

A

[Coro 4:] T si -

[Coro 5:] S

A

T

B

si - cut lo - cu - tus est, si - cut lo - cu - tus est,

[Coro 6:] S

A

T

B

si - cut lo - cu - tus est, si - cut lo - cu - tus est,

ad pa - tres no - stros ad pa - tres no - stros

[accomp.<sup>10</sup>] arpa

6 [#]6

tiorba

6 [#]6

archilaud

6 [#]6

[Coro 1:] 170

S    
 ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - - - stros, ad pa - tres no -

[Coro 2:]   
 S    
 ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - - - - - stros, ad pa - tres no -

[Coro 3:]   
 A    
 cut lo - cu - tus est, si - cut lo - cu - tus est, si - cut lo - cu - tus est ad pa - tres no - - -

[Coro 4:]   
 T 

[Coro 5:]   
 S    
 A    
 T    
 B 

[Coro 6:]   
 S    
 A    
 T    
 B 

[accomp.<sup>10</sup>]   
 arpa    
 tiorba    
 archilaud 

[Coro 1:] 175 180

S

[Coro 2:] stros in sae - cu - la,

[Coro 3:] stros in sae - cu - la,

A

[Coro 4:] stros in sae - cu - la, in sae - cu -

T

[Coro 5:] in sae - cu - la, in sae - cu -

S

A - bra - ham et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius

A

A - bra - ham et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius

T

A - bra - ham et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius

B

A - bra - ham et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius

[Coro 6:]

S

A - bra - ham et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni - e - ius

A

A - bra - ham et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni - e - ius

T

A - bra - ham et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni - e - ius

B

A - bra - ham et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni - e - ius

[accomp.<sup>to</sup>]

arpa

tiorba

archilaud

185

[Coro 1:]  
S in sae - cu - la. et se - mi - ni e - ius et se - mi - ni e - ius,

[Coro 2:]  
S in sae - cu - la. et se - mi - ni e - jus et se - mi - ni e - ius,

[Coro 3:]  
A la, in sae - cu - la. et se - mi - ni e - jus et se - mi - ni e - ius,

[Coro 4:]  
T la, in sae - cu - la. et se - mi - ni e - jus et se - mi - ni e - ius,

[Coro 5:]  
S A - bra - ham et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius,  
A A - bra - ham et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius,  
T A - bra - ham et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius,  
B A - bra - ham et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius,

[Coro 6:]  
S A - bra - ham et se - - - mi - ni e - - - - ius  
A A - bra - ham, A - bra - ham in sae - cu - la, in  
T A - bra - ham, A - bra - ham in sae - cu - la, in  
B A - bra - ham, A - bra - ham in sae - cu - la, in

[accomp.<sup>to</sup>]  
arpa A - bra - ham, A - bra - ham in sae - cu - la, in  
tiorba  
archilaud

[Coro 1:] 190 195

S et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la, in sae - cu - la.

[Coro 2:] S et se - mi - ni e - ius, in sae - cu - la, in sae - cu - la.

[Coro 3:] A et se - mi - ni e - ius, in sae - cu - la, in sae - cu - la.

[Coro 4:] T et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius, in sae - cu - la, in sae - cu - la.

[Coro 5:] S et se - mi - ni e - ius, et se - mi - ni e - ius, in sae - cu - la, in sae - cu - la.

A et se - mi - ni e - ius et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la, in sae - cu - la,

T et se - mi - ni e - ius et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la, in sae - cu - la,

B et se - mi - ni e - ius et se - mi - ni e - ius in sae - cu - la, in sae - cu - la,

[Coro 6:] S in sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la,

A sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la,

T sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la,

B sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la,

[accomp. to] arpa sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la,

tiorba sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la,

archilaud sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la, in sae - cu - la,

Musical score for vocal soloists and instruments. The score consists of 13 staves. The first 12 staves are for vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and are labeled with the lyrics "Glo - ri - a Pa - tri". The 13th staff is for an arpa (harp) and is labeled "Gloria Patri et Filio". The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

Musical score for a six-part choir and instruments. The score consists of 13 staves. The first six staves are for a choir (Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor, Bass) and are labeled with the lyrics "Glo - ri - a Pa - tri, Glo - ri - a Pa - tri, Glo -". The next six staves are for a second choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and are currently silent. The 13th staff is for an arpa (harp) and is labeled "Gloria Patri et Filio". The tempo marking "200" is placed above the first staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

205 210

[Coro 1:] S  
glo - ri - a Pa - tri, glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, et Fi - - - li -

[Coro 2:] S  
tri, et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - - - - - tri et Fi - - - li -

[Coro 3:] A  
ri - a Pa - - - - - tri, et Fi - li - o, et Fi - li - o, glo - - - ri -

[Coro 4:] T  
Glo - - - ri - a Pa - - - - - tri et Fi - - - - - li -

[Coro 5:] S  
Glo - - - ri - a Pa - - - - -

A  
Glo - - - ri - a Pa - - - - -

T  
Glo - - - ri - a Pa - - - - -

B  
Glo - - - ri - a

[Coro 6:] S  
A  
T  
B

[acomp.<sup>10</sup>] arpa  
6 5

tiorba  
6 5

archilaud  
6 5

215 220

[Coro 1:]  
S o, glo - - ri - a, glo - - ri - a Pa - tri,

[Coro 2:]  
S o, et Fi - - li - o, glo - - ri - a

[Coro 3:]  
A a Pa - - - - - tri glo - - ri - a Pa - tri,

[Coro 4:]  
T o, et Fi - - li - o, glo - - ri - a

[Coro 5:]  
S tri et Fi - li - o, glo - - ri - a Pa - - - tri,  
A tri et Fi - - - - - li - o, glo ri - a Pa - tri et  
T ri - a Pa - - - - - tri et Fi - li - o, glo - - - ri - a Pa - - -  
B Pa - - - - - tri et Fi - li - o, glo - - ri - a

[Coro 6:]  
S Glo - - ri - a Pa - - - - - tri, et Fi - li - - - - - o, et  
A Glo - - ri - a Pa - - - - - tri, et Fi - - - - - li - o, et - Fi - li -  
T Glo - ri - a Pa - - - - - tri, et Fi - li - o,  
B Glo - - ri - a Pa - - - - - tri, et Fi - li - o, glo -

[acomp.<sup>10</sup>]  
arpa 6 5 6 5 6  
tiorba 6 5 6 5 6  
archilaud 6 5 6 5 6



[Coro 1:]  
S glo - - - ri - a, et Fi - li -

[Coro 2:]  
S glo - ri - a, et Fi - li -

[Coro 3:]  
A glo - ri - a, et Fi - li -

[Coro 4:]  
T glo - - - ri - a, et Fi - li -

[Coro 5:]  
S et Fi - - - li - o et Fi - - - li - o, et Fi - - - - - li -  
A Fi - - - li - o, glo - - - ri - a Pa - - - tri, et Fi - - - li -  
T tri, glo - - - ri - a Pa - tri et Fi - - - - - li -  
B Pa - - - - tri, et Fi - - - li - o, et Fi - - - - - li -

[Coro 6:]  
S Fi - - - li - o, glo - - - ri - a Pa - tri, Pa - - - - - tri, et Fi - - - li -  
A o, glo - - - ri - a Pa - - - - - tri, et Fi - - - - - li -  
T glo - - - ri - a Pa - - - - - tri, Pa - - - tri, et Fi - - - - - li -  
B ri - a Pa - - - - - tri, Pa - - - tri, et Fi - - - li -

[acomp.<sup>10</sup>]  
arpa 6 5 Pa - - - - - tri, Pa - - - tri, et Fi - - - li -  
tiorba 6 5  
archilaud 6 5





245 250

[Coro 1:]  
S si - cut e - rat, si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et

[Coro 2:]  
S sem - per, si - cut e - rat, si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

[Coro 3:]  
A et sem - per, si - cut e - rat, si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

[Coro 4:]  
T Si - cut e - rat, si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et

[Coro 5:]  
S Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et nunc,  
A Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc,  
T Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc,  
B Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc,

[Coro 6:]  
S Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc,  
A Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc,  
T Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,  
B Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc,

[acomp.<sup>10</sup>]  
arpa Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc,  
tiorba Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc,  
archilaud Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc,

[Coro 1:]  
S nunc, et nunc, et nunc, et sem - - - - - per, et in sae - cu - la

[Coro 2:]  
S o, et nunc, et nunc, et sem - - - - - per, et in sae - cu - la

[Coro 3:]  
A nunc, et nunc, et sem - per, sem - - - - - per, et in sae - cu - la

[Coro 4:]  
T nunc, et nunc, et nunc et sem - - - - - per, et in sae - cu - la

[Coro 5:]  
S et in sae - cu - la  
A et in sae - cu - la  
T et in sae - cu - la  
B et in sae - cu - la

[Coro 6:]  
S et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A -  
A et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A -  
T et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A -  
B et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A -

[acomp.<sup>10</sup>]  
arpa et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A -  
tiorba et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A -  
archilaud et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A -

265

[Coro 1:]  
S A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men, a - men,

[Coro 2:]  
S A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men,

[Coro 3:]  
A A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men,

[Coro 4:]  
T A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, A - men,

[Coro 5:]  
S A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men, sae - cu -  
A A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, a - men, sae - cu -  
T A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu -  
B A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu -

[Coro 6:]  
S men, a - men, a - men, sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu -  
A men, a - men, a - men, sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu -  
T men, a - men, a - men, sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu -  
B men, a - men, a - men, sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu -

[acomp.<sup>10</sup>]  
arpa [4] 6 7# 8# 8# 8#  
tiorba [4] 6 7# 8# 8# 8#  
archilaud [4] 6 7# 8# 8# 8#

270 275

[Coro 1:]  
S sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, a - men.

[Coro 2:]  
S sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, a - men.

[Coro 3:]  
A sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, a - men.

[Coro 4:]  
T sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, a - men.

[Coro 5:]  
S lo - rum, sae - cu - lo - rum. a - men.  
A men, a - men, a - men.  
T lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, a - men.  
B lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, a - men.

[Coro 6:]  
S sae - cu - lo - rum, sae - cu - lo - rum. A - men.  
A sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, a - men.  
T men, sae - cu - lo - rum, sae - cu - lo - rum. A - men, a - men.  
B sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - men, a - men.

[acomp.<sup>10</sup>]  
arpa 6 6 6 6 6  
tiorba 6 6 6 6 6  
archilaud 6 6 6 6 6

# Te lucis ante terminum, a 12

de José Hinojosa (fl. 1662-†Valencia, 1673)

*E-VAc*p, Mus/  
CM-H-90, r. 4619;  
CM-LP-24, r. 3978,  
fols. 161r-163r  
(1673a)

Titlo 1<sup>o</sup> Choro a 12. Veni Deus  
Titlo 2<sup>o</sup> do 1<sup>o</sup> Choro a 12. Veni Deus  
Alto 1<sup>o</sup> Choro a 12  
Tenor 1<sup>o</sup> Choro a 12  
Titlo 2<sup>o</sup> Choro a 12  
Alto 2<sup>o</sup> Choro a 12  
Tenor 2<sup>o</sup> Choro a 12  
Bajo 2<sup>o</sup> Choro a 12  
Titlo 3<sup>o</sup> Choro a 12  
Alto 3<sup>o</sup> Choro a 12  
Tenor 3<sup>o</sup> Choro a 12  
Bajo 3<sup>o</sup> Choro a 12  
Acomp<sup>o</sup> de Organos a 12  
Acomp<sup>o</sup> de Arpa a 12

[Coro 1:]  
S 1  
S 2  
A  
T  
[Coro 2:]  
S  
A  
T  
B  
[Coro 3:]  
S  
A  
T  
B  
[bc:]  
org  
arpa

1. Te lu - cis an - te ter - mi - num,  
[2][3][4]  
1. Te lu - cis an - te,  
[2][3][4]

[1] *Te lucis*  
[2] *Procul*  
[3] *Praesta*  
[4] *Iesu tibi*

\* Anoto los cambios en el acomp.<sup>to</sup> de violón con las plicas hacia abajo.



[Coro 1:]

5 10

S 1 an - te ter - mi - num,

S 2 an - te ter - mi - num,

A \*

T 1.Te lu - cis  
[2][3][4]

Te

[Coro 2:]

S 1.Te lu - cis an - te, an - te ter - mi - num,  
[2][3][4]

A 1.Te lu - cis an - te, an - te ter - mi - num,  
[2][3][4]

T 1.Te lu - cis an - te, an - te ter - mi - num,  
[2][3][4]

B 1.Te lu - cis an - te, an - te ter - mi - num,  
[2][3][4]

[Coro 3:]

S 1.Te lu - cis an - te ter - mi - num,  
[2][3][4]

A 1.Te lu - cis an - te ter - mi - num,  
[2][3][4]

T 1.Te lu - cis an - te ter - mi - num,  
[2][3][4]

B 1.Te lu - cis an - te ter - mi - num,  
[2][3][4]

[bc:]

org 6

arpa 6

\* En el ms. añade un silencio de breve incidente en la práctica, no contabilizado.

[Coro 1:]

15

S 1  
1. Te lu - cis an - te ter - mi - num,

S 2  
Te lu - cis an - te ter - mi - num, ter - mi - num,

A  
an - te ter - mi - num, an - te ter - mi - num, an - te ter - mi - num,

T  
lu - cis an - te ter - mi - num, an - te an - te ter - mi - num,

[Coro 2:]

S  
Te

A

T  
Te

B  
Te

[Coro 3:]

S  
Te lu - cis

A  
Te lu - cis

T  
Te lu - cis

B  
Te lu - cis

[bc:]

org

arpa

[Coro 1:]

20

\*

S 1  
S 2  
A  
T

Re - rum Cre - a - tor, po - sci - mus,

Re - rum Cre - a - tor, po - sci - mus,

Re - rum Cre - a - tor, po - sci - mus,

Re - rum Cre - a - tor, po - sci - mus,

[Coro 2:]

S  
A  
T  
B

lu - cis an - te ter - mi - num,

Te lu - cis an - te ter - mi - num,

lu - cis an - te ter - mi - num,

lu - cis an - te ter - mi - num,

[Coro 3:]

S  
A  
T  
B

an - te, an - te ter - mi - num, Re - rum Cre -

an - te, an - te ter - mi - num, Re - rum Cre -

an - te, an - te ter - mi - num, Re - rum Cre -

an - te, an - te ter - mi - num, Re - rum Cre -

[bc:]

org

6

arpa

6

\* "procimus" en el ms.

