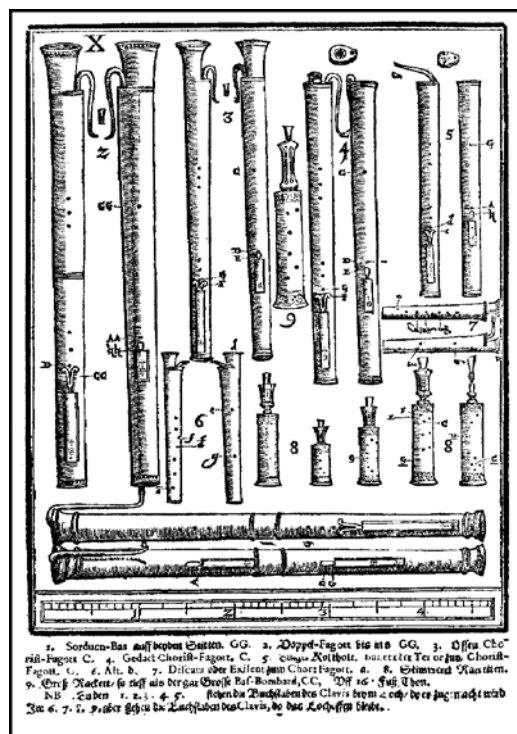




“PRESENCIA Y USOS DEL BAJÓN EN VALENCIA DURANTE LOS SIGLOS XVI AL XX Y TRANSFERENCIA DE SUS FUNCIONES AL FAGOT”



Tesis doctoral presentada por: OVIDIO GIMENEZ MARTINEZ

Bajo la dirección del: Dr. RAMÓN RAMÍREZ BENEYTO

Valencia, julio de 2015

*Dedicado con todo mi afecto a D. Vicente Campos Vivó, maestro,
compañero y amigo, en agradecimiento por todo el apoyo recibido
durante mi formación personal y profesional.*

RESUMEN CASTELLANO

La presente Tesis Doctoral constituye un estudio sobre la presencia y usos del bajón, instrumento musical antecesor del fagot, en el ámbito valenciano.

Partiendo de una comparación con el resto del panorama nacional e internacional hemos delimitado el período de existencia de este instrumento determinando cuales fueron las fechas concretas y las causas tanto de su aparición como de su extinción. Así mismo hemos podido establecer como se asumieron las funciones musicales del bajón por parte del fagot.

Documentamos de manera cronológica la existencia de numerosos intérpretes bajonistas, datos sobre composiciones musicales donde presenta indudable protagonismo, tratados musicales e iconografía.

También forma parte de esta Tesis el estudio de algunos ejemplares conservados, la recuperación de partituras originales y la enumeración de grabaciones musicales donde el autor de la presente aplica de manera práctica los conocimientos obtenidos.

RESUMEN VALENCIANO

La present Tesi Doctoral constitueix un estudi sobre la presència i usos del baixó, instrument musical antecessor del fagot, en l'àmbit valencià.

Partint d'una comparació amb la resta del panorama nacional i internacional hem delimitat el període d'existència d'aquest instrument determinant quals van ser les dates concretes i les causes tant de la seva aparició com de la seva extinció. Així mateix hem pogut establir com es van assumir les funcions musicals del baixó per part del fagot.

Documentem de manera cronològica l'existència de nombrosos intèrprets baixonistes, dades sobre composicions musicals on presenta indubtable protagonisme, tractats musicals i iconografia.

També forma part d' aquesta Tesi l'estudi d'alguns exemplars conservats, la recuperació de partitures originals i l'enumeració d'enregistraments musicals on l'autor de la present s'aplica de manera pràctica els coneixements obtinguts.

RESUMEN INGLÉS

This Doctoral Thesis is a study on the presence and use of the bassoon, musical instrument predecessor of the bassoon, in the Valencia area.

Based on a comparison with the rest of the national and international scene we have defined the period of existence of this instrument determining which were the specific dates and causes of both its appearance and its extinction. We have also been established as the downturn musical functions were assumed by the bassoon.

Chronologically documented the existence of numerous bajonistas performers, musical compositions where data has undeniable role, musical treatises and iconography.

Also part of this thesis study some preserved specimens, the recovery of original scores and the list of musical recordings in which the author of this practically apply the knowledge.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no ha sido únicamente un esfuerzo individual del autor, ya que sin la desinteresada colaboración de un cierto número de personas, no hubiera podido llegar a su culminación. Especialmente, quiero nombrar aquí, por su destacada contribución al presente estudio, a varios grupos de personas. En primer lugar es de ley reconocer la deuda intelectual contraída con los autores de los libros, artículos, ensayos y otros textos de diversa índole que han servido de base a mi investigación y que cito de manera exhaustiva en el apartado dedicado a la bibliografía.

En el curso de los meses dedicados a reunir la información y darle la forma: a D. José Climent (compositor, musicólogo y maestro de capilla de la Catedral de Valencia), Rosa Castell (Biblioteca del Institut Valencià de la Música), Ana Boix Chornet (restauradora de obras de arte-iconografía musical), Dr. Rodrigo Madrid (musicólogo Universidad Católica de Valencia), Marián Rosa Montagud (musicóloga), el P. Emilio Meseguer (maestro de capilla del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia), D. Vicente Ferrer (organista titular del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia), Ldo. José Antonio Doménech Corral (investigador y documentalista del archivo del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia), Eva San Evaristo Pascual (licenciada en Filología Clásica), Francisco Villanueva Serrano (músico e investigador), Cayetano Sánchez (fagotista e investigador) y señaladamente a Jorge Benavent Montoliu (historiador y documentalista) por la calidad de sus aportaciones.

También me gustaría nombrar a las personas que a lo largo de mis estudios me iniciaron involuntariamente al estudio de un instrumento desconocido para mí con la aportación de sus conocimientos, que son Jose Ramón Gil Tárrega y Antonio Ezquerro Esteban.

Quiero agradecer la inspiración y el aliento que han supuesto para mí las enseñanzas del Dr. Josep Borràs, de quien tengo la satisfacción de haber sido alumno.

Por supuesto, la inestimable labor de guía, orientación y estímulo brindada a mi esfuerzo por el director del presente trabajo, el Dr. D. Ramón Ramírez Beneyto, merece todo mi agradecimiento y estima.

ABREVIATURAS

ACCC: Archivo del Colegio de Corpus Christi de Valencia.

ACG: Archivo de la Colegiata de Gandía.

ACMA: Archivo Capitular de Mallorca.

ACS: Archivo de la Catedral de Sevilla.

ADPV: Archivo Histórico de la Diputación de Valencia.

AHCO: Archivo Histórico de la Catedral de Orihuela.

AHCS: Archivo Histórico de la Catedral de Segovia.

AHCSR: Archivo Histórico de la Catedral de Segorbe.

AHCV: Archivo Histórico de la Catedral de Valencia.

AHME: Archivo Histórico del Monasterio del Escorial.

AHN: Archivo Histórico Nacional.

AMA: Archivo Municipal de Alicante.

AMR: Archivo Municipal de Requena.

AMX: Arxiu Municipal de Xàtiva.

APNG Archivo de Protocolos Notariales de Granada.

ARV: Arxiu del Regne de València.

BNE: Biblioteca Nacional de España.

BV: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.

BOAV: Boletín Oficial del Arzobispado de Valencia.

BPRM: Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Índice

Dedicatoria _____	III
Agradecimientos _____	VII
Abreviaturas _____	IX

CAPÍTULO I.

PREÁMBULO: JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

I.1. PREMISAS HISTÓRICO-MUSICALES DE LA INVESTIGACIÓN.....	19
I.2. JUSTIFICACIÓN “CIENTÍFICA”.....	22
I.3. OBJETIVOS GENERALES Y PARTICULARES DE LA INVESTIGACIÓN.....	23
I.4. PRECEDENTES Y CONTEXTO CIENTÍFICO DE LA INVESTIGACIÓN.....	25
I.5. METODOLOGÍA.....	29

CAPÍTULO II.

DESCRIPCIÓN Y ETIMOLOGÍA DEL BAJÓN.

II.1. DESCRIPCIÓN DEL BAJÓN.....	32
II.2. ETIMOLOGÍA DEL TÉRMINO “BAJÓN”.....	37

CAPÍTULO III.

HISTORIA DEL BAJÓN.

III.1. ORÍGENES.....	40
III.2. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI: REFERENCIAS DOCUMENTALES.....	41
III.3. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI: NUEVOS DATOS ACREDITADOS. LUDOVICO ZACCONI.....	44
III.4. SIGLO XVII: LA FAMILIA DE LOS BAJONES. MICHAEL PRAETORIUS.....	45
III.5. SIGLO XVII: LA TRANSICIÓN AL FAGOT EN EUROPA. MARIN MERSENNE.....	48
III.6. SIGLO XVIII. EL CASO ESPAÑOL: CONVIVENCIA CON EL FAGOT.....	50
III.7. SIGLO XIX.....	55

CAPÍTULO IV.

S. XVI. LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL RENACIMIENTO: SUS PRIMERAS HUELLAS HISTÓRICAS EN VALENCIA.

IV.1. INTRODUCCIÓN.....	57
IV.2. LOS MINISTRILES, DEL ÁMBITO LAICO AL RELIGIOSO EN EL CONTEXTO RENACENTISTA.....	62
IV.3. MINISTRILES EN LAS IGLESIAS ESPAÑOLAS HASTA 1500.....	64
IV.4. MINISTRILES Y CAPILLAS CATEDRALICIAS EN ESPAÑA EN TORNO A 1520. MINISTRILES DE LA CIUDAD DE VALENCIA. “CAPITULACIONES”.....	68
IV.5. LOS MINISTRILES EN LA CATEDRAL DE VALENCIA (1560) Y LA INTRODUCCIÓN DEL BAJÓN (1564).....	80
IV.6. <i>THESAURUS PUERILIS</i>	88
IV.7. ICONOGRAFÍA.	
IV.7.1. ÓRGANO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA: YÁÑEZ DE LA ALMEDINA.....	89
IV.7.2. LOS FRESCOS DEL PATRIARCA: BARTOLOMÉ MATARANA.....	91
IV.8. REPERTORIO:	
IV.8.1. JUAN GINÉS PÉREZ: <i>BENEDICTUS DOMINUS DEUS ISRAEL</i>	91
IV.8.2. AMBROSIO COTES: MÚSICA PARA MINISTRILES.....	93
IV.9. FUNCIONES MUSICALES DEL BAJÓN EN EL SIGLO XVI.....	94
IV.10. REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS.....	98

CAPÍTULO V.

PRESENCIA DEL BAJONISTA EN EL S. XVII.

V.1. LAS CAPILLAS MUSICALES EN LA CIUDAD DE VALENCIA.....	100
V.2. LAS CAPILLAS <i>PARTICULARES</i>	102
V.3. LA CAPILLA DE LA CATEDRAL DE VALENCIA: “ORDINACIONES”.....	103
V.4. LA CAPILLA DE MINISTRILES DEL COLEGIO DE CORPUS CHRISTI: “CONSTITUCIONES”.....	105
V.4.1. OBLIGACIONES Y CONTRATO DE TRABAJO DE UN BAJONISTA.....	109
V.5. LAS CAPILLAS DE LOS MONASTERIOS JERÓNIMOS EN VALENCIA. EL MONASTERIO DE SAN MIGUEL DE LOS REYES Y EL DE NUESTRA SEÑORA DE LA MURTA.....	112
V.5.1. EL MONASTERIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA MURTA.....	116

V.6. OTROS BAJONISTAS DOCUMENTADOS DEL SIGLO XVII. REQUENA, COLEGIATA DE XÁTIVA, CONVENTO DEL CARMEN Y CATEDRAL DE SEGORBE.....	119
V.7. PROCEDIMIENTO DE ACCESO A LAS CAPILLAS. OPOSICIONES.....	127
V.8. FUNCIONES MUSICALES DEL BAJÓN EN EL SIGLO XVII.....	131
V.9. ICONOGRAFÍA: JERÓNIMO JACINTO DE ESPINOSA (1665) Y BARTOLOMÉ ALBERT (1695).....	135
V.10. REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS.....	138

CAPÍTULO VI.

EL SIGLO XVIII.

VI.1. INTRODUCCIÓN.....	140
VI.2. LAS CAPILLAS PARROQUIALES EN VALENCIA.....	143
VI.2.1. LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN: FUNDACIÓN DE SU CAPILLA (1730).....	145
VI.2.2 LA CAPILLA DEL PALACIO REAL DE VALENCIA (MODERNA).....	149
VI.3. LOS MINISTRILES DE LA CIUDAD.....	150
VI.4. TRAYECTORIA VITAL DE VARIOS BAJONISTAS PROFESIONALES EN EL SIGLO XVIII.....	155
VI.5. PRIMERAS NOTICIAS DEL USO DEL FAGOT EN VALENCIA.....	164
VI.6. LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII.....	166
VI.7. MÉTODO DIDÁCTICO DE ANTONIO SOLIVA: 148 LECCIONES PARA BAJÓN.....	169
VI.8. BAJONISTAS DE LA CATEDRAL DE VALENCIA (d. 1780).....	171
VI.9. OPOSICIÓN DE UN BAJONISTA VALENCIANO EN SEGOVIA.....	175
VI.10. NOTICIAS DEL BAJÓN EN LOS MONASTERIOS JERÓNIMOS EN EL S. XVIII.....	178
VI.11. CONSTRUCTORES DE BAJONES: GREMI DE TORNERS.....	188
VI.12. TABLA DE DIGITACIONES DE LA COLEGIAL DE XÁTIVA. JOSÉ CAMENO....	189
VI.13. ALGUNOS TRATADOS MUSICALES PUBLICADOS EN VALENCIA.	
VI.13.1. TOMÁS V. TOSCA: EL “COMPENDIO MATEMÁTICO” (1707-1715).....	191
VI.13.2. PEDRO RABASSA: “GUIA DE PRINCIPIANTES” (1720).....	194
VI.13.3. FRAY FRANCISCO DE SANTA MARÍA: LOS “DIALECTOS MÚSICOS” (1778).....	195
VI.14. FUNCIONES MUSICALES DEL BAJÓN EN EL SIGLO XVIII.....	198
VI.15. ICONOGRAFÍA.	
VI.15.1. LOS FRISOS DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MARTÍN	

OBISPO.....	200
VI.15.2. EL PLANO DE VALENCIA DE TOMÁS VICENTE TOSCA (1738).....	201
VI.16. REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS.....	202

CAPÍTULO VII.

EL SIGLO XIX.

VII.1. INTRODUCCIÓN.....	203
VII.2. LA EVOLUCIÓN MUSICAL EN VALENCIA EN EL SIGLO XIX.....	204
VII.3. LA DECADENCIA DE LAS CAPILLAS RELIGIOSAS Y EL AUGE DE LAS AGRUPACIONES LAICAS.....	208
VII.4. EL AMBIENTE DE LOS MINISTRILES EN EL SIGLO XIX.....	209
VII.5. LA ENSEÑANZA MUSICAL EN LAS ÚLTIMAS CAPILLAS: EL CASO DEL BAJÓN.....	211
VII.6. MINISTRILES DEL VIÁTICO Y COMULGARES DE LLIRIA.....	217
VII.7. BAJÓN CLARET.....	220
VII.8. TRAYECTORIA DE ALGUNOS BAJONISTAS VALENCIANOS EN EL S. XIX...	221
VII.9. LOS MONASTERIOS JERÓNIMOS VALENCIANOS EN EL SIGLO XIX.....	228
VII.10. CRECIENTE MANIFESTACIÓN DEL FAGOT. CONFLICTOS Y SUSTITUCIÓN DEL BAJÓN.	
VII.10.1. PRESENCIA CRECIENTE DEL FAGOT.....	232
VII.10.2. COEXISTENCIA DEL FAGOT CON EL BAJÓN.....	237
VII.10.3. SUSTITUCIÓN DEL BAJÓN POR EL FAGOT.....	241
VII.11. REPRESENTACIONES DEL BAJÓN EN LA CULTURA Y LA SOCIEDAD DEL S. XIX.	
VII.11.1. POESÍA, TEATRO Y DICCIONARIO.....	245
VII.11.2. ICONOGRAFÍA. BORRÁS ABELLÁ. GALLA.....	247
VII.12. FUNCIONES MUSICALES DEL BAJÓN EN EL S. XIX.....	250

CAPÍTULO VIII.

EL SIGLO XX.

VIII.1. INTRODUCCIÓN.....	252
VIII.2. OTROS CAUSANTES DE LA EXTINCIÓN DEL BAJÓN. SECULARIZACIÓN DE LA MUSICA RELIGIOSA.....	253

VIII.3. LA REFORMA DE LA MÚSICA RELIGIOSA. MOTU PROPRIO (1903).....	255
VIII.4. COMISIÓN DE MÚSICA SAGRADA DE VALENCIA. CIRCULAR NÚMERO 45 DEL ARZOBISPADO DE VALENCIA.....	261
VIII.5. CONTEXTO DEL BAJONISTA-FAGOTISTA DEL S. XX.....	263
VIII.6. LOS BAJONES DEL PATRIARCA.....	266
VIII.7. ÚLTIMOS BAJONISTAS/FAGOTISTAS VALENCIANOS DOCUMENTADO....	268
VIII.8. OTROS BAJONISTAS EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX.....	273
VIII.9. EL CASO DE SEVILLA.....	274
VIII.10. TESTIMONIOS ORALES HASTA 1950.....	276
VIII.11. ICONOGRAFÍA.	
VIII.11.1. ESCULTURA: ÁNGEL BAJONISTA, PALAU DE LA MÚSICA DE VALENCIA.....	278
VIII.11.2. PINTURA: “ENSAYANDO UNA MISA” DE LORENZO PERICÁS.....	278
VIII.11.3. PINTURA: “HOMBRE TOCANDO EL FAGOT” DE JOSÉ BENLLIURE.	279
VIII.11.4. FOTOGRAFÍA: “CARNESTOLTES”, DE ORAW RAFF.....	280
VIII.12 LITERATURA. VICENTE BLASCO IBÁÑEZ.....	281
VIII.13. FUNCIONES (ASUMIDAS POR EL FAGOT).....	283

CAPÍTULO IX.

CONCLUSIONES.....	286
--------------------------	------------

FICHAS DE BAJONISTAS.....	292
----------------------------------	------------

FICHAS DE OBRAS DOCUMENTADAS Y COMPOSITORES.....	355
---	------------

PARTITURAS.....	394
------------------------	------------

PARTITURA I: BENEDICTUS DOMINUS. GINÉS PÉREZ.

PARTITURA II: PANGE LINGUA.

PARTITURA III: MAGNIFICAT.

PARTITURA IV: SALVE REGINA.

PARTITURA V: ROMANCE A SAN MIGUEL. J. B. COMES.

PARTITURA VI: RESPONSORIO BREVE DE COMPLETAS. J. B. COMES.

PARTITURA VII: REVOLVED ESOS ARCHIVOS. J. B. COMES.

PARTITURA VIII: LAMENTACIÓN. FELIPE MARTÍN.

PARTITURA IX: RECERCADA SOBRE EL PANGE LINGUA. HERNÁNDEZ.

PARTITURA X: RECERCADA SOBRE EL PANGE LINGUA II. HERNÁNDEZ.

PARTITURA XI: RECERCADA SOBRE EL PANGE LINGUA III. HERNÁNDEZ.
 PARTITURA XII: RECERCADA SOBRE EL PANGE LINGUA IV. HERNÁNDEZ.
 PARTITURA XIII: RECERCADA AL SANTÍSIMO. HERNÁNDEZ.
 PARTITURA XIV: RECERCADA A 3. VICENTE, CM-V-39.
 PARTITURA XV: RECERCADA A 3. VICENTE, CM-V-40.
 PARTITURA XVI: RECERCADA A 3. VICENTE, CM-V-41.
 PARTITURA XVII: LAMENTACIÓN A DUO. OLMOS.
 PARTITURA XVIII: CUANTAS EL SOL ENCIENDE. GARCÍA.
 PARTITURA XIX: NOBLE, MAGESTUOSA ARQUITECTURA. GARCÍA.
 PARTITURA XX: AY! QUÉ PENA. GARCÍA.
 PARTITURA XXI: RECERCADA PARA OFERTORIOS I. PLASENCIA.
 PARTITURA XXII: RECERCADA PARA OFERTORIOS II. PLASENCIA.
 PARTITURA XXIII: GIBERT.
 PARTITURA XXIV: VIÁTICOS.
 PARTITURA XXV: COMULGARES DE LLIRIA. CHÁVARRI.
 PARTITURA XXVI: MISA. ZUBIAURRE.
 PARTITURA XXVII: RECERCADA A DUO. MEDINA.
 PARTITURA XXVIII: STABAT MATER. MARTÍ.

ANEXOS.....449

ANEXO I. CUERPO.
 ANEXO II. TUDEL.
 ANEXO III. CAÑA.
 ANEXO IV. CHIRIMÍAS Y BOMBARDAS.
 ANEXO V. MERSENNE, BASSOON Y CERVELAT.
 ANEXO VI. PHAGOTUM.
 ANEXO VII. RICAMATORI.
 ANEXO VIII. ZACCONI. PRATTICA DI MUSICA.
 ANEXO IX. FAMILIA DE BAJONES.

ANEXO X. CERONE, EL MELOPEO Y MAESTRO.

ANEXO XI. CERONE, TABLA.

ANEXO XII. PRAETORIUS I.

ANEXO XIII. PRAETORIUS, TABELLA UNIVERSALLIS.

ANEXO XIV. PRAETORIUS: THEATRUM INSTRUMENTORUM, LAMINA X.

ANEXO XV. DANIEL SPEER.

ANEXO XVI. MERSENNE, PROPOSITION XXXII.

ANEXO XVII. WEIGEL.

ANEXO XVIII. JOHANN DANIEL BERLIN.

ANEXO XIX. BAJÓN DE 3 PIEZAS.

ANEXO XX. CAPITULACIONES, 1524.

ANEXO XXI. MANUSCRITO, 1564.

ANEXO XXII. THESAURUS PUERILIS I.

ANEXO XXIII: THESAURUS PUERILIS II.

ANEXO XXIV: ÓRGANO CATEDRAL DE VALENCIA.

ANEXO XXV: BARTOLOMÉ MATARANA.

ANEXO XXVII: BEATIFICACIÓN SAN LUIS BERTRÁN.

ANEXO XXVIII: COMUNIÓN DE LA MAGDALENA, J. ESPINOSA.

ANEXO XIX: SANTO DOMINGO DE ORIHUELA.

ANEXO XXX: SAN PEDRO DE AGOST.

ANEXO XXXI: FUNDACIÓN DE LA CAPILLA DE MUSICA DEL REAL PALACIO

ANEXO XXXII: LA SAGRADA FORMA.

ANEXO XXXIII: TABLA DE DIGITACIONES, XÁTIVA.

ANEXO XXXIV: COMPENDIO MATEMÁTICO, TOSCA.

ANEXO XXXV: GUÍA PARA LOS PRINCIPIANTES, RABASSA.

ANEXO XXXVI: DIALECTOS MÚSICOS.

ANEXO XXXVII: IGLESIA DE SAN MARTÍN.

ANEXO XXXVIII: PLANO TOSCA, 1738.

ANEXO XXXIX: CAMILO MELLIEZ.

ANEXO XL: BORRÁS ABELLÁ.

ANEXO XLI. EL CORO.
ANEXO XLII. GALLA.
ANEXO XLIII: BOAV 1922.
ANEXO XLIV: BAJONES DEL PATRIARCA.
ANEXO XLV: BAJONISTA 1902.
ANEXO XLVI: ANTONIO ZARAGOZA, 1920.
ANEXO XLVII: ENRIQUE GARCÍA SILVA, 1953.
ANEXO XLVIII: EXPOSICIÓN CABANILLES.
ANEXO XLIX: ENSAYANDO UNA MISA, PERICÁS.
ANEXO L: HOMBRE TOCANDO EL FAGOT, BENLLIURE.
ANEXO LI: ORAW RAFF.
ANEXO LII: FRANCISCO CAMPOS BUENO.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

I. FUENTES HISTÓRICAS.....	530
II. PUBLICACIONES Y SERIES ESPECIALIZADAS.....	531
III. BIBLIOGRAFÍA.....	531
IV. BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA.....	545
V. WEBGRAFÍA.....	547

Capítulo I.

PREÁMBULO: JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.

I.1. PREMISAS HISTÓRICO-MUSICALES DE LA INVESTIGACIÓN.

El bajón es un instrumento de viento de carácter histórico, cuyo equivalente contemporáneo puede ser considerado el fagot, actualmente en uso en orquestas y agrupaciones camerísticas. La presente investigación trata la presencia, empleo e importancia que tuvo el bajón como instrumento musical de amplio uso en el antiguo Reino de Valencia. Asimismo profundiza en la figura del bajonista, instrumentista con una función primordial en la música escrita e interpretada en tierras valencianas desde mediados del siglo XVI (AHCV, 1564: 303) hasta gran parte del XX (ACCC-SF-153: 165, 238). Por lo que sabemos, esta tesis constituye el primer estudio dedicado al bajón en el ámbito valenciano. Gracias a los documentos musicales conservados en los archivos y bibliotecas de esta ciudad y al reciente auge de la investigación musicológica —cuyo desarrollo presente promete aportar nuevos descubrimientos y catalogaciones de fuentes histórico-musicales sobre instrumentistas y compositores— nos podemos formar una idea general sobre la transcendencia y el significado del bajón, un instrumento que junto con el órgano protagonizó la práctica musical religiosa de los siglos XVI al XX. A pesar de haber alcanzado un uso histórico de casi cuatro siglos, es necesario constatar que su existencia es apenas conocida entre los músicos profesionales de nuestro tiempo y mucho menos aún entre los no profesionales. Por ello merece ser estudiado y dado a conocer de nuevo tanto por ser un objeto histórico valioso como por constituir el origen de muchos aspectos musicales vigentes en la actualidad.

Una de las motivaciones que anima la presente investigación es contribuir al conocimiento de los bajonistas valencianos en el citado marco histórico. Tales músicos tuvieron una importancia decisiva —mucho mayor de lo que se ha creído hasta ahora— en el mundo musical de su época y representan un fenómeno de especial valor dentro del conjunto de la historia valenciana así como una de sus aportaciones de mayor excelencia a su cultura.

Al iniciarnos en el estudio de las fuentes histórico-musicales encontramos abundantes noticias de bajonistas asociadas a grupos de ministriles y vinculados a capillas musicales. Son numerosas las referencias relacionadas con el bajonista así como el lugar de su actuación dentro de la capilla de ministriles, sus funciones como integrante de la capilla, sus condiciones, privilegios, obligaciones sociales y laborales en tanto que músico de oficio, la valoración económica y la cotización de sus servicios. También encontramos documentos que incluyen información sobre sus salarios y mecanismos de selección y promoción profesional y todo un patrimonio de carácter musical que se va perfilando en torno a las piezas y los repertorios que interpretaba. Estas obras estaban con frecuencia compuestas para el bajón de manera específica o bien incluían fragmentos con cierto protagonismo en las piezas propias de la música que interpretaba la capilla de ministriles. Las capillas constituían no sólo la estructura básica de la actividad profesional de los ministriles, sino también sus centros de formación musical.

El bajonista ejerce un papel relevante dentro de éstas e incluso posee cierta influencia en su organización. Su participación en la vida ciudadana es muy activa, como lo prueba el hecho de que en numerosos actos de solemnidad o relieve de los que se tiene noticia en las fuentes históricas sea requerido con su instrumento para dar mayor vistosidad y magnificencia a las festividades públicas, de carácter religioso en su mayor parte.

El bajón, en la mayoría de los casos en que se ofrecían actuaciones musicales de capilla, servía para acompañar y reforzar los bajos del coro, proporcionando un fundamento seguro de las voces en la armonía de la música polifónica religiosa. Pero también aparece en actos públicos tales como procesiones, acompañando danzas, o participando en manifestaciones sociales y populares que incluían funciones musicales como parte de su desarrollo. Por todo ello son escasas las referencias directas al instrumento en la literatura y en las artes plásticas de la época; sin embargo, está bien presente en las fuentes históricas de carácter utilitario, como los documentos administrativos generados por actuaciones musicales y las actas capitulares de las entidades —religiosas en su mayor parte— que acordaban la contratación de sus servicios. También en los libros de cuentas aparecen los emolumentos de los bajonistas, que podemos encontrar en multitud de archivos municipales y eclesiásticos y otros fondos documentales históricos que cuentan con inventarios musicales. El hecho de que el bajón

se empleara de manera generalizada en su ámbito más común, la liturgia, ocasiona sin embargo que su presencia individualizada no aparezca detallada en las fuentes histórico-musicales y partituras. Este hecho muestra gran dificultad a los investigadores a la hora de justificar documentalmente su presencia en las funciones musicales religiosas. Luis A. González Marín coincide en este punto, aportando interesantes apuntes:

“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, 2001: 56)

Mientras que en la mayoría de países de Europa el bajón fue desapareciendo al ir desarrollándose e imponiéndose su más sofisticado y versátil sucesor, el fagot. En Valencia, como en el resto de España, la historia de su uso y vigencia ha sido más prolongada e intensa. Es de notar que en tierras valencianas existió una peculiar convivencia entre ambos instrumentos, bajón y fagot, durante casi tres siglos. El vínculo tradicional del bajón con la música polifónica del estilo tradicional o antiguo fue el factor más señalado de los que le ayudó a sobrevivir en convivencia armónica con su más evolucionado sucesor.

Tanto éste como otros estudios realizados con anterioridad nos sitúan en un contexto cronológico en el cual dejamos de tener noticias sobre la actividad musical del bajonista en Valencia en el siglo XX en su rol musical y profesional tradicional. En la segunda mitad del siglo ocurre su posterior reaparición a través de las réplicas históricas construidas por el creciente interés de músicos y musicólogos en relación con la interpretación historicista de formas musicales anteriores a esta época.

I.2. JUSTIFICACIÓN “CIENTÍFICA”.

Los motivos que nos llevaron a elegir el objeto científico del presente tema surgen de la actividad profesional específica como fagotista de su autor. En paralelo a ésta surgió el interés por una tarea que se decidió iniciar hace ya más de una década y posteriormente ampliar, en el estudio de instrumentos de la familia histórica del fagot, como el bajón, el fagot barroco, clásico y sistema francés. Durante estos años, como miembro y colaborador de numerosas agrupaciones especializadas en la recuperación e interpretación del patrimonio musical valenciano, el autor ha realizado frecuentes incursiones en este ámbito a través de numerosos conciertos, diversas grabaciones y participación en cursos y conferencias. Esta experiencia proporcionó un primer acercamiento a diversas fuentes generando ideas e inquietudes que nos animaron a profundizar en la tarea investigadora de la que es fruto la presente disertación.

Con el tiempo, fuimos descubriendo algunos trabajos historiográficos, en bibliografía y hemerografía especializadas en música valenciana que hacían referencia a la presencia del bajón en sus numerosas facetas y a su indudable protagonismo en las funciones musicales de relevancia social, pero siempre de manera inconexa, dispersa o descontextualizada. La idea de reunir toda esa información diseminada y carente de una necesaria coherencia expositiva nos pareció atractiva y con posibilidades científicas relevantes, tanto desde el punto de vista del mundo del fagot y sus orígenes como desde el de la recuperación del bajón. Nos pareció interesante realizar el análisis que su relevancia cultural exige científicamente, la difusión de los resultados de dicho análisis así como la restauración de su repertorio musical y sus valores artísticos para el patrimonio común de la sociedad valenciana contemporánea.

Dentro del panorama relativo a los fondos histórico-musicales conservados en los archivos valencianos, destaca la existencia, en el Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia —más conocido como “Colegio del Patriarca” por su fundador, el arzobispo de Valencia S. Juan de Ribera¹—, de un conjunto de tres bajones que, además

¹ Entre los títulos canónicos de carácter honorífico, asociados a los titulares de la sede arzobispal de Valencia figuraba el de *Patriarca de Antioquía*, fenómeno originado en unas determinadas circunstancias de origen histórico-eclesial que sería demasiado prolijo citar aquí. Sin embargo, S. Juan de Ribera también fue conocido como “El Patriarca” por su enérgico papel político y social, como virrey y capitán general del Reino de Valencia, cargos que desempeñó en dos mandatos trienales: 1604-1606 y 1608-1610 (Reglá, 1975:

de ser ejemplares únicos por sus características constructivas, son los de más reciente fabricación que se conocen; es decir, los más modernos dentro del género de este instrumento a nivel europeo. Este hecho excepcional nos proporciona una serie de datos e información relevantes en cuanto a la pervivencia y contextualización de su uso. En otro orden de cosas, cabe mencionar la existencia de un número considerable de obras musicales destinadas al uso del bajón, entre las que encontramos piezas instrumentales exclusivas para interpretarse por ministriles. Asimismo destaca la existencia de una tabla de digitaciones de bajón, encontrada en el Archivo de la Colegiata de Xátiva que hasta la fecha es la única en su género que se conserva en España.²

I.3. OBJETIVOS GENERALES Y PARTICULARES DE LA INVESTIGACIÓN.

Al ir desarrollando el trabajo de aproximación y documentación histórica llegamos a plantearnos la exposición de resultados en torno al conocimiento científico adquirido, dado el doble objetivo de nuestras investigaciones: el bajón y el bajonista.

I.3.1. Primero: reunir los datos históricos existentes sobre el bajón y el bajonista accesibles en los archivos históricos y bibliotecas con fondos de carácter musical en la ciudad de Valencia. Posteriormente realizar una interpretación preliminar de los mismos sobre la base de las referencias bibliográficas existentes circunscritas al ámbito geográfico y cultural valenciano.

I.3.2. Segundo: crear un punto de partida para una ulterior línea de profundización en el estudio de las diferentes funciones del bajón. Dentro de este objetivo general se distinguen varios objetivos concretos:

I.3.2.a. Delimitar cronológicamente el período de actividad del bajón en su evolución en solitario y el de su coexistencia con el fagot a partir del desarrollo y la aparición de éste último en el panorama musical valenciano.

245-312).

² Como cita Josep Borràs (Borràs, 2008: 248).

I.3.2.b. Iniciar una búsqueda archivístico-documental sobre el repertorio musical específico del bajón y sus características generales.

I.3.2.c. Realizar un primer ensayo empírico para la recreación sonora de la música histórica para bajón, partiendo de la información obtenida a través la práctica musical interpretativa, empleando instrumentos históricos originales, partituras e imágenes de época conservadas y recopiladas a partir de la consecución del objetivo anterior.

I.3.2.d. Elaborar un estudio morfológico de los ejemplares de bajón conservados en estado de empleo operativo efectivo y de sus características constructivas de orden general y particular; al mismo tiempo, establecer una valoración comparativa de las mismas dentro del contexto evolutivo del instrumento a nivel internacional.

I.3.2.e. Iniciar la investigación necesaria para conocer cuáles eran los métodos didácticos y pedagógicos asociados al proceso de enseñanza-aprendizaje necesario para la formación funcional e interpretativa del bajonista como músico de oficio e integrante de una capilla de ministriles.

I.3.2.f. Realizar una comparación de la presencia, desarrollo y evolución del instrumento en Valencia con el resto del panorama nacional e internacional.

La presente tesis tiene entre sus motivaciones y vocación investigadora la de insertarse en una tendencia actual que trata de recuperar una valiosa sección del vasto patrimonio musical valenciano, con la esperanza de que sus descubrimientos, datos y aportaciones metodológicas sean de utilidad para futuros trabajos que conduzcan a una recuperación exhaustiva de la música valenciana de los siglos XVI a XX.

I.4. PRECEDENTES Y CONTEXTO CIENTÍFICO DE LA INVESTIGACIÓN.

A pesar de los avances en los trabajos musicológicos todavía son pocas las publicaciones referentes exclusivamente al bajón en el contexto de la investigación histórico-musical a nivel internacional, lo cual pone de relieve la pertinencia científica y la relevancia epistémica de la presente tesis.

Como sabemos, la situación en los diversos países de Europa y sus particulares desarrollos históricos, culturales y musicales, generó un panorama evolutivo de gran diversidad en lo relativo a la génesis y evolución naturales del fagot. El hecho de que el bajón como instrumento diferenciado evolucionara en el siglo XVII hacia el fagot, tuvo por resultado la paradójica situación de un instrumento que, aun sufriendo una progresiva decadencia en buena parte de Europa, sigue manteniendo un vivo desarrollo en España. Por esta razón, los documentos que dan testimonio de la vigencia del bajón con posterioridad a la década de 1700 sufren un notable decrecimiento fuera de nuestras fronteras.

La mayoría de las referencias históricas al bajón en los diversos países europeos aparecen como consecuencia de una búsqueda historiográfica sobre los orígenes del fagot y de otros instrumentos de doble lengüeta, como el oboe. Este es el caso del trabajo realizado por Günter Joppig (Joppig, 1988). Del mismo modo encontramos testimonios relacionados con el bajón en la tratadística organológica antigua (Cerone, 1613; Praetorius, 1619; Mersenne, 1636), en trabajos historiográficos sobre capillas de música y ministriles (Climent Barber, 1982; Barrios, 1985; Villalmanzo, 1992; Alberola, 2000; Ferrer, 2007; Pérez Berná, 2007; Rodríguez, 2008), tratados antiguos y fuentes primarias sobre práctica musical general (Zacconi, 1592; Lorente, 1672; Rabassa, 1720; Nassarre, 1723; Valls, 1742), y artículos de investigación musicológica (Climent, 1985; Ezquerro, 2004; González Marín, 1989, 1997, 2001; Isusi, 1997, 2004; Borrás, 2008; Alberola y Bueno, 2002; Aparisi, 2008).

El contexto historiográfico y musicológico de partida para el presente trabajo de investigación se apoya básicamente en los primeros estudios relacionados con el bajón y su vigencia, hasta la época de transición que comienza con la aparición del fagot, en el ámbito internacional europeo. Dicha época viene a darse por comenzada a partir de las

aportaciones de tratadistas históricos como Lodovico Zacconi³ (Zacconi, 1597), Pedro Cerone (Cerone, 1613), Michael Praetorius⁴ (Praetorius, 1619, 1620) y Marin Mersenne⁵ (Mersenne, 1636). Algo posteriores son las aportaciones de Pierre Trichet (Trichet, 1640) y Athanasius Kircher (Kircher, 1650).

Desde el punto de vista historiográfico, entre los autores especializados en las diversas evoluciones musicales y constructivas que vienen a definir la transición hacia la aparición del fagot, como instrumento identificable y en plena vigencia, deben citarse las aportaciones de Barbara Stanley y Graham Lyndon-Jones (Stanley y Lyndon-Jones, 1983), Paul James White (White, 1990, 1992, 1993), William Waterhouse (Waterhouse, 2003), Beryl Kenyon de Pascual (Kenyon, 1986, 1999), Maggie Kilbey (Kilbey, 2002), Josep Borràs i Roca (Borràs, 2008) o James Kopp (Kopp, 2012) entre otros.

En cuanto a las aportaciones de los investigadores españoles relativas a esta misma temática, pero circunscritas al panorama musical hispánico, cabe destacar los trabajos pioneros, en el siglo XVIII, de tratadistas y estudiosos como Fray Pablo Nassarre⁶, el P.

³ (1555-1627)

⁴ (1571-1621)

⁵ (1588-1648)

⁶ Fray Pablo Nassarre (Alagón, 1650 - Zaragoza, 1730) fue fraile franciscano, organista, compositor y autor de un libro capital titulado *Escuela Música según la práctica moderna*, que lo convirtió en uno de los más importantes teóricos de la música barroca. Nassarre, ciego de nacimiento, fue enviado a Daroca, para aprender de otro músico invidente, Pablo Bruna; a los 22 años ingresa en la Orden Franciscana y un año después, obtiene el puesto de organista del Convento de S. Francisco en Zaragoza. Por esos años funda y dirige una escuela de armonía y contrapunto en Zaragoza; en 1723 publica el primer tomo de su *Escuela Música según la Práctica Moderna*, que trata del sonido, el canto llano y de órgano, las proporciones musicales y las especies de consonancias y disonancias. Y en 1724 se imprime el segundo volumen, que trata de los contrapuntos, las glosas y las funciones de los maestros de capilla y organistas; la obra es un compendio enciclopédico de la música del siglo XVIII español, casi imprescindible para una cabal comprensión de ésta (Palacios, 2000).