[Coro 1:]

25

S 1

S 2

A

T

30

po - sci - mus, Ut pro tu - a cle - men - ti - a Sis

po - sci - mus, Ut pro tu - a cle -

po - sci - mus,

po - sci - mus,

[Coro 2:]

S

A

T

B

po - sci - mus,

po - sci - mus,

po - sci - mus,

po - sci - mus,

[Coro 3:]

S

A

T

B

a - tor, po - sci - mus,

a - tor, po - sci - mus,

a - tor, po - sci - mus,

a - tor, po - sci - mus,

[bc:]

org

arpa

arpa

[Coro 1:]

35

S 1  
praes - ul et, sis prae - sul et cus - to - di - a.

S 2  
men - ti - a sis prae - sul et cus - to - di - a,

A

T

[Coro 2:]

S  
Sis prae - ul et cus -

A  
Sis prae - ul et cus -

T  
Sis prae - ul et cus -

B  
Sis prae - ul et cus -

[Coro 3:]

S

A

T

B

[bc:]

org

arpa

[Coro 1:]

40

45

S 1  
S 2  
A  
T

Ut pro tu a cle - men - ti -  
cus - to - di - a.  
cus - to - di - a. Ut pro tu a cle -  
cus - to - di - a. Ut pro

[Coro 2:]

S  
A  
T  
B

to - di - a, cus - to - di - a,  
to - di - a, cus - to - di - a,  
to - di - a, cus - to - di - a,  
to - di - a, cus - to - di - a,

[Coro 3:]

S  
A  
T  
B

Sis praes - ul et cus - to - di - a,  
Sis praes - ul et cus - to - di - a,  
Sis praes - ul et cus - to - di - a,  
Sis praes - ul et cus - to - di - a,

[bc:]

org  
arpa

[Coro 1:]

S 1 a Sis praes - sul et cus - to - di - a, sis praes - sul sis praes - sul

S 2 Ut pro tu - a cle - men - ti - a sis praes - sul

A men - ti - a Sis praes - sul et cus - to - di - a, sis praes - sul

T tu - a cle - men - ti - a Sis praes - sul et cus - to - di - a,

[Coro 2:]

S

A

T

B

[Coro 3:]

S

A

T

B

[bc:]

org

arpa

[Coro 1:]

S 1 et cus - to - di - a, sis prae - sul et cus -

S 2 et cus - to - di - a, sis prae - sul et cus -

A et cus - to - di - a, sis prae - sul et cus -

T et cus - to - di - a, sis prae - sul et cus -

[Coro 2:]

S cus - to - di - a, cus -

A cus - to - di - a, cus -

T cus - to - di - a, cus -

B cus - to - di - a, cus -

[Coro 3:]

S sis prae - sul et cus - to - di - a, cus -

A sis prae - sul et cus - to - di - a, cus -

T sis prae - sul et cus - to - di - a, cus -

B sis prae - sul et cus - to - di - a, cus -

[bc:]

org

arpa



[c]

[Coro 1:]

60 1 2. 65

S 1  
to - di - a. 1.Te [2][3][4] to - di - a. A - - - men.

S 2  
to - di - a. to - di - a. A - - - men.

A  
to - di - a. to - di - a. A - - - men.

T  
to - di - a. to - di - a. A - - - men.

[Coro 2:]

S  
to - di - a. to - di - a. A - - - men.

A  
to - di - a. to - di - a. A - - - men.

T  
to - di - a. to - di - a. A - - - men.

B  
to - di - a. to - di - a. A - - - men.

[Coro 3:]

S  
to - di - a. to - di - a. A - - - men.

A  
to - di - a. to - di - a. A - - - men.

T  
to - di - a. to - di - a. A - - - men.

B  
to - di - a. to - di - a. A - - - men.

[bc:]

org  
arpa

1. Te lucis ante terminum,  
Rerum Creator, poscimus,  
Ut pro tua clementia  
Sis praesul et custodia.

2. Procul recedant somnia,  
Et noctium phantasmata:  
Hostemque nostrum comprime,  
Ne polluantur corpora.

3. Praesta, Pater piissime,  
Patrique compar Unice,  
Cum Spiritu Paraclito  
Regnans per omne saeculum.

4. Jesu tibi sit gloria,  
Qui natus est de Virgine,  
Cum Patre et almo Spiritu  
In Sempiterna saecula.  
Amen.



[Coro 1:]

5 10

S 1 as, in ma - - nus tu - - - as, Do - mi - ne,

S 2 nus tu - - - as, Do - - - mi - ne,

A nus tu - as, Do - mi - ne, Do - - - - - mi - ne,

T as, Do - - - - - mi - ne, Do - mi - ne,

as, Do - - - - - mi - ne, Do - mi - ne,

[Coro 2:]

S

A

T

B

[Coro 3:]

S

A

T

B

[bc:]

org

arpa

acomp.<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:] 15 **Despacio** 20

S 1  
com - men - do, com - men - do, com - men - do Spi - ri - tum me - - -

S 2  
com - men - do, com - men - do, com - men - do Spi - ri - tum me - - - - um.

A  
com - men - do, com - men - do, com - men - do Spi - ri - tum me - - - um, me - - -

T  
com - men - do, com - men - do, com - men - do Spi - ri - tum me - - -

[Coro 2:]

S

A

T

B

[Coro 3:]

S

A

T

B

[bc:]

org  
*Commendo* *Spiritus* 6

arpa  
*Commendo* *Spiritus* 6

acomp.<sup>to</sup>  
continuo  
*Commendo* *Spiritus* 6

[Coro 1:] [C] 25

S 1 um.

S 2

A um.

T um.

[Coro 2:]

S In ma - - - nus tu - - - as,

A In ma - nus tu - - - as,

T In ma - - - nus tu - - - as, tu - - - as,

B

[Coro 3:]

S In ma - - - nus tu -

A In ma - - - nus

T

B

In ma - nus tu - - - as, Do - - - - -

[bc:]

org *In manus tuas*

arpa *In manus tuas*

acom.<sup>to</sup> continuo *In manus tuas*

[Coro 1:]

30

35

S 1

S 2

A

T

[Coro 2:]

S

A

T

B

Do - - - mi - ne, Do - mi - ne,

Do - mi - ne, in ma - nus tu - - - - - as, Do - mi - ne,

Do - mi - ne, in ma - - - - - nus tu - - - - - as, Do - - - - -

mi - ne, in ma - nus tu - - - - - as, Do - - - - -

[Coro 3:]

S

A

T

B

as, Do - - - - - mi - ne, in ma - - - - - nus tu - - - - - as,

tu - - - - - as, in ma - nus tu - - - - - as, Do - - - - - mi - ne,

In ma - - - - - nus tu - - - - - as, Do - - - - -

In ma - - - - - nus tu - as, Do - - - - -

[bc:]

org

arpa

acom.<sup>to</sup>

continuo

[♩<sub>2</sub>]  
40

[Coro 1:]

S 1  
S 2  
A  
T

Com - men - do

[Coro 2:]

S  
A  
T  
B

Do - mi - ne, com - men - do, com - men - do, com - men - do, com - men - do

Do - mi - ne, com - men - do, com - men - do, com - men - do

mi - ne, com - men - do, com - men - do, com - men - do

mi - ne, com - men - do, com - men - do, com - men - do

[Coro 3:]

S  
A  
T  
B

Do - mi - ne, com - men - do, com - men - do, com - men - do, com - men - do, com - men - do

Do - mi - ne, com - men - do, com - men - do, com - men - do, com - men - do

mi - ne, com - men - do, com - men - do, com - men - do, com - men - do

mi - ne, com - men - do, com - men - do, com - men - do, com - men - do

[bc:]

org

arpa

acom.<sup>to</sup>  
continuo

*Commendo*

*Commendo*

*Commendo*



**Despacio**

45 50

[Coro 1:]

S 1  
Spi - ri - tum me - - - - - um,

S 2  
Spi - ri - tum me - - - - - um,

A  
Spi - ri - tum me - - - - - um,

T  
Spi - ri - tum me - - - - - um,

[Coro 2:]

S  
Spi - ri - tum me - um, Spi - - - ri - tum me - um,

A  
Spi - ri - tum me - - - - - um,

T  
Spi - ri - tum me - - - - - um, me - - - - - um,

B  
Spi - ri - tum me - - - - - um,

[Coro 3:]

S  
Spi - ri - tum me - - - - - um,

A  
Spi - ri - tum me - - - - - um,

T  
Spi - ri - tum me - - - - - um,

B  
Spi - ri - tum me - - - - - um,

[bc:]

org  
*Spiritum* 6

arpa  
*Spiritum* 6

acomp.<sup>to</sup>  
continuo  
*Spiritum* 6

[c] 55

[Coro 1:]

S 1 Spi - ri - tum me - - - - um. Re - de - mi -

S 2 Spi - ri - tum me - - - - um. Re - de - mi - - - - sti nos, re -

A Spi - ri - tum me - - - - um. Re - de - mi - sti

T Spi - ri - tum me - - - - um. Re - - - - de - - -

[Coro 2:]

S Spi - ri - tum me - - - - um.

A Spi - ri - tum me - - - - um.

T Spi - ri - tum me - - - - um.

B Spi - ri - tum me - - - - um.

[Coro 3:]

S Spi - ri - tum me - - - - um.

A Spi - ri - tum me - - - - um.

T Spi - ri - tum me - - - - um.

B Spi - ri - tum me - - - - um.

[bc:]

org Spi - ri - tum me - - - - um. *Redemistinos*

arpa Spi - ri - tum me - - - - um. *Redemisti*  $\flat 8$   $\flat 7$  7 6

acomp.<sup>to</sup> continuo Spi - ri - tum me - - - - um. *Redemisti*

[Coro 1:] 60 63

S 1: sti nos, re - de - mi - - - sti nos, Do - mi - ne, De -

S 2: de - mi - - - ti nos, Do - - - - mi - - - ne,

A: re - de - mi - - - sti nos, Do - - - - mi - ne,

T: mi - - - - sti nos, Do - - - - mi - - - ne, De -

[Coro 2:]

S

A

T

B

[Coro 3:]

S

A

T

B

[bc:]

org

arpa

6      b7

acomp.<sup>to</sup>

continuo

[Coro 1:]

70

S 1 us ve - ri - ta - - - - - tis, ve - ri - ta - - - - tis. \*

S 2 De - - - us ve - - - ri - ta - tis, ve - ri - ta - - - - tis.

A De - - - us ve - - - ri - ta - - - - - tis.

T us ve - ri - ta - - - - - tis.

75

[Coro 2:]

S

A

T

B

[Coro 3:]

S com - men - do,

A

T com - men -

B

[bc:]

org

arpa

acom<sup>to</sup>.  
continuo

\* Escrito 8ª baja y borrado a posteriori.

[Coro 1:]

S 1  
S 2  
A  
T

Com - men - do Spi - ri - tum me - - - - -  
Com - men - do Spi - ri - tum me -  
Com - men - do Spi - ri - tum me - - - - -  
Com - men - do Spi - ri - tum me -

[Coro 2:]

S  
A  
T  
B

com - men - do, com - men - do, com - men - do, com - men - do,  
com - men - do, com - men - do, com - men - do,  
com - men - do, com - men - do, com - men - do,  
com - men - do, com - men - do, com - men - do,

[Coro 3:]

S  
A  
T  
B

com - men - do, com - men - do, com - men - do, com - men - do  
com - men - do, com - men - do, com - men - do, com - men - do  
do, com - men - - do, com - men - do, com - men - do  
men - do, com - men - do, com - men - do, com - men - do

[bc:]

org  
arpa  
acomp.<sup>to</sup>  
continuo

*Commendo* *Spiritum* 6  
*Commendo* *Spiritum* 6  
*Commendo* *Spiritum* 6

[Coro 1:]

S 1  
um, Spi - ri - tum me - - - um.

S 2  
um, Spi - ri - tum me - - um.

A  
um, Spi - ri - tum me - - - um.

T  
um, Spi - ri - tum me - - - um.

[Coro 2:]

S  
Spi - ri - tum me - um, Spi - - - ri - tum me - um, Spi - ri - tum me - - - um.

A  
Spi - ri - tum me - - - - - - - - - - um, Spi - ri - tum me - - - - um.

T  
Spi - ri - tum me - - - - um, me - - - - um, Spi - ri - tum me - - - - um.

B  
Spi - ri - tum me - - - - - - - - - - um, Spi - ri - tum me - - - - um.

[Coro 3:]

S  
Despacio Spi - ri - tum me - - - - - - - - - - um, Spi - ri - tum me - - - - um.

A  
Despacio Spi - ri - tum me - - - - um, Spi - ri - tum me - - - - um.

T  
Despacio Spi - ri - tum me - - - - um, Spi - ri - tum me - - - - um.

B  
Despacio Spi - ri - tum me - - - - um, Spi - ri - tum me - - - - um.

[bc:]

org  
Spi - ri - tum me - - - - um, Spi - ri - tum me - - - - um.

arpa  
Spi - ri - tum me - - - - um, Spi - ri - tum me - - - - um.

acom.<sup>to</sup>  
continuo  
Spi - ri - tum me - - - - um, Spi - ri - tum me - - - - um.

[Coro 1:]

90 95

S 1  
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Fi - - - - - li - o,

S 2  
Glo - - - - - ri - a Pa - - - - - tri, et

A  
Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - - li - o, et Fi - - - li - o, et

T  
Glo - ri - a Pa - - - - -

[Coro 2:]

S

A

T

B

[Coro 3:]

S

A

T

B

[bc:]

org  
*Gloria Patri* 6 6

arpa  
*Gloria Patri* 6 6

acomp.<sup>to</sup>  
continuo  
*Gloria Patri* 6

[Coro 1:]

100 105

S 1 et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i Sanc - - -

S 2 Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i Sanc - - -

A Fi - - - - - li - o, et Spi - ri - tu - i

T tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i Sanc - - - - -

[Coro 2:]

S

A

T

B

[Coro 3:]

S

A

T

B

[bc:]

org 6

arpa 6

acomp.<sup>to</sup> continuo 6



[ c ]  
110

[Coro 1:]

S 1  
S 2  
A  
T

to.  
to.  
Sanc - - - - - to.  
to.

[Coro 2:]

S  
A  
T  
B

In ma - - - - - nus  
In ma - - - - - nus  
In ma - - - - - nus tu - - - - - as,  
In ma - - - - - nus tu - - - - - as, Do -

[Coro 3:]

S  
A  
T  
B

In  
In

[bc:]

org  
arpa  
acomp.<sup>to</sup>  
continuo

*In manus tuas*  
*In manus tuas*  
*Yn manus tuas*

[Coro 1:]

115

120

S 1

S 2

A

T

[Coro 2:]

S

A

T

B

tu - - - - as, Do - - mi - ne, Do - - - - -

tu - - - - as, Do - mi - ne, in ma - nus tu - - - - as,

tu - - - - as, Do - mi - ne, in ma - - - - nus tu - - -

mi - ne, in ma - nus tu - - - as, Do - - - -

[Coro 3:]

S

A

T

B

ma - - - - nus tu - as, Do - - - - mi - ne, in ma - - - - nus tu - - -

ma - - - - nus tu - - - - as, in ma - nus tu - - - - as, Do -

In ma - - - - nus tu - - -

In ma - - - - nus tu - as, Do - - - - -

[bc:]

org

arpa

acomp.<sup>to</sup>  
continuo



[Coro 1:]

S 1

S 2

A

T

[Coro 2:]

S

A

T

B

mi - ne, Do - mi - ne, com - men -

Do - mi - ne, Do - mi - ne, com - men -

as, Do - - - - mi - ne, com - men -

[Coro 3:]

S

A

T

B

as, Do - mi - ne, com - men - do, com - men - do,

mi - ne, Do - mi - ne, com - men - do,

as, Do - - - - mi - ne, com - men - do, com -

[bc:]

org

mi - ne, com - men - do,

arpa

*Commendo*

acom.<sup>to</sup>

continuo

*Commendo*

[Coro 1:] 130 **Despacio**

S 1  
Com - men - do Spi - ri - tum me - - - -

S 2  
Com - men - do Spi - ri - tum me - - - -

A  
Com - men - do Spi - ri - tum me - - - -

T  
Com - men - do Spi - ri - tum me - - - -

[Coro 2:]

S  
do, com - men - do, com - men - do, com - men - do,

A  
do, com - men - do, com - men - do,

T  
do, com - men - do, com - men - - do,

B  
do, com - men - do, com - men - do,

[Coro 3:]

S  
com - men - do, com - men - do, com - men - do

A  
com - men - do, com - men - do, com - men - do

T  
men - - - do, com - men - do, com - men - do

B  
com - men - do, com - men - do, com - men - do

[bc:]

org  
com - men - do, com - men - do, com - men - do  
*Spiritum* 6

arpa  
com - men - do, com - men - do, com - men - do  
6

acom<sup>to</sup>  
continuo  
com - men - do, com - men - do, com - men - do  
6

135 140

[Coro 1:]

S 1  
um, Spi - ri - tum me - - - um.

S 2  
um, Spi - ri - tum me - um.

A  
um, Spi - ri - tum me - - - um.

T  
um, Spi - ri - tum me - - - um.

[Coro 2:]

S  
Spi - ri - tum me - um, Spi - - - ri - tum me - um, Spi - ri - tum me - - - um.

A  
Spi - ri - tum me - - - - - um, Spi - ri - tum me - - - um.

T  
Spi - ri - tum me - - - um, me - - - um, Spi - ri - tum me - - - um.

B  
Spi - ri - tum me - - - - - um, Spi - ri - tum me - - - um.

[Coro 3:]

S  
Spi - ri - tum me - - - - - um, Spi - ri - tum me - - - um.

A  
Spi - ri - tum me - - - um, Spi - ri - tum me - um.

T  
Spi - ri - tum me - - - um, Spi - ri - tum me - - - um.

B  
Spi - ri - tum me - - - um, Spi - ri - tum me - - - um.\*

[bc:]  
org  
arpa  
acomp.<sup>to</sup>  
continuo

\* El calderón está ubicado en la doble barra final.

# Beatus vir, a 8

## Solemne

de José Hinojosa (fl. 1662-†Valencia, 1673)

E-V/Acp, Mus/  
CM-H-46  
r. 4536  
(1673a)

ã8. Coro 1°. Tiple. en Duo. Hinojosa

Be a tus vir

ã8. Coro 1°. Tenor. en Duo. Hinojosa

Be a tus vir

2°. Coro ã8. Tiple. en Duo. Hinojosa

Be a tus vir

2°. Coro ã8. Tenor. en Duo. Hinojosa

Be - a tus vir

Tiple. = 3. Coro. ã8. Hinojosa

In mandatis ejus

Alto. 3. Coro. ã8. Hinojosa

In mandatis ejus

Tenor 3. Coro. ã8. Hinojosa

In mandatis ejus

Bajo Coro 3°. ã8. hinojosa.

In mandatis eius

Acomp.<sup>to</sup> Continuo.

[Coro 1:]

S

1.Be - a - tus vir,

T

1.Be - a - tus vir, be - a - tus

[Coro 2:]

S

1.Be - a - tus vir, be - a - tus

T

1.Be - a - tus vir,

[Coro 3:]

S

A

T

B

[bc:]

acomp.<sup>to</sup> continuo

[Coro 1:]

5

S  
qui ti-met, qui ti-met in man-da-tis e - ius, in man-da-tis

T  
8 vir qui ti-met, qui ti-met Do - mi - num: in man-da-tis e - ius,

[Coro 2:]

S  
vir qui ti-met, qui ti-met Do - mi - num: in man-da-tis e - ius,

T  
8 qui ti-met, qui ti-met in man-da-tis e - ius,

[Coro 3:]

S  
in man-da-tis e - ius, in man-da-tis e - ius

A  
in man-da-tis e - ius, in man-da-tis e - ius

T  
8 in man-da-tis e - ius, in man-da-tis e - ius

B  
in man-da-tis e - ius, in man-da-tis e - ius

[bc:]

acom.<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:] *10* *15*

S e - ius, in man-da-tis e - ius vo-let ni - mis. in ter-ra e -

T

[Coro 2:]

S

T in man-da-tis e - ius, in man-da-tis e - ius vo-let ni - mis. in ter-ra e -

[Coro 3:]

S

A

T

B

2.Po - tens in ter - ra e - rit,

2.Po - tens in ter-ra e - rit,

2.Po - tens in ter - ra e - rit,

2.Po - tens in ter-ra e - rit,

[bc:]

acom.<sup>to</sup>  
continuo



[Coro 1:]

20

S  
rit se - men e - ius: ge - ne - ra - ti - o

T  
8 in ter - ra e - rit se - men e - ius: ge - ne - ra - ti - o

[Coro 2:]

S  
in ter - ra e - rit se - men e - ius: ge - ne - ra - ti - o

T  
8 rit se - men e - ius: ge - ne - ra - ti - o

[Coro 3:]

S  
ge - ne - ra - ti - o, ge - ne - ra - ti -

A  
ge - ne - ra - ti - o, ge - ne - ra - ti -

T  
8 ge - ne - ra - ti - o, ge - ne - ra - ti -

B  
ge - ne - ra - ti - o, ge - ne - ra - ti -

[bc:]

acom<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:]

25

S  
rec - to - rum      be - ne - di - ce - tur.

T  
8  
rec - to - rum      be - ne - di - ce -

[Coro 2:]

S  
rec - to - rum      be - ne - di - ce - tur.

T  
8  
rec - to - rum      be - ne - di - ce -

[Coro 3:]

S  
o    rec - to - rum,    rec - to - rum      be - ne - di - ce - tur.

A  
o    rec - to - rum,    rec - to - rum      be - ne - di - ce - tur.

T  
8  
o    rec - to - rum,    rec - to - rum      be - ne - di - ce - tur.

B  
o    rec - to - rum,    rec - to - rum      be - ne - di - ce - tur.

[bc:]

acom<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:]

30

S

T

8 tur. in do - mo e - ius:

Detailed description: This block contains the musical notation for the first two parts of Coro 1. The Soprano part (S) is a single staff with a treble clef and a flat key signature, containing six measures of whole rests. The Tenor part (T) is a single staff with a treble clef and a flat key signature, containing six measures. The first measure has a whole rest. The second measure has a whole rest. The third measure begins with a half rest followed by a quarter note G4, then an eighth note A4, an eighth note B4, and a quarter note C5. The fourth measure has a quarter note B4, an eighth note A4, an eighth note G4, and a quarter note F4. The fifth measure has a quarter note E4, a quarter note D4, and a half rest. The sixth measure has a whole rest. The lyrics 'tur. in do - mo e - ius:' are written below the Tenor staff.

[Coro 2:]

S

T

8 tur. in do - mo e - ius:

Detailed description: This block contains the musical notation for the second two parts of Coro 2. The Soprano part (S) is a single staff with a treble clef and a flat key signature, containing six measures. The first two measures have whole rests. The third measure begins with a half rest followed by a quarter note G4, then an eighth note A4, an eighth note B4, and a quarter note C5. The fourth measure has a quarter note B4, an eighth note A4, an eighth note G4, and a quarter note F4. The fifth measure has a quarter note E4, a quarter note D4, and a half rest. The sixth measure has a whole rest. The lyrics 'tur. in do - mo e - ius:' are written below the Tenor staff.

[Coro 3:]

S

A

T

B

3.Glo - ri - a et di - vi - ti - ae et jus - ti - ti - a e - ius

Detailed description: This block contains the musical notation for Coro 3, including four vocal parts and a basso continuo part. The Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T) parts are in treble clefs with a flat key signature. The Bass (B) part is in a bass clef with a flat key signature. The basso continuo part is in a bass clef with a flat key signature. The lyrics are '3.Glo - ri - a et di - vi - ti - ae et jus - ti - ti - a e - ius'. The Soprano and Alto parts have two sharp accidentals (F# and C#) in the second measure. The Tenor and Bass parts have a half rest in the second measure. The basso continuo part has a half rest in the second measure.

[bc:]

acom<sup>to</sup>  
continuo

Detailed description: This block contains the musical notation for the basso continuo part, labeled 'acom<sup>to</sup> continuo'. It is a single staff in a bass clef with a flat key signature, containing six measures. The first measure has a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The second measure has a half note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3. The third measure has a half note F3, a quarter note G3, and a quarter note A3. The fourth measure has a half note B3, a quarter note C4, and a quarter note D4. The fifth measure has a half note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. The sixth measure has a half note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.

[Coro 1:]

35

40

S  
ma - net, ma - net

T  
8  
ma - net in sae - cu-lum sae - cu - li.

[Coro 2:]

S  
ma - net in sae - cu-lum sae - cu - li.

T  
8  
ma - net, ma - net

[Coro 3:]

S  
ma - net, ma - net, ma - net in sae -

A  
ma - net, ma - net, ma - net in sae -

T  
8  
ma - net, ma - net, ma - net in sae -

B  
ma - net, ma - net, ma - net in sae -

[bc:]

acom.<sup>to</sup>  
continuo  
\*

\* Mi 2 sostenido en el ms.

[Coro 1:]

45

S  
4. E - xor - tum est, e - xor - tum est in te - ne - bris lu - men rec - tis:

T  
8

[Coro 2:]

S

T  
8

4. E - xor - tum est, in te - ne - bris lu - men rec - tis:

[Coro 3:]

S  
- cu - lum sae - cu - li. mi - se - ri -

A  
- cu - lum sae - cu - li. mi - se - ri -

T  
8  
- cu - lum sae - cu - li. mi - se - ri -

B  
- cu - lum sae - cu - li. mi - se - ri -

[bc:]

acom.<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:]

S et mi-se-ra - tor, et mi-se-ra - tor, et

T mi-se - ri - cors, et mi-se - ra - tor, et ius - tus.

Detailed description: This block contains the musical notation for the first chorus, featuring Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Soprano part begins with a rest, followed by a melodic line with lyrics 'et mi-se-ra - tor, et mi-se-ra - tor, et'. The Tenor part starts with a rest, then enters with lyrics 'mi-se - ri - cors, et mi-se - ra - tor, et ius - tus.' The music is in a minor key with a common time signature.

[Coro 2:]

S mi - se - ri - cors, et mi-se-ra -

T et mi-se-ra - tor, et mi-se-ra - tor, et ius - tus.

Detailed description: This block contains the musical notation for the second chorus, featuring Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Soprano part begins with lyrics 'mi - se - ri - cors, et mi-se-ra -'. The Tenor part starts with a rest, then enters with lyrics 'et mi-se-ra - tor, et mi-se-ra - tor, et ius - tus.' The musical notation continues from the previous system.

[Coro 3:]

S cors,

A cors,

T cors,

B cors,

Detailed description: This block contains the musical notation for the third chorus, featuring Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. Each part begins with a rest followed by the word 'cors,'. The Soprano part has a note on the first staff, while the other parts have rests. The music is in a minor key with a common time signature.

[bc:]

acom<sup>to</sup>  
continuo

Detailed description: This block contains the musical notation for the Continuo part, labeled 'acom<sup>to</sup> continuo'. It is written in a bass clef and shows a rhythmic accompaniment consisting of eighth and sixteenth notes.

[Coro 1:]

55

S ius - tus. 5.Ju - cun - dus ho -

T 8 5.Ju - cun - dus ho - mo, qui mi-se-

[Coro 2:]

S tor, et ius - tus. 5.Ju - cun - dus ho - mo, qui

T 8 5.Ju - cun - dus ho - mo,

[Coro 3:]

S 5.Ju - cun - dus ho - mo,

A 5.Ju - cun - dus ho - mo,

T 8 5.Ju - cun - dus ho - mo,

B 5.Ju - cun - dus ho - mo,

[bc:]

acom<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:]

60

S  
mo, qui mi-se-re - tur et com - mo - dat: ser - mo - nes

T  
8 re - tur qui mi-se - re - tur et com - mo - dat: ser - mo - nes su - os

[Coro 2:]

S  
mi - se - re - tur et com - mo - dat: dis - po - net ser -

T  
8 qui mi-se-re - tur qui mi-se-re - tur et com - mo - dat: ser - mo - nes

[Coro 3:]

S  
dis - po - net ser -

A  
dis - po - net ser -

T  
8 dis - po - net ser -

B  
dis - po - net ser -

[bc:]

acom<sup>to</sup>  
continuo



[Coro 1:]

65

70

S  
su - os in iu - di - ci - o: qui - a in ae - ter - num

T  
8 in iu - di - ci - o, iu - di - ci - o: qui - a

[Coro 2:]

S  
mo - nes su - os in iu - di - ci - o: non,

T  
8 su - os in iu - di - ci - o: non,

[Coro 3:]

S  
mo - nes su - os qui - a in ae - ter - num,

A  
mo - nes su - os qui - a in ae - ter - num,

T  
8 mo - nes su - os qui - a in ae - ter - num,

B  
mo - nes su - os qui - a in ae - ter - num,

[bc:]

acom<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:]

75

S non, non, qui-a in ae-ter-num non, non com - mo - ve - bi - tur,

T in ae - ter - num non, com - mo -

[Coro 2:]

S qui-a in ae-ter - num, qui-a in ae-ter - num non com - mo - ve - bi - tur,

T non, non, non,

[Coro 3:]

S non, qui-a in ae-ter - num, qui-a in ae-ter -

A non, qui-a in ae-ter - num, qui-a in ae-ter -

T non, qui-a in ae-ter - num, qui-a in ae-ter -

B non, qui-a in ae-ter - num, qui-a in ae-ter -

[bc:]

acom<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:]

80

S  
qui-a in ae-ter - num non com-mo - ve - bi - tur.