Tomás Vicente Tosca⁷ o Pedro Rabassa⁸ y ya en época posterior Baltasar Saldoni⁹ o Francisco Asenjo Barbieri¹⁰.

En cuanto a los trabajos relativos al panorama propiamente valenciano no conocemos la existencia de estudios especializados en la genealogía del fagot en tierras valencianas o de su relación con el bajón fuera de referencias muy concretas y de carácter secundario. Éstas aparecen de manera casi anecdótica, insertas en diversos estudios e investigaciones dirigidas a temas diversos relacionados con la historia cultural

⁷ Tomás Vicente Tosca y Mascó (Valencia, 21 dic. 1651 - 17 abr. 1723), sacerdote oratoriano, fue un gran matemático, arquitecto y filósofo, y creó el movimiento “novator”, que introdujo la Revolución Científica del siglo XVII en España. Hacia 1687 funda, junto con otros dos clérigos científicos, el P. Baltasar Íñigo —matemático— y el P. Juan Bautista Corachán, —físico con importantes trabajos en óptica— una “academia matemática” donde explica, por primera vez en España, la obra de filósofos como Descartes, padre de la lógica racional moderna. Además de proyectar la iglesia de Santo Tomás, y publicar el primer plano de la ciudad de Valencia basado en mediciones geométricas (1707), Tosca estudia y difunde entre sus alumnos las obras de Copérnico, Kepler, Huyghens y Gassendi, que en la España de la época, científicamente muy atrasada, eran prácticamente desconocidas. Reunió sus enseñanzas en dos grandes obras: un *Compendium Philosophicum* (5 vols.) (1721), y un importantísimo *Compendio Matemático* (9 vols.) (1707-1715), que por su gran calidad científica llegó reeditarse varias veces [1727, 1754, 1781] y a traducirse y publicarse fuera de España. En éste incluye un tratado sobre música, acústica y sus fundamentos matemáticos, publicado por separado en 1710, bajo el título de *Tratado de la música especulativa y práctica*, en el que explica científicamente fenómenos musicales y acústicos asociados a los bajones. Vide (Navarro, 1987).

⁸ Pedro Rabassa (1683-1767), educado por su tío Ramón Rabassa, amplió su formación con F. Valls, autor de un importante *Mapa armónico práctico* (1742), y aprendió de los músicos italianos de la corte barcelonesa del Archiduque Carlos de Austria (1703-1710). Ordenado sacerdote, fue maestro de capilla en las catedrales de Barcelona (ha. 1712), Vic (1713), Valencia (1714-1724) y Sevilla (1724-1767). En Sevilla renovó y amplió la capilla —incorporando cuatro violines y dos violas en 1732; y dos oboes y una flauta travesera en 1740—. En el ámbito de la pedagogía musical, fue autor de uno de los tratados más relevantes del barroco español: *Guía para los Principiantes que Desean Perfeccionarse en la Composición de la Música*, de 1726. Compuso unas 400 piezas musicales, de las que se han conservado más de 300. En su momento tuvieron tanto éxito que se hicieron copias para otras catedrales españolas, como las de Cádiz, Jerez de la Frontera u Olivares, e hispanoamericanas, como México y Guatemala. Fue un compositor innovador e incorporó el recitativo y el aria, de origen italiano, a la polifonía española. (Isusi, 2003).

⁹ Baltasar Saldoni y Remendo (1808-1889) fue el fundador de la musicología en España: estudió en su Barcelona natal y fue organista de Santa María del Mar, mientras intentaba abrirse paso en el panorama operístico, pero sin demasiado éxito. En 1829 se traslada a Madrid, donde conoce a Ramón Carnicer; enseña en el Conservatorio de María Cristina, y escribe óperas y zarzuelas. Abandonando la composición, se dedica a la dirección de orquesta y a los estudios histórico-musicales, en los que realiza una labor pionera y fundamental: a lo largo de trece años publica un *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (1868-1881), con el que funda las bases de la moderna musicología española. Vide (AA.VV, 2002: vol. 9).

¹⁰ Francisco Asenjo Barbieri (1823-1898) fue el padre de la zarzuela, un género de teatro musical propiamente español, y un gran precursor del idioma musical en nuestro país. Compuso unas 60 zarzuelas, entre las que destacan algunas obras plenas de ingenio y espíritu popular, como *Jugar con Fuego* (1851), *Los Diamantes de la Corona* (1854), *Pan y Toros* (1864) o *El Barberillo de Lavapiés* (1874). Fue igualmente una figura destacada dentro de la cultura gastronómica de la segunda mitad del siglo XIX en España. Vide (Casares, 1994).

valenciana. Si que existe un arco temático muy amplio en el que hallan cabida informaciones, datos y menciones dispersas e inconexas relativas las capillas musicales, los ministriles o los compositores activos en Valencia. Este género de trazas informativas puede rastrearse en la obra de autores como José Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí¹¹ (Ruiz de Lihory, 1903), José Climent Barber (Climent Barber, 1982, 1985) y Joaquín Piedra Miralles (Climent y Piedra, 1977; Piedra, 1968), Jesús Villalmanzo Cameno (Villalmanzo, 1992), Ana María Flori López (Flori, 2003), Juan Pérez Berná (Pérez Berná, 2007), Josep Antoni Alberola i Verdú (Alberola, 2000), María Teresa Ferrer Ballester (Ferrer, 2007), Esperanza Rodríguez García (Rodríguez García, 2007), Rosa Isusi Fagoaga (Isusi, 1997, 2003, 2004), Ramón Ramírez i Beneyto (Ramírez, 2005) o Alfonso de Vicente Delgado (De Vicente, 2010). Siempre pueden utilizarse como referencias extrapolables al ámbito valenciano los datos ofrecidos para el ámbito hispánico por los tratadistas históricos que vivían en tierras valencianas, como el P. Tomás Vicente Tosca o Pedro Rabassa, a los que hemos hecho referencia anteriormente.

Ya fuera de España, y como compilación de términos susceptibles de ser llamados a comparación y contraste, resulta muy interesante la tesis doctoral de Albert Reimann — en la Albrecht-Ludwig-Universität de Freiburg am Breisach— sobre la etimología del fagot (Reimann, 1957). El autor realiza un estudio general para Europa, en el que da cabida a los territorios hispánicos y sus dependencias coloniales, ubicados en espacios extra-europeos.

En cuanto a los bajones de origen histórico conservados en la actualidad, cabe destacar que son sólo 85 en todo el mundo, y aunque dicho número puede considerarse provisional,¹² constituye sin embargo una cifra notablemente baja. Dentro de este reducido grupo de instrumentos conservados, una parte importante —27 ejemplares— se encuentran en España.¹³ Y dentro de este pequeño subgrupo, hasta la fecha sólo tres se encuentran en la Comunidad Valenciana, a consecuencia del hallazgo antes citado en el Colegio de Corpus Christi de la capital.

¹¹ (1850-1924)

¹² Ése es al menos el número de bajones catalogado por Maggie Kilbey (Kilbey, 2002).

¹³ Tal es la cifra que establece en su investigación Josep Borràs (*Op. cit.*, 2008).

Referente a las tablas de digitación del bajón publicadas por investigadores modernos, a nivel mundial, sólo nos constan actualmente las debidas a Daniel Speer (Speer, 1697), Johann Philipp Eisler (Eisler, 1738) y Joseph Cameno. Ésta última posee una especial trascendencia en el ámbito de nuestra investigación y su contexto inmediato.¹⁴

I.5. METODOLOGÍA.

Partiendo de la premisa de que actualmente no conocemos otros trabajos de investigación de la temática y características del presente estudio y con la intención de conseguir todos y cada uno de los objetivos mencionados en la sección correspondiente, hemos ido elaborando una metodología propia. Ésta está basada en la recopilación de datos históricos siguiendo un criterio de búsqueda que podría definirse como de exploración multi-variante a partir de los documentos consultados. Las hipótesis surgidas de su estudio directo nos han llevado formular otras nuevas en un proceso de génesis escalonado y arbóreo pendiente de ordenar y verificar.

El procedimiento básico, repetido de manera creciente en complejidad, comprende las siguientes fases principales: recopilación de materiales, consulta con profesionales, examen de la documentación, ordenación y clasificación, interpretación de los documentos y obtención de conclusiones.

I.5.1. Recopilación de materiales: esta parte la hemos realizado mediante un trabajo de campo y un rastreo de archivos digitales:

I.5.1.a El trabajo de campo se ha llevado a cabo en bibliotecas universitarias y de centros académicos, fondos históricos de colecciones especializadas de carácter eclesiástico, archivos históricos y vaciado de catálogos existentes en fondos de diversa índole tanto públicos como

¹⁴ Cfr. (Borràs, 2008: 248-249).

privados.

I.5.1.b. El rastreo de páginas web con recursos digitalizados nos ha proporcionado, por un lado, los índices de los catálogos de los documentos y su localización y por otro, algunos documentos en formato digital.

Los principales lugares de búsqueda han sido la Catedral de Valencia — Archivo Capitular—, el Real Colegio Seminario de Corpus Christi —Fondos del Patriarca—, el Archivo Histórico del Reino de Valencia, la Biblioteca Valenciana —Sede de San Miguel de los Reyes—, la Biblioteca del Institut Valencià de la Música, la Biblioteca Municipal de Valencia, la Hemeroteca Municipal de Valencia, la Biblioteca de Humanidades de la Universitat de València, Biblioteca Nacional de España, los Fondos Documentales del Arzobispado de Valencia y los fondos del Área de Bibliotecas y Documentación Científica de la Universidad Politécnica de Valencia.

Los tipos de materiales utilizados han sido: libros, catálogos, diccionarios, actas, crónicas, partituras, tesis doctorales, publicaciones periódicas generales y artículos de revistas especializadas, como *Anuario Musical*, *Nassarre*, *Revista Musicológica*, *Revista de la Asociación de Fagotistas y Oboístas de España (AFOES)*, *Fellowship of Makers and Researchers of Historical Instruments Quarterly (FoMRHIQ)*, *Double Reed Society Journal*, o *Galpin Society Journal*, además de otros trabajos sobre compositores valencianos, imágenes e instrumentos históricos conservados en diversas colecciones.

I.5.2. Examen y clasificación: la documentación obtenida ha sido clasificada primero en orden histórico cronológico; segundo, en orden lógico deductivo, desde lo general o universal a lo particular, concreto y detallado, vinculado al ámbito valenciano y su cronología propia; y tercero, con enfoques particulares en referencia a la historia y evolución del instrumento (contextualización temporal, capillas musicales, ámbito geográfico, ministriles y sus funciones) y repertorio musical propiamente dicho.

Desde un punto de vista expositivo, se han clasificado sus contenidos

siguiendo un esquema en el que se diferencian Teoría, Práctica Funcional y Laboral del bajonista —todo lo relacionado con oposiciones y concursos para la provisión de puestos remunerados, salarios, obligaciones de carácter laboral, profesional y socio-económico— y Práctica Musical. Al margen de estas categorías principales se ha realizado una serie de ítems anexos, organizados en torno a las diferentes Tablas de Digitación, Métodos Pedagógicos y Didácticos para el aprendizaje de la interpretación musical del bajón, y Referencias en Literatura, Arte, Iconografía y Fotografía de carácter general y misceláneo.

I.5.3. A través de entrevistas hemos consultado sobre diversos aspectos a personalidades de prestigio, con conocimientos relacionados con el objeto de la investigación, que nos han aportado de manera personal y directa valiosas informaciones relacionadas con el bajón y la música valenciana de la época en la que el instrumento tuvo vigencia práctica. Entre dichas personalidades figuran musicólogos, investigadores del Departamento que dirige el programa de doctorado en el que se inscribe la presente tesis, compositores, organistas y responsables de los principales centros e instituciones que, en su evolución histórica, hicieron uso de los servicios de instrumentistas y músicos especializados en el bajón, así como expertos en materia de iconografía en Valencia.¹⁵

¹⁵ De todos ellos se hace mención en los *Agradecimientos* expresados al comienzo de la tesis y también en diversas partes a lo largo de la misma, introduciendo sus aportaciones a aspectos concretos.

Capítulo II.

DESCRIPCIÓN Y ETIMOLOGÍA DEL BAJÓN.

II.1. DESCRIPCIÓN DEL BAJÓN.

Durante los cuatro siglos en que su uso estuvo vigente, el bajón ha sufrido pocas modificaciones y alteraciones en su forma y tamaño. Éstas se deben a diversas circunstancias, como son el lugar de construcción, la época o el constructor. Realmente no existen dos ejemplares conservados de bajones históricos que sean idénticos entre sí, pero en su gran mayoría todos tienen muchas características en común, que nos sirven para determinar un instrumento modelo o patrón.¹⁶

Comenzando por su estructura básica, podemos decir que el bajón es un instrumento aerófono, construido en madera, que consta de tres partes principales: el **cuerpo**, el **tudel** y la **caña**.

El **cuerpo** es una sola pieza tubular de madera, de sección elíptica, de aproximadamente un metro de longitud. Los tipos de madera utilizados con mayor frecuencia en la construcción de bajones eran la de arce y las de diversos árboles frutales: peral, cerezo y nogal sobre todo. La sección de la elipse tiene, en su eje menor —o transversal—, unos 5 centímetros aproximadamente, mientras que en su eje mayor —o longitudinal— presenta una gradación ascendente, desde el extremo inferior —donde es de unos 6 centímetros aproximadamente— hasta el superior: en la boca alcanza su mayor extensión que mide unos 12 centímetros—. El peso total del instrumento es de dos kilogramos aproximadamente. El cuerpo tiene dos perforaciones paralelas —a lo largo de toda su longitud— unidas entre sí en la parte inferior, formando un único tubo cónico. En la parte superior aparecen las aberturas de entrada y salida de aire, que son los extremos del **tubo de sonido**: la de mayor tamaño —de salida— se expande unos centímetros para formar la **campana**, y la de menor tamaño —de entrada— es la que sirve de inserción

¹⁶ Vide ANEXO I. CUERPO.

para el tudel. Dispone de diez orificios y dos llaves metálicas que sirven para producir las diferentes notas que permite tocar el bajón. Los metales más frecuentemente empleados en la elaboración y montaje de las llaves eran el estaño, el hierro y el latón.

El **tudel** es un tubo de metal cónico, de entre veinte y treinta centímetros de longitud total, normalmente de cobre o latón, modelado en forma de “s”, que une el **cuerpo** del bajón con la **caña**. El diámetro del tudel es, en su parte más estrecha, de cuatro milímetros, y ocho en la más ancha, siempre de modo aproximado.¹⁷

Finalmente está la **caña**, que es una pieza compuesta por un par de lengüetas cuya unión es asegurada por una atadura de hilo. Las dos lengüetas individuales están afiladas para facilitar la vibración del par que forman con el paso del aire insuflado por el bajonista. Teniendo siempre en cuenta un cierto margen de variación mínimo en las dimensiones la caña tiene una longitud de entre 6 y 7 centímetros, y una anchura de entre 1,8 y 2,0 centímetros en el extremo que se introduce en los labios del intérprete. El material del que están compuestas las cañas es la caña común de río cuyo nombre científico es *arundo donax*¹⁸.

En tanto que instrumento antiguo, no carece de interés aportar aquí junto a esta breve descripción realizada con la perspectiva histórica de nuestra época, otras descripciones del bajón redactadas en épocas en que el instrumento aún estaba en pleno uso y vigencia. Partiendo del “*Diccionario de Autoridades*” de 1726, obra fundacional de la literatura enciclopédica española, recogemos varias definiciones del bajón, de 1785, 1859 y 1906, con sus peculiaridades históricas respectivas, para volver finalmente al momento presente, con una definición de 1999 que podríamos considerar como plenamente vigente y una de las más autorizadas. Así pues, comenzamos por el “*Diccionario de Autoridades*” en su edición de 1726, que definía del siguiente modo el bajón:

“BAXON. s. m. Instrumento músico de boca, redondo y cóncavo, largo como de una vara, y grueso como un brazo, con poca diferencia, en el qual hai diferentes agujeros por donde respira el áire, y con los dedos se forman las

¹⁷ Vide ANEXO II. TUDEL.

¹⁸ Vide ANEXO III. CAÑA.

diferencias de la composición música y sus tañidos. Tócase por la parte superior por una como cerbatána de metál, torcida en arco hácia arriba, en cuya extremidad se encaxa una que llaman caña, la qual se mete entre los labios, y por ella se infunde el áire ò aliento. En la parte inferior tiene una como tapa de metál, que la guarnece, y en ella una lengüeta que se mueve, y sirve para diversos puntos de la música. Díxose Baxón porque imita el punto baxo u octava baxa de la música.” (AA.VV./R.A.E., 1726)¹⁹

El estudioso Andrés Palencia recogió la siguiente descripción, redactada por el maestro de capilla José Soler²⁰ en 1785, donde se ponen de manifiesto sus preocupaciones más inmediatas, centradas en la capilla que debía dirigir:

«El bajón, antiguamente conocido como sacabuig, era de madera con tudel de metal y embocadura de estrangul o caña. Semejante al fagot pero de mayor tamaño,²¹ daba la entonación al coro y a los demás músicos, al tiempo que reforzaba la voz del bajo en la música de atril. José Soler, maestro regente de la capilla [*de la Colegiata de San Nicolás de Alicante*] en 1785, decía de él:

“El bajón es el instrumento para acompañar la música de atril, y es el que regularmente usan todas las iglesias de España; si acompaña también el contrabajo será capilla doble, de muchas voces, que necesitan de más bajo para el abrigo de ellas. Pero lo cierto es que el contrabajo sólo se usa cuando hay una orquesta grande o una capilla muy completa de voces. Para la de esta ciudad, que se compone de cuatro muy endebles, será mejor, hasta que haya bajonista, que se acompañe el atril con el violín, porque éste no sofoca tanto las voces, ya que es música que va muy deprisa, y se podrá ejecutar mejor que con el contrabajo.”» (Palencia, 1996: 135)

Se aprecia claramente que el maestro Soler no trató de dar una definición exhaustiva del bajón, dirigida a un público amplio, sino que escribía desde el punto de vista particular de un profesional de la dirección de capillas musicales. En su definición destacan sobre todo los aspectos prácticos y funcionales de su empleo dentro de una capilla, vinculándolos a la problemática propia de la que él mismo dirigía en Alicante. El maestro Soler nos muestra con su testimonio el aspecto más vivo y directo del bajón, el

¹⁹ *Sub voce* “baxón”.

²⁰ Mosén José Soler fue tenor de la Capilla de Música de la Colegial de San Nicolás de Alicante desde el año 1749 a 1796. Y ocupó el puesto de Maestro de Capilla desde el 30 de abril de 1784 hasta el 17 de diciembre de 1784. Para más información cfr. (Palencia, 1996: 92, 192).

²¹ Resulta un tanto llamativa esta comparación, puesto que la observación directa de ambos instrumentos sugiere lo contrario.

de sus capacidad y posibilidades en su ámbito propio de acción.

La siguiente definición, fechada en 1859, intenta ser más erudita pero resulta visiblemente menos cualificada: su autor parece referirse al bajón sin conocerlo demasiado, mostrando un desdén poco justificable. Achaca al instrumento un timbre “bastante desagradable”, circunstancia que limita su uso a las iglesias y catedrales exclusivamente “para acompañar a las voces”. Luego lo subordina al fagot, considerándolo casi como un subproducto de éste. Por último añade un detalle que para nuestro criterio actual sólo podría considerarse como algo inexacto, introduciendo un elemento distinto al bajón, que es el fagot ruso con decoraciones animales, y el serpentón, que es un tercer instrumento:

“BAJON: Instrumento semejante al Fagote, pero de un timbre bastante desagradable, por lo cual está concretado á figurar en las Iglesias y Catedrales para acompañar á las voces. Tiene la embocadura de caña y corresponde á la familia del fagot, ó es un derivado de éste, aunque no tiene ni tanta dulzura ni tanta extensión [*sic*]. Antiguamente figuraba[n] en las música[s] de los Regimientos en forma de serpientes gruesas y se les conocía con el nombre de bajos rusos y serpentones.” (Melcior, 1859: 53²²)

Aunque geográfica y cronológicamente no muy distante de esta definición, contrasta por su rigor, amplitud y calidad informativa la incluida en el “*Diccionario enciclopédico popular ilustrado Salvat*” (1906-1914). Vemos en la notable diferencia entre ambas cómo la cultura histórico-musical supera la crisis de la larga fase terminal de las capillas y se abre a la gran época de creación de los primeros Conservatorios y Cátedras musicales en España:

“El bajón es un instrumento musical de viento-madera creado en el Renacimiento. Consiste en un largo tubo de madera doblado y de sección cónica, en uno de cuyos extremos se inserta un tudel de cobre de forma curva, en el que a su vez se encaja una caña o lengüeta doble, con la que se hace sonar el instrumento. Posee agujeros y un par de llaves para facilitar la digitación. Si bien se solía fabricar en diferentes tamaños, formando toda una familia instrumental, que incluía los pequeños bajoncillos para las tesituras más agudas, el modelo más típico reforzaba la línea del bajo de la polifonía en las capillas renacentistas (función de la que procede su nombre), sonando junto al resto de instrumentos de viento de los ministriles (cornetto, chirimía, sacabuche, flauta de pico) y acompañando a los salmistas en los oficios eclesiásticos. Llegó a su máximo auge en torno a 1600, con intérpretes destacados como Bartolomé de Selma y Salaverde. Aunque durante el

²² *Sub voce* “Bajón”.

siglo XVII sus funciones fueron asumidas en casi toda Europa por su sucesor natural, el fagot, en la conservadora música eclesiástica hispana, el bajón tuvo una larga permanencia, conviviendo incluso durante siglos con aquél.” (AA.VV., 1906)²³

Llegamos así a cerrar el círculo que iniciamos al comienzo de este capítulo, dando cuenta de los últimos avances de la historiografía musical del siglo XX, y para ello quién mejor que una de las grandes autoridades de las últimas décadas en el estudio del bajón y su inserción en la historia de la música en España, Beryl Kenyon de Pascual:

“Antiguo aerófono de caña doble. Consta de un bloque de madera, de sección elíptica y de aproximadamente un metro de longitud, al que se ha[n] taladrado dos canales, que se juntan en la parte inferior, para constituir un solo tubo, en forma de U, que va ampliando paulatinamente. En la parte superior y más estrecha del tubo se introduce un tubo metálico corto, generalmente de latón y en forma de S, llamado tudel, que sirve de soporte de la caña. El otro extremo del tubo se prolonga en un pequeño pabellón [...]. En algunos casos el instrumento está forrado de cuero [...] siendo más fácil de manejar que el bajo de las chirimías, que tenía casi dos metros de largo. Otro atributo de peso sería su capacidad de armonizarse con las voces, sobre todo las de los bajos de los correspondientes, a las que sirvió de refuerzo o sustituto.” (Kenyon, 1999²⁴)

A modo de conclusión sobre este particular recorrido en torno a la imagen del bajón en la literatura vemos cómo los dos aspectos más repetidos en definiciones y descripciones son las características morfológicas y materiales del instrumento así como las posibilidades y limitaciones que conlleva su utilización. Por último, también se destaca en casi todas ellas su vinculación al papel de acompañamiento de la música sacra, que es su contexto propio y natural dentro de la clasificación general de los instrumentos musicales.

²³ *Sub voce* “bajón”.

²⁴ *Sub voce* “bajón”.

II.2. ETIMOLOGÍA DEL TÉRMINO “BAJÓN”.

Siguiendo en parte el enfoque de Albert Reimann²⁵, fecundo en resultados y herramientas para la comprensión del bajón como fenómeno histórico, hemos creído que la información que proporciona la historia de su denominación es pertinente, sino también útil para comprender determinados aspectos de su carácter e identidad. Desde un punto de vista puramente léxico y morfológico, el término bajón deriva del adjetivo “bajo”, que hace referencia al sonido grave o bajo que emite el instrumento, al que se ha añadido el sufijo [-ón] masculino singular. A partir del adjetivo “bajo”, el citado sufijo [-ón] genera el sustantivo “bajón”, independiente de comparaciones, pues reviste al término de un valor semántico nuevo.

El término “bajo” proviene de su predecesor latino “bassus”, adjetivo, según el patrón básico evolutivo de la gran mayoría de los vocablos latinos al castellano. No carece de interés hacer referencia a su equivalente italiano basso, término rico en significaciones en torno a la concepción “grave” en el lenguaje musical.

Veamos en España la terminología en vigor en una época en que el instrumento tenía plena vigencia y uso. De todas las fuentes de Época Moderna quizá la más estable y digna de consideración sea el Diccionario de Autoridades. Éste fue publicado precisamente como estándar normativo de un castellano que a principios del siglo XVIII aún presentaba numerosas variantes. Así pues, de las diversas formas que el término podía adoptar, se escogió la de “baxón” (AA.VV./R.A.E., 1726).

Dado que la presente tesis pretende dar a conocer la presencia, empleo e importancia que tuvo en el antiguo Reino de Valencia, interesa acudir a la terminología al uso entre los valencianos de la época. En Valencia también aparecen, en lengua valenciana, referencias al instrumento que nos ocupa con el nombre de “baixó” y “baixon” indistintamente:

“Die XXI Augusti anno a Nativitate Domini MDLX quarto: Provisio

²⁵ Musicólogo alemán que realizó uno de los primeros estudios sobre la etimología del término fagot en tesis doctoral. Vide (Reimann, 1957)

emendi instrumentum baixon nuncupatum.” (AHCV, 1564: 303)

La cita procede de la entrada contable redactada en latín, reflejada en la administración económica capitular valenciana, sobre la adquisición del primer bajón por la Catedral de Valencia (Climent y Piedra, 1977: 62) fechada el 21 de agosto de 1564. En tierras valencianas, e incluso en otros antiguos reinos españoles, también se utilizaron otras denominaciones para referirse al bajón, como la curiosa y popular “piporro”, recogida por Josep Escrig i Martínez en su Diccionario valenciano-castellano de 1851:

“Baixó. Bajón, piporro (instrumento músico).”

“Fogót. Fagot, especie de bajón.” (Escrig, 1851: 17, 57)

El uso del término “piporro” era sobre todo popular, por su mayor valor descriptivo entre hablantes no versados en música, a los que fácilmente se les representaba la imagen ideal de una “pipa o tubo de gran tamaño”, aspectos externos de la imagen material del instrumento, por las que se reconocía comúnmente al bajón en España. También se conocían en la España moderna, con el nombre de “bajones”, otros tipos instrumentos de viento que realizaban la función de tesitura baja, como por ejemplo las flautas bajas generando cierta confusión que con el tiempo tendió a desaparecer, máxime en textos propiamente musicales o relacionados con la función social de la música.

Posteriormente, y desde la aparición del fagot en España, sobre todo en los siglos XVIII y XIX, se utilizaron indistintamente los términos fagot y bajón, produciéndose una cierta ambigüedad que hoy resulta difícil de resolver.²⁶ Por ejemplo, en el título original del “Concierto para Fagot y Orquesta” de Anselm Viola, aparece la siguiente denominación: “Concierto para Bajón Obligado y Orquesta” (Borrás, 1999). Otro caso que podríamos citar es el del “Concierto para Bajón Obligado y Orquesta” de Raimundo Luis Forné (Ezquerro, 2004).

Ya fuera de nuestras fronteras, el bajón también fue nominado con los términos

²⁶ Véanse las conclusiones aportadas por Josep Borrás (Borràs, 1999).

“dulcian”, “dolziana”, “fagott”, “curtall”, y “basson” en diferentes regiones de Europa, sobre lo que hay lugar a algunas precisiones. El término francófono “dulcian” —en castellano, “dulcián”— proviene de la raíz latina [dulc-], que significa “dulce” y se debe a la dulzura o suavidad del sonido del bajón como instrumento, probablemente puesto en comparación con el resto de instrumentos de viento de registro grave que existían en la época. La variante italiana antigua de este término fue: “dolziana” (Kopp, 2012: 26) adoptada en la Italia de la Edad Moderna, que dio origen al vocablo empleado en la actualidad: “dulziana”. El término “basson”, utilizado antiguamente en Francia, procede, al igual que su homólogo castellano, del adjetivo latino “bassus, -a, -um”, tal como se ha explicado antes. (Ibíd: 7)

Cabe destacar el diverso origen de los términos más estrechamente emparentados con el de “bajón” en cuanto a su significación: el vocablo “fagott” proviene de las lenguas romances, en concreto del italiano antiguo: “fagotto”, esto es, “fax grotto” (grosso) o “haz grueso”, o “manejo grueso” de varas. Como designación del actual instrumento moderno, esta denominación en concreto es la más común internacionalmente en nuestros días, debido en gran medida a la adopción de la terminología italiana en el lenguaje específico de la música en todo el mundo.

El término “curtall” empleado en el ámbito anglosajón (Kopp, 2012: 38) proviene del latín “curtus, -a, -um”, esto es, “corto”, y tiene su origen en la observación preeminente del acortamiento de la longitud máxima del tubo sonoro al replegarse sobre sí mismo en forma de “U” en su extremo inferior. También aparecen, como adaptaciones o calcos fónicos tomados del inglés: “courtaud” en Francia, y “Korthol”, en Alemania; palabras que tratan de afrancesar y germanizar, respectivamente, el sonido invariado de la palabra inglesa “curtall”²⁷. De todos los vocablos empleados en las diversas lenguas europeas el término “dulcian” es el que probablemente ha hallado un uso más extenso a nivel internacional, incluso entre los estudiosos e intérpretes actuales. No obstante, en la mayoría del territorio español e Hispanoamérica el término estándar es “bajón” en todas partes.

²⁷ Puede ampliarse con interés esta información, que procede de los trabajos realizados por el investigador alemán Albert Reimann. Sobre la evolución histórico-léxica de la denominación del fagot, su predecesor el bajón y sus respectivas etimologías, vide (Reimann, 1957).

Capítulo III.

HISTORIA DEL BAJÓN.

III.1. ORÍGENES.

El largo proceso que dio origen al bajón y presidió su evolución está envuelto en una serie de eventos y circunstancias musicales de muy diversa índole. La interacción de factores es tan variada e intensa, que el proceso y sus causas comienzan apenas a vislumbrarse actualmente; sobre todo porque la información histórica conservada en torno a él es fragmentaria, dispersa e indirecta. Sobre estas precarias bases nos vemos obligados a partir del hecho ampliamente demostrado de que existe una estrecha relación entre la historia de la música, la de la interpretación y la del desarrollo constructivo de los instrumentos en general. Teniendo en cuenta esta premisa, es necesario centrarse en que la búsqueda de diferentes timbres de sonido y de registros y de la forma más adecuada de producirlos, constituye un marco de influencias de gran complejidad. Para tratar de aproximarnos a él debemos guiarnos sobre todo por la literatura musical de la Edad Moderna, época objeto de la presente investigación, como el elemento más fiable para comenzar a rastrear los primeros usos del bajón como instrumento.

Como explica Gunther Joppig en su estudio sobre la historia de los instrumentos de doble lengüeta, los orígenes del bajón se remontan a las primeras fuentes relativas a los instrumentos de caña desde alrededor del año 3000 a. C. (Joppig, 1988: 17). También hay abundante presencia de instrumentos de doble lengüeta en la cultura romana como la *Tibia Romana* (Ibíd.: 24) y durante la Edad Media (Ibíd.: 30) aunque las primeras noticias del bajón como tal habría que buscarlas en la primera mitad del siglo XVI, época que asistió a una gran expansión de la música instrumental. La funcionalidad del bajón se debió de originar en la necesidad de expandir la gama de instrumentos de registro grave y en la búsqueda de un instrumento de doble lengüeta que sustituyera a la incómoda chirimía baja, en uso desde finales del siglo XV, de excesivo tamaño.

Siguiendo la teoría de James B. Kopp, se pensó en la posibilidad de replegar el larguísimo tubo sonoro de este instrumento sobre sí mismo, con lo que su manipulación se haría más cómoda para el ejecutante. También se vio la necesidad de disminuir su

diámetro, con el fin de suavizar la crudeza de su timbre. Estas necesidades funcionales dentro de la instrumentación de los registros graves dieron lugar a una serie de pruebas, con instrumentos de diversas características, que fueron incorporando los sucesivos adelantos técnicos que se iban introduciendo como soluciones particulares a las necesidades planteadas. La hipótesis principal de la presente investigación viene a identificar al bajón como el resultado válido de esa sucesión de pruebas y soluciones técnicas parciales. (Kopp, 2012: 47)

Se ha establecido a partir de fuentes históricas que en la primera mitad del siglo XVI fueron construidas varias versiones de la chirimía —antecesora del oboe— que fueron denominadas “bombardas” o “pommers”²⁸, instrumentos que ya utilizaban tudeles de longitudes y formas diversas. También se experimentó la conexión de dos tubos sonoros, formando una “U” tallada en un solo bloque de madera, para reducir a la mitad la longitud del bajo de oboe o chirimía baja. Esta solución se mostró válida y tuvo sus primeras aplicaciones en instrumentos de tubo cilíndrico como el “sordun” o el “racket”. Innovaciones constructivas como ésta, que se va extendiendo en el segundo cuarto del siglo XVI, son las que posteriormente darían lugar a la fórmula constructiva del bajón. En ella se combinan dos innovaciones aplicadas a la chirimía baja —la doble lengüeta y el tudel— con el doblamiento sobre sí mismo del tubo sonoro. (Ibíd: 52)²⁹

III.2. PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI: REFERENCIAS DOCUMENTALES.

Está comúnmente aceptado que el dulcián es un antecesor directo del fagot y que a lo largo del tiempo vino a ser designado con diferentes nombres como ya hemos visto, pero la cuestión sobre cuándo y dónde se originó exactamente el dulcián sigue hoy abierta y los intentos de resolverla están aún lejos de ofrecer una explicación satisfactoria. En cualquier caso, la genealogía del moderno fagot presenta una llamativa laguna, de importancia evidente, en la primera mitad del siglo XVI, en la que la información disponible en torno al dulcián sólo permite vislumbrar una parte del problema. La única

²⁸ Vide ANEXO IV. CHIRIMÍAS Y BOMBARDAS.

²⁹ Vide ANEXO V. MERSENNE, BASSOON Y CERVELAT.

certeza firme en este contexto es que no existen testimonios documentales en torno al bajón antes de 1500, lo cual permite al menos establecer un límite cronológico. A partir de la década de 1510 hallaremos las primeras noticias, no del todo inequívocas en cuanto a la identificación del instrumento; es a partir de 1550 cuando esas noticias dispersas y en parte ambiguas ganan en abundancia, riqueza y exactitud, pudiendo asociarse sin dudas a la presencia del bajón concretamente. En cuanto a los testimonios históricos de la primera mitad del siglo XVI, con escasa diferencia cronológica han sido descubiertas y estudiadas en Italia, España, Francia, Inglaterra, Alemania, Países Bajos, Suecia y el Báltico. Esto apunta en la dirección de que el bajón era conocido en toda Europa occidental en esa época, al menos toda aquella en que el desarrollo urbano y cultural renacentista queda asentado de forma inequívoca. En ese marco geográfico amplio cabe inscribir el caso español, al que habría que sumar el de las recién conquistadas colonias del Nuevo Mundo, las “Indias” que luego serían conocidas como América.

Una antigua hipótesis, en principio comúnmente aceptada, asume que la génesis del fagot puede rastrearse en la primera mitad del siglo XVI a partir de la fórmula del “Phagotum”, elaborada y descrita por el canónigo italiano Afranio degli Albonesi (1480-1560)³⁰ (Kopp, 2012: 9) Sin embargo, al estudiar y comparar el diseño del “phagotum” albonesiense con el del fagot moderno, podemos asegurar que nada tienen que ver; es decir, que no existe una relación directa de clara filiación entre ambos instrumentos. Si se hubiera de describir gráficamente el “phagotum” de Albonesi podría decirse que tiene un aspecto vagamente asimilable al de la gaita, con dos fuelles y otros tantos tubos sonoros. Así pues, sin despojar al instrumento de Albonesi de su valor e importancia, indudables, no puede decirse con propiedad que diese cuerpo a las características que posteriormente definirían al fagot.³¹

Probablemente, la atribución genealógica del phagotum con respecto al fagot podría ser acaso un primer intento, basado principalmente en la similitud terminológica —“phagotum” tiene el aspecto, sólo aparente, de “origen latino” o “etimología” del término fagot, aunque tal identificación no es veraz ni exacta, ni mucho

³⁰ Cfr. Trichet, Pierre: *Traité des instruments manuscrit, ca. 1640*, pp. 45-47. En (Lescaut, P. y Saint-Arroman, J., 1999: 11-18)

³¹ Vide ANEXO VI. PHAGOTUM.

menos satisfactoria como explicación genealógica—, de dar respuesta a una cuestión ardua y en apariencia casi insoluble. Por lo tanto, quede apuntado que la voluntad de la presente investigación nace de la insatisfacción ante intentos explicativos como éste que, al no haber sido puestos en cuestión, han perdurado pese a su insuficiencia.

Las únicas evidencias que aportan las fuentes históricas de la primera mitad del siglo XVI conocidas hasta ahora por la historiografía, versan en torno a los términos equivalentes “dulcián” y “bajón” que por su carácter exiguo plantean muchas más cuestiones de las que aclaran. El hecho de señalar su importancia y dificultad permite, al menos, delimitar el carácter abierto e indeciso del contexto en que se mueven las hipótesis, aportaciones y datos históricos sobre el bajón, anteriores a 1550. Sin embargo, y a pesar de su carácter fragmentario en los últimos años han sido descubiertas y publicadas varias referencias documentales que vamos a presentar brevemente por orden cronológico:

La primera o más antigua, datada en 1514-1515, se la debemos al profesor M. Kirnbauer, de la Universidad de Basilea, Suiza, quien recuperó un grabado conservado en el Kupferstichkabinett del Staatliche Museen de Berlín, en el que aparece una parte de lo que podría ser un bajón, distinguiéndose la campana y parte del tudel, atribuido a un artista italiano llamado Giovanni Ricamatori y también conocido como Giovanni de Udine (Kirnbauer, 2011: 217-228). Una anotación ligada por una línea a ese dibujo parcial (desafortunadamente cortado por el borde del documento que lo soporta) reza en italiano: “si chiama fagotto”. Reproducimos el dibujo con su anotación en anexo adjunto³².

Gracias al trabajo realizado por Maggie Kilbey encontramos una noticia de apenas un par de años más tarde. En la sede ducal de Ferrara el cardenal Hipólito I de Este, hermano de la duquesa Isabel, tiene a su servicio entre otros músicos a un *sonator de fagoth* de origen francés llamado Gerardo, al que se le adquiere un *fagotto da sonare cum le chiave d'argento*, lo cual da pie a pensar que dicho instrumento podría ser un bajón (Kilbey, 2002: 18). Otras referencias de años posteriores atestiguan de modo similar la presencia del bajón en Mantua, 1518; Florencia, 1539 y Venecia, 1546 (Ibíd.).

³² Vide Anexo VII. RICAMATORI.

En España la referencia más temprana al bajón que se conoce a través de la historiografía es una del año 1530 citada por B. Kenyon, que constituye un hito de excepción y referente negativo respecto al período, mucho más documentado, de la segunda mitad del siglo XVI:

«El ejemplo más antiguo que hemos encontrado hasta ahora del empleo de la palabra “bajón” para referirse a un instrumento, en las actas capitulares de la catedral de Pamplona, ocurre el 23 de noviembre de 1530, fecha en que se pagaron dos ducados a Juan de la Rosa por “la compostura de bajones”.» (Kenyon, 1986: 110)

III.3. SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI: NUEVOS DATOS ACREDITADOS. LUDOVICO ZACCONI.