T  
ve - - - - - bi - tur.

[Coro 2:]

S  
qui-a in ae - ter - num non com-mo - ve - bi - tur.

T

[Coro 3:]

S  
num 6. In me - mo - ri - a ae - ter - na e - rit

A  
num 6. In me - mo - ri - a ae - ter - na e - rit

T  
num 6. In me - mo - ri - a ae - ter - na e - rit

B  
num 6. In me - mo - ri - a ae - ter - na e - rit

[bc:]

acom<sup>to</sup>  
continuo

## [Coro 1:]

S  
T

ma - la, ma - la, ma - la non ti - me -

ab au - di - ti - o - ne ma - la, ma - la, ma - la non ti - me -

Detailed description: This block contains the vocal parts for Coro 1. The Soprano (S) part is in a treble clef with a key signature of one flat. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The Tenor (T) part is in a treble clef with an 8va marking. It begins with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, a quarter note C4, a quarter note Bb3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lyrics are: "ma - la, ma - la, ma - la non ti - me -" for Soprano and "ab au - di - ti - o - ne ma - la, ma - la, ma - la non ti - me -" for Tenor.

## [Coro 2:]

S  
T

ab au - di - ti - o - ne ma - la, ma - la, ma - la non ti - me -

ma - la, ma - la, ma - la non ti - me -

Detailed description: This block contains the vocal parts for Coro 2. The Soprano (S) part is in a treble clef with a key signature of one flat. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The Tenor (T) part is in a treble clef with an 8va marking. It begins with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, a quarter note C4, a quarter note Bb3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lyrics are: "ab au - di - ti - o - ne ma - la, ma - la, ma - la non ti - me -" for Soprano and "ma - la, ma - la, ma - la non ti - me -" for Tenor.

## [Coro 3:]

S  
A  
T  
B

jus - tus:

jus - tus:

\*  
jus - tus:

jus - tus:

Detailed description: This block contains the vocal parts for Coro 3. The Soprano (S) part is in a treble clef with a key signature of one flat. It begins with a whole note G4, followed by a whole rest. The Alto (A) part is in a treble clef with a key signature of one flat. It begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The Tenor (T) part is in a treble clef with an 8va marking. It begins with a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, a quarter note C4, a quarter note Bb3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The Bass (B) part is in a bass clef with a key signature of one flat. It begins with a whole note G2, followed by a whole rest. The lyrics are: "jus - tus:" for Soprano, "jus - tus:" for Alto, "\*  
jus - tus:" for Tenor, and "jus - tus:" for Bass.

## [bc:]

acom.<sup>to</sup>  
continuo

Detailed description: This block contains the Continuo part, which is a basso continuo line. It is in a bass clef with a key signature of one flat. It begins with a whole note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note Bb2, a quarter note C3, a quarter note Bb2, a quarter note A2, and a quarter note G2.

\* Sostenido en el ms.

[Coro 1:]

90

S  
bit, ma - la, ab au - di - ti - o - ne

T  
bit, ma - la, ab au - di - ti - o - ne

[Coro 2:]

S  
bit, ma - la, ab au - di - ti - o - ne

T  
bit, ma - la, ab au - di - ti - o - ne

[Coro 3:]

S  
ab au - di - ti - o - ne ma - la, ma - la

A  
ab au - di - ti - o - ne ma - la, ma - la

T  
ab au - di - ti - o - ne ma - la, ma - la

B  
ab au - di - ti - o - ne ma - la, ma - la

[bc:]

acom<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:]

95

100

S  
T

7. Pa - ra - tum cor e - ius, spe - ra -

8

7. Pa - ra - tum

Detailed description: This block contains the musical notation for the first chorus, featuring Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Soprano part begins at measure 95 with a whole rest, followed by a half note G4 in measure 96, a half note A4 in measure 97, a half note B4 in measure 98, and a half note C5 in measure 99. The Tenor part begins at measure 95 with a whole rest, followed by a half note G3 in measure 96, a half note F3 in measure 97, a half note E3 in measure 98, and a half note D3 in measure 99. The lyrics '7. Pa - ra - tum cor e - ius, spe - ra -' are written below the Soprano staff, and '7. Pa - ra - tum' is written below the Tenor staff. A '8' is written below the Tenor staff in measure 95.

[Coro 2:]

S  
T

7. Pa - ra - tum cor e - ius, spe -

8

7. Pa - ra - tum

Detailed description: This block contains the musical notation for the second chorus, featuring Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Soprano part begins at measure 100 with a whole rest, followed by a half note G4 in measure 101, a half note A4 in measure 102, a half note B4 in measure 103, and a half note C5 in measure 104. The Tenor part begins at measure 100 with a whole rest, followed by a half note G3 in measure 101, a half note F3 in measure 102, a half note E3 in measure 103, and a half note D3 in measure 104. The lyrics '7. Pa - ra - tum cor e - ius, spe -' are written below the Soprano staff, and '7. Pa - ra - tum' is written below the Tenor staff. An '8' is written below the Tenor staff in measure 100.

[Coro 3:]

S  
A  
T  
B

non ti me - bit. 7. Pa - ra - tum

non ti - me - bit. 7. Pa - ra - tum

non ti - me - bit. 7. Pa - ra - tum

non ti - me - bit. 7. Pa - ra - tum

Detailed description: This block contains the musical notation for the third chorus, featuring Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The Soprano part begins at measure 105 with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Alto part begins at measure 105 with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Tenor part begins at measure 105 with a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3. The Bass part begins at measure 105 with a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The lyrics 'non ti me - bit. 7. Pa - ra - tum' are written below each staff. An '8' is written below the Tenor staff in measure 105.

[bc:]

acom<sup>to</sup>  
continuo

Detailed description: This block contains the musical notation for the basso continuo part, labeled 'acom<sup>to</sup> continuo'. It begins at measure 105 with a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2. The notation continues with a half note G2 in measure 106, a half note F2 in measure 107, a half note E2 in measure 108, and a half note D2 in measure 109. The lyrics 'acom<sup>to</sup> continuo' are written to the left of the staff.

[Coro 1:]

105

S  
- re in Do - mi - no, con - fir - ma - tum

T  
8  
con - fir - ma - tum est, con - fir - ma - tum est,

[Coro 2:]

S  
con - fir - ma - tum est, con - fir - ma - tum est,

T  
8  
ra - re in Do - mi - no, con - fir - ma - tum

[Coro 3:]

S

A

T  
8

B

[bc:]

acom<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:]

110

S  
est cor e - ius: non com - mo - ve - bi - tur

T  
8  
non com - mo - ve - bi - tur

[Coro 2:]

S  
non com - mo - ve - bi - tur

T  
8  
est cor e - ius: non com - mo - ve - bi - tur

[Coro 3:]

S  
non com - mo - ve - bi - tur do - nec de - spi - ci - at i -

A  
non com - mo - ve - bi - tur do - nec de - spi - ci - at i -

T  
8  
non com - mo - ve - bi - tur do - nec de - spi - ci - at i -

B  
non com - mo - ve - bi - tur do - nec de - spi - ci - at i -

[bc:]

acom<sup>to</sup>  
continuo



[Coro 1:]

115

120

S

T

8. Di - sper - sit, de - dit pau - pe - ri - bus: ius - ti - ti - a

[Coro 2:]

S

T

8. Di - sper - sit, de - dit pau - pe - ri - bus: ius - ti - ti - a

[Coro 3:]

S

A

T

B

- ni - mi - cos su - os.

- ni - mi - cos su - os.

- ni - mi - cos su - os.

- ni - mi - cos su - os.

[bc:]

acom<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:]

S  
T

ma - net, ma - net,  
e - ius ma - net,

125

Detailed description: This block contains the musical notation for the first chorus, featuring Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Soprano part begins with a whole rest, followed by a melodic line with lyrics 'ma - net, ma - net,'. The Tenor part starts with an octave sign (8) and a melodic line with lyrics 'e - ius ma - net,'. A measure number '125' is positioned above the Soprano staff.

[Coro 2:]

S  
T

e - ius ma - net, ma - net,  
ma - net,

Detailed description: This block contains the musical notation for the second chorus, featuring Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Soprano part has lyrics 'e - ius ma - net, ma - net,'. The Tenor part has lyrics 'ma - net,'. An octave sign (8) is present at the beginning of the Tenor staff.

[Coro 3:]

S  
A  
T  
B

ma - net, ma -  
ma  
ma - net, ma -  
ma -

Detailed description: This block contains the musical notation for the third chorus, featuring Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The Soprano part has lyrics 'ma - net, ma -'. The Alto part has lyrics 'ma'. The Tenor part has lyrics 'ma - net, ma -'. The Bass part has lyrics 'ma -'. An octave sign (8) is present at the beginning of the Tenor staff.

[bc:]

acom<sup>to</sup>  
continuo

Detailed description: This block contains the musical notation for the basso continuo part, labeled 'acom<sup>to</sup> continuo'. It features a single bass line with a melodic line.

[Coro 1:]

130

S ma - net in sae - cu-lum sae - cu - li, in sae - cu-lum sae - cu - li:

T ma - net in sae - cu-lum sae - cu - li:

[Coro 2:]

S ma - net in sae - cu-lum sae - cu - li:

T ma - net in sae - cu-lum sae - cu - li, in sae - cu-lum sae - cu - li:

[Coro 3:]

S net cor - nu

A net, ma - net cor - nu

T net cor - nu

B net cor - nu

[bc:]

acom<sup>to</sup>  
continuo

6

[Coro 1:]

135

S e-xal-ta - bi - tur, e-xal-ta - bi - tur in glo - ri -

T e-xal-ta - bi - tur, in glo - ri -

[Coro 2:]

S e-xal-ta - bi - tur, in glo - ri -

T e-xal-ta - bi - tur, e-xal-ta - bi - tur in glo - ri -

[Coro 3:]

S e - ius e-xal-ta - bi - tur in glo - ri -

A e - ius e-xal-ta - bi - tur in glo - ri -

T e - ius e-xal-ta - bi - tur in glo - ri -

B e - ius e-xal-ta - bi - tur in glo - ri -

[bc:]

acom.<sup>to</sup> continuo

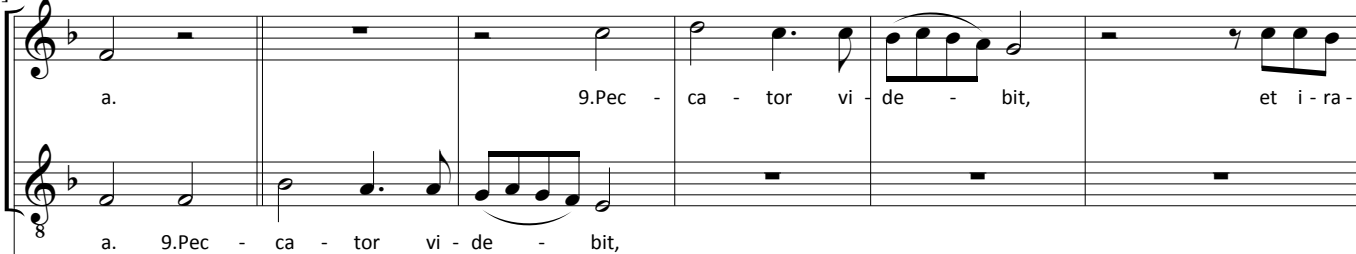
\* Sostenido en el ms.

[Coro 1:]

140

S  
a. 9.Pec - ca - tor vi - de - bit, et i - ra -

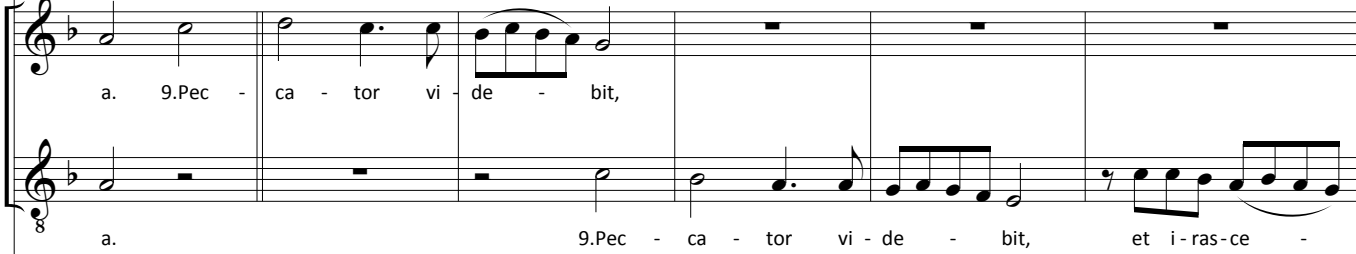
T  
8 a. 9.Pec - ca - tor vi - de - bit,

Musical notation for Coro 1, Soprano and Tenor parts. The Soprano part (S) is in treble clef with a key signature of one flat. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Tenor part (T) is in treble clef with an 8va marking. It begins with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4.

[Coro 2:]

S  
a. 9.Pec - ca - tor vi - de - bit,

T  
8 a. 9.Pec - ca - tor vi - de - bit, et i - ras - ce -

Musical notation for Coro 2, Soprano and Tenor parts. The Soprano part (S) is in treble clef with a key signature of one flat. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Tenor part (T) is in treble clef with an 8va marking. It begins with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4.

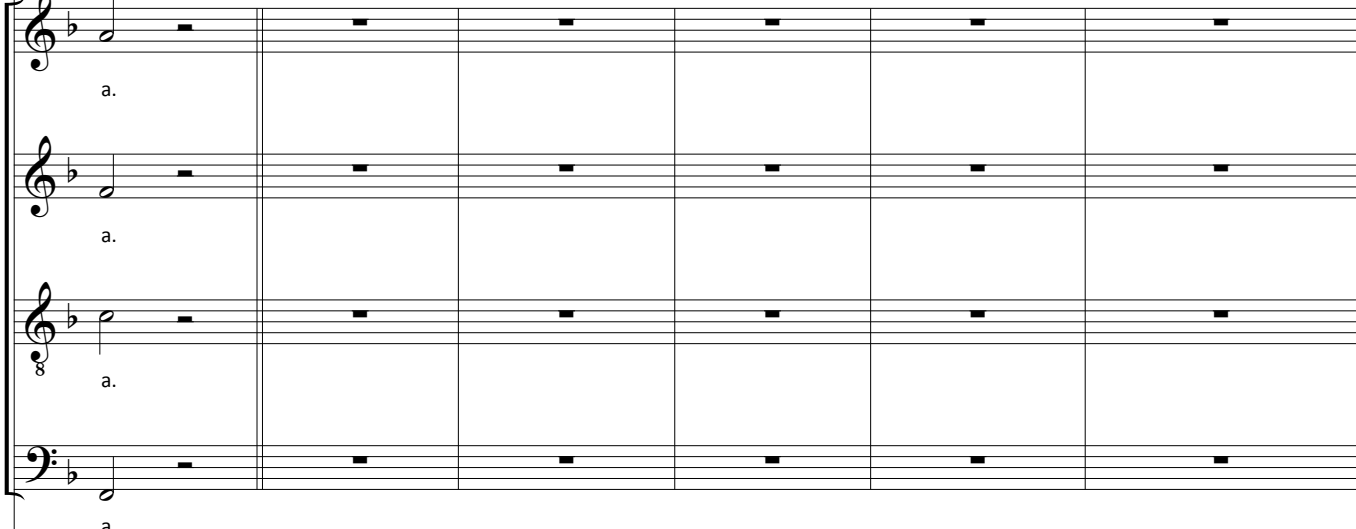
[Coro 3:]

S  
a.

A  
a.

T  
8 a.

B  
a.

Musical notation for Coro 3, Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. All parts (S, A, T, B) are in their respective clefs with a key signature of one flat. Each part begins with a whole rest, followed by a half note G, a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C.

[bc:]

acom<sup>to</sup>  
continuo

Musical notation for the basso continuo part. It is in bass clef with a key signature of one flat. It begins with a whole note G2, followed by a half note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a half note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5.

[Coro 1:]

145

150

S  
sce - tur,  
et i-ra - sce - tur,

T  
8  
et i-ra-sce - tur,  
et i-ra-sce - tur,  
den - ti - bus su - is fre - met,

[Coro 2:]

S  
et i-ra - sce - tur,  
et i-ra-sce - tur,  
den - ti - bus su -

T  
8  
tur,  
et i-ra - sce - tur,

[Coro 3:]

S  
et i-ra - sce - tur,  
den - ti - bus su - is

A  
et i-ra - sce - tur,  
den - ti - bus su - is

T  
8  
et i-ra - sce - tur,  
den - ti - bus su - is

B  
et i-ra - sce - tur,  
den - ti - bus su - is

[bc:]

acom<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:]

155

S den - ti - bus su - is fre - met, fre - met fre - met

T fre - met fre - met

[Coro 2:]

S - is fre - met et ta - bes - - - - - cet:

T den - ti - bus su - is fre - met, fre - met fre - met

[Coro 3:]

S fre - met fre - met et ta - be -

A fre - met fre - met et ta - be -

T fre - met fre - met et ta - be -

B fre - met fre - met et ta - be -

[bc:]

acom<sup>10</sup>  
continuo

[Coro 1:]

160

S  
de-si-de - ri - um, de - si - de - ri - um pec-ca-to-rum pe - ri - bit,

T  
8  
de - si - de - ri - um pec - ca -

[Coro 2:]

S  
de-si-de - ri - um, de - si - de - ri - um pec-ca-to-rum pe - ri - bit,

T  
8  
de-si-de - ri - um, de-si-de - ri - um pe - ri - bit,

[Coro 3:]

S  
scet: de - si - de - ri - um pec-ca-to-rum pe - ri - bit, pec-ca-to-rum pe-

A  
scet: de - si - de - ri - um pec-ca-to-rum pe - ri - bit, pec-ca-to-rum pe-

T  
8  
- scet: de - si - de - ri - um pec-ca-to-rum pe - ri - bit, pe - ri -

B  
scet: de - si - de - ri - um pec-ca-to-rum pe - ri - bit, pec-ca-to-rum pe-

[bc:]

acom<sup>to</sup>  
continuo



[Coro 1:]

165

S pec-ca-to-rum pe - ri - bit, pec-ca-to-rum, pec-ca-to-rum, pec-ca-to-rum pe-

T to - rum pe - - - - ri -

[Coro 2:]

S pec-ca - to-rum pe-ri - bit, pec-ca - to-rum, pec-ca-to-rum pe-

T pe - ri - bit, pe-

[Coro 3:]

S ri - bit, pe - ri - bit, pe - ri - bit,

A ri - bit, pe - ri - bit, pe - ri - bit, \*

T bit, pe - ri - bit, pe - ri - bit,

B ri - bit, pe - ri - bit, pe - ri - bit,

[bc:]

acom.<sup>to</sup>  
continuo

\* Sostenido en el ms.

[Coro 1:]

170

S  
ri - bit, pec-ca to - rum pe - ri - bit, pe - ri - bit, pe - ri - bit.

T  
8  
bit.

Musical score for Coro 1, Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Soprano part is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Tenor part is in bass clef with a key signature of one flat. The Soprano part has lyrics: "ri - bit, pec-ca to - rum pe - ri - bit, pe - ri - bit, pe - ri - bit." The Tenor part has lyrics: "bit." There are rests in the Soprano part for the first two measures and in the Tenor part for the first two measures. The Tenor part has a fermata over the final note.

[Coro 2:]

S  
ri - bit, pec-ca - to - rum, pe - ri - bit, pe - ri - bit, pe - ri - bit.

T  
8  
ri - bit, pe - ri - bit, pe - ri - bit.

Musical score for Coro 2, Soprano (S) and Tenor (T) parts. The Soprano part is in treble clef with a key signature of one flat. The Tenor part is in bass clef with a key signature of one flat. The Soprano part has lyrics: "ri - bit, pec-ca - to - rum, pe - ri - bit, pe - ri - bit, pe - ri - bit." The Tenor part has lyrics: "ri - bit, pe - ri - bit, pe - ri - bit." There are rests in the Soprano part for the first two measures and in the Tenor part for the first two measures. The Tenor part has a fermata over the final note.

[Coro 3:]

S  
pe - ri - bit, pe - ri - bit, pe - ri - bit.

A  
pe - ri - bit, pe - ri - bit, pe - ri - bit.

T  
8  
pe - ri - bit, pe - ri - bit, pe - ri - bit.

B  
pe - ri - bit, pe - ri - bit, pe - ri - bit.

Musical score for Coro 3, Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The Soprano part is in treble clef with a key signature of one flat. The Alto part is in treble clef with a key signature of one flat. The Tenor part is in bass clef with a key signature of one flat. The Bass part is in bass clef with a key signature of one flat. All parts have lyrics: "pe - ri - bit, pe - ri - bit, pe - ri - bit." There are rests in the Soprano part for the first two measures and in the Alto part for the first two measures. The Tenor part has a fermata over the final note.

[bc:]

acom<sup>to</sup>  
continuo

Musical score for Continuo part. The part is in bass clef with a key signature of one flat. The lyrics are "acom<sup>to</sup> continuo".

Glo ri a Pa - - - - tri

Glo ri a Pa - - - - - tri

Glo ri a Pa - - - - - tri

Glo ri a Pa - - - - - tri

Gloria et Fi li o et Fi li o

Gloria et Fi li o et Fi li o

Gloria et Fi li o et Fi li o

Gloria et Fi li o et Fi li o

Gloria

[Coro 1:]

S  
T  
8  
Glo - ri - a Pa -

[Coro 2:]

S  
T  
8  
Glo - ri - a Pa -

[Coro 3:]

S  
A  
T  
B  
8

[bc:]

acom<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:]

S  
Glo - ri - a Pa - tri,

T  
tri, et Spi - ri -

180

[Coro 2:]

S  
tri, et Spi - ri -

T  
Glo - ri - a Pa - tri,

[Coro 3:]

S  
et Fi - li - o, et Fi - li - o,

A  
et Fi - li - o, et Fi - li - o,

T  
et Fi - li - o, et Fi - li - o,

B  
et Fi - li - o, et Fi - li - o,

[bc:]  
acom.<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:]

185

S  
T

Si-cut e - rat in prin - ci - pi o,  
- tu-i Sanc - to. Si-cut e - rat

[Coro 2:]

S  
T

- tu-i Sanc - to. Si-cut e - rat  
Si-cut e - rat in prin - ci - pi o,

[Coro 3:]

S  
A  
T  
B

et Spi - ri - tu-i Sanc - to. Si-cut e - rat in prin - ci - pi -  
et Spi - ri - tu-i Sanc - to. Si-cut e - rat in prin - ci - pi -  
et Spi - ri - tu-i Sanc - to. Si-cut e - rat in prin - ci - pi -  
et Spi - ri - tu-i Sanc - to. Si-cut e - rat in prin - ci - pi -

[bc:]

acom.<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:]

190

195

S  
T

si-cut e - rat in prin - ci - pi - o, et  
in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

Detailed description: This block contains the vocal parts for Coro 1. The Soprano part (S) begins at measure 190 with a whole rest, followed by a half rest, and then enters at measure 195 with the lyrics "si-cut e - rat in prin - ci - pi - o, et". The Tenor part (T) begins at measure 190 with the lyrics "in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per," and has a whole rest at measure 195. Both parts are in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

[Coro 2:]

S  
T

in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,  
si-cut e - rat in prin - ci - pi - o,

Detailed description: This block contains the vocal parts for Coro 2. The Soprano part (S) begins at measure 190 with the lyrics "in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per," and has a whole rest at measure 195. The Tenor part (T) has a whole rest at measure 190 and enters at measure 195 with the lyrics "si-cut e - rat in prin - ci - pi - o,". Both parts are in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

[Coro 3:]

S  
A  
T  
B

o, Si-cut e - rat  
o, Si-cut e - rat  
o, Si-cut e - rat  
o, Si-cut e - rat

Detailed description: This block contains the vocal parts for Coro 3. The Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts all begin at measure 190 with the syllable "o," and have a whole rest at measure 195. They all enter at measure 195 with the lyrics "Si-cut e - rat". The parts are in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

[bc:]  
acom.<sup>to</sup>  
continuo

Detailed description: This block contains the Continuo part, which is a basso continuo line. It begins at measure 190 and continues through measure 195. The part is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

[Coro 1:]

200

S  
nunc, et nunc, et sem - per, et nunc, et nunc, et sem - per:

T  
8

[Coro 2:]

S  
et

T  
8  
et nunc, et sem - per, et nunc, et sem - per, sem - per:

[Coro 3:]

S  
et in

A  
et in

T  
8  
et in

B  
et in

[bc:]  
acom.<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:]

205

S et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men,

T et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - men,

[Coro 2:]

S in sae - cu - la sae - cu -

T et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men,

[Coro 3:]

S sae - cu - la sae - cu - lo - rum, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, sae - cu -

A sae - cu - la sae - cu - lo - rum, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, sae - cu -

T sae - cu - la sae - cu - lo - rum, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, sae - cu -

B sae - cu - la sae - cu - lo - rum, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, sae - cu -

[bc:]

acom<sup>to</sup>  
continuo



[Coro 1:]

210

S  
sae-cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men, a - men.

T  
8  
sae-cu-lo-rum. A - men, a - men, a - men, a - men.

[Coro 2:]

S  
lo - rum. A - men.

T  
8  
sae-cu - lo - rum. A - men, a - men, a - men, a - men.

[Coro 3:]

S  
lo-rum. A - men, a - men, a - men.

A  
lo-rum. A - men, a - men, a - men.

T  
8  
lo-rum. A - men, a - men, a - men.

B  
lo-rum. A - men, a - men, a - men.

[bc:]  
acom.<sup>to</sup>  
continuo

# O Rex gloriae, a 8

de José Hinojosa (fl. 1662-†Valencia, 1673)

E-V/Acp, Mus/  
 CM-H-81  
 r. 4610  
 (1673a)

Tiple 1.º del 1.º Coro = à 8. Ynojosa [Coro 1:]  
 O Rex glo ri e

Tiple 2.º del 1.º Coro. à 8. Ynojosa  
 O Rex glo ri e

Alto de 1.º Coro. a 8. Ynojosa  
 O Rex glo ri e

Tenor de 1.º Coro = à 8. Ynojosa.  
 O Rex glo ri e

Tiple de 2.º Coro. à 8. Ynojosa. [Coro 2:]  
 Rex glo ri e

Alto de 2.º Coro = à 8. Ynojosa  
 O Rex glo ri e

Tenor de 2.º Coro - à 8. Ynojosa  
 O Rex glo ri e

Bajo 2.º Coro = à 8. Ynojosa.  
 O Rex glo ri e

\* Acompañ.º à 8. al Organo. Para Regir Ynojosa [bc:]  
 O Rex glorie

O Rex gloriae

\* Vid. edición crítica, p. 887.