La segunda parte del siglo XVI da paso a un período mucho más fértil en referencias documentales sobre el bajón, que aumentan en número y frecuencia en las fuentes históricas españolas, tal como recoge una vez más B. Kenyon:

“Aunque no se puede dar una fecha concreta para la introducción del bajón en nuestro país, las referencias a bajones y bajonistas en las actas capitulares de las catedrales españolas empezaron a ser frecuentes en la segunda mitad del siglo XVI: [...] En junio de 1560 se recibió a Juan Andrés como músico bajón en la catedral de Palencia; y en agosto de 1565, el cabildo de la catedral de Ávila aprobó que César de Sardena “ayudara con el bajón a los contrabajos” (cantores bajos).” (Ibídem)

Vemos cómo Maggie Kilbey nos proporciona para otros muchos casos evidencias sobre la presencia del bajón en España, en todos los territorios peninsulares y en los americanos (Kilbey, 2002: 47-56). Además estos testimonios son más ricos en cuanto a detalles, nombres de músicos y otros aspectos del ámbito propio del bajón. España no supone en absoluto un caso aislado ya que en otros países europeos en los que el instrumento había sido documentado antes de 1550 los testimonios se multiplican de un modo muy similar: en Italia (Venecia, 1555-1559; Verona, 1562-1569 y 1593; Florencia, 1565; Venecia, 1570, 1588...) (Ibíd.: 18-21), Alemania, Austria y el Báltico (Ibíd.: 120-128), Francia y los Países Bajos (Ibíd.: 177).

Yendo más allá de la mera evidencia de la presencia del instrumento, hallamos en esta segunda mitad del siglo XVI la primera obra teórica en la que se estudian las características propias del bajón y su interpretación musical. Hablamos del tratado que, en 1592, Lodovico Zacconi publicó en Venecia con el título de “Prattica di Musica”. Parte de una clasificación de los instrumentos musicales en tres categorías: de arco, de viento y de “tablatura” (*archetto, fiato, tablatura*) y entra a estudiar las características y la interpretación de algunos de ellos. Describe la tesitura del “fagotto chorista” del siguiente modo:

“Il fagotto chorista v`a dall octava di C fa ut da basso, sine in B fa b mi di sopra. Si dice Fagotto chorista perque ve n`è un altro che non è del suo tuno, ma un poco piu alto over piu basso.” (Zacconi, 1592: cap. LVI, 218)

La denominación “fagotto chorista” apunta en la dirección de que la función primordial del instrumento fuera la de acompañar las voces del canto. Por otra parte, la frase nos abre la posibilidad de que Zacconi conociera la existencia de otros bajones de diversa tesitura y tamaño. El estudio profundiza en la explicación sistematizándola en una tabla musical, por medio de la que señala que existen otros instrumentos situados en otros registros, más agudos y más graves, pero relacionados con el del “fagotto chorista”³³. Podemos verlo en la última página de su tratado (Libro Quarto: 219).

III.4. SIGLO XVII: LA FAMILIA DE LOS BAJONES. MICHAEL PRAETORIUS.

El siglo XVII es un período crucial en la historia del bajón, por cuanto se configura como un auténtico gran siglo de expansión. Los testimonios sobre usos, composiciones musicales, instrumentistas y constructores aumentan en número y riqueza. A nivel funcional, en el ámbito europeo se produce en el siglo XVII un gran desarrollo del instrumento. Una de las novedades más importantes es el tratamiento analítico que el bajón recibe de los tratadistas músicos de nueva aparición (Pedro Cerone, Michael Praetorius, Marin Mersenne). Por otro lado, las nuevas tendencias musicales de esta

³³ Vide ANEXO VIII. ZACCONI, PRATTICA DI MUSICA.

centuria abren otras posibilidades al instrumento con la participación en combinaciones instrumentales y vocales diversas.

Por la misma época en que Zacconi publicaba su tratado en Venecia, a finales del siglo XVI, se empieza a desarrollar toda una familia de instrumentos, que podríamos denominar como el grupo o familia de los bajones³⁴. Pedro Cerone, en su gran obra “El Melopeo y Maestro” (1613) nos repite la misma cita textual de Zacconi pero en castellano³⁵ y también nos muestra una tabla de registros de los instrumentos de esta época idéntica a la de este último de unos años antes.³⁶

En 1619 el tratadista Michael Praetorius (1571-1621) sistematiza y expone las características musicales pertenecientes a esta familia, como parte de su sistema general de los instrumentos musicales agrupados por familias titulado “*Syntagma Musicum*”³⁷. En el volumen segundo de este tratado dedicado a la descripción de instrumentos titulado “*De Organographia*”, Praetorius describe los diferentes modelos de bajón que responden a la anterior clasificación por registros. Este volumen, al parecer, pudo estar basado en parte sobre la colección de instrumentos musicales que poseía el Landgrave Moritz de Hessen-Kassel y describe algunos de los instrumentos más curiosos y menos comunes que formaban parte de la misma, tales como los “*bassanelli*” y los “*Geigenwerke*”. La primera sección describe “*la nomenclatura, la afinación, y las características de todos los antiguos y modernos, extranjeros, bárbaros, rústicos y desconocidos, así como nativos y familiares instrumentos musicales; junto con sus diseños verdaderos y exactos*”. En el apartado IX de esta sección aparecen nombrados los “*fagotti, dolzaine, dulcian/fagott*”³⁸. Junto a estos también se nombran otros de características parecidas como cornetos, cornamusas, flautas y chirimías.

La segunda parte describe la entonación y las propiedades de los instrumentos citados en el anterior apartado. En el capítulo tercero de esta segunda parte aparece la

³⁴ Vide ANEXO IX. FAMILIA DE BAJONES.

³⁵ Vide ANEXO X. CERONE, EL MELOPEO Y MAESTRO.

³⁶ Vide ANEXO XI. CERONE, TABLA.

³⁷ Cfr. (Praetorius, 1619).

³⁸ Vide ANEXO XII. PRAETORIOUS I.

“Tabella Universallis”, donde expone las diferentes tesituras de cada uno de ellos (Praetorius, 1619: 23)³⁹. La tabla XI se titula “*Fagotten: Dolcianen*”. “*Fagotten*” y “*Dolcianen*” (Ibíd.: 38) son generalmente nombrados sin distinción.

La sexta y última sección es el “*Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia*”, la famosa serie de láminas que muestran todos los instrumentos musicales conocidos por Praetorius. De acuerdo con el autor un “consort” de “dulcians” está compuesto por un “quintbass”, un “quartbass”, un “chorist”, un “tenor”, un “alt” y un “discant” fagott. Sus detalles son facilitados en la lamina X⁴⁰ donde se ocupó en reunir tanta información como fuera posible en estos dibujos e hizo hincapié en el hecho de que aparecían representados a escala, usando pies y pulgadas de Braunschweig: “*Diseños exactos y representación de casi todos los instrumentos musicales que se utilizan actualmente y que se pueden encontrar en Italia, Inglaterra, Alemania y otros lugares: También varios de los instrumentos antiguos y étnicos, todos clasificados correctamente y representados exactamente a escala. Wolfenbüttel, en el año 1620*”. También establece que las letras indican las notas producidas al cerrar los agujeros. En ella encontramos los cinco tamaños de “Fagott” incluyendo un “Alt-Fagott” (nota más grave Re2) que no aparece en el cuadro de tesituras de Praetorius. El nº 2 de la citada “Lámina X” es un “Doppel-Fagott”, instrumento que podía ser de dos tipos: “Quart-Fagott” (como el que se muestra en la “Lamina”) con dos llaves y cuyo ámbito es Sol-1/Fa2; y “Quint-Fagott” con dos llaves, y ámbito Fa-1/MI b 2.

Los números 3 y 4 representan el “Chorist-fagott”, “corthol” o “doble corthol” en sus diversas denominaciones, que constituye un tipo de instrumento con dos llaves y ámbito Do1/Re3. El nº 3 es ‘abierto’ mientras que el nº 4 es ‘cerrado’ en su extremo superior. El nº 5 representa un “corthol” simple, bassetto o tenor del “Chorist-fagott”, pero también llamado “fagott-piccolo” o “alt-fagott” en la tabla de tesituras. Tiene dos llaves, y su ámbito es Sol1/Fa3. El nº 6 es un “Alt-fagott” (no incluido en la tabla de tesituras), sin llave, y con ámbito a partir del Re2. El nº 7 es un “Discant-fagott”, el más agudo que aparece sin llaves y con ámbito La2/Do4.

³⁹ Vide ANEXO XIII. PRAETORIOUS, TABELLA UNIVERSALLIS.

⁴⁰ Vide ANEXO XIV. PRAETORIUS: THEATRUM INSTROMENTORUM, LAMINA X.

De los diferentes miembros de la familia de los bajones, el que Praetorius denomina “Chorist-Fagott” pronto se establecería como el más versátil y de uso más extendido. Éste consta de una única pieza de madera —de arce o frutal— de sección ovalada, de un metro de longitud aproximadamente. La campana de este modelo a veces se cubre con una pequeña tapa perforada, destinada probablemente a atenuar el sonido. Hay ocho agujeros destinados al juego directo de los dedos y dos llaves abiertas protegidas por unas cajas de metal perforadas.

Las noticias más antiguas que tenemos sobre cómo debían de tocarse los bajones de dos llaves aparecen en un tratado didáctico publicado por el músico alemán Daniel Speer, titulado “*Grund-richtiger, kurtz leicht und nöthiger, Unterricht der Muusicalischen Kunst*”⁴¹, publicado en Ulm en 1687. En este tratado aparece, en la figura número IX, la tabla de digitación para bajón más antigua que se conoce⁴². Años antes un autor italiano llamado Aurelio Virgiliano publicó en Bolonia, ca. 1600, un trabajo titulado *Il Dolcimelo* en el que mostraba varias tablas de digitaciones de instrumentos de la época pero en la correspondiente al bajón aparece un dibujo que encabeza la página pero el resto está en blanco. Parece que no acabó lo que podría haber sido la primera muestra de las digitaciones del bajón⁴³.

III.5. SIGLO XVII: LA TRANSICIÓN AL FAGOT EN EUROPA. MARIN MERSENNE.

Un fundamental cambio en la construcción de los bajones se fue introduciendo en toda Europa a mediados del siglo XVII, cuando se comenzó a construir el cuerpo del instrumento en cuatro piezas separables. Esta innovación también se aplicó a otros instrumentos como la flauta o el oboe y se presume que fue debida a la necesidad de regular el tono de éstos. La división en cuatro piezas como norma general sirvió para conseguir mejoras en su fabricación, facilitó su transporte y aumentó la extensión de sus

⁴¹ “Fundamentales, sencillas y fáciles Introducciones en el Arte de la Música”. La traducción es nuestra.

⁴² Vide ANEXO XV. DANIEL SPEER.

⁴³ Cfr. (Borràs, 2008: 86).

registros en un tono entero.

Ese nuevo esquema constructivo, compuesto por cuatro piezas separables, es lo que hizo que la evolución del bajón diera lugar de modo indefectible al instrumento que se denomina “fagot” en España y que es conocido en los principales idiomas europeos como “bassoon” (inglés), “Fagott” (alemán), “basson” (francés) y “fagotto” (italiano). Un buen ejemplo de cómo ese crucial cambio evolutivo tuvo lugar en las décadas centrales del siglo XVII lo hallamos en el tratado de Mersenne “Harmony Universelle”, publicado en 1636. El bajón aparece en la obra desdoblado en dos instrumentos diferentes, descritos en dos “propositions”⁴⁴ o artículos distintos y plasmados en dos grabados también distintos. Mersenne sin embargo da a ambos instrumentos la misma denominación: “Fagot ou basson”. La lectura de la “Proposition XXXII” y la observación de su correspondiente grabado, permiten concluir que el autor se está refiriendo a un bajón de tres llaves. Sin embargo, la subsiguiente “Proposition XXXIII” y su grabado presentan un instrumento más evolucionado que el anterior, con cuatro llaves. Este último es claramente un modelo desmontable en cuatro piezas, asimilable al moderno “fagot”, caracterizado precisamente por ese esquema constructivo cuatripartito (Lyndon-Jones y Harris, 1991: 9).

Otro ejemplo muy ilustrativo sobre la transición del bajón al fagot lo encontramos en un conocido grabado del litógrafo alemán Johann Christoff Weigel, fechado en 1698⁴⁵. El personaje retratado podría ser el constructor de instrumentos alemán J. C. Denner, que aparece trabajando en su taller. El constructor está trabajando en uno de los primeros modelos de fagot divisible en cuatro piezas, junto al que puede apreciarse un bajón construido en una sola pieza. Es muy significativa la innovación a la que alude el grabado en la técnica de construcción de instrumentos musicales. También supone un signo evidente de la paulatina sustitución del bajón por el fagot en toda Europa, sobre todo a partir del siglo XVIII. Los cuatro bajones de J. C. Denner (¿- 1707), son los últimos construidos que conocemos fuera de nuestras fronteras⁴⁶. Asimismo son cada vez menos frecuentes las referencias al bajón en los tratados europeos, a pesar de que florecen nuevos

⁴⁴ Vide ANEXO XVI. MERSENNE, PROPOSITION XXXII.

⁴⁵ Vide ANEXO XVII. WEIGEL.

⁴⁶ Cfr. (Kopp, 2012: 37).

estudios musicológicos en España.

III.6. SIGLO XVIII. EL CASO ESPAÑOL: CONVIVENCIA CON EL FAGOT.

Comparando el siglo XVIII con el XVII, podríamos decir que la gran expansión del bajón va cediendo a una nueva época de luces y sombras, que prefigura en cierto modo su ocaso en época posterior. Siguiendo las noticias sobre la presencia del bajón que nos aporta el laborioso trabajo de Maggie Kilbey, vemos como en Europa va cesando la construcción de bajones. El número de referencias existentes en el siglo XVIII es notablemente menor a las expuestas en el siglo anterior (Kilbey, 2012). Lo contrario ocurre en favor de la de los fagotes como podemos apreciar en el capítulo 4 del estudio de J. Kopp donde aparecen escasas alusiones al bajón a partir de 1700 (Kopp, 2012: 62). En nuestro país, sin embargo, el bajón se hace fuerte debido a sus irremplazables funciones y usos en la música religiosa, que en esta época ejerce un papel hegemónico en el panorama cultural existente. Esta circunstancia favorece la convivencia del bajón con el fagot, siendo éste el vehículo de nuevas tendencias musicales y constructivas de origen primordialmente francés.

De este caso español observamos en un texto citado por R. Ramírez, como en la Real Capilla en tiempos de Felipe V, en 1701 y dirigida por Sebastián Durón, tiene en plantilla 4 bajones y a mediados de siglo, bajo el mandato de Carlos III, hay una remodelación de la capilla de la casa real en 1749 donde aparecen 3 bajones:

“Així la Real Capilla, des de la seua reorganització, provocada al maig de 1.701 baix els auspicis de Felipe V —primer monarca borbó en Espanya (López-Cordón et al., 2000: 68)— va quedar adscrita administrativament a la Casa de Borgonya, fixant-se un salari determinat per a cada lloc dins del pressupost anual que s'elaborava, encara que es mantingué l'antic sistema de Distribucions i va continuar aplicant-se fins ben entrat el segle XIX. Els efectius amb que comptava el mestre de capella, llavors Sebastián Durón [...]: El cor pròpiament dit el formaven 16 membres repartits en les quatre veus, a saber: 4 tiples, 4 alts, 4 tenors i 4 baixos. També allí les parts de tiple eren exercides per xiquets, procedents en aquest cas del “Real Colegio de los Niños Cantorcicos”, la responsabilitat del qual se li havia adjudicat al propi mestre de la capella. Quant als efectius instrumentals comptava amb 5 violins, 3 violons —incloent el contrabaix— 4 baixons, 2 clarins, 4 organistes, 2 arpistes i un arxillaüt. Va ser amb Carles III en 1.769 quan es va abordar la nova planta de la capella de música de la Casa Reial, que a partir d'aqueix moment va quedar constituïda amb 9 capellans d'altar, ara amb l'obligació expressa de cantar també polifonia, més 5 tiples, 4 alts, 4 tenors i tres baixos. Els instruments

van sofrir major remodelació en augmentar-se notablement la secció de cordes fins a 12 violins, 4 violes, 3 violoncèls i tres contrabaixos; i els vents que ara eren 4 oboès —també amb l'obligació de tocar la flauta— 3 baixons, 2 trompes, 2 clarins i 3 organistes; l'arpa i l'arxillaüt havien desaparegut definitivament de la plantilla, definint-se clarament la formació que entenem com d'orquestra clàssica.” (Ramírez, 2005: 221-222)

Mientras que el fagot asume las funciones “modernas” en orquestas, realizando conciertos y ópera, el bajón mantiene las “antiguas”, ligadas al ámbito religioso y al acompañamiento vocal. Veamos lo que aporta Beryl Kenyon de Pascual al explicar estas realidades:

«Su tarea principal [*del bajón en las catedrales*] era reforzar los bajos del coro en el canto de órgano, es decir, en la música vocal polifónica, aunque en diferentes lugares y épocas participó también en el canto llano, la salmodia y el faborcón. [...] Después de la introducción del fagot en la música culta española en el primer tercio del siglo XVIII se redujo la participación del bajón en los conjuntos instrumentales, [!?] pero el bajón continuó sirviendo como soporte a las voces. Cuando en 1739 se propuso la creación de una plaza de fagot en la Real Capilla⁴⁷, se argumentó que el fagot era necesario “*para el mayor lucimiento de las orquestas, y para los retornelos primorosos, y vacíos de acompañamiento de las cantadas según los nuevos inventos de la música*”, mientras que hizo falta otro bajonista “*para la asistencia de las misas diarias de facistol a que concurrirá el fagoto, por ser instrumento de la misma cuerda, aunque no de tanto lleno como el bajón*”.» (Kenyon, 1999: II, 64-65)

A idéntica conclusió llegava Borrás en una cita del mateix any (1999) en el pròleg a la edició del *Concierto anónimo para bajón de la Catedral de Huesca*, afirmant que existia una controvèrsia en quant a la nomenclatura de fagot i bajón:

“El bajón y el fagot convivieron en pacífica división de roles, aunque hemos dicho, se asocia al primero con el soporte de la música, muchas veces el fagot realizó funciones propias del bajón. Tal como hemos dicho, se asocia al primero con el soporte de la música vocal, y el fagot adquiere un protagonismo muy destacado en la música instrumental, así como en las “nuevas” formas

⁴⁷ El fagot fue introducido en la Real Capilla por Francesco Corselli (o Francisco Courselle), compositor italiano y maestro de la Capilla Real de Madrid durante más de treinta años. Nació el 19 de abril de 1705 en la ciudad italiana de Piacenza. Falleció en Madrid, donde desarrolló la mayor parte de su carrera profesional, el 3 de abril de 1778. Fue un destacado cultivador de música religiosa y operística, coincidiendo en Madrid durante un largo periodo con el famoso “castrato” Carlo Broschi, Farinelli. Estuvo en contacto con los compositores españoles más importantes de su época, como el P. Antonio Soler y José de Nebra, con quien trabajó conjuntamente para conseguir un mayor esplendor en la Capilla Real. (Extraído de las anotaciones tomadas al musicólogo Raúl Angulo Díaz durante el II Curso de Música Antigua de Valencia, dedicado a la figura del Maestro Sebastián Durón, celebrado en la sede del Ateneo Musical del Puerto de Valencia los días 15 a 20 de julio de 2013).

derivadas del ámbito europeo en el campo de la ópera, el oratorio y el repertorio sinfónico. Por lo que se refiere a los ejecutantes, es de suponer que bajonistas y fagotistas fueron casi siempre las mismas personas, al margen de la escasa especialización en un solo instrumento de la mayoría de ejecutantes del siglo XVIII. Este hecho de la duplicidad bajón-fagot por parte de los mismos músicos trae consigo un cierto desorden en lo que se refiere a la nomenclatura de ambos. La imprecisión terminológica también se constata en algunos diccionarios de la Lengua Española donde se describen los dos términos con una cierta ambigüedad. Es evidente que se llamó “bajón” a ambos instrumentos y así lo certifican diversos autores que no trataron la música de fagot solista de un modo meramente tangencial: es el caso del *Concierto* aquí presentado y del *Concierto para Bajón obligado* del compositor catalán A. Viola, del cual se conocen también unos *Ejercicios para Bajón*.” (Borràs, 1999: 7)

De otra manera lo aborda Antonio Ezquerro, dejándonos un interrogante a la aplicación instrumental del título de las obras anteriores:

“Lo cierto es que para finales del siglo XVIII y a lo largo del primer tercio del XIX, da la impresión de que los límites entre el bajón y el fagot (es decir, entre su literatura, las atribuciones que se otorgaba a cada uno dentro de las capillas eclesiásticas etc.), parecen, si no desdibujarse, sí al menos quedar en una situación de indefinición realmente compleja, pues en ocasiones da la sensación de que se utilizaban ambos términos indistintamente, aunque no por ello se refirieran indistintamente a uno u otro instrumento, que constructiva y organológicamente hablando, eran bien distintos. Es decir, que pueden rastrearse numerosas fuentes documentales que prescriben obras para “bajón” cuando sin duda se están refiriendo ya al más moderno fagot (por el ámbito, tonalidades que utilizan etc.) o a la inversa, pueden hallarse noticias documentales del tipo *actas capitulares* por ejemplo, que se refieren al “fagot” (vocablo acaso más a la moda) cuando parece que obviamente se está aludiendo todavía al instrumento bajón.” (Ezquerro, 2004: 93-94)

Así lo expresa también José Melcior cuando define al fagot en su diccionario de 1859:

“Fagot. Los italianos lo llaman Fagotto, porque sus piezas cuando están sueltas se ponen en una especie de lío. Los franceses lo llaman Basson, y nosotros [los españoles] adoptando unas veces el nombre de unos, otras veces el nombre de otros, le llamamos ya bajón, ya fagot o fagote, aunque este último nombre es más general.” (Melcior, 1859: 172)

Estas dudas del uso de uno u otro instrumento parecen estar más claras fuera de las fronteras españolas, o por lo menos la funcionalidad derivada del uso de éstos nos convence a la hora de decidir cuál de los dos es más conveniente. Para hacer esta

afirmación ponemos como ejemplo el *Conservatorio dell' Ospedale della Pietá*, donde estuvo como compositor residente desde el año 1682 Johann Rossenmüller. En sus obras aparecen “fagotti” junto a cornetas y sacabuches, entre otros instrumentos, dentro de unas tesituras y un lenguaje propios del bajón del siglo XVII. Sin embargo su sucesor, Antonio Vivaldi, que compuso treinta y siete conciertos para “fagotti” ya en el siglo XVIII, solo por su dificultad técnica claramente virtuosa, saltos y tesituras empleadas, nos indica que el instrumento utilizado era el fagot. Muchos otros claros ejemplos al respecto podemos encontrarlos en los apartados dedicados al repertorio del bajón del libro de M. Kilbey. (Kilbey, 2002: 30, 160).

Curiosamente también encontramos un tratado de un músico noruego de esta época en el que consta que el autor todavía denomina *dulcianen* (término con el cual se denominaba al bajón en europa) al moderno fagot. Se trata de Johan Daniel Berlin, que en su obra *Musicaliske Elementer*, en pleno siglo XVIII describe varios instrumentos propios de la música religiosa muy probablemente por el hecho de estar ligado a este ámbito musical, pues fue organista de la Catedral de Nidaros (1741–1787) y de la Iglesia de Vår Frue (1752–1761). En el apartado de *dulcianen* aparece un dibujo de un fagot barroco de 4 piezas y 4 llaves junto con una tabla de digitación y explicaciones sobre su funcionamiento y funciones.⁴⁸ (Berlin, 1744: 109)

Vemos como la confusión es generalizada en algunos ámbitos europeos, sin embargo, encontramos que para algunos estudiosos de la música española de la época la diferencia era muy clara. Rabassa en su *Guía para los principiantes que dessean perfeccionarse en la compossición de la mússica*, editada en Valencia en 1720 o Francesc Valls en su *Mapa Armónico* de 1742 tratan de manera bien diferenciada los dos instrumentos por su sonoridad, funciones y extensión de su registro. Por otro lado también se crean nuevas tendencias artísticas y culturales, que cristalizan en la aparición de nuevas formas musicales, que en el ámbito religioso darán lugar a que el bajón (o en su lugar en algunos casos pudiera ser el fagot, como ya hemos visto) adquiera un nuevo protagonismo en diversas ocasiones.

Estableciendo una serie cronológica mostramos seguidamente un listado con

⁴⁸ Vide ANEXO XVIII. JOHANN DANIEL BERLIN.

algunos ejemplos representativos:

Joaquín García de Antonio (1710-1756):

- *Ay, qué pena*. Tonada, a solo, con corneta, bajón y bc. (1738)
- *Tremendo sacramento*, a solo, con violón, bajón y bc. (1740)
- *Cómo se llena en gozo*. Cantada, a solo, con corneta, bajoncillo y bc. (1742)
- *De brillante hermosura*. Cantada, a solo, con 2 bajones y bc. (1745)
- *Cielos, tierra y elementos*, a 4 v., con 2 bajones y bc. (1748)

Diego Xaraba (1652-1716):

- *Lamentación 2^o del Jueves [sic] Sancto. Lamed. Matribus suis dixerunt ubi est*. Don Diego Xaraba. Sola con dos baxos. A voz sola, bajón a la voz sola, con acompañamiento continuo, de arpa o clavicordio.

Felipe Martín (¿-1753):

- “*Incipit lamentatio*” *Lamentación 1^a del Jueves [Santo]* para tiple, bajón y acompañamiento⁴⁹.

Juan Manuel de la Puente (1692-1753):

- 29 obras para una sola voz, con bajón obligado y acompañamiento.

Raimundo Luis Forné (1761-1817):

- Concierto para bajón obligado y orquesta.

Ramón Ferreñac (1763-1832):

- Versos de bajón obligado y órgano (1791).

Gaetano Pugnani (1731-1798):

- Sonata para bajón (1791).

Anselm Viola (1738-1798):

- Concierto para bajón obligado y orquesta (1791).

Este repertorio comporta unas exigencias técnicas que en muchas ocasiones son difíciles de resolver con el tradicional instrumento de 2 llaves, lo que podría ser la causa de una evolución en cuanto a su construcción que comienza a finales del siglo XVIII y sobre todo el XIX. Es el caso del ejemplar conservado en el Museo Nacional de Antropología de Madrid con número de registro 1551, estudiado y registrado por Borràs

⁴⁹ Vide PARTITURA VIII: LAMENTACIÓN, FELIPE MARTÍN.

como Bor.B.IIIB.01 (Borràs, 2008: 488)⁵⁰, y el del Museo de la Colegiata de Borja. BOR.B.IIIB.02, (Ibíd.: 491). Ambos instrumentos son los primeros que se construyeron en diferentes piezas, 3 y aumentan en número de llaves hasta 5⁵¹. Gracias a las anotaciones de Baltasar Saldoni tenemos datos de un constructor de fagotes y bajones de una y tres piezas de esta época en Madrid, Fernando Llop, que podría ser el autor de alguno de los ejemplares conservados:

“Madrid 11 de Marzo de 1785. — D. Fernando Llop, con permiso del Consejo, hace fagotes, bajones de tres piezas y de una, flautas regulares, traveseras y de seis llaves (2), oboes, clarines, pífanos y piezas sueltas para dichos instrumentos. (Gaceta de Madrid, 11 marzo 1785, p. 160)”. (Saldoni, 1868: 420, 3. Secc.- Variedades)⁵²

Igualmente observando dichos párrafos dedicados a las obras advertimos que los bajoncillos, aparecidos en el siglo XVII y que conocieron un amplio uso en las décadas finales de esa centuria, irán desapareciendo paulatinamente a lo largo del XVIII. También destaca el descenso de referencias a éstos que se observa en el trabajo de M. Kilbey a partir de este último siglo (Kilbey, 2002: 78).

III.7. SIGLO XIX.

Esta centuria viene marcada por un creciente uso del fagot que genera conflictos con el bajón a medida que va asumiendo sus funciones con el paso del tiempo. Hay constancia de que el bajón formaba parte del coro en algunas obras con acompañamiento orquestal de los siglos XVIII y XIX. También continuó figurando de vez en cuando como instrumento obligado. La importancia que todavía se atribuyó al bajón a principios del siglo XIX en algunas iglesias queda demostrada por la decisión, tomada en 1821 por el cabildo de la Catedral de Zamora en el curso de la “reformación” de gastos y salarios, de mantener en sus destinos a los bajonistas por ser absolutamente necesarios, y en cambio

⁵⁰ Vide ANEXO XIX. BAJÓN DE 3 PIEZAS.

⁵¹ Vide (Kilbey, 2002: 205, 231).

⁵² Vide (Kenyon, 1994: 26) y (Kopp, 2012: 44).

despedir a dos violinistas y un viola. (Kenyon, 1999: II, 64-65). También en pleno siglo XIX encontramos la edición en lengua española del método de fagot de Blumer traducido como *Método de Bajón* (Borràs, 1999: 7) y numerosas piezas compuestas para éste con especial protagonismo, como la *Sonatina para bajón* (1819) de Manuel Sánchez García (Ortega y Berrocal, 2010), la *Sonata* de F. J. Gibert (¿-1848) o el *Concierto para bajón y orquesta* anónimo de la Catedral de Huesca (Ros, 1999).

Morfológicamente, el propio bajón sufre modificaciones en este siglo, lo cual constituye una referencia más de la historia del instrumento. Sin embargo, los ejemplares conservados constituyen un pequeño número de los que en algunos casos no se conocen detalles como la fecha de construcción, el constructor mismo o el cliente para el que fueron realizados. Las procedencias son diversas como se puede apreciar en la siguiente relación de los instrumentos conocidos y catalogados hasta el momento. A los dos ejemplares antes comentados de Madrid y de Borja podemos añadir los siguientes:

1. Un ejemplar de 4 piezas del constructor José Claret, afinado en Madrid, conservado en la Colección William Waterhouse, en Cheltenham, Reino Unido⁵³.
2. Otro conservado en el Kunsthistorisches Museum de Vienna, catalogado por Kilbey como SAM190 (Kilbey, 2002: 250).
3. Por último, tenemos 3 ejemplares en el Colegio de Corpus Christi de Valencia. Este conjunto de tres bajones además de ser ejemplares únicos por sus características constructivas los son por su conjunto, son los de más reciente fabricación que se conocen y los más modernos dentro del género histórico del bajón a nivel europeo.

⁵³ Es de especial importancia para nuestra tesis el hecho de que este instrumento fuese adquirido en Valencia en 1996 según noticias de M. Kilbey (Kilbey, 2002: 211).

Capítulo IV.

LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL RENACIMIENTO: SUS PRIMERAS HUELLAS HISTÓRICAS EN VALENCIA.

IV.1. INTRODUCCIÓN.

La etapa final de la Edad Media fue en Europa una época de cambios, extensos y numerosos, lo que hizo pensar ya entonces que una época concluía —la Edad Media— y otra comenzaba —la Edad Moderna—. El siglo XV asiste en Italia, por ejemplo, a la mayoría de edad del Renacimiento como movimiento cultural y artístico; en Oriente irrumpe el Imperio Otomano como nueva potencia, con la conquista de Constantinopla (1453); en España los Reyes Católicos —a partir de 1479— unifican y ordenan fuerzas sociales y políticas enfrentadas, dando origen a las denominadas Nuevas Monarquías, que también aparecen en Francia e Inglaterra, transformando la política europea; la llegada de Colón a América (1492), por último, parece culminar este clímax secular de transformaciones, ampliando los límites del mundo conocido. El siglo XV, sobre todo su segunda mitad, también asiste a importantes cambios en el panorama musical, impulsados por la corriente general renacentista. Uno de ellos es el desarrollo, innovador en la Europa de la época, de la música instrumental y otro, su incorporación a las funciones musicales públicas, especialmente en el ámbito religioso. Ambas innovaciones favorecen la profesionalización de sus intérpretes, los músicos instrumentistas o ministriles.

La presente investigación dedicada al bajón, fija su atención en el final de la Edad Media, con el fin de presentar el contexto histórico y musical en el que aparece este instrumento, rastreando sus evidencias más tempranas. Las fuentes históricas de la Baja Edad Media, fragmentarias y dispersas, raras veces nombran instrumentos musicales concretos cuando hacen referencia a actos públicos acompañados de música instrumental. Lo que sí atestiguan es que, en la nueva valoración de las artes y la música que propicia el Renacimiento en expansión, las máximas personalidades e instituciones del momento —monarcas, cortes regias, municipios de grandes ciudades, cabildos de catedrales etc. —

dotan a sus actos de mayor relieve social de acompañamiento musical instrumental. Éste se considera un ornamento especial y los príncipes que se precian de ser mecenas cultos al nuevo estilo renacentista, forman y mantienen grupos de ministriles para tocar en este tipo de actos. Por ejemplo el rey Alfonso V El Magnánimo (1396-1458) rey de Aragón con corte en Nápoles y conspicuo mecenas renacentista, que ya en 1420 dedica parte de sus rentas a adquirir instrumentos musicales para su capilla de ministriles. Concretamente, en la correspondencia entre el monarca y sus dignatarios, aquél encarga la construcción de instrumentos musicales en Valencia, dando instrucciones claras al respecto:

“pregats càrrech de obrar los orguens petits, que sien intonats ab los ministre[r]s, ab cinch tirants” (Hernández Asunce, 1967: 211)⁵⁴

Capilla que, por cierto, ya tiene por aquellos años dieciocho instrumentistas, sin contar el maestro, con la siguiente distribución:

“8 ministrers de corda, 3 sonadors d’arpa, 2 sonadors dels órguens, 4 ministrers de xirimíes, un sonador de baldosa [¿?], y Mossén Antoni Sanç, mestre de la Capella del Senyor Rey.” (Magraner y Lorenzo, 1990: 1)

Cabe destacar, sin embargo, que el interés por la música de los ministriles no es exclusivo en España de los príncipes renacentistas como Alfonso V de Aragón. A lo largo de todo el siglo XV los monarcas de Castilla y Navarra mantienen no sólo coros vocales en sus respectivas cortes, sino también capillas de ministriles. Así, en fecha tan temprana como 1396, el rey Carlos III de Navarra (1361-1425) deja constancia en sus cuentas del sostenimiento de los ministriles a su servicio. Concretamente, el administrador del rey Carlos III “*paga a los juglares de voz e de instrumentos de la nuestra capiella [sic] 60 florines*” (Hernández Asunce, 1967: 211). Por otra parte, la mayoría de los ministriles del siglo XV cuyo nombre conocemos y cuyas composiciones polifónicas se han conservado hasta nuestros días pertenecieron a alguna de las capillas cortesanas de los reinos cristianos españoles de aquel siglo.⁵⁵

⁵⁴ También cit. por (Magraner y Lorenzo, 1990: 1).

⁵⁵ Existen numerosas referencias en apoyo de esta afirmación y quizá las más fundamentadas sean las

Con todo, Alfonso V de Aragón es un referente político e intelectual de los monarcas españoles de la época y su prestigio va muy unido al auge económico del Reino de Valencia.⁵⁶ La capital valenciana, en pleno crecimiento, ofrece al rey Alfonso un canal de difusión privilegiado hacia los reinos españoles de las novedades renacentistas que promueve desde su corte en Nápoles. Valencia era por entonces la ciudad más poblada de la Corona de Aragón y una de las urbes portuarias más activas de todo el Mediterráneo. El número de sus habitantes triplicaba el de Barcelona en 1483 y contaba con un importante desarrollo manufacturero y comercial; éste atraía a mercaderes no sólo de Aragón, Castilla y Portugal sino también de Francia, Italia, Alemania y los Países Bajos. Los viajeros que visitaban Valencia en la segunda mitad del siglo XV elogiaban el gran número de sus habitantes, su desarrollo monumental y su vitalidad comercial. Así, el viajero alemán Nikolaus von Poplaw afirmaba en 1484 que:

“Valencia es mucho mejor y está más suntuosamente adornada que cualquier otra ciudad del Rey de Aragón, en todos sus Estados.” (Durán, 1981: 886)

En términos similares se expresa el *Itinerarium sive peregrinatio per Hispaniam, Franciam et Germaniam* de Hieronymus Münzer, que describía Valencia en 1494 como una “notable ciudad, muy populosa, mucho más grande que Barcelona”. De hecho, entre 1441 y 1498, Valencia asiste a la construcción de la Lonja de la Seda —símbolo de su pujanza comercial—, las Torres de Quart, el Palacio de la Generalidad y “les cases de la Universitat”. Tampoco debemos olvidar la ampliación de la Catedral por la misma época, la restauración del Palacio Real extramuros y la proliferación de grandes mansiones y palacetes, aristocráticos y burgueses, intramuros.

En el ámbito musical Valencia se configura como un centro de primer orden que establece fecundas relaciones de intercambio con las cortes de Nápoles —sobre todo en

aportadas por el P. Higinio Anglés a lo largo de su dilatada obra. Vide (Anglés, 1947); (Anglés, 1970). Autores más recientes han aportado en sus investigaciones nuevas evidencias históricas, como M. C. Gómez Muntané, Tess W. Knighton o A. W. Atlas. Vide (Gómez Muntané, 1997); (Knighton, 1983); (Atlas, 1985).

⁵⁶ El auge económico y cultural de la ciudad de Valencia y su reino en el siglo XV ha generado en el último medio siglo gran cantidad de estudios sobre esta “edad de oro” valenciana. Vide (Piles, 1969); (Guiral-Hadziiossif, 1989).

tiempos del rey Alfonso el Magnánimo— y Roma —principalmente durante los pontificados de los papas Borja, Calixto III y Alejandro VI—. La capilla real napolitana en la primera mitad del siglo XV y la capilla pontificia romana en la segunda intercambian músicos, manuscritos musicales y prácticas interpretativas con España a través de Valencia. En la segunda mitad del siglo la ciudad refuerza su posición: atrae a músicos procedentes de otras ciudades de la Corona de Aragón como Barcelona, que asumida en una grave crisis bélica sigue catalizando el flujo de los intercambios musicales entre Italia y España. La guerra civil de 1462-1472 hizo que músicos catalanes como los dos Mateos Flecha⁵⁷, Pere Vila, Pere Alberch o Gaspar Sagristá emigrasen a Valencia. Estos fueron atraídos por la riqueza de la ciudad, su pujanza artística y su acceso privilegiado a las novedades de Italia, tan apreciadas en la España del momento. (Gregori, 2004: 157)

Especialistas como Josep Maria Gregori i Cifre han estudiado los intercambios musicales hispano-italianos en el siglo XV, observando no sólo influencias italianas en España, sino también influencias españolas en Italia, unas y otras canalizadas a través de lo que él denomina “capitalidad musical” de Valencia. En ese sentido, Gregori indica que hay al menos dos rasgos distintivos de la música de la Capilla Real de Nápoles que son de origen español: uno es el repertorio sacro “*more hispanico*” que se interpreta en las grandes solemnidades religiosas⁵⁸ —como el “Canto de la Pasión” en la liturgia de los oficios de Viernes Santo—; el otro es la alternancia de voces e instrumentos musicales en el canto de los Salmos, en los oficios litúrgicos cotidianos de Vísperas y Completas (*liturgia de las horas*). Éste es un significativo ejemplo de una función musical que con el tiempo tendrá en el bajón a uno de sus protagonistas instrumentales. La fama de que goza desde los tiempos de Alfonso el Magnánimo la Capilla Real va asociada a sus formas musicales distintivas: su particular sonoridad instrumental, su modelo tímbrico vocal y su tradición y su estilística interpretativas. Estas manifestaciones de la identidad expresiva de la capilla real napolitana hunden sus raíces en el intercambio musical con España verificado a través de Valencia y su “capitalidad musical”, según Gregori i Cifre. Otro

⁵⁷ Vide al respecto (Villanueva, 2009).

⁵⁸ Según Gregori i Cifré, el llamado “*more hispanico*” comprendía el estilo y el talante expresivo-interpretativo con el que los ministriles españoles del siglo XV trataban los textos sagrados y también el modo en que la música acompañaba la liturgia religiosa. La estética que caracterizaba ya entonces el discurso sonoro del repertorio sacro descansaba en la primacía de un lenguaje muy expresivo que sometía la intensificación dramática a un diseño en el que prevalecía la simplicidad y el lirismo. Cfr. (Gregori, 2004).

ejemplo aportado por este autor de los intercambios musicales hispano-italianos en el siglo XV —en este caso, una influencia italiana en España— es visible en la obra musical profana de Juan Cornago que ilustra el proceso de aceptación en España del género musical de la canción cortesana. Su adopción se transformará en lo que el P. Higinio Inglés definiría en sus estudios como “lied polifónico”, o canción polifónica de la época de los Reyes Católicos (Gregori, 2004: 168, n. 5):

“A finales del siglo XV la mayor capilla musical de Europa era la de los Reyes Católicos (1474-1516): contaba con más de 35 músicos. En 1504 —a raíz de la muerte de la reina Isabel— la capilla del rey viudo Don Fernando fue reorganizada, aumentando hasta los cuarenta y seis miembros. Las antologías de su repertorio fueron compiladas en el *Cancionero Musical de la Biblioteca Colombina* (1460-1480) y en el *Cancionero Musical de Palacio* (1490-1505). Por otra parte, el *Cancionero Musical de Segovia* (1495-1510), que data de la época de Felipe I el Hermoso, muestra la recepción del repertorio musical franco-flamenco —con obras de Josquin, Obrecht, Agrícola, Busnois, Compère y Tinctoris— en la transición del siglo XV al XVI.” (Inglés, 1960: 61)⁵⁹

Mientras tanto en Roma los falsetistas de origen español comenzaban a sustituir a los “pueri cantores”, ausentes desde 1441 de la capilla pontificia, en la interpretación de las voces más altas de la polifonía. El hecho de que las cortes pontificias de Calixto III (1456-1458) y Alejandro VI (1492-1503) contasen con funcionarios y artistas valencianos vinculados a la Casa de Borja —nuevamente vemos el papel de Valencia como capital difusora de influencias culturales— favoreció su presencia en la segunda mitad del siglo XV, avalados por una tradición técnica e interpretativa originaria de las capillas catedralicias españolas.⁶⁰

Aparte de Nápoles y Roma, Milán y la pujante corte renacentista de Hércules I de Este, en Ferrara, acogieron a músicos valencianos: nombres de ministriles como *Petrus de Valentia* o *Bartholomaeus de Valentia* aparecen consignados en los registros de la capilla ducal ferraresa en el último cuarto del siglo XV⁶¹. Este es un hecho principal y a

⁵⁹ Cit. por (Gregori, *op. cit.*: 154).

⁶⁰ Vide (Celani, 1907); (Llorens, 1955); (Gregori, 1993).

⁶¹ Vide (Lockwood, 1984) Cit. por (Gregori, *op. cit.*: 156-157).

tener muy en cuenta en el contexto histórico y musical en el que aparecerán las primeras evidencias históricas del uso del bajón en las capillas de ministriles.

IV.2. LOS MINISTRILES, DEL ÁMBITO LAICO AL RELIGIOSO, EN EL CONTEXTO RENACENTISTA.

Un punto de interés en el contexto general del desarrollo de la música instrumental entre finales de la Edad Media y principios de la Edad Moderna es el de la incorporación de instrumentos a las funciones religiosas. En la España del siglo XV, lo hemos visto, la música de ministriles estaba presente en las cortes reales tanto en sus celebraciones profanas como en las religiosas. La imitación del fasto cortesano regio practicada por la aristocracia y la burguesía urbana, deseosas de emular su brillantez, abre el campo de actuación de los ministriles a entornos más amplios que los cortesanos tanto en festejos profanos como religiosos. Diversos ejemplos, citados por especialistas de relieve, atestiguan que los ministriles, ya en la década de 1420, son convocados en España para amenizar procesiones religiosas en espacios públicos abiertos. Kenneth Kreitner, en su estudio sobre la música y los actos públicos en la Barcelona del siglo XV, aporta interesantes ejemplos, el más antiguo datado en 1424 y relacionado con la procesión de la festividad de Corpus Christi. En Barcelona la procesión de la fiesta de Corpus Christi incluye en la década de 1420, además de una serie de coros, “una banda de diez trompetistas y un conjunto de diez instrumentistas “vestidos de ángeles”. La mayor parte de la información sobre el ceremonial del Corpus Christi barcelonés procede de un manuscrito cuya redacción comienza en 1424 y que aparentemente se utilizó como guía para la organización y ejecución de la procesión y las fiestas (Kreitner, 1990: 533). También aparecen ejemplos tempranos en Valencia relacionados con la festividad del Corpus (Ramos, 2011: 248).

Evidencias históricas posteriores muestran que los ministriles eran solicitados para acompañar actos religiosos de gran relieve: así, las fiestas celebradas en abril de 1455 por la elección del papa Calixto III en las que se pagó la actuación de “*II trompetas et tanborino* [sic]” ; las de la canonización de San Vicente Ferrer, en febrero de 1456; tocaron en esta ocasión “*sis trompetes, o trompadors trompants, e un tabaler*”, o las que

realzaron la adquisición de una importante reliquia para el hospital municipal barcelonés, en noviembre de 1459⁶².

Por otro lado interesa explorar el paso de los ministriles desde las procesiones al aire libre a las celebraciones del culto ordinario en el interior de las iglesias. Esta transición no carece de importancia puesto que las procesiones organizadas con gran pompa y boato eran actos grandiosos propios de unas pocas grandes festividades al año, muy diferentes de los ritos propios de la liturgia ordinaria. Interesa a los fines de nuestro cometido en torno a un instrumento que halla en el acompañamiento de la liturgia ordinaria su máximo empleo a partir del siglo XVI, definir en lo posible cómo la música de los ministriles pasa de las grandes festividades en las vías públicas a los ritos cotidianos —misa, *liturgia de las horas*⁶³— en el interior de las iglesias. La indagación de dicha transición nos lleva a algunas de las huellas históricas más antiguas que se conocen actualmente sobre el ámbito de acción propio del bajón.

El estado actual de la cuestión sobre el acompañamiento musical de la liturgia religiosa en la Europa bajomedieval y moderna apunta a que sus primeras manifestaciones no pueden darse por seguras hasta la segunda o tercera década del siglo XVI. El único acompañamiento musical de la liturgia en épocas anteriores lo proporcionaba el canto coral apoyado eventualmente en música de órgano, siendo la presencia de ministriles más bien puntual⁶⁴. Sólo en un país, España, se produce una excepción a este fenómeno

⁶² Es un hecho conocido que las reliquias constituían en el siglo XV importantes objetos de veneración popular, y valiosos símbolos de prestigio para las instituciones que las adquirían. En el caso que nos ocupa, la reliquia adquirida para el hospital municipal de Barcelona fue un dedo de Santa Cándida, expuesto a la pública veneración por una procesión con “*XIII trompetes, III tabalers [...] anant, sonant ab llurs trompes e fluviols [= flautas], e VI sonadors de corde[s], qui sonaven devant la custodia de la reliquia.*” (Kreitner, 1992: 533)

⁶³ La vida en los monasterios —“el Monacato”— gira desde sus orígenes en torno a la oración y el trabajo —“*Ora et Labora*”: máxima de S. Benito, fundador del Monacato cristiano occidental en el siglo V d. C.—. La oración, primer deber del monje, estructura su actividad diaria lo que da lugar a la *Liturgia de las Horas* —conjunto reglado de oraciones que el monje reza todos los días—. En algunas órdenes, los monjes del monasterio se reúnen ocho veces al día —cada tres horas, aproximadamente— en la iglesia del monasterio para rezar las *Horas*, que duran unos veinte minutos cada una y son: *Maitines* (madrugada), *Laudes* (amanecer), *Prima* (primera mañana), *Tertia* (media mañana), *Sexta* (primera tarde), *Nona* (media tarde), *Vísperas* (ocaso) y *Completas* (noche). Hoy en día religiosos y sacerdotes católicos mantienen la obligación del rezo diario de la *Liturgia de las Horas*. También muchos laicos, cortesanos y aristócratas rezaban en los siglos XV-XVI la *Liturgia de las Horas* siguiendo el ejemplo de religiosos y sacerdotes utilizando los conocidos “*Libros de Horas*”. Vide (Knowles, 1969)

⁶⁴ Véanse al respecto los trabajos de investigación que hacen referencia a la denominada “hipótesis *a cappella*” y el debate en torno a ella (Mc Kinnon, 1978); (Mc Kinnon, 1983) (Mc Kinnon, 1983); (Mc

generalizado, ya que hay evidencias históricas datadas en el siglo XV sobre ministriles tocando en el interior de las iglesias. Autores como McKinnon o Fallows, señalando evidencias fragmentarias del siglo XV en España plantean que las iglesias españolas podrían haberse anticipado al resto de las europeas en permitir que los ministriles — además de los organistas— tocasen en su interior⁶⁵. Para aproximarse a esta cuestión han formulado tres preguntas: primero, qué, dónde y cuándo tocaron los ministriles en las iglesias españolas antes de 1500; segundo, cuándo y cómo se incorporaron los ministriles a las capillas catedralicias españolas, a partir su implantación, documentada en la década de 1520; y tercero, qué papel desempeñaron en dichas capillas.

IV.3. MINISTRILES EN LAS IGLESIAS ESPAÑOLAS HASTA 1500.

En cuanto a la primera pregunta hay que advertir que las evidencias inequívocas sobre la presencia de ministriles en las iglesias españolas antes de 1500 son escasas, en parte porque nos han llegado sólo unos pocos testimonios registrados en los archivos de las catedrales españolas del siglo XV —mucho más amplios e ilustrativos en el siglo XVI—. Sin embargo, un pequeño pero constante flujo de información sugiere que el uso de ministriles para la música del culto en las iglesias españolas no era en modo alguno desconocido en el siglo XV. Anteriormente hemos visto cómo, a lo largo de la centuria, la presencia de ministriles era un hecho visible en las procesiones al aire libre. Muchas procesiones pasaban al interior de las iglesias, atravesándolas; la cuestión es saber si estos músicos seguían junto al cortejo y entraban en las iglesias, tocando en su interior.

Muy pocos relatos de la época especifican este extremo, pero el problema puede estar más en la naturaleza de la documentación —que tiende a enumerar los músicos presentes en lugar de describir sus funciones— que en los festejos en sí mismos. Un ejemplo traído por Kreitner de Barcelona en la década de 1450 muestra, en cualquier caso, a los instrumentistas tocando de manera inequívoca en el interior de la catedral barcelonesa. El 7 de agosto de 1457, la corporación municipal de Barcelona organizó

Kinnon, 1986)

⁶⁵ (Mc Kinnon, 1978: 50-52); (Fallows, 1985: 34). Cit. por (Kreitner, 1992: n. 2, 543)

una gran ceremonia para celebrar el estreno oficial de su recién construida flota de galeras; la procesión cívico-religiosa que recorrió las calles de la ciudad aquel día festivo entró en la catedral con “ocho pares de trompetas tocando” y “tres ministriles tocando”. Después de la misa y la bendición de las banderas de la flota, la procesión salió del templo:

“(…) e passant per lo mig del dit cor, precehint les dites trompes, e succehint los dits II homens qui portaven les dites banderes, [...] venien mediate [inmediatamente] los minstrés [“ministrers”, ministriles], tots sonants, davant los dits honorable capitá, e a ell acompanyants”. (Kreitner, 1992: 533)

También es cierto que los instrumentistas que formaban parte de una procesión religiosa, permanecían en ocasiones fuera de la iglesia mientras ésta se introducía en el templo. Esta posibilidad queda abierta en diversas referencias históricas. Una de ellas la encontramos en la *Historia de los Reyes Católicos* del cronista Andrés Bernáldez, literato al servicio de Isabel y Fernando; al describir el bautizo del primogénito varón de los reyes, el príncipe Juan, celebrado el 9 de abril de 1478, Bernáldez cuenta cómo “*fue traído el Príncipe a la iglesia, con una gran procesión [...] con infinitos instrumentos de músicas, de diversas maneras de trompetas, e chirimías, e sacabuches*”⁶⁶. Una semana más tarde, el recién bautizado fue ofrendado a Dios —tal como era costumbre en la época— en otra celebración pública, en la que, a los reyes y a su hijo “*ibanles festivando muchos instrumentos, de trompetas e chirimías, e otras muchas cosas, e muy acordadas músicas, que iban delante de ellos*”⁶⁷. No se especifica si tan gran séquito de ministriles entra en la catedral de Sevilla o permanece en el exterior. Otro ejemplo lo proporcionan los *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo*. Esta crónica castellana, datada entre 1465 y 1475, rica en detalles de carácter musical y frecuentemente citada por los estudiosos, describe una boda en Jaén en 1461, en la que la procesión nupcial, de camino a la iglesia, iba acompañada por “*tan gran multitud et ruydo de atabales, tronpetas [sic] bastardas et italianas, chirimías, tanborinos [sic], panderos et locos [¿?] [...] tantas tronpetas y atabales, et los otros estormentos [instrumentos], que no parecía sino que se venía el mundo abaxo*”.

⁶⁶ Vide (De Gabriel y Ruiz de Apodaca, 1870).

⁶⁷Cit. Por (Kreitner, 1992: 534, n. 18).

La misma fuente ofrece un largo relato en el que el protagonista, el Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo, asiste a las fiestas religiosas del año litúrgico 1463-1464, en su ciudad natal de Jaén. Dicho relato ofrece detalladas informaciones de tipo musical sobre las funciones interpretadas en cada uno de los días festivos; incluye largas descripciones de las celebraciones litúrgicas y, lo que es más significativo, dos claras referencias sobre instrumentistas que tocan en el interior de una iglesia: una en el día de Navidad y otra en el de la Epifanía, el día de Reyes. En la misa mayor de la mañana de Navidad, el Condestable y su séquito desfilan hacia la catedral acompañados de “*muchos tronpetas [sic] et chirimías*” y, en el interior del templo durante la misa, “*los quales tronpetas et cherimías tocauan a tiempos, así al tiempo que andaua la procesión, como al alçar del Cuerpo de Nuestro Señor Dios; e avn así mesmo quando el preste salía a decir la misa.*” (De Mata, 1940: 154-155). Estas trompetas y chirimías tocaban en diversos momentos de la celebración de la misa, punto de gran importancia para nuestro objetivo —señalar la presencia de la música instrumental en la liturgia ordinaria—, que queda atestiguada de este modo en la catedral de Jaén en 1463. En la mañana del día de la Epifanía, el Condestable y su séquito desfilan nuevamente hacia la catedral “*con los dichos tronpetas et cherimías, los quales tocauan en la iglesia, a la proçesión, et quando sacauan la Verónica,*⁶⁸ *et quando la adorauan, segund et en la manera que [en] el Día de Pascua*” (Kreitner, 1992: 534, n. 13).

Estos dos pasajes son los únicos en los que el autor de los *Hechos* describe momentos concretos en los que hay instrumentos musicales tocando en el interior de una iglesia, la Catedral de Jaén, durante la celebración de la misa. Hemos de puntualizar que el caso de la Catedral de Jaén no es un hecho aislado puesto que hemos visto ya “trompetas, chirimías y trombones” tocando en una procesión religiosa de la Catedral de Sevilla, en 1478. Esta práctica seguramente persistió durante el resto del siglo XV y en los primeros años del siglo XVI. Los músicos en estas procesiones no eran todavía empleados de las plantillas de las catedrales sino ministriles empleados por los municipios o las cortes aristocráticas locales: en agosto de 1507 vemos nuevamente cómo la Catedral

⁶⁸ La catedral de Jaén poseía, entre sus reliquias más preciadas, un (supuesto) lienzo de la Verónica. Santa Verónica fue, según una tradición legendaria —no bíblica—, una de las discípulas de Cristo, procedente de la ciudad siria de Edesa. Cuando Cristo era conducido a su crucifixión en Jerusalén, Verónica enjugó la sangre que cubría su cabeza, y en la toalla o lienzo que utilizó, quedó impreso el rostro de Cristo, atribuyéndose a dicho lienzo el carácter de reliquia milagrosa en siglos posteriores. Vide (Wilson, 1991); (Maggini, 2009)

de Sevilla pagó a una banda ducal de ministriles para que tocara en la procesión de la fiesta de la Asunción de Santa María. (Ibíd.: 535)

Es difícil decir cada cuánto tiempo se producían actuaciones de este tipo a la luz de la escasa y dispersa documentación disponible. Sin embargo, hacia mediados de la década de 1510, el Cabildo de Sevilla comenzó a contratar los servicios de algunos ministriles con cierta regularidad. En 1518 pagó a instrumentistas para que tocaran en las celebraciones de Pascua, Corpus Christi, Santos Pedro y Pablo y Asunción de Santa María⁶⁹; en al menos dos de estas ocasiones —posiblemente Pascua y Corpus Christi— los instrumentos contratados contaban específicamente con la referencia de que debían ser tocados en el interior de la Catedral. (Ibíd.: 536).

Pese a que estas dispersas e incompletas referencias procedentes del siglo XV y comienzos del XVI no pueden proporcionar una imagen completa sobre las prácticas interpretativas habituales, sí permiten sugerir algunas hipótesis. En primer lugar, los documentos parecen mostrar que, mientras que la presencia de ministriles era una costumbre asumida en las iglesias españolas del siglo XV, sus interpretaciones instrumentales no eran algo frecuente o rutinario, sino más bien lo contrario. Los ministriles se reservaban para las ocasiones más relevantes, particularmente para celebraciones que incluían procesiones, en las fiestas más solemnes. En segundo lugar, los instrumentos usados en la iglesia pertenecían frecuentemente a la banda de sonido fuerte —metales y chirimías—. En tercer lugar, no hay evidencia de que esos instrumentos fueran utilizados en el acompañamiento de voces; los *Hechos del Condestable* son detallados en sus descripciones y los muestran sólo aportando un trasfondo musical durante las partes silentes de la misa. A finales del siglo XV pues, la presencia de ministriles en las iglesias españolas era algo aceptado, pero aún intermitente. Sin poder demostrar que la música instrumental acompañara de manera regular la liturgia ordinaria en las iglesias antes de 1500 podemos asegurar que dicha música estaba autorizada por el uso y la costumbre litúrgica que era muy minuciosa hasta en cuestiones de detalle. Nada quedaba al azar en la liturgia, por la importancia misma de cada uno de sus gestos y símbolos y existía una división fundamental entre lo sagrado y admisible, y lo profano y no admisible. En ese sentido la música de ministriles sí era admisible y su

⁶⁹ Vide (Stevenson, 1985: 24-25)

uso en la liturgia española del siglo XV estaba autorizado, como ha quedado demostrado a través de las diversas referencias aportadas hasta aquí. Éste es el principal punto que puede afirmarse con claridad en relación con la primera de las tres cuestiones que guían nuestra indagación sobre la incorporación de los ministriles a la música religiosa renacentista en España.

IV.4. MINISTRILES Y CAPILLAS CATEDRALICIAS EN ESPAÑA EN TORNO A 1520. MINISTRILES DE LA CIUDAD DE VALENCIA. “CAPITULACIONES”.

Pasando a la segunda pregunta y continuando con la evolución del contexto musical español hasta aquí descrita, entramos en un ámbito documental más rico y detallado, tanto en lo relativo a la música instrumental laica como a la religiosa. Esta riqueza documental nos permite aproximarnos a la presencia histórica de diversas capillas de ministriles de carácter civil y cortesano, y a la generalización en España de las capillas catedralicias en las que el bajón irá adquiriendo un protagonismo creciente. De igual modo, la “capitalidad musical de Valencia” continuará siendo un hecho relevante, aportando interesantes y detallados ejemplos del uso de ministriles en funciones públicas y en la configuración de éstos en capillas, con un creciente grado de profesionalización y permanencia. No es casual, pues, que hallemos noticias detalladas —por primera vez— de dos capillas de ministriles ubicadas por la misma época en la ciudad de Valencia, dependiente una de la corporación municipal —desde 1524—, y otra de la corte virreinal del Duque de Calabria —desde 1526—. Ésta última, ya famosa en su época, constituiría para los historiadores de épocas posteriores un referente fundamental de las capillas de ministriles renacentistas.

La capilla del municipio de la ciudad de Valencia nos presenta un documento del máximo interés, relativo a su organización y funciones, las llamadas “capitulaciones”, que comienzan con el nombramiento de una “cobla” de cuatro “ministriles de la ciudad de Valencia” para el año 1524. El documento fija las obligaciones de éstos, el método para la provisión de sus plazas, sus salarios, y el procedimiento de pago de su salario; es decir, cómo, cuánto y cuándo cobraban sus emolumentos. Aunque el texto data de un momento en que todavía no hay noticias concretas sobre el bajón en Valencia, cabe suponer que sus cláusulas serían de aplicación a los bajonistas de años posteriores, ya que social y

laboralmente éstos entraban en la categoría general de “ministriles”⁷⁰:

“En lo any de la Nativitat de Nostre Senyo[r] 1524,⁷¹ dimecres, qu'en contaba 23 del mes de nohembre,⁷² los Molt Magnífichs Mosén Jerónimo Pelegrí, Generós,⁷³ En Luis Gramilles, Ciudadá,⁷⁴ Mosén Bernat Luis Almunia, Generós, En Per Gin, En Rodrigo de Lucerga, Ciutadans, Cinch del[s] Magnífichs Jurats en lo any present de la insigne Ciutat de València, En Nicholau Benet del Pont, Ciudadá e Racional, é En Thomas de Assió, Síndich de la dita Ciutat, ajustats en cambra de Consell Secret de la Sala de la dita Ciutat, considera[n]t que lo Consell General celebrat en la Sala de la dita Ciutat de aquélla, a 28 del mes de setembre prop-passat atenents, y considerant que la dita Ciutat sería molt decorada, honrada, en[n]oblida, que entre los altres servidors y officials ordinaris de aquélla, tinga ordenada una cobla de 4 ministrers, qui ordinariament sonen e hayen de sonar en totes les festivitats, processons y altres solemnitats, honres y alegrías que la dita Ciutat acostuma fer entre any, y encara les entrades y benaventurades vengudes de la Cesárea Mayestat de son rey y señor,⁷⁵ o de sos primogénits y altres personas reals, o de sos loch-tinen[t]s generals, e altres magnats y grans senyors, que los Jurats de

⁷⁰ Vide ANEXO XX CAPITULACIONES 1524.

⁷¹ El texto reproducido procede del “Legado de D. Francisco Asenjo Barbieri, Manuscrito MS. 14.046”, en (Casares ed., 1986: 1569)

⁷² El documento es una resolución administrativa de carácter general, fechada el día 23 de noviembre de 1524, por la que el llamado “Consell Secret” —órgano de gobierno de la ciudad de Valencia (el equivalente a la alcaldía o *equipo municipal de gobierno* de los actuales ayuntamientos) — establece un contrato para la realización de un servicio público, consistente en el acompañamiento musical de las celebraciones oficiales de la corporación municipal valenciana. Dicha corporación constaba del “Consell Secret” o equipo de gobierno, que se renovaba anualmente y que estaba compuesta por cinco “Jurats” o ediles “jurados” y el llamado “Consell General” que ejercía como asamblea parlamentaria local, mucho más amplio y numeroso. En torno a estas instituciones vide (ADPV, 1955)

⁷³ En Valencia, el orden caballeresco estaba dividido en dos cuerpos: “Cavallers” y “Generosos”. El título de “Generós” estaba reservado a los miembros de las familias de la baja nobleza del Reino de Valencia que podían demostrar que sus ancestros habían recibido del rey Jaime I, en el siglo XIII, bienes raíces en el Reino, junto con un reconocimiento a sus servicios militares en su conquista. El estatuto social y legal del “Generós” era muy similar al del “Cavaller” —siendo éste de un rango elevado en un grado más, dentro de la baja nobleza urbana— y ambos similares al del “Hidalgo” en la Corona de Castilla. En torno a estas distinciones sociales de la época foral valenciana vide (ARV, 1996)

⁷⁴ El rango de “Ciudadá” estaba reservado a los mercaderes y miembros de familias urbanas acomodadas de condición plebeya, aunque individualmente gozaran de privilegios concretos en función de servicios prestados a la Corona o a su Corporación Municipal, por los que podían ser nombrados miembros elegibles para determinados cargos públicos. De hecho, en la Valencia del siglo XVI, los cargos municipales eran asignados a los miembros legalmente designados como elegibles dentro de listas cerradas de familias. Se guardaba un cierto reparto proporcional de los cargos entre las familias nobles y plebeyas aunque manteniendo siempre el predominio de las nobles a las que estaban reservados los cargos más importantes. Sobre estos aspectos del gobierno local valenciano y su reflejo en las fuentes históricas vide (Crespo, 1964)

⁷⁵ Con la expresión “Cesárea Majestad” se hace referencia al rey Carlos V (1516-1555) que por sus títulos de realeza era rey de Castilla, Aragón y Valencia, y por ello mismo *señor* de la ciudad de Valencia, desde su ascenso al trono español en 1516, y emperador electo del Sacro Imperio Romano Germánico —imperio alemán— desde 1519. Al emperador alemán o Kaiser del Sacro Imperio Romano Germánico se le consideraba “César”, en alusión a Julio César. Los partidarios de Carlos V se referían a él como el “César Carlos”. Sobre los diversos títulos reales, nobiliarios e imperiales de Carlos V vide (Ferraz, 1916).

dita Ciutat haja[n] tingut ministre[r]s serts qui la han servida.”

“Empero, com de aquells no tingués ningún enfermetat ni obligació, moltes vegades se es seguit que la dita Ciutat, quant los havien menester en semblants jornades, no podía haver aquells, lo que pareixía e ha paregut cosa molt des[h]onorosa per a la dita Ciutat, per ser tan insigne y tan populosa com és”.⁷⁶ [...] “Segon. Item que los dit ministre[r]s sien tenguts e obligats de sonar en totes les f[e]stes que la dita Ciutat fa y ac[o]stuma fer ordinariament, com són de Sent Jordi, del Ángel Cu[s]todi, de Sent Miquel de setembre, [i] de Sent Dionisi; en los dies que la dita Ciutat clourá qualsevol divers ús; y los dies [en] que la Ciutat lliurará alguns [e]dict[e]s de aquélla; y los dies [en] que la Processó de les Letanías pasa per mig de la Lonja Nova”.⁷⁷[...] los dits ministre[r]s sien tenguts y obligats a sonar en totes les processons, com son la procesó del Sant Sacratíssim Cor, [e] de [Sant] Vicent Ferrer; é en qualsevol processó que la dita Ciutat fará per alimares de alguna benaventurada nova; é en qualsevol altra processó de alegría y de grácies que la Ciutat fará. E a[i]xí mateix sien obligats [a] sonar en qual[s]sevol crides que la dita Ciutat s’es guardarà [e]n fer, manant-lo-ho los honrats Jurats, Racional y Síndich. [...] sonar en totes les festes que [e]s farán en dita Ciutat, públiques é generals, com són: de corros de bous, de justes, torneigs, jochs de canyes, ladriolades y qual[s]sevol altra manera [e] espécie de festes, que los dits Senyors Jurats irán a mirar; e que los dits ministre[r]s sonen [e] estiguen sonant en lo [l]loch on los dits Senyors Jurats mirarán les dites festes.”[...] de aquells hajen de ésser tenguts y obligats de cumplir y [ob]servar realment é ab tot efecte totes les coses desús ordenades e capitulades, sots pena de 20 florins d’ór per casquna vegada que contravendrán a la dita ordinació e capitulació, en tot o en part, é de privació dels dits officis, a arbitre dels dits Senyors Jurats, Racional é Síndich.”[...] “Presents foren per testimonis a les dites coses, ço es, quant a les fermes dels dits Magnífichs Jurats, Racional e Síndich, y dels dits ministre[r]s, exceptat lo dit Paulo de Tolosa, qui tots ensemps fermaren com testimonis, los Honorables En Pere Lobet e En Johan Rius, Verguer dels dits Magnífichs Jurats. E quant a la ferma del dit Paulo de Tolosa, qui fermen a 24 del dit mes y any son testimonis los Honorables En Vicent Çabater, serivent, e En Galcerán Francesch, velluter, habitants de Valencia.” (Casares, 1986: 1569 ss.)

Sobre las implicaciones de este minucioso acuerdo salta a la vista su riqueza en detalles y casuística de la que se pueden extraer valiosas deducciones. En cuanto a la formación de las capillas de ministriles en las primeras décadas del siglo XVI, su funcionamiento y condiciones de trabajo volveremos más adelante. Antes de ello hemos

⁷⁶ El problema al que alude el texto no era real, sino una adaptación de una fórmula jurídica en boga en la Valencia de principios del siglo XVI. Cada vez que la corporación municipal —u otra institución— debía crear un servicio público que hubiera de ser costeado con fondos públicos, debía buscarse en el pasado medieval —el venerado mundo de la tradición— un precedente. Dichos precedentes en las ciudades medievales eran muchas veces imaginarios, pero siempre se citaban para justificar la creación de una nueva partida de gasto público. Sobre éstas y otras particularidades del funcionamiento institucional público valenciano de la época vide (López Rodríguez, 1996)

⁷⁷ La *Lonja Nova* hace referencia a la casa o sede de la corporación municipal, adquirida por ésta en 1510, que ocupaba el solar contiguo al Palacio de la Generalidad, en el centro histórico de Valencia. Sobre éste y otros extremos vide (López Rodríguez, 1996: 445-457).

de completar nuestra incursión en el panorama musical de la ciudad de Valencia y su “capitalidad”, en palabras de Gregori, tratando el caso de la Capilla de los Duques de Calabria, famosa en su tiempo y muy altamente valorada por los estudiosos de la música renacentista. Siguiendo al propio Gregori i Cifre, hay que comenzar diciendo que la “capitalidad musical valenciana” llegó a su mejor momento con el asentamiento en Valencia, en 1526, de la corte de los virreyes Germana de Foix y Ferdinando de Aragón, Duque de Calabria éste último y heredero del desposeído rey Federigo II de Nápoles⁷⁸. Ese mismo año, como veremos más adelante, se produce el primer caso documentado de creación de una capilla de ministriles en una catedral española —la de Sevilla— lo que convierte a 1526 en un hito de referencia cronológico en cuanto al establecimiento de las capillas de ministriles en el ámbito renacentista español⁷⁹.

En la corte del Duque Ferdinando de Calabria (1488-1550)⁸⁰ la música estaba presente en casi todos los acontecimientos cortesanos así como la poesía y el teatro. El acusado gusto del Duque por la música de ministriles y por las artes renacentistas en sentido amplio constituye un hecho tan conocido como comprensible si tenemos en cuenta que era descendiente del famoso Alfonso V El Magnánimo, patrono de la prestigiosa Capilla del Castel Nuovo en el siglo XV. En este gusto por la música y las artes fue acompañado por las dos esposas que tuvo: la primera, Doña Germana de Foix,

⁷⁸ El rey Federigo II, hijo del a su vez rey Ferrante I de Nápoles, fue desposeído del trono napolitano a causa de un pacto secreto entre España y Francia, con la aquiescencia del papa Alejandro VI. Dicho pacto no impidió, como estaba previsto, que España y Francia entraran en guerra por el control directo sobre el Reino de Nápoles, desatándose las conocidas como “Guerras de Italia” que durarían hasta bien entrado el siglo XVI. El primogénito de Federigo, Ferdinando de Aragón, después de ser hecho prisionero a sus trece años (1501) por el ejército español de Gonzalo Fernández de Córdoba, fue puesto bajo custodia —por orden del rey Fernando el Católico— en el castillo de Xátiva, que fue su residencia forzada por once años, entre 1512 y 1523. Aceptado el *statu quo* en Nápoles, dominado por España, Ferdinando vio reconocido su sometimiento al rey Carlos V, que propició su matrimonio con Germana de Foix —viuda de su antiguo captor, Fernando el Católico— y lo elevó al cargo de Virrey de Valencia, concediéndole diversos títulos honoríficos y nobiliarios, además de generosas ayudas económicas. Vide (Nugent, 1986, vol. II: 181.193). Cit. por (Gregori, 1993: n. 13, 157).

⁷⁹ E incluso a nivel europeo dado que la de Sevilla fue la primera capilla de ministriles catedralicia cuya creación se registra en la historia musical del continente en la Edad Moderna. Cfr. (Kreitner, 1992: 536).

⁸⁰ Utilizamos la versión italiana de su nombre (Ferdinando), para distinguirlo claramente del rey Fernando de Aragón, “El Católico” —muerto en 1516— coetáneo del Duque de Calabria aunque mucho mayor que él, al que despojó del trono de Nápoles y mantuvo prisionero durante más de diez años, como puede verse en nota anterior a esta.

que tocaba el laúd y el manicordio⁸¹ además de poseer otros instrumentos musicales⁸²; y la segunda, Doña Mencía de Mendoza, que en fecha tan temprana como 1523, antes de casarse con el Duque poseía entre sus bienes personales “dos arpas” y un “claviórgano”⁸³. (Magraner y Lorenzo, 1990: 1)

Que los virreyes de Valencia eran muy aficionados a la música era un hecho notorio ya en su época. Lo podemos ver en la cantidad y calidad de los músicos que formaban su capilla, que ya se constituyó en 1526 con dieciocho miembros.⁸⁴ Pedro Pastrana ejerció el cargo de maestro de capilla durante varios años, concediéndole los virreyes el título de abad del monasterio de San Bernardo, cenobio que más tarde tomaría el nombre de San Miguel de los Reyes; éste se convertiría en uno de los monasterios más ricos y cultos de España siendo el primero del Reino de Valencia en bienes y rentas⁸⁵. Entre capellanes y cantores eran cuarenta y siete los que formaban la capilla musical de los virreyes. En el año 1550, a la muerte del Duque de Calabria, eran treinta y seis ministriles y cantores, siendo maestro de capilla Juan Cepa. Entre los años 1550 y 1552 la capilla estaba formada por nueve ministriles⁸⁶ sin determinar sus instrumentos además

⁸¹ Al parecer no era mala intérprete: así lo dejó atestiguado la reina viuda Doña Leonor de Habsburgo, hermana de Carlos V, que conoció a Germana de Foix y a su marido en Valencia, según sus papeles personales; sobre Doña Germana escribió que era un placer “*verla y oírla, ya tocando instrumentos como el laúd, el manicordio, y[a] cantar su parte con otras, bailar y conversar con unos y otros...*”. Cit. por (Magraner y Lorenzo, 1990: 2).

⁸² En el inventario de los bienes personales y joyas realizado a la muerte de Germana de Foix, viuda de Fernando el Católico —fue su segunda esposa, con la que se casó tras la muerte de Isabel la Católica en 1504, por lo que es conocida como “la Reina Doña Germana” — figuran el “*clavisímbol de Sa Altesa, ab sa caixa y son peus flamenchs*”, así como “*una corneta de coral guarnida d’or*”. (Ibíd.).

⁸³ La segunda mujer de Ferdinando de Aragón mandó inventariar sus pertenencias personales y las de su casa en Valencia al morir su padre, el Marqués de Zenete. En el inventario resultante, redactado en 1523, aparecen los instrumentos musicales de Doña Mencía, descritos en dos entradas sucesivas: “*Item: dos arpas grans, la una daurada e l’altra sens daurar, ab caixes lachades negres, ab ses fundes de cuyro. / Item, un instrument que es diu claviórgano, cubert de vellut negre, e lo que es mostra a la part de dins, forrat de brocat carmesí de esglesia, a lo clavasó daurat, ab letres que diu: laudo mia sorte*”. (Ibíd.).

⁸⁴ Así se desprende de las entradas en los libros de contabilidad del Palacio Real de Valencia sobre las que escribe el Barón de Alcahalí en sus anotaciones sobre el *Cancionero del Duque de Calabria*. Vide (Ruiz de Lihory, 1903: XXV)

⁸⁵ Puede verse al respecto la información ofrecida en este sentido y en relación con la capilla musical del Duque de Calabria en (Gómez, 2001)

⁸⁶ Ruiz de Lihory dice al respecto: “poseemos un memorial de todos los actos en el que intervino el notario Camacho, durante los años 1550, 51 y 52 en el que figuran ápoas de los músicos y cantores que formaban en aquella sazón la capilla de música de los Duques de Calabria que eran los siguientes: MINISTRILES. Lope de Castillo, José de Ubeda, Francisco Carrillo, Diego Medrano, Melchor Aparicio, Pedro de Cardona,

de seis trompetas, veinticuatro cantores, un organista y el mismo Cepa como maestro⁸⁷. De estos dos maestros de capilla, Pastrana y Cepa, así como de otros autores como Ginés Pérez y Cárceres encontramos obras en el “Cançoner de Gandía” conservado en la actualidad en la Biblioteca de Cataluña en Barcelona (Magraner y Lorenzo, 1990: 2). Y en este punto no podemos dejar de hacer mención al brillante y bien estudiado “Cancionero de la Capilla del Duque de Calabria”, conocido durante mucho tiempo como “Cancionero de Uppsala”, por la ciudad sueca en la que fue hallado el ejemplar que dio a conocer la obra original. Dicho “Cancionero” ha merecido la atención de musicólogos, como el valenciano Carles Magraner, e historiadores desde 1909 hasta nuestros días y constituye el mayor aporte histórico-musical de la capilla virreinal valenciana conservado para la posteridad. (Magraner y Lorenzo, 1990: 3-4)

Los cronistas y testigos del siglo XVI nos describen la Capilla del Duque de Calabria como una de las más famosas, excelentes y nutridas de su tiempo; así, el humanista valenciano Juan de Timoneda escribe con entusiasmo indisimulado que “*no había en España quien tantos y tan buenos músicos tuviese como el Duque*”. A su vez, el P. Sigüenza, religioso y literato coetáneo de Timoneda, se refiere al Duque de Calabria de la siguiente forma igualmente laudatoria:

“...assí juntó la mejor capilla de músicos, así de voces naturales, como de todo género de instrumentos, que hubo en España, ni la ha auido después acá tan buena, en número, abidades y voces, porque se juntó allí cuanto bueno se hallava estos reynos, y todos yvan a servirle con mucho gusto”. (Magraner y Lorenzo, 1990: 2)

Un conocido músico de la época, Mateo Flecha (el Viejo)⁸⁸, llegó incluso a ensalzar al Duque en una composición musical, su ensalada *La Viuda*⁸⁹; y otros

Pedro Alio, Gerónimo Lopez y Miguel Juan Aguilar.” (Ruiz de Lihory, 1903: XXV)

⁸⁷ Estos datos no concuerdan con los aportados por De Vicente, quien presenta la plantilla de la Capilla de los Duques de Calabria de 1546 y 1550. Los datos de la primera plantilla extraídos de Moll (Moll, 1963: 123-128) muestran más de 9 músicos e identifica sus instrumentos (De Vicente, 2011: 538) y solamente coincide con los nombres aportados por Ruíz de Lihory el de Diego Medrano. En cuanto a la plantilla de 1550 extraída de Lasso de la Vega (Lasso de la Vega, 1942: 47-48) tampoco coincide ninguno de los nombres ni el número de miembros (De Vicente, 2011: 540). Esto podría explicarse porque a la muerte del Duque en 1550 algunos músicos se dispersaron por otras capillas de España (Ibíd.: 541).

⁸⁸ Para ampliar información sobre Mateo Flecha y su estancia en Valencia véase (Villanueva, 2009).

⁸⁹ Mateo Flecha el Viejo en su ensalada *La Viuda* presenta una alegoría sobre el estado en que se encontraba

testimonios en el mismo sentido dejó el violista valenciano Luis del Milan, humanista además de músico, viajero y literato, en su libro titulado *El Maestro* (1536)⁹⁰.

La razón por la cual hemos hecho esta amplia incursión sobre estas dos capillas de patronazgo laico en la Valencia del segundo cuarto del siglo XVI es doble: por una parte, volver a incidir en el alto nivel musical de la capital valenciana, en la línea de la “capitalidad musical” propugnada por Gregori, y por otra, introducir un elemento que diversos estudiosos han presentado en los últimos tiempos como significativo en la génesis de las capillas catedralicias españolas a partir de 1526. Dicho elemento, propuesto por Joaquín Ruiz Jiménez en uno de sus brillantes estudios sobre la citada génesis, es la vinculación de las capillas catedralicias en sus primeras etapas con las capillas de patronazgo aristocrático y civil. Ruiz observa que, ante el creciente número de actuaciones de ministriles en actos religiosos que han de cubrirse con músicos independientes⁹¹ o cedidos por capillas nobiliarias los cabildos catedralicios se plantean crear capillas propias. Primero, por optimizar el gasto creciente en servicios musicales, y segundo por asumir que la música de ministriles se consolida como un elemento sustancial y permanente de acompañamiento del culto al aportar un valor añadido de solemnidad y realce estético adecuado al rango principal de las catedrales. Así lo atestigua

la música en su época, que “*envió por desconcierto, / qu’el buen gusto yaze muerto / y quedó desamparada [...]*”, lo que llevaba a los cantores a entonar lamentos “*por la poca estimación / en que Música es tenida*”. Al hacer mención de los últimos grandes protectores de la música, el “*Rey Fernando, mayorazgo / de toda nuestra esperanza...*” y el Duque de Calabria, del que Música “*es su amiga muy amada*” Mateo Flecha el Viejo hacía extensivo su elogio a la Catedral de Valencia: “*De iglesia en iglesia / me quiero yo andar / por no mal maridar. / Ante el juez singular, / el Cabildo de Valencia, adonde por excelencia / lo siente, / yo, la Música presente, / doy querrela criminal...*” (Gregori, 2004: 157).