[Coro 1:]

5

10

S 1  
Rex glo - ri - ae, Rex glo - ri - ae, Do - mi - ne vir - tu - tum,

S 2  
Rex glo - ri - ae, Do - mi - ne vir - tu -

A  
glo - ri - ae, O Rex glo - ri - ae, Do - mi - ne vir - tu -

T  
ae, Rex glo - ri - ae, Do - mi - ne vir - tu - tum,

[Coro 2:]

S  
Rex

A  
O

T  
O

B  
O

[bc:]

org

9 8 6 #3 4 5 4 #3 6 6 5 4 #3

[Coro 1:]

15

S 1  
o

S 2  
tum,

A  
tum,

T  
o

[Coro 2:]

S  
glo - ri - ae, Rex glo - ri - ae,

A  
Rex glo - ri - ae, Rex glo - ri - ae,

T  
Rex glo - ri - ae, Rex glo - ri - ae,

B  
Rex glo - ri - ae, Rex glo - ri - ae,

[bc:]  
org

3

7

6

7

7

#6

5

#3

4

4

3

3

[Coro 1:]

20

25

S 1  
Rex glo - ri - ae, glo - ri - ae,

S 2  
glo - ri - ae, Rex glo - ri - ae,

A  
ae, Rex glo ri - ae,

T  
Rex glo - ri - ae,

[Coro 2:]

S  
Rex glo - ri - ae, Rex

A  
Rex glo - ri -

T  
Rex

B  
Rex glo - ri -

[bc:]

org

6 3 6 5 6 6 5

#3 4 2 3 5

[Coro 1:]

30

S 1  
Rex glo - ri - ae, Rex glo - ri -

S 2  
Rex glo - ri - ae,

A  
Rex ri - ae, Rex glo - ri -

T  
Rex glo - ri - ae, Rex glo - ri -

[Coro 2:]

S  
glo - ri - ae, Rex glo - ri -

A  
ae, Rex glo - ri - ae, Rex glo - ri -

T  
glo - ri - ae, Rex glo - ri - ae, Rex glo - ri -

B  
ae, Rex glo - ri - ae, Rex glo - ri -

[bc:]  
ae, Rex glo - ri - ae, Rex glo - ri -

org

6 3 5 —  
#3 4 #3

6

6 — 5 —  
#3 4 4 #3



[Coro 1:]

40

45

S 1  
tum, Do - mi - ne, qui tri-um - pha - tor, qui tri-um - pha - tor, qui tri-um -

S 2  
tum, Do - mi - ne, qui tri-um - pha - tor, qui tri-um - pha - tor, qui tri-um -

A  
tum, Do - mi - ne, qui tri-um - pha - tor, qui tri-um - pha - tor, qui tri-um -

T  
tum, Do - mi - ne, qui tri-um - pha - tor, qui tri-um - pha - tor, qui tri-um -

[Coro 2:]

S  
Do - mi - ne, Do - mi - ne vir - tu - tum, qui tri-um - pha - tor, qui tri-um - pha - tor,

A  
Do - mi - ne, Do - mi - ne vir - tu - tum, vir - tu - tum, qui tri-um - pha - tor, qui tri-um - pha - tor,

T  
Do - mi - ne, Do - mi - ne vir - tu - tum, vir - tu - tum, qui tri-um - pha - tor, qui tri-um - pha - tor,

B  
Do - mi - ne, Do - mi - ne vir - tu - tum, vir - tu - tum, qui tri-um - pha - tor, qui tri-um - pha - tor,

[bc:]  
org  
Do - mi - ne, Do - mi - ne vir - tu - tum, vir - tu - tum, qui tri-um - pha - tor, qui tri-um - pha - tor,

#3

#6  
3

3

5

4

#3

#3



[Coro 1:]

50

S 1  
pha - tor ho - di e, qui tri - um - pha - tor, Do - mi - ne vir -

S 2  
pha - tor ho - di e, qui tri - um - pha - tor,

A  
pha - tor ho - di e, qui tri - um - pha - tor,

T  
pha - tor ho - di - e, qui tri - um - pha - tor,

[Coro 2:]

S  
qui tri - um - pha - tor ho - di e, Do - mi - ne vir - tu - tum, vir - tu - tum,

A  
qui tri - um - pha - tor ho - di e, Do - mi - ne vir - tu - tum, vir - tu - tum,

T  
qui tri - um - pha - tor ho - di e, Do - mi - ne vir - tu - tum, vir - tu - tum,

B  
qui tri - um - pha - tor ho - di e, Do - mi - ne vir - tu - tum,

[bc:]  
org  
qui tri - um - pha - tor ho - di e, Do - mi - ne vir - tu - tum,

7 3 7  
+ +

#3

6 7 6 #3  
3

5 4 #3

[Coro 1:]

55

S 1  
tu - tum, vir - tu - tum, Do - mi - ne vir - tu - tum, qui tri - um - pha - tor,

S 2  
Do - mi - ne vir - tu - tum, Do - mi - ne vir - tu - tum, qui tri - um - pha - tor,

A  
Do - mi - ne vir - tu - tum, vir - tu - tum, qui tri - um - pha - tor,

T  
Do - mi - ne vir - tu - tum, vir - tu - tum, qui tri - um - pha - tor,

[Coro 2:]

S  
qui tri - um - pha - tor, qui tri - um -

A  
qui tri - um - pha - tor, qui tri - um -

T  
qui tri - um - pha - tor, qui tri - um -

B  
qui tri - um - pha - tor, qui tri - um -

[bc:]

org  
qui tri - um - pha - tor, qui tri - um -

#6  
3

6

5  
4 3

[Coro 1:]

60

S 1  
qui tri-um-pha-tor ho - di e, su - per om - nes cae - los, su - per om-nes

S 2  
qui tri-um-pha-tor ho - di e, su - per om - nes cae - los, su - per om-nes

A  
qui tri-um-pha-tor ho - di e, su - per om - nes cae - los, su - per om-nes

T  
qui tri-um-pha-tor ho - di - e, su - per om - nes cae - los, su - per om-nes

[Coro 2:]

S  
pha-tor ho - di e, qui tri-um-pha-tor ho - di e, su - per om - nes cae - los

A  
pha-tor ho - di e, qui tri-um-pha-tor ho - di e, su - per om - nes cae - los

T  
pha-tor ho - di e, qui tri-um-pha-tor ho - di e, su - per om - nes cae - los

B  
pha-tor ho - di - e, qui tri-um-pha-tor ho - di - e, su - per om - nes cae - los

[bc:]

org

#3

#3

#3

6

[Coro 1:]

65

70

S 1  
cae - los, su - per om - nes cae - los, su - per om - nes

S 2  
cae - los, su - per om - nes cae - los, su - per om - nes

A  
cae - los, su - per om - nes cae - los, su - per om - nes

T  
cae - los, su - per om - nes cae - los, su - per om - nes

[Coro 2:]

S  
a - scen - dis - ti, a - scen - dis - ti, su - per om - nes cae - los

A  
a - scen - dis - ti, su - per om - nes cae - los a -

T  
a - scen - dis - ti, su - per om - nes cae - los

B  
a - scen - dis - ti, su - per om - nes cae - los

[bc:]  
org

7 6 6 7 5  
3 3 + 4 3



[Coro 1:]

80

S 1  
ne de - re - lin - quas nos or - pha - nos, or -

S 2  
ne de - re - lin - quas nos or - pha - nos, or -

A  
ne de - re - lin - quas nos or - pha - nos, or -

T  
ne de - re - lin - quas nos or - pha - nos, or -

[Coro 2:]

S  
nos, ne de - re - lin - quas nos or - pha - nos,

A  
nos, ne de - re - lin - quas nos or - pha - nos,

T  
- quas nos, ne de - re - lin - quas nos or - pha - nos,

B  
nos, ne de - re - lin - quas nos or - pha - nos,

[bc:]

org  
nos, ne de - re - lin - quas nos or - pha - nos,

5  
4 | 3

6  
4

5  
4 3

[Coro 1:]

85

90

S 1  
- pha - nos, in nos, in

S 2  
- pha - nos, in nos, in

A  
- pha - nos, in nos, in

T  
- pha - nos, in nos, in

[Coro 2:]

S  
sed mit - te pro - mis - sum Pa - tris in nos,

A  
sed mit - te pro - mis - sum Pa - tris in nos,

T  
sed mit - te pro - mis - sum Pa - tris in nos,

B  
sed mit - te pro - mis - sum Pa - tris in nos,

[bc:]  
sed mit - te pro - mis - sum Pa - tris in nos,

[bc:]

org

6            6   5        #3                    5                    4            #3                    b3







[Coro 1:]

S 1 tris Spi - ri - tum ve - ri - ta - - - - - tis, Spi - ri - tum

S 2 tris in nos Spi - ri - tum ve - ri - ta - tis, ve - ri -

A - tris in nos Spi - ri - tum ve - ri - ta -

T - tris in nos Spi - ri - tum ve - ri - ta - - - - - tis, Spi - ri - tum

[Coro 2:]

S nos

A nos, in nos

T nos, in nos

B in nos

[bc:]

org

5 4 #3 #3 b3 7 5 4 #3 b3 #3

[Coro 1:]

115

S 1  
ve - ri - ta - - - tis,

S 2  
ta - - - - tis,

A  
tis, ve - ri - ta - - - tis,

T  
ve - ri - ta - - - tis,

[Coro 2:]

S  
Spi - ri - tum ve - ri - ta - - -

A  
Spi -

T  
Spi - ri - tum

B  
Spi - ri - tum ve - ri - ta - -

[bc:]

org

6

7 +      6      5 #3    6 4    5 — #3      b3      7 +      #6 3

[Coro 1:]

120

125

S 1  
S 2  
A  
T

Spi - ri - tum ve - ri - ta - tis, ve - ri - ta - tis,  
Spi - ri - tum ve - ri - ta - tis, ve - ri - tum  
Spi - ri - tum ve - ri - ta - tis, ve - ri - tum

[Coro 2:]

S  
A  
T  
B

tis, ve - ri - ta - tis, Spi - ri - tum  
- ri - tum ve - ri - ta - tis, Spi -  
ve - ri - ta - tis, tis, tis, ve - ri - ta - tis, tis, Spi -

[bc:]

org

$\flat 9$  7 7 6 #3  $\flat 9$  7 7 #3  
3 + 5

[Coro 1:]

130

S 1  
- tis, Spi - ri - tum ve - ri -

S 2  
- - tis, Spi - ri - tum ve - ri - ta - - -

A  
- tis, Spi - ri - tum

T  
ta - tis, Spi - ri - tum ve - ri - ta - tis, ve - ri - ta - - -

[Coro 2:]

S  
ve - ri - ta - - tis, ve - ri - ta - - tis, ve - ri - ta - -

A  
- ri - tum ve - ri - ta - - - - - tis,

T  
Spi - ri - tum ve - ri - ta - - - -

B  
Spi - ri - tum ve - ri - ta - - - - -

[bc:]

org

♭3          6          ♭3          #3          ♭6/3          6          6          7/3          6

[Coro 1:]

135

S 1 ta - tis, ve - ri - ta - tis. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

S 2 tis, ve - ri - ta - tis. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

A ve - ri - ta - tis. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

T tis, Spi - ri - tum ve - ri - ta - tis. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

[Coro 2:]

S - - - - - tis. Al - le -

A ve - ri - ta - tis. Al - le -

T tis, ve - ri - ta - tis. Al - le -

B - - - - - tis. Al - le -

[bc:]

org

5 5 #3 #3  
4 4 2

[Coro 1:]

140

S 1  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

S 2  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

A  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

T  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

[Coro 2:]

S  
lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

A  
lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

T  
lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

B  
lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

[bc:]  
org

#3

5 6 6 | 3 6  
3 4 —

[Coro 1:]

145

150

S 1  
al - le - lu ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

S 2  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

A  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

T  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

[Coro 2:]

S  
ia, al - le - lu - ia, al -

A  
ia, al - le - lu - ia, al -

T  
ia, al - le - lu - ia, al -

B  
ia, al - le - lu - ia, al -

[bc:]

org

6 6 6 #3 #3 3 # #3 3 #3  
5 5 5





[Coro 1:]

160

Musical score for Coro 1, measures 160-163. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four vocal parts: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (A), and Tenor (T). The lyrics are: "ia, al - le - lu - ia." The melody is simple and homophonic, with long notes and rests. A key signature change to D major (two sharps) occurs at the end of measure 163.

[Coro 2:]

Musical score for Coro 2, measures 160-163. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "al - le - lu - ia." The melody is simple and homophonic, with long notes and rests. A key signature change to D major (two sharps) occurs at the end of measure 163.

[bc:]

Musical score for the organ part, measures 160-163. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The organ part provides a simple accompaniment with long notes and rests, mirroring the vocal lines.

#3

5  
4 #3

# *Tota pulchra, a 8*

de José Hinojosa (fl. 1662-†Valencia, 1673)

E-V/Acp, Mus/  
 CM-H-93  
 r. 4622;  
 CM-H-94  
 r. 4623  
 (1673a)

Tiple Choro 1° a 8. Hinojosa  
 To ta pul cra es

Tiple Choro 1° a 8. Hinojosa  
 To ta pul cra es

Alto Choro 1° a 8. Hinojosa  
 Tota pulcra es

Tenor Choro 1° a 8. de Hinojossa  
 Tota Pulchra es

Tiple coro 2°, a 8.  
 Tota pulchra es

Alto 2°, Coro A8. Ynojossa  
 To ta Pul cra es

Tenor 2°, Coro A8. Ynojossa  
 To ta Pul ..... cra es

Bajo 2°, Coro A8. Ynojossa  
 Tota pulcra es

Acomp.<sup>to</sup> al organo Ynojossa  
 tota pulchra es.

Acompañam.<sup>to</sup> Continuo A 8 Ynojossa  
 Tota pulcra es.

[Coro 1:]

S 1  
 To - - - ta pul - chra

S 2

A

T

[Coro 2:]

S

A

T

B

[bc:]

org  
 Tota Pulcra es.

acomp.<sup>to</sup>  
 continuo  
 Tota Pulcra es.