⁹⁰ Cfr. (Gregori, op. cit.: 161-163).

⁹¹ Ruiz identifica a estos músicos independientes con el concepto de “extravagantes” que aparece en la documentación de la época —y que Ruiz cita en el título de su artículo— en el sentido de “itinerantes” y “externos” —no en el sentido actual de “chocantes o inusuales” —: “*Para el servicio de estas festividades se contrataban también compañías de ministriles con funcionamiento autónomo, afincadas en un lugar de residencia, pero itinerantes a la búsqueda de contratos, en una serie de circuitos posiblemente prestablecidos.*” Es en estos grupos independientes donde tenemos que buscar el origen de las capillas de ministriles catedralicias. “*Al frente de estas compañías se encuentra uno de sus miembros, en el nombre del cual se establecen estos contratos y se identifica al grupo. En Granada encontramos los ‘Ministriles de Sarabia’, que actuaron en el recinto de la catedral en varias festividades, y a los que esta institución tratará de contratar en 1543. En Cuenca ejercía su oficio un grupo de cinco ministriles comandado por Diego Vázquez, que será contratado por la catedral en 1537. En Burgos (1546) había un grupo de seis ministriles ‘naturales y vecinos’ de esa ciudad que, tras largas discusiones habidas en el cabildo catedralicio, no serán admitidos.*” Vide (López-Calo, 1963: 216); (Martínez Millán, 1988: 46) Los datos citados sobre Burgos y su catedral proceden del vaciado de actas capitulares publicado por Lopez-Calo en (López-Calo, 1996). Cit. por (Ruiz Jiménez, 2004: 205 n. 16).

el auto capitular del cabildo de la catedral de Sevilla, de fecha 9 de julio de 1526, que dispone la contratación de una capilla de cinco ministriles:

“Como sería muy honroso [*sic*] en esta Santa Yglesia, y en alavança del culto divino, tener salariados e por suyos algunos menestriales altos, sacabuches e chirimías, para que tengan [*tañan*] en algunas fiestas principales, e procesiones, que face esta Santa Yglesia, lo qual se podría fazer con salario honesto, e tal que no fuese mucho más de lo que se les da en vezes, e que servirán mucho mejor y más vezes [...] determinaron que se resciban cinco menestriales altos en esta Santa Yglesia, tres chirimías que sean tiple, e tenor, e contra, e dos sacabuches, personas hábiles en su arte, para que sirvan en esta Santa Yglesia; y cometieron [*comisionaron*] a los Señores Pedro Pinelo, e Marcos Cano, e Juan de Herrera, sus Canónigos, para que elijan e señalen estos dichos menestriales altos, y contraten con ellos, señalando los días que han de servir, e cómo, e a qué tiempos, y en lo que por salario se contraten con ellos, fasta contía de dozientos ducados cada año, a todos cinco, y menos, si ser pudiere.” (Ruiz Jiménez, 2004: 201)

Desde principios del siglo XVI la Catedral de Sevilla había venido contratando grupos de ministriles no sólo para las principales procesiones del año, como la del Corpus y la de la Ascensión de Santa María, sino que los integraba ya en festividades en el interior de su templo, como la inauguración del nuevo cimborrio de la catedral (1517), los Maitines del Domingo de Resurrección o las Vísperas del Día de San Pedro⁹².

Vemos claramente que el cabildo de la catedral sevillana busca de manera preeminente cubrir la función del acompañamiento musical del culto, claramente consolidada en frecuencia y relieve con respecto al siglo anterior, optimizando los recursos económicos dedicados a ello. Una vez conseguido este objetivo primario, que otras sedes catedralicias tratan paulatinamente de alcanzar, imitando la solución adoptada en Sevilla creando sus propias capillas de ministriles estables⁹³, irán surgiendo nuevas cuestiones a medida que se prolongue y desarrolle la relación entre patronos (cabildos) y empleados (ministriles) de las capillas. Dichas cuestiones revisten frecuentemente un

⁹² Vide (Stevenson, 1986). Cit. por (Ruiz Jiménez, 2004: n. 6, 201).

⁹³ J. Ruiz Jiménez, en su citado artículo aporta una cronología de la irradiación geográfica de las capillas catedralicias de ministriles en España, que consideramos de gran relevancia e interés. Los hitos de dicha serie cronológica son, por su orden, sede catedralicia, y fecha de creación de su respectiva capilla: 1º *Sevilla*: 1526. 2º *Córdoba*: 1528-1550 y 1553. 3º *Toledo*: 1531. 4º *Salamanca*: 1534. 5º *Cuenca*: 1537. 6º *Plasencia*: 1537-54 y 1555. 7º *Santiago de Compostela*: 1539. 8º *Jaén*: antes de 1540. 9º *Granada*: (1543) 1561, 1562. 10º *León*: 1544. 11º *Burgos*: 1554. 12º *Sigüenza*: 1554. 13º *Ávila*: ca. 1557. 14º *Baeza*: antes de 1560. 15º *Valencia*: 1560. 16º *Segovia*: ca. 1562. 17º *Valladolid*: 1564. 18º *Ciudad Rodrigo*: ca. 1565. 19º *Palencia*: 1567. 20º *Calahorra*: 1571. 21º *Zaragoza*: ca. 1574. 22º *Jerez de la Frontera*: 1579. 23º *Las Palmas de Gran Canaria*: 1580. 24º *Almería*: ca. 1580. 25º *Murcia*: antes de 1581. 26º *Baza*: 1583. 27º *Málaga*: 1587. 28º *Guadix*: 1588. 29º *Coria*: 1593. (Íbid.: 202)

carácter conflictivo que de manera significativa hallan un reflejo retrospectivo en el caso de las “capitulacions” de la “cobla” municipal valenciana de 1524. El caso más temprano de conflicto lo rastrea Ruiz Jiménez en 1529 en la Catedral de Córdoba, que había creado su capilla de ministriles un año antes, en 1528, y sólo dos después de la de Sevilla⁹⁴.

La Catedral de Toledo, en 1531, fue la siguiente en crear una capilla de seis ministriles, inicialmente contratados por un período de veinte años. Según los estudios de François Reynaud, desde mediados del siglo XV y en el primer cuarto del XVI la Catedral de Toledo había venido contratando de forma habitual grupos de “*juglares tañedores*” y ministriles para acompañar las procesiones de la Ascensión de Santa María y el Corpus Christi.⁹⁵ Vemos nuevamente cómo estos servicios musicales en procesiones al aire libre van extendiéndose hasta el culto ordinario, aconsejando su contratación permanente como en Sevilla y Córdoba. Uno de los miembros de esta primera capilla toledana, Gaspar de Maynete, era natural de Osuna y años después iría a servir a la catedral sevillana, centro de irradiación de la creación de capillas. Otro integrante del grupo, Bartolomé de Medrano, pudo estar ligado a los ministriles de apellido Medrano que estuvieron vinculados a la Catedral de Sevilla desde la década de 1530. En todo caso no procedían de Toledo, pues en su contrato se especifica que debían traer “*sus casas y mujeres*” a Toledo. La catedral toledana dispondrá durante la segunda mitad del siglo XVI de un grupo de entre ocho y diez ministriles asalariados, un número ciertamente elevado en comparación con el resto de catedrales españolas (Ruiz Jiménez, 2004: 204, n. 10). Hay que tener en cuenta que Toledo era la sede primada de España y ya desde la época de los Reyes Católicos su arzobispado era el primer terrateniente del Reino de Castilla debido a la extensión de sus dominios⁹⁶.

La Catedral de Plasencia contrató un grupo de cinco ministriles en 1537, pero al

⁹⁴ Durante las Navidades de 1527 ya se habían producido actuaciones de los ministriles en el interior de la catedral cordobesa. Este hecho puede deducirse de las gratificaciones registradas contablemente para varios ministriles, junto a las de los cantores y a las del que será maestro de capilla, Álvaro de Cervantes, que obtendría el puesto en 1528, procedente de la catedral de Granada, institución a la que volverá pocos años después. La información citada referente a la catedral de Córdoba está extraída del vaciado inédito de actas capitulares existente en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, realizado por Manuel Nieto Cumplido (Ibíd.: 203, n. 9).

⁹⁵ Vide (Reynaud, 1996).

⁹⁶ Vide los capítulos dedicados a la Iglesia en la España del siglo XV en (Pérez, 1997).

igual que había ocurrido en Córdoba apenas tuvo continuidad. Habrá que esperar hasta 1554-1555 para la consolidación de una capilla catedralicia estable (López-Calo, 1995: 25-26).

La cronología nos lleva de nuevo a noticias de las diócesis andaluzas: con anterioridad a 1540, la Catedral de Jaén contará con un grupo de ministriles asalariados. En esta ciudad hay claras referencias a la interpretación ocasional de música instrumental en el interior del templo desde 1463-1464, las cuales conocemos gracias a los *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo* citados anteriormente. De nuevo nos encontramos con la influencia sevillana ya que el primer ministril conocido de la catedral jienense trabajaba en la Catedral de Sevilla en 1533 poco antes de entrar a formar parte de la capilla de Jaén⁹⁷.

Una de las causas de conflictos entre los músicos y sus empleadores registradas con mayor frecuencia la constituía el hecho de que los ministriles trataban de actuar allí donde se requiriesen sus servicios de forma remunerada. Esto era contrario a la aspiración de los cabildos de que se dedicasen exclusivamente a su servicio particular. En la catedral de Jaén se presenta el caso por las salidas de los ministriles de su capilla a “*casas de particulares, a desposorios, y // belaciones [sic] y bautismos*”. Este hecho provoca conflictos de intereses entre los propios músicos así como un deterioro en los servicios catedralicios debido al esporádico absentismo de los que se aplican a cubrir estos encargos. Este problema no se llegó a resolver de manera satisfactoria, como queda reflejado en un acta de 1571 donde el cabildo jienense prohibía a los miembros de la capilla catedralicia este tipo de actividades incidiendo igualmente en lo indecoroso de las mismas: “*no es cosa decente que la música que’s dedicada al seruicio del culto diuino [...] se traiga en cosas profanas*” (Ruíz Jiménez: 2004: 205-206).

De forma significativa en las “capitulacions” de la capilla municipal de Valencia de 1524 ya se había tratado de evitar este tipo de problemas. Para ello se fueron fijando una serie de prohibiciones expresas para los miembros así como cláusulas de obligado cumplimiento en sus puestos de trabajo. Se establecen unas extensas relaciones de fiestas

⁹⁷ Las citas referentes a la Catedral de Jaén han sido extraídas del vaciado de las actas capitulares de esta institución realizado por Pedro Jiménez Caballé (Jiménez, 1998).

y eventos de asistencia obligatoria para los ministriles de la capilla municipal, en los puntos 2º a 6º de las “capitulaciones”, rematadas por una coletilla legal que da a los ediles poder para ampliarlas: “[...] e en qualsevol festa, acte y procés [en] que la Ciutat hi entrevinga, hagen de sonar, estant a la ordinació dels dits Senyors Jurats, Racional y Síndich” (punto 6º). En el punto 7º, además, se establecen multas para el caso de que algún ministril contravenga el régimen de disponibilidad preeminente asociado a su puesto municipal: “*Set. Item, que los dits ministre[r]s y successors de aquélls hagen de ésser tenguts y obligats de cumplir y [ob]servar realment é ab tot efecte totes les coses desús ordenades e capitulades, sots pena de 20 florins d’ór per casquna vegada que contravendrán a la dita ordinació e capitulació, en tot o en part, é de privació dels dits officis, a arbitre dels dits Senyors Jurats, Racional é Sindich.*”

Cabe preguntarse si las quejas de los cabildos catedralicios contra los miembros de sus capillas hubieran podido evitarse de existir instrumentos contractuales como el de la capilla municipal de Valencia de 1524. Siguiendo a J. Ruiz Jiménez vemos cómo se repite esta cuestión en conflictos patrono-empleados, que frecuentemente derivan en el despido en bloque de todos los miembros de la capilla catedralicia, retrasándose durante bastantes años la contratación de una nueva capilla. Así ocurre en la Catedral de Sevilla en diversos períodos: 1541-1546, 1550-1553 y 1556-1557. La persistencia de este problema, sumada a la de una cierta rebeldía de los músicos con respecto a la deferencia exigida por los canónigos, recogida en los documentos capitulares, retrasó la reaparición de la capilla de la Catedral de Córdoba desde 1529 hasta 1550, y quedó plasmada en la reforma general de los estatutos de la misma Catedral aprobados en 1563; un caso muy similar aparece en las actas de la Catedral de Burgos, en 1551; o en las de la Catedral de Ávila, en 1565 (Ruíz Jiménez, 2004: 202-206).

Como excepción a esta situación generalizada se produce algún caso en que los ministriles de una capilla eclesiástica entran a servir de forma simultánea para la corporación municipal de la misma ciudad. Éste es el caso de Baza (Granada), donde los ministriles contratados por el Cabildo de la Colegiata (1583, 1588) formalizan un convenio con el Ayuntamiento para servir a la corporación municipal en las fiestas del Santísimo Sacramento, Santa Bárbara y las demás que la ciudad celebra oficialmente. Como justificación para este caso se aducen razones económicas y se expone el coste que

supondría la contratación esporádica de ministriles⁹⁸.

Siguiendo con el conocimiento de las capillas catedralicias y su funcionamiento nos aproximamos a la aparición y presencia del bajón en ellas. Este impulso nos lleva hasta la Catedral de Palencia donde la creación de una primera capilla de ministriles se produjo en 1567 y discurrió por cauces diferentes de los vistos hasta ahora. La importancia y peculiaridad del caso palentino reside en que sus huellas documentales incluyen referencias claras y destacables sobre el bajón. Aunque es probable que grupos laicos de ministriles tocasen en procesiones y otros festejos religiosos, en Palencia en el siglo XV y en las primeras décadas del XVI no se hace mención de ello en los registros del archivo catedralicio. Los documentos conservados van de 1428 a 1552 y fueron estudiados y publicados por José López-Caló; la primera referencia a un instrumento musical distinto del órgano data de 1553, año en que el Cabildo palentino decide contratar “*para el servicio de la música un bajón contrabajo*”. El bajón parece haber sido el único instrumento en servicio con un ministril contratado en la Catedral de Palencia durante los años siguientes; López-Caló ofrece cierto número de referencias sobre este hecho singular en los primeros años de la década de 1560 (López-Caló, 1980: 449-468)⁹⁹. Sabemos de la existencia de una tesis doctoral dedicada al bajón en Palencia, que nos podría ofrecer más información al respecto, a la cual no hemos podido tener acceso¹⁰⁰.

A comienzos de noviembre de 1564 se hizo un intento de contratar “*unos ministriles para el servicio desta santa iglesia*”; la iniciativa fue aparentemente rechazada en el lapso de unas pocas semanas por ser contraria a los estatutos de la Catedral, en palabras de sus detractores¹⁰¹. Apenas tres años más tarde las normas se relajaron un poco y tras no pocas controversias fue creada la capilla de ministriles de la Catedral de Palencia en diciembre de 1567, “*en aumento del culto divino y decor[o] del servicio desta santa*

⁹⁸ APNG. *Protocolos Notariales de Baza*. Escribano Valentín Ximénez (1583, 1588): Leg. 250, fols. 372 r.-374 r., 561 v.-562 v., 612 r.-v.; Leg. 255, fols. 533 r.-535 v. Cit. por (Ruiz Jiménez, 2004: 207, n. 20)

⁹⁹ Documentos, nº 252, 253, 265 y 267.

¹⁰⁰ (Comstock, 1999).

¹⁰¹ Documento nº 296 (4 noviembre 1564): “*Mandaron que de aquí adelante, inviolablemente, no se trate cosa en cabildo que vaya contra el estatuto de las gracias, especialmente en tomar menestres ayudando la Mesa [Capitular] para parte dellos.*” (Kreitner, 1992: 476, 536 n. 31).

iglesia” (Ibíd.: 476)¹⁰². Las similitudes con el caso sevillano son significativas tanto en la negativa y los argumentos empleados por los canónigos contrarios a la creación de la capilla como en el criterio que sirvió para imponer la aceptación final de la medida.

No se hace mención expresa del tamaño y la composición por instrumentos de la capilla creada pero se trataría de un grupo de cuatro o cinco miembros: los registros de archivo sólo hablan de chirimías, sacabuches y bajón. En determinado punto de la serie registral, datado en 1592, la capilla se había reducido hasta sólo dos miembros y el cabildo acordó buscar a otros tres “*o por lo menos dos, para que la capilla estuviese cumplida*” (Ibíd.: 533)¹⁰³. En la década de 1580 los ministriles de la capilla palentina tocaban en todas las procesiones al aire libre organizadas por el cabildo, en las visitas a la ciudad de personalidades ilustres, en varios oficios diarios y en todas las fiestas mayores del año litúrgico¹⁰⁴.

De forma significativa, ya entrado el siglo XVII, el bajón seguía siendo contratado en Palencia por separado del resto de ministriles, con obligaciones distintas de éstos, por tener a su cargo el acompañamiento de las voces por sí solo, sin la colaboración de otros instrumentos¹⁰⁵. Los músicos bajonistas que eran capaces de tocar más de un instrumento eran especialmente valorados: en 1592 fue aceptado un candidato en una oposición “*por la necesidad que hay de su persona, principalmente para que sirva de bajón en los cantos de órgano, y taña también los tiples en la capilla de los ministriles, pues todo lo hace muy bien*” (Ibíd.: 536).

IV.5. LOS MINISTRILES EN LA CATEDRAL DE VALENCIA (1560) Y LA INTRODUCCIÓN DEL BAJÓN (1564).

¹⁰² Documentos: nº 321 (9 diciembre 1567); nº 322 (15 diciembre 1567); nº 323 (16 diciembre 1567) Cit. por (Kreitner, 1992: 536, n. 32).

¹⁰³ Documento nº 813 (14 marzo 1592); otros pasajes relacionados en *op. cit.*, pp. 535-536, documentos nº 831 a nº 837. Cit. por (Ibíd., n. 33).

¹⁰⁴ Vide “Constituciones del Obispo Axpe y Sierra”, transcritas en (López-Calo, 1981: II, 680-700).

¹⁰⁵ Vide “Instrucción de Apuntadores” de 1643 publicada por (López-Calo, 1981: II, 637-667, esp. 658-667) sobre la capilla de ministriles, y concretamente las pp. 666-667, en relación con el bajón. Cit. por (Kreitner, 1992: p. 536, n. 35).

Tras un período de aproximadamente tres décadas en el que las capillas de ministriles se han introducido y generalizado en la mayoría de las catedrales españolas hallamos los primeros testimonios histórico-documentales sobre el bajón. Y en paralelo, hemos incidido en el ámbito musical valenciano en las décadas centrales del siglo XVI destacando su vitalidad. Podemos pues delimitar el panorama histórico-musical y geográfico objeto de nuestra investigación y presentarlo dentro de unas coordenadas de espacio y tiempo concretas. Partimos de dos ideas: primero, que en Valencia se vendría a dar a conocer el bajón por la misma época que en el resto del país; y segundo, que las fuentes históricas sitúan las primeras noticias dentro del siglo XVI, concretamente en 1530¹⁰⁶. Por lo tanto y en ausencia de pruebas históricas contradictorias, podemos dar esta fecha como punto de referencia para empezar a hablar del bajón en España. Sigamos pues a Beryl Kenyon de Pascual, la autora que dio a conocer estos datos en un trabajo pionero anterior:

“Aunque no se puede dar una fecha concreta para la introducción del bajón en nuestro país, las referencias a bajones y bajonistas en las actas capitulares de las catedrales españolas empezaron a ser frecuentes en la segunda mitad del siglo XVI. El ejemplo más antiguo que hemos encontrado, hasta ahora, del empleo de la palabra “bajón”, para referirse a un instrumento, ocurre en las actas capitulares de la catedral de Pamplona, el 23 de noviembre de 1530, donde “*se pagaron dos ducados a Juan de la Rosa por la compostura de bajones*”¹⁰⁷. En junio de 1560 se recibió a Juan Andrés, como músico bajón, en la catedral de Palencia; y en agosto de 1565, el cabildo de la catedral de Ávila aprobó que “*César de Sardena ayudara con el bajón a los contrabajos*” (cantores bajos).” (Kenyon, 1986: 112).

Es este contexto cronológico en el que hallamos la primera mención al bajón en fuentes históricas valencianas: son las relativas a una reorganización de la capilla musical de la Catedral de Valencia, en la que se crean cuatro nuevas plazas de ministriles, en 1560:

“El arzobispo Francisco de Navarra creó, el 17 de diciembre de 1560, cuatro plazas para ministriles que debían tañer “*chirimíes, sacabuig, flutes, cornetes, orlos e trompón*”. El contrato fundacional habla, además de las 200 libras de sueldo, de las obligaciones de los ministriles y de los actos en que debían sonar sus instrumentos” (Climent, 1982: 64).

¹⁰⁶ La fecha ha sido propuesta por la investigadora Beryl Kenyon de Pascual (Kenyon, 1986: 109-132).

¹⁰⁷ Tomado por Kenyon de (Hernández, 1967: 209-246)

Cuatro años más tarde se comprará el primer bajón del que se tiene noticia en Valencia por mediación de uno de los cuatro primeros ministriles nombrados para cubrir las plazas recién creadas. Se deduce que éstos debían de ser hábiles en el uso de varios instrumentos, un rasgo que como veremos era muy frecuente entre los de su profesión.

En palabras del P. José Climent, “*lo sorprendente es que, debiendo tocar de solistas en tantas ocasiones, no se haya conservado obra alguna de aquellos instrumentistas, cuyos nombres eran Lope del Castillo, Antoni del Castillo, Lope del Castillo “Minor” y Diego de Miranda*¹⁰⁸”. Recuperando nuevamente las fuentes históricas citadas por este autor, los ministriles debían actuar según las cláusulas de 1560:

“en les festes dobles solemnes, en les primeres y segones Vespres; a la fi de cascun Psalm, a la fi del Hymne, a la fi del “Magnificat”, e a la fi de la benedictió bisbal¹⁰⁹”.

“Item, en la missa solemne, lo darrer “Quírie” en lloch del orgue; al offertori, quant alcen a Déu, si los cantors no dirán algún Motet; al darrer “Agnus”; e a la fi de la benedi[c]tió episcopal.”

“Item, en les festes bisbals del Apóstols o Evangelistes, en lo darrer vers del “Magnificat”, e a la fi de la benedictió bisbal; e en les mises de dites festivitats, al offertori, e al darrer “Agnus”.

“Item, los dits menestrils sien tenguts y obligats, de assistir y sonar, en les “Salves” del any, als “Gaudes”, y après del Motet; en les “Salves Solemnes”, un vers el orgue, altre los cantors, y altre los menestrils; y si no será solemne, als “Gaudes” y Motet, [els] ministrils”.

[*También estaban obligados a tocar en:*] “tots los extraordinaris, com son: Te Deum laudamus; entrada del Rey e de Arquebisbe; e en totes les processions, y en tots qualsevol altres servicis extraordinaris” (AHCV, 3732: 444).

No es pues extraño que aparezca un documento, sólo cuatro años más tarde, atestiguando la adquisición de un bajón. El nuevo instrumento era propiedad de su propio ministril, Lope del Castillo y se nombra como bajonista a Diego de Medrano. Así dice la inscripción del acuerdo de compra y nombramiento de la administración catedralicia:

¹⁰⁸ Es posible que Diego de Miranda, citado por José Climent, sea en realidad Diego de Medrano como aparece en documentos posteriores.

¹⁰⁹ Vide (Álvarez, 1981) al respecto de las partes de la misa en latín anterior al Concilio Vaticano II y su denominación.

“En el día vigésimo primero de agosto en el año de la Natividad del Señor 1564. Provisión de compra de instrumento “baixon” designado solemnemente con nombramiento de Diego de Medrano...” (AHCV, 1564: 303)

Para la realización de este acto se convoca a los máximos representantes de la Catedral:

“Estando al completo los reverendos y magníficos hombres señores canónicos y el capítulo de la Santa Metropolitana Iglesia Valentina en el cual estaban presentes don Gaspar Honorato Pellicer, vicario capitular, estando vacante la sede arzobispal y careciendo de pastor, por el Reverendo Capítulo y por los señores canónicos de dicha iglesia, administradores del arzobispado valentino, estando la misma sede vacante, es elegido, nombrado y asignado Bernardino Gómez de Miedes, archidiácono de Murviedro (Sagunto), Miguel Jerónimo Vich y en nombre de este, el anteriormente citado Reverendo y noble señor don Gaspar Honorato Pellicer, Juan Exarch, Gaspar de Castellví y en nombre de este el ya citado Reverendo y noble señor D. Gaspar Honorato Pellicer, Miguel de la Torre, Diego Brun, Juan Segriá, por la gracia de Dios y de la Apostólica Sede Obispo Cristopolitano, Jerónimo Egidio (=Gil) Roda, Pedro Mestre y Vicente Roca de la Serna, todos canónicos prebendados de dicha iglesia en el Capítulo de esta misma, convocados y congregados al mismo tiempo y capitularmente y constituyendo la totalidad del Capítulo, celebrantes y representantes, así como administradores generales de dicho arzobispado valentino, estando dicha sede vacante, haciendo de y representando a la persona del Reverendísimo Señor Arzobispo.”

Los motivos que justifican la adquisición son principalmente la carencia de cantores bajos y el mayor lucimiento de la capilla de cantores. El instrumento es propiedad de Lope del Castillo quien sería el encargado de hacerlo sonar durante los oficios durante varios días a modo de prueba:

“Habiendo tenido lugar previamente entre ellos un diligente coloquio, un estudio y una deliberación madura. Prestando atención y considerando que la capilla de cantores de música de dicha iglesia valentina carecía de manera muy significativa de una voz de bajo, que es no poco estimada en las iglesias metropolitanas y en las iglesias insignes entre los músicos y los cantores de estas. Y como la experiencia, que es madre de todas las cosas, pone muy de manifiesto que la antedicha iglesia valentina estaría en grandísima medida enriquecida si en dicha capilla de cantores se celebraran los oficios divinos con cierto existente instrumento de bajo llamado vulgarmente “baixon” en poder del honorable Lope Castillo sonador o ministril de dicha iglesia, con este instrumento de bajo a modo de un experimento fueron celebrados los oficios divinos en la antedicha iglesia transcurridos pocos días oyendo y asistiendo los antedichos señores canónicos, que querían por esto proveer y aumentar el esplendor, la solemnidad y el culto divino y el sonido armonioso, a cuyo resultado las demás cosas han de ser dejadas en segundo lugar, con el máximo cuidado y habilidad.”

Se acuerda por unanimidad la compra del instrumento por el precio de treinta y dos ducados:

“Conscientes y libremente, todos unánimes y concordados, no habiendo nadie que discrepase, han valorado, han deliberado y han mandado que el citado instrumento llamado “baixon” existente en casa de Lope Castillo en nombre y en representación de dicho Reverendo Capítulo sea comprado al citado Lope Castillo por treinta y dos ducados en proporción de once reales castellanos por un ducado por cuyo precio el antedicho Castillo compró aquel (instrumento) en una sola vez con un estuche de madera o sea “caixa”, según él mismo afirmó por medio de un juramento. Y dichos treinta y dos ducados sean librados (pagados) del dinero de dicho Reverendo Capítulo existente en la sacristía de la citada iglesia en la cual sacristía el citado instrumento de bajo debería estar siempre custodiado cerrado con llave y la llave de este (instrumento) debería ser vigilada por el Reverendo Jerónimo Cones/Coves presbítero, maestro en sacra teología y sacristán de la citada sacristía o por los sucesores de éste en dicha subsacristía. Que de esta sacristía el antedicho instrumento no pueda ser sacado si no es únicamente en el coro de dicha iglesia y en virtud del servicio de dicha capilla y con licencia de dicho Reverendo Capítulo.”

Y finalmente se nombra como bajonista a Diego de Medrano, al parecer un excelente músico. Percibirá un salario de 25 libras anuales pagadas en dos mitades, una en junio y otra en diciembre. Es significativo el hecho de que perciba el salario aparte del de ministril, obviamente por realizar tareas diferentes. A partir de entonces realizará funciones como un cantor más:

“Y para que no parezca que digan que hay instrumento sin artista, de la habilidad, idoneidad y suficiencia del honorable Diego de Medrano sonador o ministril de esta iglesia están los señores muy confiados, el cual hizo sonar dicho instrumento ya bien y asombrosamente. Aceptaron, nombraron y asignaron permiso al bajo o músico del citado instrumento llamado “baixon” y al mismo flautista, el honorable Diego de Medrano, ausente como presente con la constitución y asignación a este mismo de un salario ordinario de veinticinco libras de las ya dichas monedas, además del salario ordinario de ministril asignado por el Reverendísimo Señor Arzobispo Valentino y por dicho Reverendo Capítulo. Que las veinticinco libras sean pagadas al mismo Diego de Medrano de año en año por el citado Reverendísimo señor arzobispo valentino existente en el momento y por dicho Reverendo Capítulo de la administración de dicho dinero de dicha iglesia en porciones iguales respectivamente en las festividades de las natividades de Nuestro Señor Jesucristo y de San Juan Bautista en dos pagos iguales por la mitad. Que el salario comience a correr y corra desde el día decimoquinto del corriente mes de agosto. En este día el citado Diego de Medrano ha sido admitido en dicho oficio y

ha comenzado a tocar aquel instrumento, de lo cual (¿) en dicho Capítulo de dicha Iglesia Valentina.” (AHCV, 1564: 303)¹¹⁰

Este instrumento tuvo que haber sido utilizado con anterioridad tanto por su propietario, Lope del Castillo, como por su nuevo ejecutante, Diego de Medrano. Sabemos que ambos pertenecieron a la capilla de música de los Duques de Calabria según aportaciones de Ruiz de Lihory:

“poseemos un memorial de todos los actos en el que intervino el notario Camacho, durante los años 1550, 51 y 52, y en el que figuran épocas de los músicos y cantores que formaban en aquella sazón la capilla de música de los Duques de Calabria, que eran los siguientes: MINISTRILES. Lope de Castillo, José de Ubeda, Francisco Carrillo, Diego Medrano, Melchor Aparicio, Pedro de Cardona, Pedro Alio, Gerónimo Lopez y Miguel Juan Aguilar.” (Ruiz de Lihory, 1903: XXV)

Si queremos dar crédito a la teoría de Andrés Palencia¹¹¹, que supone que al bajón se le llamaba en el siglo XVI “sacabuig” y tenemos en cuenta que quien vende el instrumento a la Catedral valenciana es Lope del Castillo, uno de los ministriles contratados por ésta en 1560, podemos aventurar que lo que se daba en llamar “sacabuig” fuera un bajón; y que lo que hoy conocemos como “sacabuche”, sea lo que en la época o en el citado documento denominaban “trompón”. Teniendo en cuenta que los escribanos catedralicios no eran músicos ni tenían un conocimiento directo de las diferencias existentes entre los diversos instrumentos y sus denominaciones hallaremos que tal confusión podía suceder muy probablemente.

Esta posible confusión a la hora de nombrar el sacabuig y el trompón ocurre también en un documento del archivo de la Colegiata de Gandía que describe los instrumentos que formaban parte de una donación del Duque de Gandía, Carlos de Borja (1573-1632):

“A 19 de Febrer, en la nit, se ajustà Capítol en lo cor, segons se acostumen ajuntar moltes vegades y en presència del S[enyo]r Degà Barberà, Cabiscol Saboya y Canonges, Ortega guardarropa del Exc[el·lentissim] S[enyo]r Don Carlos de Borja portà los instruments següents: tres cheremies, un tiple, un contralt, un tenor,

¹¹⁰ Vide ANEXO XXI. MANUSCRITO, 1564.

¹¹¹ Vide (Palencia, 1996: 135).

un sacabuig, un tronpon [*sic*]; més cinch cornetes, tot ab ses caxes tancat ab clau; una caixa de flautes ab onze flautes, los quals instruments Sa Ex[el·lènci]a donava a la yglésia; y se entregaren al Capítol p'a que tingués cuydado [*sic*].” (ACG, Recorts 3: 358; LAM, Mn. A, fol. 36 r.)¹¹²

Podemos ver otro ejemplo, un poco posterior, de adquisición de un bajón procedente de Valencia por parte de un Cabildo catedralicio, no muy lejano, en la ciudad de Huesca. El proceso que lleva a la compra del instrumento, repitiendo prácticamente el caso de Lope del Castillo en Valencia, comienza con la incorporación de un bajonista a la capilla de ministriles de la catedral oscense por acuerdo del cabildo de 5 de junio de 1577:

“Los señores del capítulo condujeron, para tañer el baxón en la capilla de cantores de la Seo de Huesca, siempre que hubiere capilla, [...] a Melchor del Rey, con que se [*h*]a obligado a enseñar a tanyer a los escolares, infantes y otros de dicha iglesia.” (Gudiol, 1964: 29-55).

Menos de tres años después, en marzo de 1580, el cabildo oscense accedió a escribir al P. Forner, canónigo en la catedral de Zaragoza, para tratar una ocasión de compra de un bajón, ofrecido por un tal Hernando Conchillos. Del resultado de esta gestión no quedaron, según Durán, pruebas posteriores en la documentación consultada. Podría pensarse que no llegó a resultado alguno puesto que en octubre de 1580 el cabildo oscense ha comprado otro bajón, no en Zaragoza sino en Valencia, por mediación de su ministril Melchor del Rey:

«En Marzo de 1580, el Cabildo accedió a escribir al Canónigo Forner, en Zaragoza, para la compra de un bajón de Hernando Conchillos; y en octubre de 1580 se ordena el pago de 25 escudos a Melchior Rey por un bajón traído de Valencia: “*Se den veinticinco escudos por el baxón que Melchior Rey nos traxo de Valencia; y se le pague el tenor que dexó aquí, lo que valiese hasta cinco escudos*”.» (Ibídem)

Sea como fuere esta noticia da fe de que había en Valencia bajones suficientes para su venta a otras ciudades. La adquisición de un bajón suponía la previa dotación de un puesto de bajonista en una capilla musical, tal como se hizo en Huesca. Melchor

¹¹² Cit. por (Escrivà, 2007: 90). Extraído del Archivo de la Colegiata de Gandía (actualmente deaparecido según el autor) y del Legado Antonio Martí.

del Rey, titular de ésta, fue luego a comprar el bajón a Valencia, lo que permite pensar que Valencia era un centro de cierto relieve musical. También es interesante ver cómo son los propios ministriles —Lope del Castillo en Valencia y Melchor del Rey en Huesca— los encargados de gestionar la adquisición de los instrumentos musicales para las capillas. Dado que éstos eran de alto precio¹¹³ se desprende que la confianza depositada en su criterio profesional en una compra importante era total por parte de la institución que iba a realizar el gasto.

Gracias a estos significativos datos podemos afirmar que en época de Felipe II el bajón estaba sólidamente implantado en tierras valencianas. Esta misma imagen ya fue comentada por estudiosos más próximos que nosotros a aquella época, como fue el caso de José Esperanza y Sola a principios del siglo XX en relación a la música de Juan Bautista Comes (1582-1643):

“Salmo “Dixit Dominus” (núm. 77): los instrumentos que los ministriles en Valencia tocaban eran el arpa, cornetas, sacabuches, vihuela y **bajón.**” (Esperanza, 1906: 412).

Volviendo al ámbito de las capillas de ministriles el último cuarto del siglo XVI asiste a la completa implantación de las capillas catedralicias por toda la geografía de España con sus últimas incorporaciones en la década de 1590. Este fin de siglo constituye un período de relativa prosperidad que se verá interrumpido por las hambrunas y epidemias del período 1601-1604, pero que culmina desarrollos iniciados en el primer cuarto del siglo XVI. En paralelo a las eclesiásticas, las capillas laicas de carácter regio y aristocrático alcanzan igualmente un desarrollo y una expansión notable. Si damos un breve repaso al tamaño de las capillas reales y virreinales españolas citadas en el presente trabajo remontándonos a sus primeras noticias en el siglo XV vemos cómo la del rey Alfonso V el Magnánimo contaba con dieciocho miembros; la muy destacada capilla valenciana del Duque de Calabria, hacia 1525-1530, con cuarenta y siete; y ya en el último cuarto del siglo XVI, en 1588, hallamos en la del rey Felipe II de España (1555-1598)

¹¹³ Sirva el ejemplo del bajón adquirido por el cabildo oscense: 25 escudos suponía una importante suma; el bajón adquirido para la capilla de Valencia por Lope del Castillo, que costara 32 ducados, sería de una calidad notablemente mayor, ya que suponía una diferencia de precio del 20% aproximadamente; sobre el valor del dinero y la dimensión de los precios en la época, véanse las investigaciones de Amorós Herrero (Amorós, 1972: 245).

nada menos que ochenta miembros, entre cantores, ministriles y personal auxiliar. Así lo atestiguaban J. Climent y J. Piedra en su estudio sobre el músico Juan Bautista Comes:

“Personal de Felipe II: En dicha relación aparecen 24 capellanes, 28 cantores, **2 bajones**, 1 teniente de maestro de capilla, 15 niños cantores, 2 mozos de capilla, 2 mozos de oratorio, 2 templadores, 2 furriéres, además del capellán mayor, Patriarca de las Indias, y el maestro de Capilla, Felipe Rogier. 1588.” (Climent y Piedra, 1977: 78)

IV.6. THESAURUS PUERILIS.

Por la misma época en que se producen las adquisiciones de bajones para las capillas catedralicias de Valencia (1564) y Huesca (1580) hallamos una referencia menos directa sobre la presencia del bajón en Valencia: se trata de su mención en un tratado lexicográfico titulado *Iesus Thesaurus Puerilis*¹¹⁴ publicado en Valencia en 1575. Su autor es un clérigo humanista de origen catalán pero formado académicamente en la capital valenciana llamado Onophrio Povio (Onofre Pou¹¹⁵). Se trata de una especie de diccionario latino para estudiantes valencianos y catalanes con carácter enciclopédico que recoge listas de términos y expresiones propias de diversas ramas del saber según el modelo académico renacentista¹¹⁶. En la sección titulada “*De la cantoría y música*” encontramos abundantes referencias a instrumentos musicales y definiciones de la práctica musical habitual en la época. Entre los instrumentos musicales Pou cita los siguientes: “*orguens, harpes, manacort, clavicort, espineta, cimbol, viola, guitarra, llaut, cítara, vi[o]la de arc, flautes, sacabucho, **baxons** y cornetes*”. Este capítulo ocupa seis páginas —del fol. 114r al 116v en la edición de 1600—, va precedida de forma significativa por la sección llamada “*De la Yglesia y Sagraments*” y seguida de otra

¹¹⁴ Vide ANEXO XXII: THESAURUS PUERILIS I.

¹¹⁵ Cit.por (Magraner y Lorenzo, 1990: 1)

¹¹⁶ A la edición valenciana de 1575, cuya impresión corrió a cargo del taller de Pedro de Huete, siguieron al menos otras tres hasta 1600: la primera fue impresa en Barcelona en 1580, en los talleres de Pedro Malo; la segunda, en Perpiñán, debida a la tipografía de Sansón Arbus, en 1591; y la tercera, nuevamente en Barcelona en 1600, en la imprenta de Jaime de Cendrat. Estas dos últimas (1591, 1600) fueron recientemente digitalizadas, y pueden consultarse en Internet gracias a Google Books. Igualmente es accesible, desde la misma dirección electrónica, una traducción del libro al castellano debida a Bernabé Soler, impresa en Barcelona por Alonso de la Cavallería en 1684.

titulada “*De la capella y cosas de devoció*”. Este orden pone en relación directa a la música con el culto divino y de hecho, los términos y expresiones musicales que aparecen en “*De la cantoría y música*” pertenecen en su mayor parte a la música religiosa. Comienza la relación de términos musicales relativos a las capillas vocales (cantores – “*cantoría*”), luego cita todos los instrumentos musicales habituales en las de ministriles y añade unos pocos más de carácter profano. Adjuntamos una reproducción de la página del libro en que aparece el bajón, y la precedente, cuya lectura directa ilustra claramente estas afirmaciones¹¹⁷.

Por último y en relación a la traducción latina del término “*baxons*” que Pou introduce en plural, hemos de indicar que el humanista trata de asociarlo más con términos propios de la latinidad clásica que a la realidad del instrumento musical. Lo traduce como “*fistulae graves*” que significa algo así como “tubos o conductos graves” haciendo una sencilla referencia al aspecto y sonoridad del bajón. El ejemplo de este libro de texto constituye una prueba más de la presencia del bajón en tierras valencianas y de su uso consolidado en la música religiosa.

IV.7. ICONOGRAFÍA.

IV.7.1. EL ÓRGANO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA: YÁÑEZ DE LA ALMEDINA.

La primera prueba iconográfica que tenemos es un ángel bajonista tallado en madera en el órgano de la catedral de Valencia¹¹⁸. El órgano actual está restaurado a partir de las piezas originales del antiguo órgano que fue destruido

Sabemos gracias a autores como J. Bérchez, en su trabajo sobre la Catedral de Valencia o X. Company en sus trabajos relativos a la retablística, que el diseño de estas esculturas fue encargado a Hernando Yañez de Almedina y a Hernando de Llanos entre los años 1505 y 1510 y llevados a cabo por el artista Lluís Munyós años después, aunque

¹¹⁷ Vide ANEXO XXIII: THESAURUS PUERILIS II.

¹¹⁸ Vide ANEXO XXIV: ÓRGANO CATEDRAL DE VALENCIA.

en estas fechas no tenemos constancia de la existencia del bajón.

“Un firme punto de partida para la consolidación del nuevo estilo al romano en la catedral y por extensión en el ámbito valenciano, fue la llegada a Valencia en 1506 de Hernando Yáñez de la Almedina —y con él también la de Hernando Llanos— con el encargo de pintar las puertas del retablo mayor de la catedral [...]. Su actividad en la catedral abarcó también el diseño de composiciones arquitectónicas. En 1510 daba los dibujos para la caja del órgano de la catedral, en la actualidad desmantelada pero con elementos muy significativos repartidos en el actual órgano de la girola y en el Museo de la propia catedral.” (Bérchez, 1996).

“Estos bocetos fueron materializados en el taller de Lluís Munyós entre 1510 y 1515.” (Company, 2004: 8)

Como cita Gomez-Ferrer, Hernando de Llanos aparece de nuevo documentado en Valencia en 1507 en la iglesia de Santo Tomás y posteriormente en la de Santa Catalina. Desde 1510 figura con domicilio en la demarcación territorial de la parroquia de San Andrés. De 1511 a 1514 se le contrata para el diseño del órgano mayor de la catedral valenciana. Tras su efímero paso por Barcelona, en 1516 regresa a Valencia para hacerse cargo de la decoración del órgano pequeño de la seo¹¹⁹. También aparece posteriormente en 1517 en esta ciudad como “*Ernandus de Lanos, pictor retabulorum civitatis Valencie habitator*”. (Gómez-Ferrer, 2006: 162)

Aunque es evidente la presencia de estos autores, los “Hernandos”, en el primer tercio del siglo XVI en Valencia parece poco probable que fueran los autores de esta talla del órgano de la catedral. Parece más probable que fuera en sucesivas modificaciones en la construcción de este instrumento a lo largo de este siglo y del siguiente, de cuyos máyimos responsables sí tenemos nombres gracias a un minucioso trabajo sobre Juan Bautista Cabanilles, realizado por H. Anglés y J. Climent. Estos fueron Salvador Estada, en 1578, y Fray Antonio Llorens en 1633. (Anglés, 1927: XXV -XXVIII)

¹¹⁹ Como así lo asegura Felipe V. Garín Llombart en el documento sobre Fernando Yáñez de la Almedina en la *Enciclopedia Online del Museo del Prado*.

IV.7.2. LOS FRESCOS DEL PATRIARCA: BARTOLOMÉ MATARANA.

Los testimonios reunidos sobre el bajón en Valencia llegan al final del siglo XVI coincidiendo con la magna obra del Colegio de Corpus Christi cuya iconografía concede un puesto al instrumento. En su construcción y decoración participan artistas de primera línea, destacando los trabajos de la iglesia del colegio y especialmente del pintor Bartolomé Matarana (1550-1625) que recibe el encargo de pintar los frescos de la iglesia. Bartolomé Matarana llegó a España en 1573 de la mano de Fernando Carrillo de Mendoza, Conde de Priego. Después de trabajar para el Conde en Cuenca pasó por Segorbe y en 1597 recaló en Valencia para ponerse al servicio de San Juan de Ribera y trabajar en la iglesia del Colegio de Corpus Christi. En 1605, terminados sus trabajos para el Patriarca, vuelve a Cuenca y con posterioridad se diluye el rastro de su trayectoria artística en España.

En la bóveda del presbiterio encontramos un grupo de ángeles músicos con los instrumentos propios de las capillas musicales de la época. Estos ya han sido estudiados con anterioridad por G. Olson y comparados con iconografía similar¹²⁰. Se aprecian dispuestos en círculos concéntricos que van ascendiendo hacia la clave central donde está representado el emblema del Patriarca Ribera, lo cual forma un conjunto armonioso repleto de movimiento y monumentalidad. En la escena pueden apreciarse infinidad de instrumentos que crean un ambiente musical de primer orden que incluye dos sacabuches, un órgano, una corneta y un bajón¹²¹.

IV.8. REPERTORIO.

IV.8.1. JUAN GINÉS PÉREZ: BENEDICTUS DOMINUS DEUS ISRAEL.

Entre las obras más representativas de la música valenciana del siglo XVI hemos escogido como ejemplo relevante el *Benedictus Dominus* (ha. 1582-1588). Pertenece a Ginés Pérez de la Parra (ha. 1548-1600)¹²², natural de Orihuela, compositor y maestro de

¹²⁰ Cfr. (Olson, 2003)

¹²¹ Vide ANEXO XXV: BARTOLOMÉ MATARANA.

¹²² Juan Ginés Pérez de la Parra, (Orihuela, ha. 1548 - Orihuela, 25 de noviembre de 1600) entró a formar

capilla de la Catedral de Valencia. Diversos musicólogos han reivindicado la figura de este gran músico oriolano por sus valores musicales, artísticos y estéticos; entre ellos está Felipe Pedrell realizando una edición crítica sobre esta pieza en el año 1896¹²³. Esta obra tiene la particularidad de que el autor impone una instrumentación obligada al indicar explícitamente que se ha de interpretar con bajón:

“cabe remarcar que en el *Benedictus Dominus... Canticum in VI Tono ad quatuor voces cum instrumento (vulgo) bajón vel bajoncillo* de este autor hallamos las primeras indicaciones de una instrumentación obligada, en este caso, en el bajón, cosa que cambia la costumbre de que el maestro de capilla instrumentase de acuerdo con la tradición y los recursos de que disponía.” (AA.VV., 1992: 222).

Esto es una excepción en cuanto a la costumbre de la época pues en muy pocas ocasiones se nombra a los instrumentos en las partituras. Así lo afirman diversos autores como Mary Remnant en su libro sobre la historia de los instrumentos musicales:

“Sólo hace trescientos años que los compositores han especificado, con relativa regularidad, los instrumentos precisos a los que se debía recurrir para la ejecución de una pieza musical determinada [...] la elección de los instrumentos dependía de la disponibilidad del momento, y sólo en raras ocasiones el compositor proporcionaba instrucciones para la instrumentación, por mucho que tuviera ideas particulares al respecto.” (Remnant, 2002: 203)

A partir la época de finales de siglo XVI esta costumbre va a cambiar. Veremos como uno de los alumnos de Ginés Pérez, Juan Bautista Comes (ca. 1582-1643), ya especifica claramente los instrumentos concretos que han de utilizarse en sus

parte del Coro de Infantillos de Orihuela a temprana edad. Sus cualidades y disciplinada dedicación fuera de lo común lo elevaron al puesto de maestro de capilla el 15 de octubre de 1562, tras aprobar una oposición con sólo catorce años de edad. Desempeñó el cargo durante diecinueve años, hasta 1581, siendo acreditado como el primer maestro de capilla de la catedral de Orihuela al ser erigida ésta en Obispado en 1564. El 23 de febrero de 1581 recibió las órdenes menores como diácono lo que le da acceso a las oposiciones para maestro de capilla de la Catedral de Valencia.. El talentoso maestro de capilla oriolano trabajó para la Catedral de Valencia durante los siguientes catorce años. Tras abandonar Valencia y trabajar algún tiempo en otras ciudades, obtuvo una plaza de canónigo en la catedral de Orihuela, nombramiento que le otorgó excepcionalmente el rey Felipe II en atención a sus méritos anteriores. A esta etapa de su vida corresponden las composiciones que realizó para el Misterio de Elche. Sus obras se conservan en los archivos de las catedrales de Valencia —en su mayor parte—, Orihuela, y también en las de Segorbe y Málaga. Se tiene noticia de que Ginés Pérez era de genio adusto y voluble y que ello le llevó a cambiar de puesto y de ciudad, empujado por conflictos o incompatibilidades con sus colegas y superiores jerárquicos. Tras estos últimos cinco años pasados fuera de Valencia, falleció en su Orihuela natal el 25 de noviembre de 1600. Vide (Pedrell, 1896: III).

¹²³ Vide PARTITURA I: BENEDICTUS DOMINUS, GINÉS PÉREZ.

composiciones. En numerosas ocasiones aparecen varias piezas vocales suyas con acompañamiento de bajones y bajoncillos.

IV.8.2. AMBROSIO COTES: PIEZAS INSTRUMENTALES.

De otro insigne compositor que también fue maestro de capilla de la Catedral de Valencia, Ambrosio Cotes (Villena, ¿1550? - Sevilla, 1603)¹²⁴, hemos seleccionado sus conocidas como *Cuatro Piezas de la Capilla Real de Granada*. Estas obras son composiciones muy posiblemente originales para instrumentos y se le atribuyen por parte de numerosos musicólogos¹²⁵ al que fuera maestro de la capilla valenciana desde 1596 hasta 1600. La mayoría de sus obras están conservadas en la Capilla Real de Granada, la Catedral de Valencia y el Colegio de Corpus Christi de Valencia. Estas cuatro piezas en concreto se encuentran en Granada, aunque de alguna manera representan la música que también sería habitual en Valencia. Además fue maestro de Juan Bautista Comes, que en sus obras hizo un uso novedoso y ejemplar de los ministriles, en general, y del bajón, en particular. Por lo tanto hemos elegido estas piezas como ejemplo de esta época.

J. López-Calo, durante el ciclo de conferencias dedicadas al patrimonio musical sacro español del siglo XVII, comenta la importancia de esta música y afirma que se tratan de composiciones instrumentales al igual que las de la Colegiata de Lerma, en Burgos. (López-Calo, 2002: 32)

¹²⁴ Ambrosio Cotes comenzó su carrera como maestro de capilla a una edad relativamente temprana: con algo más de veinte años obtuvo un beneficio en la Iglesia Arciprestal de Santiago, en su localidad natal de Villena. Su acceso a esa dignidad eclesiástica debió de llevar aparejado el cargo de maestro de capilla de la citada arciprestal. En 1581 promovió a maestro de la Capilla Real de Granada, en sustitución de Rodrigo de Ceballos, donde permaneció por más de una década. En 1596 coronó su carrera al obtener, por unanimidad del cabildo y con dispensa de los ejercicios de oposición, el magisterio de capilla de la Catedral de Valencia, que desempeñó hasta 1600, en que presentó su renuncia al cargo. En ese mismo año pasó a ocupar, tras una oposición, el de maestro de capilla en la Catedral de Sevilla, falleciendo en la capital hispalense en el año 1603. Vide (Soler, 2005).

¹²⁵ Cfr. (López-Calo, 2002).

Sabemos que aparecen en varias catedrales españolas “libros para ministriles”, justificándose el uso de éstos para interpretarse doblando las voces, lo extraño es encontrar partituras para realizar música no vocal, es decir, puramente instrumental:

“Ese estilo instrumental, pues, de finales del siglo XVI consistía [...] en interpretar en los instrumentos los mismos motetes, himnos y hasta salmos que cantaban los cantores; quizá con algunos adornos o variaciones, más propios de la música instrumental y de los instrumentos, pero en definitiva, el mismo repertorio. Por eso incluso las piezas compuestas específicamente para ellos lo están en estilo puramente polifónico, idéntico en lo esencial, al de los motetes e himnos vocales.” (Íbidem).

Otra obra que podría formar parte de este capítulo es una “*Lamentación con acompañamiento de bajón y bajoncito*” de autor desconocido conservada en la Catedral de Valencia. Está clasificada por Asenjo Barbieri como del siglo XVI, posiblemente ésta información la extrajera de la catalogación de Juan Bautista Guzmán:

“No. 24. Lamentación a solo. Compositor: (Anónimo). “Inventario de las obras musicales de la catedral de Valencia” / Inventario de las obras de música existentes en el armario situado en el vestuario o sacristía de S. Vicente Martir, practicado en el mes de marzo de 1881. Estante 1. Leg. B. Maestros Guerrero y otros Autores del siglo XVI. Nota: Autor no conocido. Nota: esta Lamentación tiene la especialidad de que su acompañamiento es de un bajoncito y un bajón solamente.” (Casares ed., 1986: 560)

Casi con toda probabilidad podría ser la misma que aparece en el catálogo de J. Climent con número de archivo 2/17 y autor desconocido:

“Lamentación 2ª de Jueves Santo a solo de S y bc de bajón y bajoncito. 3 ps. S. XVII. 2/17.” (Climent, 1979)

IV.9. FUNCIONES MUSICALES DEL BAJÓN EN EL SIGLO XVI.

En el siglo XVI las referencias documentales son escasas y dispersas y no existe a nuestra disposición un repertorio específico destinado al bajón. Este hecho, no obstante, obedece a que en esa época los libros de ministriles no especifican los instrumentos concretos que debían tocar o para los que estaba escrita la música; rara vez nombran chirimías o cornetas. Lo que sí señalan son las tesituras de los sonidos, que podían ser interpretados con diferentes instrumentos. Las evidencias de la presencia del bajón

proceden de otro tipo de fuentes distintas de las propiamente musicales. Éstas nos indican con toda claridad por ejemplo en qué festividades o partes de la liturgia han de actuar; también si han de tocar junto a las voces, el órgano, los ministriles o en solitario. De estos informes extraemos las siguientes funciones:

1. Acompaña a las voces en la liturgia, en solitario (sin más instrumentos): como bajo de las voces doblando la voz baja¹²⁶. Sirve de base para las voces, capaz de sostenerlas, con participación de canto llano —como en la salmodia, u otras funciones organizadas según una técnica “alternatim” que pueda comportar una cierta dificultad para “coger el tono”— pero sobre todo, cuando se requiere la presencia de una tesitura grave en el atril: en los “fabordones” y el “canto de órgano” o polifonía.

“Desde el último cuarto del siglo XV hasta finales del siglo XVI, la participación de instrumentos más probable en este género debiera limitarse de forma genérica a la utilización del órgano o en su defecto del bajón, ya que la función principal de los bajonistas era la de acompañar las celebraciones que incluían canto llano cuando era necesario suplir al organista” (Del Sol, 2009: 14-15)

2. Sustituye a la voz de bajo en el coro, por lo cual podría explicarse que en muchas partituras la voz de bajo no tiene letra. La falta de bajos era un fenómeno muy extendido en las capillas españolas de aquel momento:

“Si la escasez de tiples no resulta extraña en una capilla [...] sí puede parecerlo la llamativa carencia de cantores con voz de bajo o contrabajo. [...] Hasta una institución como la Real Capilla en tiempos de Felipe II, el más importante conjunto musical de la época en España, se veía con problemas para abastecerse de bajos [...]” (De Vicente, 2010: 286-287)

3. Actúa como bajo de ministriles con cornetas, sacabuches y chirimías en obras corales doblando las voces:

“Aparecen en varias catedrales españolas “*libros para ministriles*”, justificándose el uso de éstos bien para tocar los ministriles doblando las voces —en su propia “*particella*”— bien para realizar música sin voces —puramente instrumental—. Un claro ejemplo sobre este particular es el aportado por el músico Francisco Guerrero: en un documento de 1586 estipula concretamente cuáles son los instrumentos que debían ser utilizados para interpretar una determinada obra musical. Por otro lado, el hecho de trabajar sólo con instrumentos de viento no impedía la indispensable búsqueda de la variedad de los timbres. El mismo documento

¹²⁶ Cfr. (Rodríguez, 2006: 45-47)

firmado por Guerrero precisa, en efecto, precisa “*que en los Salves los tres versos que se tañen el uno sea con la chirimías y el otro con corneta y el otro con flautas porque siempre un instrumento enfada y así lo proveyeron*”¹²⁷.” (Kreitner, 1992: 533)

4. Ejerce la función del bajo de ministriles en la música puramente instrumental sin acompañamiento vocal:

En las obligaciones de 1560 de Valencia queda claro que estos debían interpretar versos sin acompañamiento de las voces:

“Item: que los dits menestrils sien tenguts y obligats de asistir y sonar les Salves del any, als Gaudes y aprés del Motet; en les Salves Solemnes, un vers el órgue, altre los cantors, y altre los menestrils; y si no será Solemne, als Gaudes y Motet, ministrils”.» (AHCV, 3732: 444)¹²⁸

Por otra parte, el musicólogo e historiador J. López-Calo considera como un ejemplo muy relevante y pionero de música puramente instrumental de ministriles, datado entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII, las cuatro piezas de la Capilla Real de Granada; en el manuscrito que las transmite figuran como anónimas pero que casi con total certeza se pueden atribuir al compositor villenense Ambrosio Cotes:

“Después de conocer el manuscrito del Archivo Manuel de Falla —proveniente, a lo que parece, precisamente de la misma Capilla Real de Granada— y de los manuscritos de la Colegiata de Lerma, en Burgos, descubiertos, transcritos y estudiados —aunque no publicados— por Douglas Kirk, ya no se puede dudar de que, efectivamente, esas cuatro piezas de la Capilla Real son composiciones instrumentales.”(López-Calo, 2002: 32)

A continuación mostramos una relación, con indicación cronológica de los distintos “libros de ministriles” documentados en los archivos de las catedrales españolas en el siglo XVI:

Catedral de Sevilla

- 1528: Pago a Francisco Martín Arroyo, a cuenta de “*un libro que pauta de ciertas obras*”

¹²⁷ Extraído del documento de regulación de los ministriles de la Catedral de Sevilla de Francisco Guerrero en 1586 (ACS, 1586: 46-47)

¹²⁸ Cit. por (Climent 1982: 65).

para los ministriles” (680 mrs.).

- 1549: Al ministril Medrano “*por un libro grande de música para el servicio de ministriles*” (1468 mrs.).
- 1549: Al sacabuche Montoya, a cuenta de “*un libro de música para los ministriles*” (1.700 mrs.).
- 1560: Al ministril Medrano “*por un libro de música para ministriles*” (5.283 mrs.).
- 1566: Pago al sacabuche Jerónimo de Medina por un “*libro de música para los ministriles*” presentado al cabildo (9.000 mrs.).
- 1571: Encuadernación de un “*libro de música para los ministriles*”.
- 1571: Pago a Juan Bautista, sacabuche, por “*27 canciones que hizo puntar en un libro de música de ministriles*” (204 mrs.).
- 1572: “*Vn libro de misas del maestro Guerrero para los ministriles.*”
- 1578: Pago a Juan Bautista, sacabuche, por la preparación de “*un libro de música para los chirimías*”.
- 1580: Pago a Diego López, ministril, por un “*libro de motetes para los ministriles*” (10.200 mrs.).
- 1587: “*Libro de los motetes de Victoria... no se entregue a los menestrales*”.
- 1592-1594: Pagos a Diego López, ministril, por “*puntuar un libro para los ministriles*” de 230 folios (13.800 mrs. más 2.244 mrs. de la encuadernación).

Catedral de Toledo

- 1532: Libro para los ministriles “*de las quince misas de Josquin*” (1.428 mrs.).
- 1537: Pago al ministril Cuéllar por “*puntuar y letra y encuadernación de un libro que se hizo por donde tañen los dichos ministriles*” (1.700 mrs.).
- 1544: Pago a Martín Pérez, “*escritor de libros*” por un libro de polifonía de 107 folios “*para los ministriles*” con obras a tres y cuatro voces (14.008 mrs.).
- 1552-1554: Pago a Martín Pérez, por un libro de polifonía de 87 folios “*para los ministriles*”, para las fiestas principales con obras a 5 y 6 voces (14.994 mrs.).
- 1590-1594 Alonso Gascón copiará para la catedral los siguientes libros: Un libro “*de salmería*” a cuatro voces de 137 folios (10.974 mrs.). Un libro “*de saberla*” a cinco y seis voces de 153 folios (15.060 mrs.). — Un *Te Deum laudamus* y otras 14 obras a cuatro, cinco y seis voces “*para cuando hay procesión por la iglesia o fuera, para rescibimiento de ellas y ofrendas y motetes al altar*”, — “*Canciones y motetes que están sacados para ministriles para las cornetas*” a cinco y seis voces, 73 folios. — Una colección de salmos para ser cantados por un triple acompañado de un instrumento no precisado, 104 folios. — Una colección de obras para la capilla de ministriles, 416 folios, encuadernadas en dos volúmenes (42.432 mrs.).

Catedral de Jaén

- 1565: “*Tres libros... de música de ministriles*” dados por Francisco Cardo, maestro de ministriles (7.500 mrs.).
- 1573: Varios libros “*para chirimías*” hechos por Francisco Carrillo.

Catedral de Granada

- 1566-1568: Pagos “*por llevar el libro de las chirimyas para el día; del libro de las chirimyas, el octavario en las procesiones*”.
- 1569: Pago “*para pavar el libro de ministriles*” (748 mrs.).

- 1585: Alusiones a “*los libros de los ministriles*”.

Catedral de Plasencia

- 1568: Se recoge información del maestro de capilla: “*si viere algunas obras Buenas que falten en esta iglesia, de canto de órgano, se procuren y tray[gan] a esta iglesia, así para los cantores como para los ministriles*”.

Catedral de Burgos

- 1587: “*Un libro que se ha traído para los ministriles*”.
- 1594: “*Se recojan los instrumentos y libros de la iglesia a un ministril*”.
- 1624: Pedro de Porras envía su libro a la catedral (5.100 mrs.).

Capilla Real de Granada

- 1598: Los “*músicos*” no quieren llevar los libros de la Capilla Real para sus salidas al exterior, “*porque ellos tienen otros muy buenos*”. (Ruiz, 2004: 233-234)¹²⁹

IV.10. REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS.

Procedemos a mencionar algunas de las grabaciones más representativas del uso del bajón en la música valenciana del siglo XVI:

1. Título: “OFFICIUM DEFUNCTORUM”.

Compositor: Juan Ginés Pérez (1548? - 1600).

Intérpretes: Victoria Musicae. Dir.: Josep Ramón Gil i Tárrega.

Año: 2002.

Discográfica: Ars Harmonica. AH 081.

2. Título: “OPERA VARIA”

Compositor: Ambrosio Cotes (ca. 1550-1603).

Intérpretes: Victoria Musicae. Dir.: Josep Ramón Gil i Tárrega.

¹²⁹ Extraído de: “Tabla 3: Noticias sobre libros para ministriles” realizadas por Juan Ruiz sobre los libros de ministriles hallados en las catedrales españolas.

Año: 2003.

Discográfica: La mà de guido. LMG 2053.

Capítulo V.

PRESENCIA DEL BAJONISTA EN EL S. XVII.

Desde un punto de vista histórico-musical, la sucesión de los siglos XV, XVI y XVII permite diferenciar varias etapas y perspectivas en la aproximación de nuestros objetivos. Si bien en el siglo XV hallamos las primeras huellas documentales del contexto socio-cultural de los ministriles, en las primeras décadas del siglo XVI aparecen los primeros músicos en las capillas catedralicias de España con carácter estable. Y es durante este siglo cuando se crean las cuatro plazas de ministriles en la Catedral de Valencia y poco tiempo después la joven capilla catedralicia valenciana adquiere un bajón a través de uno de sus miembros. Así llegamos al final del siglo XVI, momento en el que, asentada la evidencia de la presencia del bajón en Valencia, hallamos realidades históricas más concretas en torno a ella y cuyo estudio vamos a desarrollar en las páginas siguientes. Comenzaremos hablando de las principales capillas de ministriles existentes en Valencia y sus alrededores en el siglo XVII. Continuaremos aportando noticias biográficas sobre diversos bajonistas y sobre su integración y condiciones de trabajo en dichas capillas. Posteriormente trataremos en profundidad las funciones musicales del bajón para concluir realizando un análisis global de los elementos destacados y relevantes del período contemplado.

V.1. LAS CAPILLAS MUSICALES EN LA CIUDAD DE VALENCIA.

El siglo XVII asistió en sus primeras décadas a la aparición de diversas capillas particulares que actuaron para diversas familias de la nobleza y la burguesía de la ciudad, para algunas parroquias vinculadas a las élites sociales locales e incluso en determinadas ocasiones para la corporación municipal de Valencia. Este período fue iniciado bajo el reinado de Felipe III (1599-1621), monarca muy afecto a la ciudad Valencia por influencia de su valido, el duque de Lerma¹³⁰ que a su vez fue gran mecenas de las artes

¹³⁰ El duque de Lerma, Francisco Gómez de Sandoval-Rojas y Borja (Tordesillas, 1553 - Valladolid, 1625), contaba entre sus títulos con el de Marqués de Denia y tenía en alta estima sus posesiones y parientes del Reino de Valencia. Por ello convenció al rey Felipe III para que celebrase su primer matrimonio en Valencia

y patrocinador de un Cancionero escrito para instrumentos que lleva su nombre¹³¹.

Tal como explica el historiador y archivero Jesús Villalmanzo en sus investigaciones sobre las capillas musicales en Valencia, éstas existieron en buen número a lo largo de la Edad Moderna —siglos XVI al XVIII— y gozaron de un sólido prestigio. Entre las de mayor antigüedad de la capital valenciana destacaba la Capilla ‘Antigua’ del Palacio Real, cuyos orígenes se remontan a finales del siglo XV y que tuvo su mejor época en el siglo XVI. En dicha centuria aparece la Capilla de la Catedral (1560), decana de las capillas religiosas de Valencia, cuyo rango y prestigio de primer orden se mantendrían hasta el siglo XX (Villalmanzo, 1992: 19). Casi en directa sucesión con ella, en rango y prestigio, estuvo la Capilla del Colegio de Corpus Christi (o del Patriarca), creada por S. Juan de Ribera a comienzos del siglo XVII (1606) y que también tuvo una larga vida, llegando hasta el siglo XX. Entre las capillas particulares encontramos la Capilla de Mosén Arsis (1600); Capilla de Mosén Andreu Renart (1625-1640); Capilla de Mosén Nicolau Vicent (1634) (Ibíd. 22-23).

En los alrededores hallamos la del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes junto a otras capillas de monasterios jerónimos valencianos, como la del cenobio de Santa María de la Murta, en Alcira. Destacan algunas más situadas en otras ciudades valencianas como Segorbe o Xàtiva. A todas ellas haremos referencia tanto en su conjunto como en relación a algunos de sus miembros, sobre todo a los bajonistas.

y no en la corte de Madrid. De ello se benefició mucho la ciudad y la nobleza del reino quedó muy estrechamente vinculada a la Corona española; esta relación se mantendría a lo largo del siglo pese a la expulsión de los moriscos de 1609 —que supuso para ella un gran quebranto económico— y el frustrado proyecto de la Unión de Armas de 1625, ya en tiempos de Felipe IV. A diferencia de otros reinos del litoral mediterráneo en el siglo XVII, el de Valencia era conocido por el predominio político de los partidarios de la monarquía, casi todos ellos miembros de la nobleza valenciana. La entusiasta adhesión monárquica de la nobleza valenciana y su fusión con los linajes más poderosos de Castilla se visualizó claramente a lo largo de la gran obra constructiva de la Basílica de Ntra. Sra. de los Desamparados; esta fue ofrecida por la nobleza y los otros dos estamentos políticos del Reino de Valencia —clero y ciudades reales— como un logro valenciano a los pies de la Corona. El rey Felipe IV fue el personaje central en todas las ceremonias relacionadas con la inauguración del templo, bautizado como “real basílica”, al tiempo que la Cofradía que lo había sufragado también se convertía en “real cofradía”. Esta adhesión incondicional de los valencianos a la Corona española fue conscientemente impulsada, y con gran éxito, por la política del duque de Lerma a la que hemos hecho referencia (Armesto, 1959: 102-186).

¹³¹ El “Cancionero del Duque de Lerma” (1607) es excepcional por ser una de las pocas compilaciones de música en las que aparecen piezas escritas íntegramente para el uso de ministriles; actualmente se conserva bajo la denominación de *Codex Lerma* en la Utrecht University Library, con la Signatura “13.6.L” (Elders, 1967).

V.2. LAS CAPILLAS PARTICULARES.

Uno de los rasgos distintivos del siglo XVII es la aparición de nuevas capillas que actúan para la nobleza urbana y algunas familias destacadas de la burguesía. En los siglos XV y XVI la iniciativa en la creación de estos conjuntos había estado en manos de las cortes reales, de las grandes casas aristocráticas, de grandes municipios o de cabildos catedralicios; en el XVII hallamos una nueva tipología de capillas musicales que sirven a estamentos sociales de menor rango pero de gran interés cultural. Las nuevas capillas valencianas de mayor fama fueron la Capilla de Mosén Arsis, que ya existía en 1600; la Capilla de Mosén Andrés Renart, que tuvo su época de mayor actividad entre 1625 y 1640; o la Capilla de Mosén Nicolau Vicent, sobre la que existen interesantes datos históricos a partir del año 1634.

El estudioso José Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí, citó en sus clásicos trabajos al maestro Andrés Renart, en una noticia histórica datada en 1625, y al maestro Nicolás Vicent, en otra de 1634; también a sus respectivas capillas, que fueron contratadas por la Parroquia de los Santos Juanes, entre cuyos feligreses figuraban por entonces las familias más prominentes de la élite comercial y profesional (Ruiz de Lihory, 1903). Aquí nos interesa señalar la existencia de estas capillas musicales, a las que denominaremos *particulares*, que se formaban en torno a un maestro fundador y solían disolverse al cesar éste en sus funciones. Al parecer, dichos maestros solían ser sacerdotes que probablemente habían recibido formación musical en la Catedral de Valencia —por entonces, el único centro donde se podía obtener— como infantillos, y que posteriormente, por diversas circunstancias, al no poder ocupar un puesto en la capilla catedralicia, vertían sus conocimientos y vocación musical en estas otras capillas de tipo *particular*. Por lo que conocemos de ellas, no estaban respaldadas por instituciones que les financiaran de modo permanente, ni generaban unos estatutos específicos y en su mayor parte contaban con un corto número de cantores y ministriles.

Pensamos que estas capillas musicales *particulares* debieron de existir con anterioridad a las fechas documentadas por el Barón de Alcahalí, y que podrían acercarse cronológicamente a la pionera capilla zaragozana del Maestro Muniesa¹³² (1575-1595),

¹³² Muniesa, Jerónimo (Tardienta, ¿-1595). Destacado maestro de canto y de capilla de Zaragoza en la segunda mitad del siglo XVI. Entre las capillas musicales que se dieron en Zaragoza en el siglo XVI, el

en el siglo anterior. De hecho, el Ayuntamiento de Valencia pagó a Mosén Arsis diecinueve libras por su participación, al frente de su capilla, en una fiesta del año 1600, lo que razonablemente nos hace pensar que al menos en el último cuarto del siglo XVI ya existía este tipo de capillas musicales *particulares*:

“A mosén A[r]ssis, prevere, setze lliures monedes reals de Valencia, por dos dies que ell y la se[u]ja capella vengueren a cantar a la Casa de dita Ciutat, estant la Santa reliquia...” (A.M.V.: Manual de Consells, año 1600, 2 de junio)¹³³.

V.3. LA CAPILLA DE LA CATEDRAL DE VALENCIA: “ORDINACIONES”.

Lógicamente, por delante de estas capillas *particulares*, en rango y prestigio seguía figurando la de la Catedral de Valencia, que desde su creación en 1560 andaba ya por el medio siglo de existencia. Aunque se fundó con sólo cuatro plazas de ministriles, el número de éstas había ido creciendo con el paso de los años hasta llegar a doblarse. A partir de 1580, siempre aparecen ocho ministriles en los recibos de cobro que son, en realidad, los documentos más fehacientes. (AHCV, 5701: 40). Este crecimiento implica que el papel de los ministriles en la música religiosa apunta en una dirección expansiva y tendente a la permanencia. Así vemos como en el año 1626 el cabildo de la Catedral de Valencia aprueba unas nuevas normas disciplinarias y organizativas llamadas “Ordinaciones” para su capilla:

“*Item se ordena que los ministriles [sic] asalariados per la Iglesia, en los días que tenen obligació de sonar, acudeixquen tots a la Iglesia ab sos instruments, so pena que serán apuntats los ausents en quatre reals cadascú, en cada acte que faltarán, y en més segons la falta aconeguda del Señor Canonge Mestre de Capella.*” (AHCV, 3094: 632r.-639v.)

Para hacer efectiva la asistencia y las penalizaciones económicas decretadas, se

cronista Pascual de Mandura da cuenta de una capilla de música que regía Muniesa, «*que se alquilaba por la ciudad en cada fiesta, por el interés y ganancia que de ello sacaba*». Niños y jóvenes se formaban con él «*para aprender a cantar así canto llano como el de órgano*»; otros que ya sabían cantar, «*para ir a las iglesias donde llevar capilla*». Adonde acudía asimismo el bajón Juan Cristóbal, contratado por él «*para que taña el bajón en su capilla todas las veces que se lo pidiera, dentro de los muros de Zaragoza y monasterios e iglesias que están a rededor de ella*». De todo ello queda constancia en los libros de cuentas de cofradías y gremios (Calahorra, 1977).

¹³³ Cit. por (Ruiz de Lihory, 1903: 387, 429).

crea en las mismas “Ordinaciones” de 1626 un cargo de vigilancia disciplinaria denominado “apuntador”:

“II. Item, per a que ab la deguda solemnitat se celebren en esta Santa Yglesia les festivitats, i tots los de la Capella acudixquen a cumplir ses obligacions los días senyalats en que han de cantar i sonar, se proveheix i ordena que per lo molt ilustre Capítol sí[a] cascún any nomenat un apuntador, anque no sia del cor de la Capella, lo cual, apart en la ceda que se li donará, [a]punte a tots els Cantors, Baixons i Menestrils asalariats en los días, Hores, Misses, processons i altres a que tindrán la obligació de assistir, cantar i sonar.” (Ídem)

Este doble apunte documental de contenido disciplinario vuelve a incidir en un aspecto al que ya hicimos referencia al tratar sobre las capillas catedralicias en el siglo XVI: las tensiones entre los cabildos como empleadores y los ministriles empleados a su servicio por las faltas de éstos en el cumplimiento de las obligaciones asociadas a sus puestos de trabajo. Las mismas o similares exigencias ya vistas en las “Capitulacions” de la capilla de los ministriles de la Ciudad de Valencia de 1524 trataban de fijar un régimen de disponibilidad para los músicos contratados. Como es evidente dichos problemas aún no habían encontrado una solución satisfactoria y duradera en el siglo XVII, reapareciendo en las diversas normativas de régimen interno que a lo largo de los años trataban de actualizar el gobierno de las capillas por parte de sus instituciones empleadoras.

Menos de tres décadas más tarde, el oficio de los ministriles en España produce un cuadro aún más rico en detalles, como demuestra Matilde Olarte sobre casos de concursos u oposiciones para proveer puestos de oficio de ministriles en diversas catedrales españolas, hacia 1650:

“En muchas cartas se hacía constar la preocupación económica de los aspirantes, que si no podían contar con la seguridad de obtener la plaza, pedían al cabildo que le pagasen la ayuda de costa para el viaje, como se narra de un bajón de Calatayud: «él irá al instante a ser oydo, y esto pagando el biaje a disposición del cabildo, y en esto no aya falta» (Carta [290]). Y generalmente el cabildo solía ser generoso y gratificaba a los opositores que no ganaban plaza, como refleja un testimonio de Córdoba, donde se dio a un cantor de Segovia una ayuda de costa para volver a su tierra por no haber sido aceptado: «mil reales de ayuda de costa» (Carta [110]).” (Olarte, 1994: 53-62)

Lo que nos interesa destacar, aunque sea de modo indirecto, es que en el siglo

XVII hay un cierto “mercado laboral” para los ministriles en las catedrales de España. Ofertas de puestos de ministril se dan, sobre todo en ciudades de rango y tamaño intermedio, como Córdoba o Segovia, que buscan por toda España ministriles que deseen opositar a una plaza de su capilla; no fue el caso de Valencia, de la que sí partieron candidatos a oposiciones en diversas ciudades, pero se nutrió durante todo el siglo de candidatos valencianos para sus puestos. En este sentido, como hemos apuntado en otros momentos anteriormente, podemos decir que Valencia constituyó un centro de irradiación e influencia musical, desbordando su propio ámbito territorial para adentrarse en los de otras ciudades españolas.

V.4. LA CAPILLA DE MINISTRILES DEL COLEGIO DE CORPUS CHRISTI: “CONSTITUCIONES”.

La creación de la capilla de música del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia data al del año posterior a la impresión de su primer documento estatutario, las “Constituciones” de 1605¹³⁴. Éstas recogían todas las normas que habían de regir el nuevo Real Colegio-Seminario, y entre ellas, las que debían regular la contratación y funciones de los ministriles adscritos a su servicio. De hecho, el acompañamiento musical de los oficios divinos suponía un aspecto de primer orden en las actividades colegiales. Esos oficios formaban el núcleo religioso del colegio, expresamente identificado con la Eucaristía, de ahí su nombre, “De Corpus Christi”. La capilla de ministriles del Colegio tiene dedicado un capítulo entero en sus Constituciones rectoras, el XXI, titulado “De los Menestriles”¹³⁵.

Vemos como en las normas relativas a las funciones y condiciones de trabajo de la capilla musical del Colegio, en el texto de sus Constituciones, el bajón es un instrumento presente tanto en el grupo de menestriles como en el de los instrumentos que acompañaban a las voces. También fueron estudiadas por Esperanza Rodríguez García de

¹³⁴ En 1605 el Patriarca redactó las primeras Constituciones de la Capilla (publicadas en 1606) y en 1610 otras para el Colegio y Capilla del Corpus Christi. En ellas están contemplados todos los detalles de funcionamiento, horarios, vestidos, comidas, estudios, ceremonias religiosas y literarias, retribuciones, administración etc.