[Coro 1:]

5 10

S 1  
es Ma - ri - a, Ma - ri - - - a, to - ta pul -

S 2  
To ta pul - - chra es

A  
To - - - ta pul - - - chra es Ma - ri - - -

T  
To - - - ta pul - chra es Ma - ri - - -

[Coro 2:]

S

A

T

B

[bc:]

org

acom.  
continuo

[Coro 1:]

15

S 1  
- - chra es Ma - ri - - - a,

S 2  
Ma - ri - - - - - a, to - ta

A  
- - - - - a, to -

T  
- - - - - a,

[Coro 2:]

S  
To - - - ta pul - - - chra

A  
To - - - ta pul - - - chra es Ma - ri - - -

T  
To - - - ta pul - chra es

B  
To - - - ta pul - chra es

[bc:]

org  
6

acom. to  
continuo

6

[Coro 1:]

20

S1  
to - ta pul - chra es Ma - ri - - - a,

S2  
pul - chra es, to - - - ta pul - chra es Ma - ri - - - a,

A  
ta pul - - chra es Ma - ri - - - a,

T  
to - - - ta pul - - chra es Ma - ri - - - a,

[Coro 2:]

S  
es, to - - - ta pul - - - chra

A  
- - a, Ma - ri -

T  
to - - -

B  
Ma -

[bc:]

org 6

acom. to  
continuo

[Coro 1:]

25

30

S 1  
S 2  
A  
T

to - - - ta pul - chra es Ma - ri - - -  
Ma - - ri - - - a, Ma - ri - - -  
to - - - ta pul - chra es Ma -  
to - - - ta pul - chra es Ma - ri - - -

[Coro 2:]

S  
A  
T  
B

es Ma - ri - - - a,  
- - - a, Ma - ri - - - a,  
ta pul - - chra es Ma - ri - - - a,  
ri - - - a,

[bc:]

org

6

acom. to  
continuo

6

[Coro 1:]

35

S 1  
- - - - a, to - - - ta

S 2  
- - - - a, to - - - ta

A  
- - ri - - - a, to - - - ta

T  
- - - - a, to - - - ta

[Coro 2:]

S  
to - - - ta pul - chra es,

A  
to - - - ta pul - chra <sup>#</sup>es,

T  
to - - - ta pul - chra es,

B  
to - - - ta pul - chra es,

[bc:]

org  
to - - - ta pul - chra es,

acom. to  
continuo  
to - - - ta pul - chra es,



[Coro 1:]

40

45

S 1  
pul - chra es Ma - ri - - - - a, et ma - cu - la o -

S 2  
pul - chra es Ma - ri - - - - a, et ma - cu - la o -

A  
pul - chra es Ma - ri - - - - a, et ma - cu - la o -

T  
pul - chra es Ma - ri - - - - a, et ma - cu - la o -

[Coro 2:]

S  
Ma - ri - - - - a,

A  
Ma - ri - - - - a,

T  
Ma - ri - - - - a,

B  
Ma - ri - - - - a,

[bc:]

org  
b

acom. to continuo

b

[Coro 1:]

S 1  
ri - gi - na - - - lis non est in te, et ma - cu - la o - ri - gi - na - lis

S 2  
ri - gi - na - - - lis non est in te, et ma - cu - la o - ri - gi - na - lis

A  
ri - gi - na - - - lis non est in te, et ma - cu - la o - ri - gi - na - lis

T  
ri - gi - na - - - lis non est in te, et ma - cu - la o - ri - gi - na - lis

[Coro 2:]

S  
et ma - cu - la o - ri - gi - na - lis no[n]

A  
et ma - cu - la o - ri - gi - na - lis non

T  
et ma - cu - la o - ri - gi - na - lis non

B  
et ma - cu - la o - ri - gi - na - lis non

[bc:]

org  
7

acom. to continuo

[Coro 1:]

55

S1  
non, et ma-cu-la o-ri-gi-na - lis non est in te, non est in te, non, non

S2  
non, et ma - cu-la et ma-cu-la o-ri-gi-na - lis non est in te, non, non,

A  
non, et ma - cu-la non, non, non est in te, non, non

T  
non, et ma - cu-la non non non est in te, non non

[Coro 2:]

S  
et ma - cu - la non non non est in te,

A  
et ma - cu - la non, non, non est in te,

T  
et ma - cu - la non, non, non est in te,

B  
et ma - cu - la non, non, non est in te,

[bc:]

org  
acom. to continuo

[Coro 1:]

60

65

S 1  
est in te.

S 2  
est in te.

A  
est in te.

T  
est in te. Solo Tu glo - ri - a Je - ru - sa - lem,

[Coro 2:]

S  
non, est in te. tu,

A  
non est in te. tu,

T  
non est in te. tu,

B  
non est in te. tu,

[bc:]

org  
acom. to continuo

## [Coro 1:]

S 1  
tu lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a Is - ra - el, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae -

S 2  
tu lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a Is - ra - el, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae -

A  
tu lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a Is - ra - el, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae -

T  
tu lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a Is - ra - el, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae -

## [Coro 2:]

S  
tu lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a,

A  
tu lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a,

T  
tu lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a,

B  
tu lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a,

## [bc:]

org  
acom. to continuo

[Coro 1:]

S 1  
ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a ls - - - ra - el, tu, tu,

S 2  
ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a ls - - - ra - el, tu, tu,

A  
ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a ls - - - ra - el, tu, tu,

T  
ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a, lae - ti - ti - a <sup>\*</sup> ls - - - ra - el, tu, tu,

[Coro 2:]

S  
lae - ti - ti - a, tu, tu ho - no - ri - fi -

A  
lae - ti - ti - a, tu, tu ho - no - ri - fi -

T  
lae - ti - ti - a, tu, tu ho - no - ri - fi -

B  
lae - ti - ti - a, tu, tu ho - no - ri - fi -

[bc:]

org

acom. to continuo

acom. to continuo

\* Becuadro en el ms.

[Coro 1:]

80

S 1 tu, tu ho-no-ri-fi-cen-ti-a po-pu-li nos - - - tri.

S 2 tu ho-no-ri-fi-cen-ti-a, ho-no-ri-fi-cen-ti-a po-pu-li nos - - - tri.

A tu ho-no-ri-fi-cen-ti-a, ho-no-ri-fi-cen-ti-a po-pu-li nos - - - tri.

T tu ho-no-ri-fi-cen-ti-a, ho-no-ri-fi-cen-ti-a po-pu-li nos - - - tri.

[Coro 2:]

S cen-ti-a po-pu-li nos - tri, tu, tu ho-no-ri-fi-

A cen-ti-a po-pu-li nos - tri, tu, tu ho-no-ri-fi-

T cen-ti-a po-pu-li nos - tri, tu, tu ho-no-ri-fi-

B cen-ti-a po-pu-li nos - tri, tu, tu ho-no-ri-fi-

[bc:]

org

acom.<sup>to</sup>  
continuo

continuo

\* Becuadro en el ms.

[Coro 1:]

85

S 1  
Tu, tu, tu ad-vo-ca-ta pec-ca-to - - -

S 2  
Tu, tu, tu ad - vo-ca-ta pec-ca -

A  
Tu, tu, tu ad - vo-ca-ta pec-ca-to - - - rum, tu

T  
8 Tu, tu, tu ad-vo-ca-ta pec-ca-to - - - - - rum, ad-vo-

90

[Coro 2:]

S  
cen-ti-a po-pu-li nos - - - tri.

A  
cen-ti-a po-pu-li nos - - - tri.

T  
8 cen-ti-a po - - pu-li nos - tri.

B  
cen-ti-a po-pu-li nos - - - tri.

[bc:]

org

acom. to  
continuo

\* Becuadro en el ms.



[Coro 1:]

S 1  
 rum, pec - - - ca - to - - - rum, pec - - - ca - to - - - rum,

S 2 \*  
 to - - - rum, tu ad - vo - ca - ta pec - ca - to - - -

A  
 ad-vo-ca - ta pec - ca - to - - - rum, pec - - - ca - to-rum, pec ca - to -

T  
 ca - ta pec - - - ca - to - - - rum, pec - - - ca - to - - -

[Coro 2:]

S  
 pec - - - ca - to - - -

A  
 pec - - - ca - to - - -

T  
 pec - - - ca - to - - -

B  
 pec - - - ca - to - - -

[bc:]

org  
 7

acom. to  
 continuo

\* Breve perfecta  
 (3 compases).

[Coro 1:]

100 105

S 1 O Ma - ri - - - a, Vir - go pru - den - tis - si - ma,

S 2 rum, O Ma - ri - - - a, Vir - go pru - den - tis - si - ma,

A rum, O Ma - ri - - - a, Vir - go pru - den - tis - si - ma,

T rum, O Ma - ri - - - a, Vir - go pru - den - tis - si - ma,

[Coro 2:]

S rum, Vir - go pru -

A rum, Vir - go pru -

T rum, Vir - go pru -

B rum, Vir - go pru -

[bc:]

org

acom. to continuo

## [Coro 1:]

S 1  
Ma - ter cle - men - tis - si - ma, o - ra pro no - bis, o -

S 2  
Ma - ter cle - men - tis - si - ma, o - ra pro no - bis, o -

A  
Ma - ter cle - men - tis - si - ma, o - ra pro no - bis, o -

T  
Ma - ter cle - men - tis - si - ma, o - ra pro no - bis, o -

## [Coro 2:]

S  
- den - tis - si - ma, Ma - ter cle - men - tis - si - ma, o - ra pro no -

A  
- den - tis - si - ma, Ma - ter cle - men - tis - si - ma, o - ra pro no -

T  
- den - tis - si - ma, Ma - ter cle - men - tis - si - ma, o - ra pro no -

B  
- den - tis - si - ma, Ma - ter cle - men - tis - si - ma, o - ra pro no -

## [bc:]

org  
7

acom.  
to  
continuo

[Coro 1:]

115

S1  
ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, in - ter - ce - de pro no - bis,

S2  
- ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, in - ter - ce - de pro no - bis,

A  
ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, in - ter - ce - de pro no - bis,

T  
ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, in - ter - ce - de pro no - bis,

[Coro 2:]

S  
bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, in - ter - ce -

A  
- bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, in - ter - ce -

T  
- bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, in - ter - ce -

B  
bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, in - ter - ce -

[bc:]

org

acom. to continuo

[Coro 1:]

120

125

a espacio

S 1  
in - ter - ce - de pro no - bis, o - ra pro no - bis, in -

S 2  
in - ter - ce - de pro no - bis, o - ra pro no - bis, in -

A  
in - ter - ce - de pro no - bis, o - ra pro no - bis, in -

T  
in - ter - ce - de pro no - bis, o - ra pro no - bis, in -

[Coro 2:]

S  
- de pro no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis,

A  
- de pro no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis,

T  
- de pro no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis,

B  
- de pro no - bis, o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis,

[bc:]

org  
acom. to  
continuo

[Coro 1:]

S 1  
- - ter - ce - - - de, in - ter - ce - - - de pro

S 2  
- - ter - ce - - - de, in - ter - ce - de pro no - -

A  
- - ter - ce - - - de, in - ter - ce - - - de pro

T  
- - ter - ce - - - de, in - - - ter - ce - de pro no - -

[Coro 2:]

S

A

T

B

[bc:]

org

acom. to continuo

[Coro 1:]

135

140

S 1  
no - - - - bis, o - ra pro no - bis, in - ter - ce - de,

S 2  
- - - - bis, o - ra pro no - bis, in - ter - ce - de,

A  
no - - - - bis, o - ra pro no - bis, in - ter - ce - de,

T  
- - - - bis, o - ra pro no - bis, in - ter - ce - de,

[Coro 2:]

S  
o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, in - ter -

A  
o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, in - ter -

T  
o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, in - ter -

B  
o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis, in - ter -

[bc:]

org  
acom. to continuo

[Coro 1:]

S 1 in - ter - ce - de pro no - bis ad Do-mi-num Je-sum Chris-tum, Je-sum Chris -

S 2 in - ter - ce - de pro no - bis ad Do - mi-num Je-sum Chris -

A in - ter - ce - de pro no - bis ad Do - mi-num Je - sum Chris -

T in - ter - ce - de pro no - bis ad Do-mi-num Je-sum Chris-tum, Je-sum Chris -

[Coro 2:]

S ce - de

A ce - de ad Do-mi-num

T ce - de ad Do-mi-num

B ce - de

[bc:]

org

acom. to continuo

acom. to continuo



[Coro 1:]

S 1  
tum, ad Do - mi-num Je-sum Chris - tum,

S 2  
tum, ad Do - mi-num Je-sum Chris-tum, Je-sum Chris - tum,

A  
tum, ad Do - mi-num Je-sum Chris - tum,

T  
tum, ad Do - mi-num Je-sum Chris-tum, Je-sum Chris - tum,

[Coro 2:]

S  
ad Do-mi-num Je - sum Chris - tum,

A  
Je-sum Chris - tum, ad Do-mi-num Je-sum Chris - tum, ad Do mi num Je sum Chris

T  
Je-sum Chris - tum, ad Do-mi-num Je-sum Chris tum, ad Do mi num Je sum Chris

B  
ad Do-mi-num Je - sum Chris - tum, Je-sum Chris - tum, ad Do-mi-num

[bc:]

org  
ad Do-mi-num Je - sum Chris - tum, Je-sum Chris - tum, ad Do-mi-num

acom. to continuo

[Coro 1:]

155

S1  
ad Do - mi-num Je - sum Chris - tum, ad Do - mi-num

S2  
ad Do - mi-num Je - sum Chris - tum,

A  
ad Do - mi-num Je - sum Chris - tum, ad Do - mi-num Je - sum

T  
ad Do - mi-num Je - sum Chris - tum, Je - su[m] Chris - tum, ad Do - mi-num Je - sum

[Coro 2:]

S  
ad Do - mi-num Je - sum Chris - tum,

A  
tum, ad Do mi num Je sum Chris tum,

T  
tum, Je - sum Chris - tum,

B  
Je - sum Chris - tum, Je - sum Chris - tum,

[bc:]

org

acom.<sup>to</sup>  
continuo

acom.<sup>to</sup>  
continuo

[Coro 1:]

160

165

S 1  
Je - sum Chris - tum, Je - - - sum Chris - - - - - tum.

S 2  
Chris - tum, ad Do - - - mi - num Je - sum Chris - tum.

A  
Chris - - - tum, ad Je - sum Chris - - - - tum.

T  
Chris - - - tum, Je - - - sum Chris - - - - - tum.

[Coro 2:]

S  
Je - - - sum Chris - - - - - tum.

A  
Je - sum Chris - - - - - tum.

T  
Je - - - sum Chris - - - - - tum.

B  
Je - - - sum Chris - - - - - tum.

[bc:]

org  
\*  
acom. to continuo

\* Semibreve en el ms.

# Vidi Angelum, a 8

## Motete a san Vicente Ferrer

de José Hinojosa (fl. 1662-†Valencia, 1673)

E-V/Acp, Mus/  
CM-H-96  
r. 4625  
(1673a)

Tiple 1<sup>o</sup>. Coro à 8. Ynojossa

Vi di An ge lum

Tiple 2<sup>do</sup>. de 1<sup>o</sup> coro

Vi ..... di an ge lum

Alto de Prim.<sup>o</sup> Coro. à 8. Ynojossa-

Vi di An ge lum ha ben

Tenor de 1<sup>o</sup>. Coro à 8. Inojosa

Vi di An ge lum ha ben

Tiple de 2<sup>o</sup>. Coro. à 8. Inojosa.

Vi di An ge lum

Alto 2<sup>o</sup>. Coro. à 8. Inojosa

Vidi Angelum

Tenor 2<sup>do</sup> Coro.

Vi di An ge lum

Bajo 2<sup>do</sup> coro Ynojossa

Vi ..... di An ge lum

\* AComp<sup>to</sup> a 8. AComp.<sup>to</sup> Al organo A8. Ynojossa

Vidi Angelu, Vidi Angelum

[Coro 1:]

S 1

Vi - di An - ge - lum

S 2

Vi - di An - ge - lum

A

Vi - di An - ge - lum

T

Vi - di An - ge - lum

[Coro 2:]

S

A

T

B

[bc:]

acom<sup>to</sup> / org

Vidi Angelu,

\* Se conserva copia más reciente,  
transportada 4<sup>a</sup> baja.