¹³⁵ Vide ANEXO XXVI. CONSTITUCIONES COLEGIO DE CORPUS CHRISTI, 1606.

cuyo trabajo y conclusiones destacamos las siguientes:

“La contratación de cinco o seis ministriles fue igualmente prevista en las Constituciones, sin que se especifiquen los instrumentos concretos, aunque sí las tesituras (dos sopranos, dos bajos, un tenor y un alto). Los ministriles debían tocar cada jueves y cada sábado en uno o más servicios, y en más de cuarenta fiestas durante el año. El bajón debía acompañar la música a canto de órgano. El primer grupo fue contratado en 1606, y hasta 1630 sólo se emplearon instrumentos de viento (sacabuche, bajón y bajoncillo, flauta, chirimía y corneta), fecha en que se introdujo el arpa. No existen referencias a otros instrumentos de cuerda. En ocasiones solemnes, como la procesión de la Octava del Corpus, se contrataban trompetas y atabales externos [...]. El ceremonial de la Capilla estaba minuciosamente regulado por las Constituciones en aspectos como la celebración de las misas y los oficios, su duración y el uso de la música en las distintas ocasiones [...]. En las Constituciones no hay apenas datos sobre la música que se interpretaba en el propio de las misas [...]. El estilo de música interpretada en el ordinario (las cinco partes, o solamente Kyrie, Sanctus y Agnus) está mejor documentado. Las posibilidades variaban desde el canto llano en días no festivos, a la polifonía con acompañamiento de órgano, bajón y otros instrumentos en fiestas señaladas.” (Rodríguez, 2006: 45-47)

También trataron el mismo tema, aunque de forma tangencial, José Climent y Joaquín Piedra, en su estudio sobre Juan Bautista Comes:

“El primer juego de ministriles fue contratado, según la documentación hallada, a primeros de enero de 1606. Andrés Castillo figura como primer maestro de ministriles [...]. También se incorpora desde un principio Lucas Tárrega y como bajonista Rafael Barceló, clérigo y posteriormente presbítero y capellán primero [...]. El oficio de los menestrales [*sic*] consistía de ordinario en doblar el papel de las voces. Pero también tocaban solos, o con el órgano, música escrita para instrumentos.” (Climent y Piedra, 1977: 105-108)

Y asimismo destaca la siguiente aportación de Teresa Ferrer, incluida en su estudio sobre Antonio Ortells, y referida al Colegio de Corpus Christi a la altura de 1610:

«El fundador [*el patriarca S. Juan de Ribera*] mandaba que hubiese siempre un coro asalariado de seis o cinco menestrales [*sic*] como mínimo: dos tiples, un contralto, un tenor y dos contrabajos [...]. Los menestrales [*sic*] tenían la obligación de tocar todos los jueves en la Misa, y en las Completas del Oficio del Santísimo Sacramento; los sábados, en la Misa de Nuestra Señora y Salve, así como en la Salve de Vísperas; en las festividades de Nuestra Señora u otras fiestas establecidas: “...a la Misa, Primeras y Segundas Vísperas de todos los días de Pascua. A saber, es: en la de la Natividad de Jesuchristo Nuestro Señor, los tres días; y en la de Resurrección y Pentecostés, los primeros y segundos días; y en los de su Triunfantísima Ascensión y Epifanía. El día del Santísimo Sacramento, y en su Octavario, tañerán tan solamente en Misa y Completas; el día de la Purísima Concepción, Natividad, Anunciación, Expectación y Asunción de la Gloriosísima Reina de los Ángeles, Madre de Dios, Señora y Abogada Nuestra, y en los días de la Dedicación de esta Capilla, del Ángel de la Guarda, de Todos los Santos, de

San Juan Bautista, de los Apóstoles San Pedro y San Pablo, San Andrés y San Bernabé, y el de Mauro Romano, San Vicente Mártir, San Vicente Ferrer y Santa Leocadia; y así mismo hayan de tañer a la Misa tan solamente de los días de la Santísima Trinidad, Circuncisión, Transfiguración, Sangre de Cristo, Santiago, San Mauro Abad, San José, Santa Tecla, Santa Catalina de Siena, Santa Ana, y en los de Nuestra Señora de las Nieves, Visitación y Presentación.” Siempre que por circunstancias extraordinarias hubiese un oficio solemne, los menestres [sic] debían acudir a tocar. El bajo [bajón], por su parte, estaba obligado a tocar todos los días en los que el oficio fuese a canto de órgano.» (Ferrer, 2007: 55)

Observamos en este documento una rica variedad de datos, detallados en un grado hasta el momento pocas veces visto. Se posee información en cuanto a su composición por instrumentos, las obligaciones contractuales de sus miembros, el desempeño de éstos en servicios y oficios determinados, el nombre de los primeros titulares de las plazas, algunos datos sobre la biografía de algunos de ellos y lo que nos interesa más: se indica cómo el bajón desempeña un papel diferenciado y dotado de una particular relevancia, por la especificidad e importancia de sus funciones propias. Las Constituciones de 1605, aunque de manera indirecta, hacen una distinción entre el bajón y el resto de instrumentos de la capilla de ministriles del Colegio, de cuya presencia permite dispensar en caso de necesidad.

El bajón es empleado además de como instrumento capaz de acompañar a las voces, como una voz más sustituyendo al bajo en numerosas ocasiones debido a la escasez de estos. Así lo explica Luis Antonio Gonzalez:

“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, 2001: 86)

Debido a esto el documento fija para el bajonista un salario máximo de cincuenta libras, que no menciona para el resto de ministriles, lo cual se ha de relacionar con el hecho de que “*el Baxón, a más de los días sobredichos [h]aya de tañer así mismo todos los demás días en que se hiciere el Oficio a canto de Órgano*”, una larga serie de festividades solemnes a lo largo del año (ACCC, 1605: 28, pto. 4). Por ello, los fundadores

del Colegio, que establecen un tope de trescientas libras anuales para los salarios de “*toda la copla*” de seis o cinco músicos, distinguen al bajonista, lo cual refleja la importancia que otorgan a su trabajo concretamente:

“Item, que a los dichos Menestriales se les den de salario a toda la copla tre[s]cientas libras cada año, según la habilidad que tuvieren, disponiendo en esto los electores según les pareciere, con tal que no puedan exceder de las dichas tre[s]cientas libras, o a lo más largo tre[s]cientas y cinquenta, comprendido en ellas el Baxón.” (Colegio Corpus Christi, 1606: 28-29 pto. 5)

Resultan de gran importancia y minuciosidad las normas relativas a la regulación de la capilla musical del Colegio de Corpus Christi en sus Constituciones de 1605. Nos permite apreciar lo que debió de suponer en su época un modelo de referencia en cuanto a configuración estructural y funcional de una capilla estable al servicio de una institución religiosa; también de carácter modélico en cuanto a la perfección y amplitud de sus actividades litúrgicas.

Además de estas, encontramos otras fuentes que hablan también de “libros para ministriles” en 1618 y 1620¹³⁶. Documentos de archivo relativos a la capilla del Colegio atestiguan la adquisición de varios de estos libros, de cuya existencia se tienen noticias referidas a las capillas catedralicias desde su implantación en el siglo anterior. Nuevamente, en 1656, la documentación de archivo atestigua que el Colegio adquirió “cuatro libros para ministriles” destinados a su capilla¹³⁷.

La siguiente noticia que hasta ahora conocemos de la capilla del Colegio del Corpus Christi data de 1650 aproximadamente y nos la muestra Matilde Olarte extraída de las cartas de correspondencia del músico Miguel de Irizar¹³⁸. Ilustra un aspecto más sobre el ciclo vital de la capilla mostrando el ofrecimiento de los músicos de esta a

¹³⁶ Vide (Ruiz, 2004: 234).

¹³⁷ Vide (Climent y Piedra, 1977:105).

¹³⁸ Las cartas recibidas por el músico navarro Miguel de Irizar y Domenzain (1635-84?) durante los años 1663-84 constituyen la correspondencia de más grandes dimensiones, hasta ahora conocida, de un maestro de capilla del barroco español: unas 362 cartas aproximadamente; dichas cartas constituyen una importante fuente documental de primera mano para el estudio de aspectos tan diversos como la constitución de las capillas, las andanzas de músicos de una ciudad a otra, el intercambio de composiciones entre maestros, la compra y venta de partituras a través de los copistas profesionales, los repertorios de los conventos de religiosas, o la enseñanza de las discípulas que se preparan para dirigir la capilla de un convento. (Olarte, 1994: 1)

opositar en conjunto. Dice que “esta iglesia ha venido a menos” y por ello sus componentes buscan continuar su carrera en alguna capilla catedralicia fuera de Valencia:

“Desde Valencia se ofrecieron los músicos de la capilla del Patriarca para ir a ser oídos, opositando en bloque¹³⁹ a diversas catedrales, si les daban ayuda de costa, por haber ido su capilla «a menos»: «*Todos an de yr a ser oýdos conmigo, si acaso en Palencia, van en Pamplona; quien primero nos llamara, allá yremos, porque esta yglesia [h]a venido a menos, y eso nos motiva a lo dicho*» (Carta [155]) «*Estos sujetos todos son de este Real Colegio; si se les paga el viaje, yrán los que fueren necesarios*» (Carta [155]).” (Olarte, 1994: 53)

Pasadas menos de tres décadas el Colegio se halla inmerso en un proceso de selección de nuevos ministriles aspirantes a incorporarse a su capilla. Para dirigir esta causa comisionan al músico Mosén Pedro Oliver en 1687 quien presenta un informe satisfactorio con la evaluación de los candidatos:

“Con obsequio o sin él, Mosén Pedro Oliver cumple con acierto todo cuanto se le encomienda, aunque sea examinar a los opuestos a una plaza de bajón y otra de chirimía. Como hombre práctico que es, exige a los ministriles que sepan seguir a las voces cuando éstas se suben o se bajan un tono, y es necesario que el bajón pueda y sepa suplir estas faltas con el pecho, y así propio, si al maestro le parece cantar con punto alto o bajo, pueda hacerlo con seguridad con los bajos.” (ACCC, XI: 49)¹⁴⁰

Queda bien definida la importancia de Valencia como centro de formación y desempeño profesional de ministriles de buen nivel, gracias al mecenazgo de las principales comunidades y fundaciones religiosas de la ciudad. De hecho, puede decirse que su influencia predomina sobre otros centros musicales de menor entidad como Segorbe o Xátiva. Ya hemos visto que dicha influencia era muy importante entre los músicos de Segorbe ya que en algunos casos éstos tenían como objetivo final de su carrera profesional llegar a formar parte de una capilla en Valencia.

V.4.1. OBLIGACIONES Y CONTRATO DE TRABAJO DE UN BAJONISTA.

¹³⁹ Destaca notablemente el hecho de que “hayan de ir todos”, pues acontece de manera singular que concurran los ministriles formando un grupo único e indivisible al proceso de selección.

¹⁴⁰ Citado en (Piedra, 1968: 62-65). El estudioso Joaquín Piedra Miralles reproduce toda esta carta, en la que se describe minuciosamente un proceso de selección, para plazas de bajón y chirimía, en la Capilla del Real Colegio de Corpus Christi, en 1687 (Piedra, 1968); el autor halló la carta en ACCC, *Lib. Determinaciones*, tomo 11, fol. 49 v., donde se consignan las actas de los acuerdos de la junta colegial, adoptados en la reunión llamada “prima mensis” [*la primera del mes*], de noviembre o diciembre de 1687, sobre las labores de Mosén Pedro Oliver. El informe aparece completo y detallado en el siguiente capítulo.

De esta Capilla del Colegio del Patriarca nos llega un dato de otro bajonista de esta época, Miguel Renart, con información relevante en cuanto a las funciones musicales y el repertorio que habitualmente se interpretaba. En la información ofrecida por Ruíz de Lihory descubrimos que además de ser hábil con el bajón era capaz de componer aunque esto no apareciese entre sus tareas obligatorias:

“Renart (Miguel). Segundo bajón de la Capilla del Colegio del Corpus Christi, nombrado el 2 de septiembre de 1680. Falleció a 9 de Diciembre de 1706. Conservese de este músico, en aquel archivo musical, un Credidi, a 8 voces.” (Ruiz, 1923:388)

Veamos el contrato de trabajo además de otros valiosísimos datos sobre las funciones de este bajonista del Colegio del Patriarca partiendo de la ficha elaborada por J. Antonio Doménech:

AÑO INGRESO: 1683.

NOMBRE: RENART, MIGUEL.

OFICIO: Capellán 2º Bajón.

DATOS: Era presbítero y fue elegido por muerte del capellán 2º F[rancis]co Úbeda, sin haberse publicado Edictos. Murió en 1706. Hay contrato que firmó, ver nº 3 del apartado “Notas sobre personal del Coro”.

FUENTE: ACCC-SF-140, fol. 209.

«Pactos en el contrato del bajón, Miguel Renart:

“Primeramente, que en todas las 1ª clases en las 1ª Vísperas haya de entrar en el Coro antes de acabar el toque para responder al *Deus in adiutorium* y *Gloria Patri*; y tañer en ellas todos los papeles que el Maestro, u otro por él, le encomendare, y en qualquier coro que sea tañer las tocatas de Menestriles, versos si le encomendaren y los cantos llanos que se acostumbran tañer.”

“Item. Que el día siguiente haya de entrar en el coro al *Gloria Patri* del primer salmo de Sexta para dar tono a las varillas y tañerlas el segundo y tercer salmo en el coro que lo tocare, y si no hubiere segundo Bajón en uno y otro coro, y tañer el canto llano de la antífona y las respuestas al domero.”

“Item. Así mismo tañer el *Introito* y papeles que se le encomendaren, las tocatas de Menestriles, canto llano de *Aleluia* y *post Comunio*, reservadas tanto en término de Menestriles como de cantores; y en las segundas Vísperas haya de observar lo mismo que en las primeras.”

“Item. Que todos los Jueves del año haya de subir al Presbyterio antes que suba la capilla al abrir y cerrar el Santísimo mañana y tarde, y

tañer los versos de *Pange lingua*¹⁴¹ y respuestas al domero y immediate subir al coro para dar tono a los capiscoles al *Introito* y tañerle, y en lo restante de la Misa [h]a de observarlo que en las primeras clases y de tarde a las Completas; en las segundas clases [h]a de acudir al quinto salmo de las primeras Vísperas, tañer la *Magnificat* y si huviere Menestriles tocalles, y acabado Completas acudir a tañer la *Salve* de fabordón. Y en el día siguiente en la Misa tañer el *Introito*, tocatas de Menestriles y los papeles que se le encomendaren; en las segundas Vísperas [h]a de observar lo mismo que en las primeras.”

“Item. Todos los días que huviere nocturno [h]a de acudir a tañer el responso y los días que huviere aniversario a tañer la misa responso *de profundis* y demás.”

“Item. Los Viernes [h]a de tañer la *Misa de Plagis* y el *Miserere* al Presbyterio.”

“Item. Los Sábados [h]a de acudir antes de acabar Sexta para dar tono al *Introito* y tañerle, tocatas de Menestriles, la misa de atril, y y reservadas que se le encomendaren: a la tarde el Sábado la *Salve*, todo lo que toca al atril y motete, si lo huviere, y si fuese *Salve doble* los papeles que se le encomendaren.”

“Item. Todos los días que hubiera *Magnificat*¹⁴² *de atril* debe acudir a tañerla y la *Salve* después de Completas.”

“Item. En las Misas de difuntos y hermandad, y en todas las que paga el Colegio tenga obligación de tañer y también a la letanía, entierro y responsos, y quando se dice el Aniversario en –capuchinos, y generalmente siempre que en la Capilla huviere música, y en todas las ocasiones que en la Capilla fuere menester y el Colegio o M[*aes*][*t*][*r*]o de Capilla lo mandare haya de tañer sin réplica, contentándose y comprendiéndose todas sus obligaciones *supra* expresadas y qualquier otras que falten con las noventa libras que tiene de salario”.

Consta la siguiente nota: “Me obligo a cumplir lo contenido de el folio puntualmente según se contiene, contentándome con el salario de noventa libras que es el que me [h]a señalado el Real Colegio.” Firmado, Miguel Renart.» (ACCC-SF-140, fols. 209-211)¹⁴³

Hemos visto entre otras obligaciones la asistencia a numerosos actos musicales donde debió de tener cierto protagonismo porque, a parte del acompañamiento de las voces en el canto llano, era su función el tocar piezas instrumentales y versos. Estos últimos solían ser piezas con instrumentos a solo muy frecuentes en el acompañamiento

¹⁴¹ Vide PARTITURA II: PANGE LINGUA.

¹⁴² Vide PARTITURA III: MAGNIFICAT.

¹⁴³ Vide (Doménech, 2015: *sub voce* Renart).

de la liturgia quizás donde los intérpretes aprovechaban para exhibir sus habilidades¹⁴⁴.

Así lo afirma Carlos Martínez en su trabajo sobre la fiesta del Corpus:

“Lo normal es que estas cuatro vertientes musicales aparecieran relacionadas, pero no mezcladas de manera simultánea; es decir, salmistas, cantores, ministriles y organistas alternaban sus intervenciones en una misma obra, pero pocas veces se juntaban para ejecutarla a la vez. Otra cosa es que los cuatro grupos se repartieran la interpretación de una misma obra en forma de versos.”
(Martínez, 2002: 221)

V.5. LAS CAPILLAS DE LOS MONASTERIOS JERÓNIMOS EN VALENCIA. EL MONASTERIO DE SAN MIGUEL DE LOS REYES Y EL DE NUESTRA SEÑORA DE LA MURTA

En la Valencia de comienzos del siglo XVII hallamos, además de las capillas de la Catedral y del Colegio de Corpus Christi, otras de importancia y nivel musical similar. Circunscritas al ámbito monacal, diferenciado del público y celosamente aislado del mismo participan esporádicamente en celebraciones religiosas públicas invitadas por las autoridades diocesanas. Nos referimos a las capillas de las grandes fundaciones de la Orden de San Jerónimo en tierras valencianas. Se trata de monasterios de gran relevancia religiosa y cultural encabezados por el cenobio de San Miguel de los Reyes. En las comunidades de estos monasterios de clausura rigurosa consagradas específicamente al culto divino y a la liturgia se ha documentado la presencia de monjes bajonistas como miembros fundamentales de sus capillas de ministriles desde la primera mitad del siglo XVII. A diferencia de las capillas de la Catedral y del Colegio de Corpus Christi vistas hasta ahora en las que tocaban ministriles laicos, en las capillas de los monasterios jerónimos tocaban exclusivamente monjes de la propia Orden. De estos monjes ministriles y bajonistas, los archivos de la Orden Jerónima han guardado memoria enriqueciendo nuestro conocimiento sobre la presencia del bajón en tierras valencianas.

El estudio más completo sobre estos músicos es sin duda el debido a Alfonso de Vicente en su destacable tesis doctoral (De Vicente, 2010). La mayoría de la información aportada procede del Archivo Histórico Nacional y del Archivo del Reino de Valencia.

¹⁴⁴ Cfr. (Ezquerro, 2004: 9)

La primera noticia que recoge sobre música de ministriles en San Miguel de los Reyes es incluso anterior en el tiempo a las Constituciones de la capilla del Colegio de Corpus Christi, aunque hace referencia a la contratación de ministriles ajenos al monasterio:

“En 1603 aparece la primera referencia a ministriles, si bien externos a la comunidad: En el mismo día propuso n[uest]ro p[adr]e prior si les parecía que la noche de Navidad y día de los Reyes viniessen los menestres que vinieron las fiestas de n[uest]ros patrones; y vinieron que sí, pues era p[ar]a solemnizar d[ic]has fiestas.” (*Historia de... San Miguel de los Reyes*, AHN Códice 493: f. 124 v., Acta Capitular 1 oct. 1603).

Por la redacción del acta parece que es la primera vez que esto sucedía: se trataría de los días de San Jerónimo y San Miguel de 1603 (29 y 30 de septiembre) y luego la noche de Navidad (24 de diciembre) de ese año y el día de Epifanía (6 de enero) de 1604. Aunque es un dato aislado en la serie de actas capitulares, es posible que fuera el inicio de una práctica más o menos habitual según sugieren algunos de los libros de contabilidad de los siglos XVII y XVIII y que precisamente por eso no vuelve a ser tratado en las reuniones capitulares. En cualquier caso, es testimonio tanto de la solemnidad con que se celebraban las principales fiestas como de la carencia de instrumentistas propios. Así pues las referencias a un bajón no aparecen hasta 1642 cuando profesó Domingo Jordán, primer monje del que se dice que tañía el bajón; las referencias a otros instrumentos son todavía más tardías. (De Vicente, 2010: 556)

Vemos en este caso repetirse el fenómeno observado anteriormente en las catedrales durante los siglos XVI y XVII. La contratación esporádica de ministriles externos para servicios musicales en fiestas de la máxima solemnidad da paso a la incorporación de ministriles propios y estables dentro de las propias instituciones eclesiásticas. Pasadas unas décadas en San Miguel de los Reyes se “internaliza” la función musical instrumentista en la persona de fray Domingo Jordán (ha. 1624-1672), primer monje jerónimo del monasterio del que se sabe con certeza documental de su papel como ministril, concretamente bajonista:

“Fr[ay] **Domingo Jordán**. En 5 de febrero de 1642 a las 4 de la tarde antes de vísp[era]s tomó el hábito en este r[ea]l m[onasteri]o de S[a]n Mig[ue]l de los Reyes, de mano de n[uest]ro p[adre] fr[ay] Fran[cis]co Gavaldán, Domingo Burjamán, natural de Tramaced, reyno de Aragón, de edad de 18 an[no]s, hijo de Juan Burjamán y de Juana Jordán; el p[adr]e, natural de Tramaced; y la madre, de Alberalto. Prof[es]ó y llam[ós]e fr[ay] Domingo Jordán, siendo m[aestr]o fr[ay] Pedro de S[a]n Mig[ue]l. M[uri]ó en La Torreta, en 29 de setiembre de 1672,

habiendo ido a asistir a un monje enfermo: y está enterrado en La Murta.” [Al margen:] “Era bajonista, y sobrino carnal del v[enerab]e p[adre] fr[ay] Lorenzo Martín Jordán, de La Murta de Alzira, por ser su madre hermana de d[ic]ho v[enerab]e p[adre].” (AHN Códice 523: f. 12 v.)

El propio Alfonso de Vicente concluye que el bajón era, junto con el órgano, el instrumento más importante de la capilla monacal de San Miguel de los Reyes ya que es el que deja un rastro histórico-documental mayor y más explícito. Este hecho, unido a lo anteriormente expuesto sobre la propia funcionalidad musical del bajón que le obligaba a intervenir en muchas más ocasiones que el resto de instrumentos lo convertía en un pilar fundamental de la capilla. De Vicente lo expresa dos veces con toda claridad:

“Ninguna sorpresa ofrece la anterior lista: el órgano y el bajón son los únicos instrumentos imprescindibles y presentes a lo largo de toda la Historia del monasterio (ver la tabla adjunta, p. 567) [...] el bajonista más antiguo es **Domingo Jordán**, profeso en 1642, y el último es Miguel de Talamantes, monje entre 1800 y 1834.” (De Vicente, 2010: 568)

“Bajón y bajoncillo: son los instrumentos más citados después del órgano. Como se ha visto, también el número de monjes bajonistas es el más elevado, por detrás del de organistas, y abarca desde 1643 hasta la liquidación del monasterio en 1834.” (Ibíd.: 596)

A lo largo del siglo XVII también se observa una ininterrumpida sucesión de monjes que van profesando a lo largo de los años y se dedican a tañer el bajón. Esta serie puede percibirse como una “saga” o escuela en la que los más antiguos van siendo relevados por otros más jóvenes y probablemente en una parte de los casos comienzan siendo discípulos de aquéllos:

“La historia de la música en San Miguel de los Reyes es prácticamente continua hasta la desamortización, si se atiende a la siguiente lista de monjes músicos [...]:

- **Domingo Jordán** o Burjamán (ca. 1624-1642-1672) bajonista [...]
- **Luis Samper** (ca. 1621-1653-¿?) bajonista [...]
- **Tomás Martínez** (ca. 1652-1669-¿?) cornetista y bajonista [...]
- **José Ferrer** (1664-1690-¿?) bajonista [...]
- **Antonio García** (¿?-1687-¿?) bajonista. Era [*un hermano*] lego¹⁴⁵.” (Ibíd.: 556-558)

¹⁴⁵ Los *hermanos legos* son, en casi todas las órdenes religiosas, auxiliares sin formación teológica ni orden sacerdotal que son admitidos (generalmente por motivos caritativos) en calidad de *hermanos* (no monjes ni frailes) sin rango ni posibilidad de promoción (cocineros, hortelanos, porteros etc.). Vide (Knowles, 1969).

A fray Domingo Jordán, profeso en 1642, pudo acompañarle primero (entre 1653 y 1672), y sucederle después, como bajonista en la capilla de San Miguel de los Reyes, fray Luis Samper:

“Fr[ay] Luis Samper. En 24 de abril de 1653 a las 4 de la tarde antes de v[is]p[er]as tomó el hábito en este monast[er]io de S[an] Mig[ue]l, de mano de n[uest]ro p[adr]e prior fr[ay] Luis de S[an] Ber[nar]do y Masparrota, Luis Samper y Aznar; de edad de 22 an[os], natural de Zaragoza, hijo de Jusepe Samper, natural de Segorve, y de Anna Escuder, natural de Quenca. Prof[es]ó y llam[ós]e así, siendo m[ae]str[o] fr[ay] Pedro Corbi. M[uri]ó.” [Al margen:] *“Era bajonista.”* (AHN Códice 523: fol. 16 r.)

Contemporáneos y sucesores de Jordán y Samper en el papel de bajonistas podrían perfectamente haber sido fray Tomás Martínez (profeso en 1668) y fray José Ferrer (profeso en 1688):

*“Fray **Thomás Martínez**. En 3 de mayo de 1668, entre 3 y 4 de la tarde, tomó el hábito en este Real Monasterio de S. Miguel de los Reyes, de mano de nuestro Padre Prior y Maestro Fray Onofre Truxillo, Joseph Martínez, de edad de 16 annos, hijo de Francisco Martínez y de María Muñoz; su padre, natural de La Motilla; y su madre, de Cinarcas [Sinarcas]; y el novicio, del Lugar de Quart, Reyno de Valencia. Profesó y llamóse Fray Thomás Martínez, siendo Vicario y Maestro el Padre Fray Guillem Catalá. Tomó el hábito por sus habilidades de corneta y bajón, con que sirvió a esta Comunidad; fue Procurador Mayor, Vicario y Maestro de Novicios.”* (Ibíd: fol. 20 v.)

*“Fray **Joseph Ferrer**. Jueves, a 23 de diziembre de 1688, a las 9 y media, antes de mediodía, tomó el hábito en este Real Monasterio, de mano de nuestro Padre Fray Martín Serrano. Joseph Ferrer, hijo de Juan Ferrer y de Isabel Ortega, de edad de 24, natural de Gandía. La madre es natural de Teresa, en la Vall de Ayora. Profesó y llamóse assí, siendo Vicario y Maestro Fray Vicente Aparicio. Fue bajonista. Murió en Pego, en su recreación.”* (Ibíd.: fol. 24 v.)

La última incorporación a esta lista de monjes jerónimos bajonistas del siglo XVII en San Miguel de los Reyes llegaría con el hermano lego Antonio García:

“Recíbese por hermano Antonio García.” “En 12 de deziembre 1687 propuso n[uest]ro p[adr]e prior a los padres capitulares que Antonio García, moço honrado y de buenas costumbres, y que algunos años ha seruido a la com[unida]d en el ministerio de la hospedería y en tañer bajón, hauía estado muy enfermo en la ciudad de Çaragoza y que prometió a Dios N[uest]ro S[eñ]or que si le daua salud vendría a este con[ven]to y pediría el hábito de hermano, para servirle en lo que se ofreciese; y que hauía venido y encarecidam[ent]e hauía pedido el hábito; y assí si les parecía...” (AHN Códice 508: 214)¹⁴⁶

¹⁴⁶ AHN Códice 508. Libro 4º de actos capitulares desde el año 1639 hasta 1694. f. 214, 12 diciembre

V.5.1. EL MONASTERIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA MURTA.

También en el Monasterio de Ntra. Sra. de La Murta, en Alcira, de la misma Orden de San Jerónimo aparecen datos biográficos sobre otros tres monjes bajonistas a lo largo del siglo XVII. Alfonso De Vicente aporta al tiempo una significativa reflexión sobre la importancia del bajón, tanto en la capilla de este monasterio como en el conjunto de ellos, que por su interés transcribimos:

“A partir de las biografías de los monjes músicos, no obstante, se pueden extraer datos que hablan de otros instrumentos que, por lo menos en esas fechas, existirían en el monasterio, en algunos casos como propiedad privada de los propios instrumentistas. La lista expuesta a continuación, con fechas en que los monjes citados formaban parte de la Comunidad, da noticia de los siguientes instrumentos [...]:

- **Nicolás Boades:** arpa, bajón y corneta (1625-1655) [...]
- **Diego Esteban:** bajón (1630-1676) [...]
- **Francisco Tomás:** bajón (1683-1727) [...]

Como era de esperar, resulta evidente la importancia del bajón, cuya presencia es prácticamente continua desde el segundo cuarto del siglo XVII hasta finales del XVIII. El resto del instrumental es pobre y esporádico y comprende exclusivamente instrumentos de viento, salvo el arpa o el clave para hacer el acompañamiento.” (De Vicente, 2010: 441).

Sobre el primero de estos tres bajonistas, fray Nicolás Boades, encontramos interesantes datos biográficos y musicales, que nos aproximan sin duda a las circunstancias vitales de otros monjes jerónimos bajonistas de los que debió haber un colectivo, cuanto menos significativo para los fines de nuestro estudio, a lo largo y ancho del Reino de Valencia en el siglo XVII:

“1655. El P[adr]e Fr[ay] Nicolás Boades. Murió el P[adr]e Fr[ay] Nicolás Boades en 15 de nou[iembr]e 1655. Fue natural de Alicante, recibió el hábito en 7 de o[c]tub[re] 1625 siendo de edad de 17 años. Fue religioso de mucha virtud y de mucha habilidad de música; fue muy lindo maestro de capilla, y sabía con mucho fundamento la música; tañía bajón y órgano m[u]y bien, y aun con el arpa acompañaua en el choro la música; y algunos años tañó corneta. Pero sobre todo fue mucha su virtud; salió para ayudar a sus padres y fue maestro de capilla en su tierra, la ciudad de Alicante, donde estuvo algunos años, dando muy buen exemplo. Boluió

al con[ven]to y no parece auía estado fuera dél, según vivía muy recogido, y dado a todo lo que es obseruancia y religión. Leía siempre cosas de devoción y dellas hablaua. Dezía missa con mucha preparación, y antes de bajar a dezirla, de ordinario tomaua una disciplina. Traía consigo un librito, donde tenía muchas oraciones para prepararse; y puesto de rodillas delante del altar mayor, las rezaua en él. Sabía muy bien las ceremonias, assí de la missa como del rezo, y de n[uestr]o ordinario. También supo hazer relojes destos de pared, y se lo aprendió él mismo, por no estar jamás ocioso. Fuéle forçoso por una enfermedad o achaque auer de ir a unos baños, y con esta ocasión un Padre Graue de la Religión, por pura importunación, se le llevó al Con[ven]to de N[uestr]a S[eñor]a de Écija, donde en breve tiempo murió, siendo de edad de 47 años, y de hábito 30, dejando a todos los que le conocían con gran sentimiento, y más esta comunidad, por auer perdido un hijo tan importante en lo mejor de su edad. Recibió los sacramentos con gran deuoción, y díxose por cosa muy cierta, y yo lo oý de personas fidedignas, que después de muerto, se sintió una gran suauidad y fragancia en la celda o aposento donde murió, señal de su gran virtud y de su gloria, la qual sea Dios seruido de darnos. Amén.”
[...] (AHN Códice 525: 327)

Sobre fray Diego Esteban apenas hay una escueta referencia. Algo más extensa es la información sobre fray Francisco Tomás al que además vemos vinculado al aprendizaje y la formación musical:

«**Diego Esteban** (ca. 1613-1630-1676), corrector del coro y bajonista. Alcira.» (Ibíd.: 424)

«**Francisco Tomás** (ca. 1665-1683-¿1727?), “por su buena habilidad de voz, y bastante inteligencia, huiera podido ir a servir a otros monasterios de la Orden de corrector; y con algunas buenas conveniencias y partidos particulares, pero todo lo despreció y a todo se negó. Solam[en]te por servir a N[uestr]a S[eñor]a de La Murta en su s[an]ta casa, en donde avía sido su vocación”.» (AHN Códice 525: 342)

La riqueza de los datos recogidos en los muy extensos y detallados registros de archivo compilados por los monjes jerónimos durante los siglos en que existió su Orden nos proporcionan luz sobre un aspecto poco conocido: los costes económicos, la propiedad y el mantenimiento de los instrumentos musicales utilizados en sus capillas de ministriles. La contabilidad nos muestra apuntes relativos a los gastos tanto en la adquisición de instrumentos como en la de piezas de repuesto de consumo regular, tales como cañas para bajón. Así, concluimos que los bajones eran adquiridos por aquellos monjes que los tocaban, convirtiéndose en su propiedad personal y no en parte del patrimonio común de la comunidad monacal; como demostración, aporta varios testimonios documentales al respecto. Dichos testimonios vuelven a hacer referencia a

monjes bajonistas que hemos visto mencionados, como fray Tomás Martínez o fray José Ferrer. Así el 14 de abril de 1692 el Monasterio pagó “*seis sueldos por quatro cañas: dos para el bajoncillo, y dos para el bajón que trajo el Padre Fray Thomás Martínez*”.» (ARV. Clero. Libro 1648:181. *Libro de Procuración 1692-1698*); al Padre José Ferrer, bajonista, se le pagan dos cañas que compró para un bajón, que seguramente era de su propiedad personal (ARV. Clero. Libro 1648: 206v. Libro de Procuración 1692-1698. Entrada de 24 de diciembre de 1697)”

Por último, existe una recurrencia en las fuentes de contabilidad en cuanto a los gastos habidos en una cuestión muy concreta: la compra de cañas para los bajones de la capilla. Aparecen registradas en un libro de cuentas conservado en el Archivo del Reino de Valencia en los siguientes lugares:

- fol. 181 r.: pago por cañas, 14 abril 1692.
- fol. 192 v.: pago por cañas, 14 octubre 1694.
- fol. 197 r.: pago por cañas, 26 noviembre 1695.
- fol. 203 v.: pago por cañas, 30 marzo 1697.
- fol. 204 r.: pago por cañas, 4 junio 1697.
- fol. 206 v.: pago por cañas, 24 diciembre 1697.
- fol. 201 r.: pago por cañas, 22 mayo 1698.
- fol. 210 r.: pago por cañas, 1 junio 1698.
- fol. 221 r.: pago por cañas, 27 septiembre 1699. (ARV. Clero. Libro 1648. *Libro de Procuración 1692-1698*)

V.6. OTROS BAJONISTAS DOCUMENTADOS DEL SIGLO XVII. REQUENA, COLEGIATA DE XÁTIVA, CONVENTO DEL CARMEN Y CATEDRAL DE SEGORBE.

Una vez tratada la presencia del bajón en las principales capillas de ministriles en la ciudad Valencia del siglo XVII resulta de gran interés dejar constancia de la actividad profesional de otros bajonistas que vivieron y trabajaron tanto en la capital valenciana como en otras ciudades de su Reino. Siguiendo un orden cronológico, hallamos la primera noticia de un bajonista en la ciudad de Requena. En un documento del 13 de Febrero de 1603 se pide una provisión de salario para Roque Hernández (maestro de la música de ministriles), ya que después de un tiempo de servir a la villa y al no recibir salario se quería marchar de la misma y “por ser como és cossa tan neezessaria para el servicio del culto divino y para la autoridad y servicio desta villa y de sus fiestas “quieren que se quede, dándole un salario de treinta y cuatro mil maravedés”.

Pero el documento más importante en lo tocante a este tema es el que data del 27 de Noviembre de 1603, confirmando lo que dice el anterior, diciendo que se les dará salario por el tiempo comprendido entre ocho y diez años y dándole el bajón de la villa. Por la importancia de este documento les mostramos una transcripción del mismo:

“Comisión para concertar los ministriles. En este cabildo se trató que Roque Hernández e sus hijos ministriles acaban de fermar a esta villa de ministriles el postrero de Diciembre de este presente año conforme a la escritura de asiento que en el (¿?) estando por la cual se acordó que los señores Juan Pedrón y Cristóbal Montero regidores hagan asiento con el dicho Roque Hernández por tiempo del ocho o diez años dándole cada un año el [*precio*] que pudieren y que le den el bajón que quedó por de esta villa en el primero asiento que para ello y hacer la dicha escritura se lee dió comisión en forma.” (AMR, Libro de Acuerdos Municipales del Ayuntamiento de Requena 1600 – 1607, Sign. 2894).

También encontramos datos sobre una reparación de tudeles. En el documento específica “para chirimías”, no especifica bajón, aunque como sabemos muchas veces le daban el nombre genérico de chirimías a todos los instrumentos de la capilla:

“Adobo de chirimias. Y tendió por descargo treinta reales que por librança desta villa de diez de Febrero de seiscientos veinte y ocho acordada en el dicho día dió y pagó a Martín Alonso ministril por tantos que gastó en adobo de los instrumentos de xirimias que son desta villa en unos tudeles que les hiço poner. Exhibió librança con carta de pago.” (AMR, Libro de Propios y Árbitrios 1596–1639, Sign. 2470).

También aparecen datos sobre otro músico en la ciudad de Xátiva, en el año 1606, llamado Jeroni Ausina. La extraemos del trabajo del trompista y musicólogo J. A. Alberola, quien ha estudiado en profundidad la capilla de la capital setabense. Como sucede en infinidad de casos, Ausina, maestro de los ministriles de la Colegiata de Xátiva, era capaz de tocar varios instrumentos de viento y entre ellos el bajón.

“Tots aquests Aguilar [*refiriéndose a una saga familiar de conocidos ministriles*] foren companys de Jeroni Ausina, qui el 1606 fou nomenat mestre primer per la seua destresa amb la flauta, el cornetto, el sacabutx i el baixó.” (Alberola, 2000: 25).

De aquel mismo año de 1606, J. Climent y J. Piedra atestiguan el nombramiento de la primera capilla de ministriles del Colegio de Corpus Christi de Valencia, bajo los auspicios del arzobispo de Valencia S. Juan de Ribera, conocido como “El Patriarca Ribera”:

“El primer juego de ministriles fue contratado, según la documentación hallada, a primeros de enero de 1606. Andrés Castillo figura como primer maestro de ministriles [...]. También se incorpora, desde un principio, Lucas Tárrega; y como bajonista, Rafael Barceló, clérigo, y posteriormente presbítero y capellán primero [...]. El oficio de los menestrales [*sic*] consistía de ordinario en doblar el papel de las voces. Pero también tocaban solos, o con el órgano, música escrita para instrumentos.” (Climent y Piedra, 1977: 105-108)

Destaca el hecho de que el maestro de esta primera capilla del nuevo seminario se llama igual que el citado en 1560 como ministril de la Catedral. Si bien es posible pensar que se trata de la misma persona o por lo menos probable que estuviera vinculado a los ministriles “Castillo”. En algunos casos se observa que los ministriles se van configurando como un grupo socio-profesional más o menos cerrado y ligado a un reducido número de familias, como los “Castillo” o los “Aguilar” que veremos más adelante. Mayor apertura parece haber entre los religiosos que también se forman como instrumentistas, y luego, tal como exponen Climent y Piedra para el caso del bajonista P. Rafael Barceló, desarrollan una forma de carrera profesional dentro de las capillas eclesiásticas.