[Coro 1:]

5

10

S 1 ha - ben - tem E - van - ge - li - um,

S 2 ha - ben - tem E - van -

A ha - ben - tem E - van - ge - li - um, ae - ter - num, ha - ben -

T ha - ben - tem E - van - ge - li - um, ae - ter - num,

[Coro 2:]

S

A

T

B

[bc:]

acom<sup>to</sup> ./ org

[Coro 1:]

S 1  
ae - ter - num, ha - ben - tem E - van - ge - li - um, ae -

S 2  
ge - li - um, ha - ben - tem E - van - ge - li - um, ae - ter - - -

A  
- tem E - van - ge - li - um, ae - ter - num, ae - ter -

T  
ha - ben - tem E - van - ge - li - um, ae - ter -

[Coro 2:]

S  
Vi -

A

T

B

[bc:]

acom<sup>to</sup> ./  
org

[Coro 1:]

20

25

S 1  
ter - num, vi - di An - ge - lum

S 2  
- - num, vi - di An - ge - lum

A  
- - num, vi - di An - ge - lum

T  
- - num, vi - di An - ge - lum

[Coro 2:]

S  
- di An - ge - lum

A  
Vi - di An - ge - lum ha - ben - tem E - van - ge - li -

T  
Vi - di An - ge - lum ha - ben - tem E - van -

B  
- di An - ge - lum

[bc:]

acom<sup>to</sup> /  
org

[Coro 1:]

S 1 ha - ben - tem E - van -

S 2 ha - ben - tem E - van - ge - li - um, ae -

A

T

[Coro 2:]

S ha - ben - tem E - van - ge - li - um, ae - ter - -

A um, ae - ter - num, ae - ter - num,

T ge - li - um, ae - ter - num, ae - ter - num, ae -

B

[bc:]

acom<sup>to</sup> / org ha - ben - tem E - van - ge - li - um, ha - ben - tem E - van - ge - li - um, ae -



[Coro 1:]

35

S 1  
ge - li - um, ae - ter - num, ha - ben - tem E - van - ge - li - um, ae -

S 2  
ter - num, ae - ter - num, ha - ben - tem E - van -

A  
ha - ben - tem E - van - ge - li - um, ae - ter - num,

T  
ae - ter - num, ha - ben - tem E - van - ge - li - um, ae -

[Coro 2:]

S  
num, ha - ben - tem E - van - ge - li - um,

A  
ae - ter - num,

T  
ter - num,

B  
ter - num,

[bc:]

acom<sup>to</sup> /  
org

[Coro 1:]

40 45

S 1  
ter - - - num, ae - ter - - - num, ae -

S 2  
ge - li - um, ha - ben - tem E - van - ge - li - um, ae - ter - - - num, ae -

A  
ha - ben - tem E - van - ge - li - um, ae - ter - - - num, ae -

T  
8  
ter - num, ae - ter - - - - - - - - - num, ae -

[Coro 2:]

S  
ae -

A  
ae -

T  
8  
ae -

B  
ae -

[bc:]

acompt<sup>to</sup> /  
org

## [Coro 1:]

S 1  
- ter - num di - cen - tem ma - gna vo - ce, di - cen - tem,

S 2  
ter - - - num di - cen - tem ma - gna vo - ce, di - cen - tem,

A  
- ter - num di - cen - tem ma - gna vo - ce, di - cen - tem,

T  
8  
ter - - - num di - cen - tem ma - gna vo - ce, di - cen - tem,

## [Coro 2:]

S  
- ter - num di - cen - tem, di - cen - tem ma - gna

A  
- - - ter - num di - cen - tem, di - cen - tem ma - gna

T  
8  
ter - - - num di - cen - tem, di - cen - tem ma - gna

B  
ter - - - num di - cen - tem, di - cen - tem ma - gna

[bc:]  
ter - - - num di - cen - tem, di - cen - tem ma - gna

acom<sup>to</sup> ./  
org

[Coro 1:]

55

60

S 1  
di - cen - tem, di - cen - tem ma - gna vo - ce, di - cen - tem

S 2  
di - cen - tem, di - cen - tem ma - gna vo - ce, di - cen - tem

A  
di - cen - tem, di - cen - tem ma - gna vo - ce, di - cen - tem

T  
di - cen - tem, di - cen - tem ma - gna vo - ce, di - cen - tem

[Coro 2:]

S  
vo - ce, di - cen - tem, di - cen - tem, di - cen - tem ma - gna vo -

A  
vo - ce, di - cen - tem, di - cen - tem, di - cen - tem ma - gna vo -

T  
vo - ce, di - cen - tem, di - cen - tem, di - cen - tem ma - gna vo -

B  
vo - ce, di - cen - tem, di - cen - tem, di - cen - tem ma - gna vo -

[bc:]

acom<sup>to</sup> ./ org  
vo - ce, di - cen - tem, di - cen - tem, di - cen - tem ma - gna vo -

[Coro 1:]

65

S 1  
ma - gna vo - ce, ma - gna

S 2  
ma gna, ma - gna vo - ce, vo -

A  
ma - gna vo - ce, ma - gna

T  
ma - gna vo - ce, ma - gna

[Coro 2:]

S  
- ce, ma - gna vo -

A  
- ce, ma - gna

T  
- ce, ma - gna vo -

B  
- ce, ma - gna vo -

[bc:]

acomp<sup>to</sup> / org  
- ce, ma - gna vo -

[Coro 1:] [♩<sub>2</sub><sup>3</sup>] 70

S 1 vo - ce: Ti - me - te De - um, ti - me - te De -

S 2 - - ce: Ti - me - te De - um, ti - me - te

A vo - ce: Ti - me - te De - um, ti - me - te De -

T vo - ce: Ti - me - te De - um, ti - me - te De -

[Coro 2:]

S - - ce:

A vo - ce:

T - - ce:

B - - ce:

[bc:]

acom<sup>to</sup> / org

*Timete Deu*

[Coro 1:]

75

S 1  
- - um, ti - me - te De - um, ti - me - te De - um, ti - me - te De - um,

S 2  
De - um, ti - me - te De - um, ti - me - te De - um, ti - me - te De - um,

A  
- - um, ti - me - te De - um, ti - me - te De - um, ti - me - te De - um,

T  
- - um, ti - me - te De - um, ti - me - te De - um, ti - me - te De - um,

[Coro 2:]

S  
Ti - me - te, ti - me - te De - um, ti - me - te De - um, ti - me - te

A  
Ti - me - te, ti - me - te De - um, ti - me - te De - um, ti - me - te

T  
Ti - me - te, ti - me - te De - um, ti - me - te De - um, ti - me - te

B  
Ti - me - te, ti - me - te De - um, ti - me - te De - um, ti - me - te

[bc:]

acom<sup>to</sup> . /  
org  
Ti - me - te, ti - me - te De - um, ti - me - te De - um, ti - me - te

[Coro 1:] [c] 80

S 1  
ti - me - te De - um et da - te il - li ho -

S 2  
ti - me - te De - um et da - te il - li ho - no -

A  
ti - me - te De - um et da - te il - li ho - no -

T  
ti - me - te De - um et da - te il - li ho - no -

[Coro 2:]

S  
De - um

A  
De - um

T  
De - um

B  
De - um

[bc:]  
De - um

acom<sup>to</sup> / org  
et date illi

6



[Coro 1:]

85

90

S 1  
no - rem, et da - te il - li ho - no - - - rem, et da - te

S 2  
- - rem, et da - te il - li ho - no - - - rem, et da - te

A  
- - rem, et da - te il - li ho - no - - rem, et da - te

T  
- - rem, et da - te il - li ho - no - - - rem, et da - te

[Coro 2:]

S  
et da - te il - li, et da - te il - li,

A  
et da - te il - li, et da - te il - li,

T  
et da - te il - li, et da - te il - li,

B  
et da - te il - li, et da - te il - li,

[bc:]  
et da - te il - li, et da - te il - li,

acom<sup>to</sup> ./ org



[Coro 1:]

S 1  
il - li

S 2  
il - li  
Ti - me - te De -

A  
il - li  
Ti -

T  
il - li

[Coro 2:]

S  
et da - te il - li ho - no - rem.

A  
et da - te il - li ho - no - rem.

T  
et da - te il - li ho - no - rem.

B  
et da - te il - li ho - no - rem.

[bc:]  
et da - te il - li ho - no - rem.

acom<sup>to</sup> / org

[Coro 1:]

100

S 1  
Ti - me - te De - um, ti - me - te De - um, ti - me - te De - um, ti - me - te De -

S 2  
um, Ti - me - te De - um, ti - me - te De - um, ti - me - te De -

A  
me - te De - um, ti - me - te De - um, ti - me - te De -

T  
Ti - me - te De - um, ti - me - te De - um, ti - me - te De -

[Coro 2:]

S  
Ti - me - te, ti - me - te De - um,

A  
Ti - me - te, ti - me - te De - um,

T  
Ti - me - te, ti - me - te De - um,

B

[bc:]

Ti - me - te, ti - me - te De - um,

acom<sup>to</sup> / org

[Coro 1:]

105

[c]

S 1  
um, ti - me - te - De - um, ti - me - te De - um

S 2  
um, ti - me - te - De - um, ti - me - te De - um

A  
um, ti - me - te - De - um, ti - me - te De - um

T  
um, ti - me - te - De - um, ti - me - te De - um

[Coro 2:]

S  
ti - me - te De - um, ti - me - te De - um, et da - te

A  
ti - me - te De - um, ti - me - te De - um, et da - te

T  
ti - me - te De - um, ti - me - te De - um, et da - te il -

B  
ti - me - te De - um, ti - me - te De - um, et da - te il -

[bc:]

acom<sup>to</sup> / org

*et date illi*

[Coro 1:]

110

115

S 1  
et da - te il - li

S 2  
et da - te il - li

A  
et da - te il - li

T  
8

et da - te il - li

[Coro 2:]

S  
il - li ho - no - - - rem, et da - te il - li ho - no -

A  
il - li ho - no - rem, et da - te il - li ho - no -

T  
8  
- li ho - no - - - rem, et da - te il - li ho -

B  
- li ho - no - - - rem, et da - te il - li ho -

[bc:]

- li ho - no - - - rem, et da - te il - li ho - no -

acom<sup>to</sup> /  
org

[Coro 1:]

120

S 1  
ho - no - rem, qui - a ve - nit ho - ra, qui - a ve - nit ho - ra iu -

S 2  
ho - no - rem, qui - a ve - nit ho - ra iu - di - ci - i

A  
ho - no - rem, qui - a ve - nit ho - ra iu - di - ci -

T  
ho - no - rem, qui - a ve - nit ho - ra iu - di - ci - i e -

[Coro 2:]

S  
rem,

A  
rem,

T  
no - rem,

B  
rem,

[bc:]

acompanhamento / org

[Coro 1:]

125

S 1  
di - ci - i e - ius,

S 2  
e - ius,

A  
i e - - - ius, qui - a

T  
- - - - ius,

[Coro 2:]

S  
qui - a ve - nit ho - ra iu - di - ci - i, iu - di - ci -

A  
qui - a ve - nit ho - ra, iu - di - ci - i,

T  
qui - a ve - nit ho - ra, iu -

B  
qui - a ve - nit ho - ra, iu - di - ci -

[bc:]  
qui - a ve - nit ho - ra, iu - di - ci -

acom<sup>to</sup> / org

[Coro 1:]

130

135

S 1  
qui - a ve - nit ho - ra,

S 2  
qui - a ve - nit ho - ra,

A  
ve - nit [h]o - - - ra,

T  
qui - a ve - nit ho - ra,

[Coro 2:]

S  
- i, qui - a ve - nit ho - ra iu - di - ci - i

A  
qui - a ve - nit, qui - a ve - nit ho - ra iu -

T  
di - ci - i, qui - a ve - nit ho - ra iu -

B  
i, qui - a ve - nit ho - ra iu - di - ci - i

acompt<sup>to</sup> / org



[Coro 1:]

140

S 1  
qui - a ve - nit ho - ra, qui - a ve - nit ho -

S 2  
qui - a ve - nit ho - ra, qui - a ve - nit

A  
qui - a ve - nit ho - ra, qui - a ve - nit ho -

T  
qui - a ve - nit ho - ra, qui - a ve - nit ho -

[Coro 2:]

S  
e - ius, e - ius,

A  
di - ci - i e - ius,

T  
di - ci - i e - ius,

B

[bc:]

acomp<sup>to</sup> / org  
e - - - ius,

[Coro 1:]

145

S 1  
- ra iu - di - ci - i e - ius, iu - di - ci - i e -

S 2  
ho - ra iu - di - ci - i e - ius, iu - di - ci - i e -

A  
- ra iu - di - ci - i e - - - -

T  
- ra iu - di - ci - i e - ius, e - - - -

[Coro 2:]

[bc:]

[Coro 1:]

150

155

S 1  
ius, iu - di - ci - i

S 2  
ius, iu - di - ci - i

A  
ius, iu - di - ci - i

T  
ius, iu - di - ci - i

[Coro 2:]

S  
iu - di - ci - i e - - -

A  
iu - di - ci - i e - ius, e - - -

T  
iu - di - ci - i e - ius, e - - - ius,

B  
iu - di - ci - i e - - -

[bc:]

acom<sup>to</sup> / org  
iu - di - ci - i e - - -

[Coro 1:]

160



S 1 e - ius, e - - - ius. Al - le - lu - ia, al - le -

S 2 e - ius, iu - di - ci - i e - ius. Al - le - lu - ia, al - le -

A e - ius, e - - - ius. Al - le - lu - ia, al - le -

T e - ius, iu - di - ci - i e - ius. Al - le - lu - ia, al - le -

[Coro 2:]

S - - - ius, e - - - ius.

A - - - ius, e - - - ius.

T e - - - ius.

B - - - ius.

[bc:] - - - ius.

acom<sup>to</sup> / org

Alleluia

[Coro 1:]

S 1  
lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

S 2  
lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

A  
lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

T  
lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

[Coro 2:]

S  
Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

A  
Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

T  
Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

B  
Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

[bc:]

acom<sup>to</sup> ./ org  
Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

[Coro 1:]

S 1  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

S 2  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

A  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

T  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

[Coro 2:]

S  
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

A  
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

T  
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

B  
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

[bc:]

acom<sup>to</sup> /  
org  
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

[Coro 1:]

S 1  
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

S 2  
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

A  
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

T  
ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

[Coro 2:]

S  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

A  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

T  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

B  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

[bc:]  
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

acom<sup>to</sup> / org