Apenas tres años más tarde hallamos datos sobre la presencia de los ministriles, incluyendo bajonistas, en fiestas públicas al aire libre. Concretamente en las de la beatificación del dominico valenciano P. Luis Bertrán celebradas con gran magnificencia en Valencia el año 1609. Nos llegan a través del testimonio del dominico Vicente Gómez,

de la Orden de Predicadores, e impreso por J. C. Gárriz, cronista de la Valencia de su tiempo además de editor. En dicha obra hallamos testimonios sobre la participación de ministriles tocando en las páginas 9, 16, 25, 59, 119 y 120. En los diversos días que duraron las fiestas, hubo uno en que tuvo lugar una procesión festiva con carrozas o “carros triunfales” desfilando por las calles de la ciudad:

“En el primer carro triunfal yva la música de la Ciudad: de clarines, cornetas, flautas, baxones, sacabuches, menestriles que hazían con la variedad una melodía del cielo, y una semejanza de la música.” (Gómez, 1609: 120)¹⁴⁷

Años más tarde, en 1671, se celebra la canonización del mismo personaje como San Luis Bertrán y en las grandes fiestas públicas que organizan las autoridades civiles y eclesiásticas de Valencia para la ocasión se vuelve a contar con grupos ministriles para amenizar musicalmente diversos actos. Como nos relata A. Bombi, los eventos de uno de los días festivos son encomendados al monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes, a cuyos monjes se encargan diversas actuaciones de canto y música instrumental en público, fuera de su clausura, lo que supone un caso de excepción:

“no bastando los músicos de su convento para la solemnidad que ostentavan, llamaron otros de los conventos de la Murta y Gandía y, de todos formando una capilla y choro como de gerónimos, cantaron primeramente terciaria a canto de órgano, cantaron luego la missa.” (Bombi, 2002: 591)

Sin que transcurran apenas tres años desde aquellas primeras fiestas por la beatificación de S. Luis Bertrán, hallamos un nuevo e interesante testimonio sobre la presencia del bajón, vinculada a la música religiosa en Valencia. Se trata del Padre Juan Sanz, monje del Convento del Carmen en dicha ciudad. Al fallecer en 1612, su Orden encomendó a uno de sus miembros, fray Juan Pinto de Vitoria, la redacción de su biografía, encargando la impresión de ésta a los talleres de Juan Crisóstomo Gárriz, los mismos que editaron el relato de las fiestas de 1609, antes citadas. El P. Juan Sanz destacó por sus virtudes cristianas y su vida ejemplar como religioso, lo que motivó que su orden emprendiese el proyecto de publicar su biografía. Además fue un entusiasta bajonista tal como queda de manifiesto en el libro:

¹⁴⁷ Vide ANEXO XXVII: BEATIFICACIÓN SAN LUIS BERTRÁN.

“De esta santa humildad nacía [*el hecho de*] que, siendo Prior de este Convento y Provincial de esta Provincia, no reparaba en la autoridad que trae [*aquel*] oficio, para dejar de hacer lo que solía antes de ser Provincial: y se ponía delante del facistol a tañer un bajón; y no faltó quién le reprendiese, y dijese que no decía bien a la autoridad del Provincial tañer aquel instrumento.” [...]

“Y viniendo a su noticia, respondió que le sobraba honra a un Provincial que Dios le admitiese a cantar sus alabanzas, y que no fue contra la autoridad del santo Rey David tañer su arpa, y saltar delante del Arca del Señor. Y que menos derogaba a la autoridad del Provincial tañer su bajón delante del mismo Dios, para gloria suya.”

“Muchas veces vimos que acababa de tañer su bajón y se subía al púlpito; y acabando de predicar, se quedaba en el coro continuando su ministerio músico.” (Pinto, 1612: 210)

El bajonista, en otra noticia histórica de 1610, relativa a la capilla del Patriarca en su cuarto año de andadura, merece un lugar aparte, separado del resto de ministriles y ello en función de un tratamiento salarial diferenciado, tal como señala M^a Teresa Ferrer en su estudio sobre el músico Antonio Ortells:

“Si bien esta cita contribuye a mantener la confusión en torno al concepto de *menestril* [*sic*], no deja de ser una excelente fuente de información acerca de los instrumentos que se tañían, o al menos se pretendía que se tañeran en la capilla del Patriarca. Según parece, los que sonaban más a menudo eran el bajón, la corneta, el arpa y, por descontado, el órgano. Y, pese a que las Constituciones definían al conjunto de instrumentos bajo los términos de organista y menestriales, la práctica aconsejaba cuatro categorías: el organista, los menestriales, el bajonista y el arpista.”

[*Nota de la autora:*] “Así se desprende de la lectura del Libro de Gastos de la Sacristía, donde el organista recibía, y el resto de oficiales de la capilla, su salario cada cuatro meses. Los menestriales, siempre con el portero, campanero y lavandero, recibían mensualmente su salario. El arpista era una persona contratada para ese servicio, ya que sus pagos figuraban entre los gastos extraordinarios de la capilla, junto al bajonista.” (Ferrer, 2007: 109)

De sólo un año más tarde data la relación de los ministriles del Patriarca hallada por Climent y Piedra, en la que aparecen nombres ya vistos con anterioridad: Jerónimo Ausina, que era maestro de los ministriles de la Colegiata de Xátiva desde 1606 y un miembro de la familia de conocidos ministriles “Aguilar”¹⁴⁸, llamado Marcelino:

“A partir de 1611, los ministriles entran en una etapa de gran florecimiento [...] quedan en activo como plantilla permanente: Hierónimo Ausina y Marcelino Aguilar, tiples; Frances[c] Falqués y Vicent Segarra, contraltos; Joan Rovira y

¹⁴⁸ Cfr. (Alberola, 2000: 25)

Thomás Salanova, tenores; Joan Fuentes y Joaquín Falqués, sacabuig.” (Climent y Piedra, 1977: 63)

Jerónimo Falqués, al que acabamos de ver como sacabuche en 1611, también aparece en otro documento como bajonista, pero casi ocho años más tarde, en 1619 (ACCC, Libro de las Nominaciones, de 1 de enero de 1619)¹⁴⁹. La repetición de los casos en que se observa que los ministriles tocaban varios instrumentos permite pues afirmar que no existía una especialización neta en un solo instrumento. Al parecer, lo normal era que los ministriles fueran músicos polivalentes, en beneficio de la integridad de la capilla, si se daban casos de bajas eventuales en sus actuaciones. En ese mismo contexto polifuncional y de preocupación por suplir ausencias aparece sólo un año más tarde el nombre de otro bajonista en la capilla del Patriarca, Alapont. Estaba contratado con la obligación de tocar, además del sacabuche, el bajón para suplir a Mosén Barceló; también hay noticias de su salario:

“En 17 de dezembre, 1620 años, el Rector y Colegiales perpetuos, y oficiales, por la ausencia de Vicente Castillo, sacabuche, hizieron elección, en su lugar, de la persona de Alapont, çacabuche, con salario de 45 libras [...] con obligación, al dicho Alapont, que en la ausencia o enfermedad de Mosén Raphael Barceló, [h]aya de tañer, los días que hay cantoría, el baxón.” (ACCC, Libro de Determinaciones de 1620, fol. 27)¹⁵⁰

Por otro lado, continúa la práctica de los ministriles de ser los encargados de adquirir los instrumentos que les son propios a las instituciones para las que trabajan. El trabajo realizado por el musicólogo y oboísta J. Pérez Berná sobre el compositor Matías Navarro nos ofrece noticias de como Mosén Barceló vende, igual que Lope del Castillo o Melchor del Rey en el siglo anterior, un bajón a la capilla de la Catedral de Orihuela en 1630:

«El término “tiple”, según el contexto, puede adquirir el significado de corneta, pues ésta es la tesitura que corresponde al instrumento. Así parece desprenderse del acta de 20-VI-1630, en la que el cabildo resuelve que “*los instrumentos que quiere vender M[osé]n Barceló, que son el bajón, el tiple y chirimía, se compren*”.» (Pérez, 2007: 58)

¹⁴⁹ Cit. por (Climent y Piedra, 1977: 108).

¹⁵⁰ *Ibidem*.

Hay, sin embargo, un cambio en el caso del P. Barceló, ya que ofrece simultáneamente varios instrumentos al cabildo oriolano. Posiblemente los fabricase él mismo o estuviese asociado a algún constructor o *luthier*, lo que explicaría su variada oferta; apoya esta posibilidad el hecho documentado de que realiza la venta de otro bajón en 1632, esta vez al Colegio de Corpus Christi:

“En 20 de noviembre de 1632, a Mosén Raphael Barceló, por el precio de un bajón, que ha vendido al Colegio: 30 libras.” (ACCC, Libros de Sacristía, 1632)¹⁵¹

Tras esta primera aproximación a la realidad profesional de los bajonistas entramos en el campo de los procesos de selección u oposiciones para los pocos y preciados puestos de trabajo que ofertaban las grandes fundaciones eclesiásticas. Hallamos, ya mediada la centuria, la pista de un ministril que oposita a un puesto de bajón en la capilla de la Catedral de Segorbe, jugándose en ello su anterior puesto. Su apellido, Selma,¹⁵² vinculado a la ciudad de Segorbe, permite aventurar la hipótesis de que decidiese correr el riesgo, atraído por la motivación de dejar la ciudad de Valencia — donde el coste de la vida era con mucho el más alto en todo el Reino (Amorós, 1972: 45) — para establecerse junto a familiares y parientes, quizá en su ciudad de origen:

“Selma, José: Procedente de la Capilla musical del Patriarca, donde era bajonista en 1656, se presentó a un examen privado, para probar que era digno del cargo [*de bajón en la capilla de la Catedral de Segorbe*], ya que el solo hecho de firmar una oposición, era causa suficiente para perder el puesto que los músicos tenían en aquella capilla [*la del Patriarca*]. Examinado por Marcos Pérez, maestro del Patriarca, y por el organista de la catedral, El Ciego de Valencia, o Andrés Peris –Pérez–, tomó posesión de la maestría de Segorbe el 13 de julio de 1656.” (Climent, 1984, vol. III: 234)

¹⁵¹ Cit. por (Climent y Piedra, 1977: 108).

¹⁵² El apellido Selma nos lleva casi de manera obvia a citar a Bartolomé de Selma y Salaverde, y a su hijo Antonio, célebres intérpretes, compositores y constructores de bajones. El lugar y fecha de nacimiento de Bartolomé no son conocidas: sólo se sabe que nació en España entre 1580 y 1590. Después de recibir su instrucción musical y profesar como religioso en la Orden de San Agustín, se trasladó al centro de Europa, donde, desde 1628 a 1630, fue bajonista en la capilla del Archiduque Leopold, en Innsbruck. Vivió algunos años en Venecia y trabajó para otras capillas principescas. Murió tiempo después 1638, probablemente en Austria o Polonia. Sus obras conocidas sólo están contenidas en el libro conocido como *Primo Libro Canzoni, Fantasie et Correnti da Suonar 1, 2, 3, 4 voci con Basso Continuo*, publicado en 1638 en Venecia, y dedicado al príncipe Juan Carlos de Polonia y Suecia. El trabajo está formado por cinco cuadernos o “particelas”. Vide (Casares, 1986: 446-447).

Años más tarde también aparece en Mallorca un ministril llamado José Selma; podría tratarse de la misma persona que una vez más ha decidido cambiar de lugar de trabajo. Procedente de Valencia, se presenta en la provisión de una plaza vacante en la capilla de la Catedral de Palma de Mallorca:

“Alguns anys més tard, l’any 1687, a la mort de Mateu Cifre, corneta, se li concedeix aquesta plaça de ministril [...] Fonch proposat, que per mort de Matheu Cifre vaca la part de corneta y manistril de la musica de esta Santa Iglesia. Fonch provehida a Joseph Selma natural de Valencia domiciliat en esta Ciutat en los matexos amoluments que el dit Cifra menos una part de las dos que gosave dit Cifra en los actes Capitulars per ço que se fa la supressio de una de las dos parts per no concorre en dit Selma el motiu, y atencio tenia a dit Cifra per haver fet venir, y dexar se patria a Son Pare primer musich de corneta en esta Iglesia, y mestre de Capella que fonch de dita música.” (ACMA, Actes Capitulars, sig. 1640, fols. 68 v.- 69 r.)¹⁵³

No se conoce la fecha en que dejó su puesto de origen en Valencia ni en Mallorca pero el apellido Selma nos conduce a toda una familia de ministriles. Ya que se conoce al menos a otros dos músicos con ese apellido, ambos vinculados también a la ciudad de Segorbe y probablemente emparentados con el citado José (Capdepón, 1998: 196). Uno de ellos seguramente debió de ingresar en una orden religiosa, a juzgar por el nombre que se leía en la portada de uno de sus villancicos: “Fray Miguel Selma” (Climent, 1984, vol. III: 235). El tercero, compositor además de intérprete, aparece citado por Mosén Anglés en su Diccionario de músicos, como maestro de la capilla de la Catedral de Barcelona (Anglés, 1947).

La siguiente noticia que hallamos sobre el bajón es de 1659 y nos conduce a los detalles del nombramiento y obligaciones de un bajonista, nuevamente en la capilla del Patriarca, llamado Esteban Muñoz. La minuciosidad de los procedimientos administrativos del Colegio del Corpus Christi ha permitido conocer las tareas que se le imponían:

«Pero en el nombramiento de Esteban Muñoz como menestril, tal como se convocó la plaza, se establecían las siguientes obligaciones:

“Ha de tañer el bajón en lugar del sacabuche, con los otros menestriles [...]. It[em], ha de tañer el bajón en ausencias y enfermedades del bajón principal, y siempre que el maestro de capilla le pareciere ser conveniente, para mayor solemnidad de los

¹⁵³ Cit. por (Menzel, 2012: 238).

oficios divinos. It[em], en los días de primera clase, ha de estar en el choro, al empezar el segundo psalmo de Sexta, para acompañar las varillas que se echan en los versos de dicha hora”.» (ACCC, Libro de Nominaciones, fol 30 r. de 18 de diciembre de 1659)¹⁵⁴

Otro hecho destacable en la capilla del Patriarca es que hay bajonistas que aparecen como ministriles sin mayor especificación. Parece desprenderse el hecho de que todos los miembros de la capilla tocaban el bajón en alguna ocasión; o que, al menos, se esperaba de ellos que fueran capaces de hacerlo en caso de necesidad. Así al menos podría pensarse a la vista de la información sistematizada y publicada por M^a Teresa Ferrer Ballester:

“Tabla VII: Cargos en la Capilla del Patriarca (1657-1664). [...] Ministriles: Joaquim Falqués, Joan Alapont, J. Sariñena, Francisco Úbeda, V. Úbeda, Gaspar Úbeda, I. E. Muñoz, V. Mollá. [...] Bajonistas: F. Úbeda, J. Lorenzo, J. Jordán, Esteban Muñoz. [...] Arpista[s]: C. Pareja, E. Sarrión.” (Ferrer, 2007: 110)

Hallamos en esta tabla nombres conocidos: Esteban Muñoz, bajonista; Joan Alapont, ministril, quizá el mismo que entró en la capilla como suplente de Vicente Castillo en 1620, al comienzo de su carrera, o un familiar directo de aquél; y Joaquín Falqués, del que sabemos que podía tocar todos los instrumentos de viento de capilla; otros son enteramente nuevos, pero vinculados por lazos de familia, los Úbeda: Francisco, Gaspar, y “V.” [Vicente]. Puede que tocara el bajón, como segundo instrumento y para los casos de suplencias de necesidad fuera un requisito propio de la capilla del Patriarca. Este punto de confusión queda inicialmente desvelado gracias a las siguientes conclusiones del estudio de M^a Teresa Ferrer sobre A. Ortells:

«El fundador [del Colegio de Corpus Christi, esto es, el Patriarca S. Juan de Ribera] estipulaba en las Constituciones [del Colegio] que el juego de instrumentos tenía que constar de dos tiples, un contralto, un tenor y dos bajos. No se puede afirmar que existiese diferencia alguna entre *menestril* [*sic*] —músico que tocaba varios instrumentos—, y el que se dedicaba exclusivamente a tañer el bajón, independientemente de que todo ello concurriera o no en una sola persona, tal como se deriva de los pagos de los salarios de la capilla entre 1660 y 1664. Tanto [Joaquín] Falqués, con obligación de tañer el sacabuche y el bajón, como [Joan] Alapont, quien debía tañer el sacabuche, la corneta, y sustituir al bajón, tenían el apelativo de *menestriles*, al igual que J. Sariñena, quien debía tañer la corneta, y Esteban Muñoz, con el apelativo de bajón. Otros ejemplos, como el nombramiento de Francisco Úbeda como capellán segundo, así lo confirman: “*Le señalaron 70 ll.*

¹⁵⁴ Cit. por (Ferrer, 2007: 98-99).

[lliures¹⁵⁵] *de salario por tocar el bajón, servir de menestril, tocar el violín, [el arpa] y demás instrumentos que sabe tañer*”.» (ACCC, *Libro de las Nominaciones*, fol. 28 r. de 15 de marzo de 1657)

«A pesar de ser designado menestril, su obligación se reducía únicamente a tañer el bajón, siendo que también sabía tañer el sacabuche. En la misma línea cabe mencionar la elección de Gaspar Úbeda como capellán segundo de corneta [en 1664], con los siguientes cometidos: “*Tañer corneta, bajón, bajoncillos, chirimía, flauta, guitarrilla, violín grande y pequeño, y otros instrumentos que sabe tañer*”.» (ACCC, *Libro de las Nominaciones*, fol. 33 r., 2 de octubre de 1664)

Posteriormente Esteban Muñoz, nombrado en 1659, es sustituido por Gabriel Serrano en la plaza de bajonista en el año 1677:

“En el año 1677 deja la plaza de bajonista Esteban Muñoz, y entra a desempeñarla Gabriel Serrano.” (ACCC, *Libro de las Nominaciones*, 1677).

V.7. PROCEDIMIENTO DE ACCESO A LAS CAPILLAS. OPOSICIONES.

Apenas una década más tarde, en 1687, hallamos un informe en el cual se describe minuciosamente el proceso de selección para proveer la plaza de bajón y chirimía de la Capilla del Real Colegio de Corpus Christi. Dicha carta fue realizada por la escribanía de la junta rectora del Colegio e incluída en el libro en que se consignaban las actas de sus acuerdos. La reunión en que dicha carta fue discutida y aprobada fue una sesión llamada “prima mensis”, estudiada por Piedra Miralles, cuyas palabras recogemos:

«Sobre las labores de Mosén Pedro Oliver, con obsequio o sin él, Oliver cumple con acierto todo cuanto se le encomienda, aunque sea examinar a los opositores a una plaza de bajón y otra de chirimía. Como hombre práctico que es, exige a los ministriles que sepan seguir a las voces cuando éstas se hacen subir o bajar un tono, y es necesario que el bajón pueda y sepa suplir esas faltas con el pecho; y así propio, si al maestro le parece cantar con punto alto o bajo pueda hacerlo con seguridad con los bajos [...]:

¹⁵⁵ La unidad de cuenta o *moneda imaginaria* utilizada en Valencia —siempre es la utilizada en todas las fuentes históricas de contenido monetario o económico, hasta el siglo XIX— era la *Lliura* o *Libra Tornesa*, sistema de cuenta de origen medieval francés [*Tornesa = de Tournai*]: 1 *Lliura* (Libra) = 20 *Sous* (Sueldos) [*moneda fraccionaria principal*] = 240 *Diners* (Dineros) [*moneda fraccionaria secundaria o menuda*], equivalente aproximadamente a 1 Ducado castellano, pero variable, por la frecuencia en los cambios de cotización. Cfr. (Amorós, 1972: 227).

“Muy Ilustres Señores: Aviendo puesto en execución el mandato que se me ha hecho por Vuestras Señorías, de que pasase a examinar a los opuestos a la plaza de bajón, y de chirimía, lo [h]e [h]eicho con el rendimiento debido a tal mandato.”

“Presuponiendo primero toda la fidelidad i cristiandad, les [h]e preguntado lo siguiente:”

“Primeramente, en un libro de canto llano, Ygnacio Muñoz¹⁵⁶ fue preguntado: declarase qué tono era un introito; y aunque titubeó, por fin acertó en el tono; qué era formando el diapasón, diapente y diatesarón: muy bien; de todo lo que toca a este punto fue luego preguntado Carlos Mira, y no supo qué tono era, ni menos formar diapasón, diapente y diatesarón.”

“Luego se dijo que tañese aquel introito Ygnacio Muñoz, advirtiéndole que diese el tono natural; y luego se cantó dic[h]o introito, por medio punto más arriba, advirtiéndole al dicho Muñoz se ajustase al cantor: lo [h]yso muy bien. En este punto [s]e desempeñó Carlos Mira bien, aunque no con la destreza del dicho Muñoz.”

“Luego se sacó un libro de canto de órgano: y fue preguntado Ygnacio Muñoz, tañese el primer Kyrie, a compás mayor por natural: a todo lo dicho satisfizo con destreza. En este punto anduvo algo floxo Ca[r]los Mira.”

“Luego se sacó un bajo; dé una recercada: y la tañó Ygnacio Muñoz bien. Carlos Mira la tañó mal, errándose muchas veces; no sé si es falta de destreza, o falta de la vista, a que el dicho lo achaca.”

“Luego tañó Ygnacio Muñoz medio verso, acompañado del órgano: muy bien, y diestramente. Carlos Mira tañó otro medio verso: bien, aunque no con el expediente que el dicho Muñoz.”

“Luego pasé a examinar a Martínez de chirimía y de corneta; [e]n la chirimía: en una recercada que tañó, y en un verso, se desempeñó muy bien; y en la corneta: en lo que tañó de facistol, se desempeñó más que medianamente; con que soy de sentir que, a falta del principal corneta, puede suplir, y suplirá muy bien, qualquier falta.”

“Todo lo sobredicho me ha parecido ser necesario para el lucimiento de una capilla; porque es muy contingente que los músicos, o se bajen, o se suban; y es necesario que el bajón pueda, y sepa, suplir esta[s] faltas, con el pecho; y así propio: si al Maestro le parece cantar un punto alto o bajo, pueda hacerlo con seguridad de los bajos.”

“Falta decir, en cuanto al tono de los bajones: y digo que los dos son muy buenos; si bien me parece que Carlos Mira tiene

¹⁵⁶ Quizá no sea casual la coincidencia del apellido Muñoz de este candidato, con la presencia hasta 1677 de Esteban Muñoz en la capilla del Patriarca. No sería aventurado en exceso suponer un posible parentesco directo entre Esteban e Ignacio. El primero deja la capilla en 1677, y el segundo se incorpora a ella diez años más tarde, probablemente apadrinado por su relación familiar con un antiguo ministril de la misma.

más pecho (quiero decir, le da más voz al bajón) que Ygnacio Muñoz, aunque éste le tiene bueno.”

“De todo lo sobredicho juzgo (según Dios y mi conciencia) que el dicho Ygnacio Muñoz es merecedor de la plaza de bajón, con muchas ventajas, más que el dicho Carlos Mira.”

“Y así mesmo, Martínez es merecedor de la plaza de chirimía y segundo corneta; y por ser éste mi sentir lo firmo hoy, a 15 de Octubre 1687. Mos. Pedro Oliver”.» (ACCC, Libro de las Determinaciones, tomo XI, fol. 49 v.)¹⁵⁷

Queda bien demostrada la importancia de la Valencia de finales del siglo XVII como centro de formación y desempeño profesional de músicos de buen nivel gracias al mecenazgo de las principales comunidades religiosas de la ciudad. De hecho puede decirse que su influencia se irradia sobre otros centros musicales de menor entidad, como Segorbe o Xátiva. E incluso alcanza a otras capitales como Zaragoza, sede catedralicia necesitada en ocasiones de buscar refuerzos en otras ciudades como relata de forma detallada Antonio Ezquerro para la década de 1670. Los ministriles y cantores procedentes de Valencia son llamados en varias ocasiones para actuar en diversas festividades por el maestro de capilla de la catedral de Zaragoza, junto con los de la corte de Su Alteza Real Don Juan José de Austria. Incluso se intenta contratar a alguno de ellos para desempeñar de entrada un cargo de gran importancia en la capilla vocal catedralicia:

«Entre los años de 1670 y 1674, según consta en el denominado “Fondo Común” de la biblioteca capitular de La Seo [*de Zaragoza*], actuaron en la metropolitana aragonesa diversos músicos de la corte, que cobraron diversas cantidades de la mensa zaragozana en concepto de “gastos extraordinarios”; cabe pensar que actuaran bajo la dirección del maestro Alfonso, puesto que no se les cita sino individualmente; y si no fue así, en cualquier caso, su actividad debió de influir en el ambiente musical zaragozano, del que Alfonso era el máximo responsable. En estos años se anota lo siguiente:

Año 1670: “*Más, £10 di al Músico de Violón de su Alteza [Don Juan José de Austria] por la noche y fiestas de Navidad.”*
“*Más, £10 a los Clarines de su Alteza por lo mismo.”*

Año 1671: “*Pagué £44 a los Músicos de Valencia, clarines de su Alteza y Violón, en la solemnidad de San Valero; se les dio de aguinaldo £44.”*

Año 1672: “*Más, £10 a los Trompetas y violón de su Alteza.”*

Año 1673: “*Presente, £5 al Violón de su Alteza por lo que asistió en las fiestas del Corpus y Semana Santa.”*

¹⁵⁷ Cit. por (Piedra, 1968: 62-65).

Año 1674: “*Presente, £5 al Violón de Su Alteza por asistir a las fiestas del Corpus y Semana Santa*”.

Sucesivas resoluciones capitulares de tiempo del magisterio de Alfonso señalan lo siguiente:

Cabildo ordinario, 12.08.1672: “*Admitióse dicho día a Antonio Ruiz por tiple y se le asignó por congrua el valor de la ración que poseía de antes de hoy mosén Andrés de Sola [...], y con cargo que el M[astr]o de Capilla lo lleve a todas las fiestas en que lleve músicos de esta Sta. Iglesia.*”

Id., 09.09.1672: “*Item, se admitió por músico de bajón a Joseph Montañés [...] y con el útil de fiestas por mitad, con Manuel Lorente bajón, aunque no intervenga en ellas sino el uno solo, de lo cual se advertirá al M[astr]o de Capilla... y Lorente.*”

Id., 01.02.1674: “*Resolvióse que el Sr. canónigo Fuertes, y el M[astr]o de Capilla escriban a un gran músico que hay en Valencia, en el colegio del Patriarca, para que vea si quiere venir a esta Santa Iglesia a ser sochantre en ella con la calidad de sochantre principal, y que se les dará una ración de pan y vino en las fiestas.*”

Id., 10.02.1674: “*El Sr. canónigo Fuertes representó que le parecía imposible que viniera el cantor de Valencia que está en el colegio del Patriarca y que había la misma dificultad e imposibilidad para que viniera el de Toledo*”.» (Ezquerro, 2006: 93-94)

Ya hemos visto como algunos músicos de Segorbe tenían como objetivo final de su carrera profesional llegar a formar parte de una capilla en Valencia. Un ejemplo adicional, relativo a la ciudad de Xátiva lo constituye el de Antonio Martínez. Este bajonista setabense vino a Valencia para quedarse definitivamente, lo cual probablemente tuvo que ver el desarrollo de su carrera musical y profesional. La noticia procede de una de las biografías de Baltasar Saldoni:

“Día 27 de enero de 1692: muere en Valencia el celebrado bajonista D. Antonio Martínez, que había nacido en San Felipe de Játiva.” (Saldoni, 1868, I: 199)

En definitiva queda claro que el Seiscientos supone en Valencia, para los músicos ministriles una época de oportunidades para el desempeño profesional, la formación musical e incluso la adquisición de instrumentos. Figuras pioneras en el uso del bajón como la de Ginés Pérez en el siglo anterior dan paso a compositores de indudable relieve como Juan Bautista Comes y Antonio T. Ortells entre otros. Todo ello implica que Valencia posee un elevado nivel musical, continuación y culmen de aquella “capitalidad musical” apuntada por Gregori i Cifre para los siglos XV y XVI.

V.8. FUNCIONES MUSICALES DEL BAJÓN EN EL SIGLO XVII.

La mayoría de las funciones musicales del bajón proceden del siglo anterior, gozando de continuidad; otras, sin embargo, emanan claramente de las características propias de la música barroca, más compleja y sofisticada que la del Quinientos:

1. Acompaña a las voces en la liturgia, tanto en la ordinaria cotidiana como en las celebraciones festivas y solemnes; como bajo de las voces, acompañándolas, doblando la voz baja o realizando el bajo en solitario, “*el Baxón, a más de los días sobredichos [h]aya de tañer así mismo todos los demás días en que se hiciere el Oficio a canto de Órgano*”, una larga serie de festividades solemnes a lo largo del año (ACCC, 1605: 28, pto. 4).
2. Acompaña a las voces en la música cantada por coros para amenizar procesiones y otras festividades al aire libre.

«Más rara, quizá caso único, fue la presencia de la capilla o del coro de monjes del monasterio en un acto fuera de él. Solamente se conoce la participación en 1671 en las fiestas de canonización de San Luis Bertrán en la ciudad de Valencia. La celebración de uno de los días de aquellas fiestas fue encargada al monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes, pero “*no bastando los músicos de su convento para la solemnidad que ostentaban, llamaron otros de los conventos de la Murta y Gandía y, de todos formando una capilla y choro como de gerónimos, cantaron primeramente tercia a canto de órgano, cantaron luego la missa*”.» (Bombi, 2002)

3. Sustituye a la voz de bajo en los coros, por lo cual podría explicarse que en muchas partituras la voz de bajo no tiene letra, tal como explica Luis A. González Marín:

“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 (...). Por su parte, la capilla de El Pilar hacia 1670 cuenta con un máximo de cuatro tiples, tres contraltos, tres tenores y un bajo, además de organista, arpista y cinco ministriles fijos. Este reducido número de cantores puede afrontar con éxito la ejecución de composiciones policorales, a razón de un

cantor por parte, teniendo en cuenta que la escasez de bajos cantores se suple con instrumentos (bajón o violón).” (González Marín, 2001: 86)

4. Realiza la función de bajo cuando actúa en capilla de ministriles con cornetas, sacabuche y chirimías en obras corales. En el siglo XVII irrumpe la policoralidad y se concretan algunas combinaciones instrumentales específicas que interactúan con las voces. En estas combinaciones se evidencia el uso de los bajoncillos en las tesituras más agudas que la del Bajo. También dentro de la música policoral se constituyen los llamados “coros de bajoncillos” con todas las tesituras vocales, utilizado por Comes en su “Responsorio de completas a solo de S y 3 bajoncitos” (AHCV, S. XVII. Part. Guzmán, Leg. 180: 183 Sig.7/16):

“El oficio de los menestrales [*sic*] consistía de ordinario en doblar el papel de las voces.” (Climent y Piedra, 1977: 105-108)

5. El bajo de los ministriles en las obras de música instrumental:

“Pero también tocaban solos, o con el órgano, música escrita para instrumentos.” (Ibídem)

«Conocemos la costumbre de interpretar las llamadas *tocatas de ministriles* y *versos* como consta en un contrato de 1863, y asimismo hay numerosos “cancioneros” —que no fueron editados— para ministriles, donde se demuestra que éstos ejecutaban repertorio polifónico vocal. Los cabildos catedralicios españoles adquirieron este tipo de cuadernos para el uso de sus capillas de ministriles desde prácticamente el comienzo mismo de la actuación de éstas: en Sevilla, en 1528 (la catedral creó su capilla en 1526); en Toledo, en 1532 (se creó su capilla en 1531) etc. Este tipo de cuadernos o recopilaciones misceláneas de obras para conjunto instrumental, que ya en su época eran conocidas como “libros para ministriles”, a menudo no especifican el tipo de instrumentos que deben ejecutar cada una de las voces anotadas en las composiciones; este tipo de documentación, aún no muy estudiada, ofrece muchos interrogantes, como el hecho de si la no indicación de texto en las voces fue intencionada —obras concebidas para instrumentos—, o simplemente un olvido u omisión por parte del copista. En cualquier caso, estos cuadernos para ministriles no indican instrumentos concretos y diferenciados, sino que parecen ser concebidos para instrumentos “intercambiables” —un bajón tible, o una chirimía tible, o una corneta, un bajón o un sacabuche, etc.—.» (Ruiz Jiménez, 2004: 234)

A continuación mostramos una relación, con indicación cronológica de sus apariciones en las fuentes históricas del siglo XVII, de distintos “libros de ministriles” documentados en los archivos de las catedrales españolas y algunas otras grandes instituciones religiosas, extraído de la “Tabla 3: Noticias sobre libros de ministriles” de Juan Ruiz:

Catedral de Granada

- 1600: Devolución al copista Pedro Durán de los libros “*que había escrito para los ministriles*”.
- 1610: Compra al albacea de uno de los ministriles de “*cinco libros con los que han de tañer los ministriles*” (6.800 mrs.). En esta fecha sólo tenían “*un libro muy viejo*”.

Catedral de Plasencia

- 1600: Se decreta “*que los ministriles lleven el libro y le tengan por mes cada uno*”.
- 1608: Se ordena “*buscar y comprar un libro de música muy bueno, de cosas nuevas, por donde tañan los ministriles, atento que el que tienen es muy viejo y antiguo*”.

Catedral de Burgos

- 1624: Pedro de Porras envía su libro a la catedral (5.100 mrs).

Capilla Real de Granada

- 1611: Se compra un libro para ministriles (204 mrs).

Catedral de Palencia

- 1605: Alusión al “libro de los ministriles”.
- 1624: Pedro de Porras envía su libro a la catedral (2.043 mrs).

Catedral de Sigüenza

- 1610: Libros donados al cabildo por el ministril Pedro Caballero.
- 1624: Pedro de Porras envía su libro a la catedral (1.875 mrs).
- 1624: Libro para ministriles enviado por el maestro de capilla de Ciudad Rodrigo.

Colegiata de Lerma

- 1609: Dos libros de “*canciones para ministriles*”.

Colegio de Corpus Christi (Valencia)

- 1618: Adquisición de un “*libro de música para ministriles*” (6 libras).
- 1620: Adquisición de un libro para ministriles.

Catedral de Badajoz

- 1624: Pedro de Porras envía su libro a la catedral (2.250 mrs).

Catedral de Calahorra

- 1624: Pedro de Porras envía su libro a la catedral (3400 mrs).

Catedral de Santiago de Compostela

- 1624: Pedro de Porras envía su libro a la catedral (4.500 mrs).

Catedral de Zamora

- 1624: Pedro de Porras envía su libro a la catedral (4.500 mrs).

Catedral (Seo) de Zaragoza

- 1624: Pedro de Porras envía su libro a la catedral (13 libras y 4 sueldos).

Catedral de Cuenca

- 1633: Inventario de libros de ministriles. “*Un libro biexo [sic] de motetes y canciones de diferentes autores.*” — “*Otro libro de canciones de diferentes autores.*” — “*Otro libro de canciones y salmodias de autores diferentes.*” — “*Otro libro de canciones solamente.*” — “*Otro libro pequeño con pocas foxas que es Calvez su autor.*” (Ruiz Jiménez, 2004: 234)

Un ejemplo de la forma o uso que se debía de hacer de estos libros es el publicado en 1672 por Andrés Lorente, en su tratado *El por qué de la música*, que nos ofrece una clave explicativa del modo en que debía de llevarse a cabo:

“...esta composición de à Quatro, con todas las demás que dexamos anotadas por Exemplos, podrán servir para que en las Iglesias los Ministriles las toquen por Canciones con sus Instrumentos, vsando de la variedad de ellas en los Ofertorios de las Missas, y en otra ocasiones.” (Lorente, 1672: 618)

En cuanto a Valencia como centro de nuestra investigación, destaca una noticia sobre varios libros de ministriles inventariados en 1656 en el Colegio del Patriarca, que por desgracia no se han conservado. Y también tenemos conocimiento de una colección de piezas para ministriles halladas en la Catedral de Valencia y recientemente transcritas y grabadas por el director del presente trabajo, Dr. Ramón Ramírez i Beneyto. Estas piezas aparecen sin una fecha concreta y sin especificar los instrumentos a quienes iban dirigidas, como tampoco conocemos sus autores.

6. Se desempeña igualmente como solista. Existe una Lamentación de esta época de autor desconocido en el archivo de la Catedral de Valencia. También es conocida la Lamentación de Diego Xaraba y Bruna. En España, aunque el bajón siempre va ligado a las voces, el instrumento comienza a tener “partes obligadas” propias, especialmente en los versos y en las Lamentaciones; como en las *Lamentaciones de Semana Santa*, cuando estaba prohibido el uso del órgano como instrumento acompañante, por el duelo de Viernes Santo, que prohibía igualmente el tañido de las campanas, que eran sustituidas por matracas. Quizás este último hecho aportó un valor añadido al bajón, que cobró cierto protagonismo como acompañante, casi

único, o cuanto menos principal, para las composiciones musicales destinadas a este tiempo tan señalado del calendario litúrgico. Esta conclusión ha sido presentada por diversos estudiosos, y entre ellos recientemente por Manuel del Sol:

“La mayoría de las instituciones eclesiásticas españolas documentan una práctica generalizada para las Lamentaciones en el siglo XVI: la primera lamentación del primer nocturno del Oficio de Maitines de Semana Santa se cantaba en polifonía, mientras que las lecciones segunda y tercera eran interpretadas habitualmente en canto llano. En cualquier caso, la tradición litúrgica de la Iglesia española para el canto de las lamentaciones —salvo en un ejemplo excepcional— no especificó la utilización de instrumentos para acompañar estas composiciones hasta el siglo XVII. Desde el último cuarto del siglo XV hasta finales del siglo XVI, la participación de instrumentos más probable en este género debiera limitarse de forma genérica a la utilización del órgano o en su defecto del bajón, ya que la función principal de los bajonistas era la de acompañar las celebraciones que incluían canto llano cuando era necesario suplir al organista. No obstante, el uso del órgano en la Semana Santa estaba prohibido y la participación del bajón en el culto fue una práctica más habitual en el siglo XVII.” (Del Sol, 2009: 14-15)

V.9. ICONOGRAFÍA: JERÓNIMO JACINTO DE ESPINOSA (1665) Y BARTOLOMÉ ALBERT (1695).

Al igual que en siglos anteriores y posteriores, hemos hallado presencias documentadas del bajón en las artes plásticas figurativas del siglo XVII en tierras valencianas. La primera se titula “Comunión de la Magdalena”¹⁵⁸, una de las últimas obras de Jerónimo Jacinto Espinosa¹⁵⁹, firmada y fechada en 1665. Se trata de una pintura al óleo sobre lienzo, (315 x 226 cm), pintada para los monjes capuchinos de Masamagrell, fundación de San Juan de Ribera. La parte superior del cuadro la ocupa un rompimiento de gloria barroco con numerosos querubines acompañando de manera dinámica a tres ángeles músicos que tocan el laúd, el bajón y el arpa en representación de la música divina. Este cuadro se encuentra en el Museo de Bellas Artes “Pío V” de Valencia.

También encontramos la presencia del bajón en las artes plásticas del XVII en otra poblaciones cercanas, concretamente en tres edificios: las iglesias de Santo Domingo de Orihuela y San Pedro de Agost (estudiadas por Juan Pérez Berná) y en el Palacio Ducal de Albaida (publicadas por L. Hernández Guardiola)¹⁶⁰. En la iglesia de Santo Domingo de Orihuela encontramos una representación barroca de la Gloria de Dios, de Bartolomé Albert el Viejo, en la que aparecen diversos instrumentos musicales, entre ellos cinco bajones:

«La “Gloria” pintada en Santo Domingo de Orihuela en 1695 por Bartolomé Albert [...] En total, se representan las siguientes tipologías: ocho violines, cinco bajones, cinco arpas, tres órganos, dos laúdes, una flauta travesera,

¹⁵⁸ Vide ANEXO XXVIII: COMUNIÓN DE LA MAGDALENA, J. ESPINOSA.

¹⁵⁹ Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667) fue un pintor barroco español, nacido en Cocentaina (Alicante) y establecido en Valencia donde, a partir de la muerte de los Ribalta en 1628, se convirtió en el pintor de mayor prestigio de la ciudad y cabeza indiscutible de la escuela valenciana. Formado con su padre, Jerónimo Rodríguez de Espinosa, fue un artista precoz de quien se conoce una pequeña tabla firmada con doce años. En la formación de su estilo fue determinante la influencia de Francisco Ribalta aunque su obra también estuvo influenciada por Juan Ribalta, de su misma edad pero con más avanzada estética, y Pedro de Orrente. Su producción fue muy abundante y, a pesar de las muchas pérdidas documentadas, se conserva un elevado número de obras. Aunque centrado básicamente en la pintura religiosa hagiográfica y del Nuevo Testamento, cultivó también el retrato al que le predisponía su formación naturalista. Con dotes de buen colorista, su estilo, basado esencialmente en el naturalismo tenebrista de entonación cálida a la manera de los Ribalta, apenas evolucionó, aislado en Valencia de las corrientes del barroco decorativo que triunfaban contemporáneamente en Madrid y en Sevilla. (Pérez, 2000)

¹⁶⁰ Citadas por (Pérez, 2012: 107).

un clave, una lira, una vihuela de arco y un instrumento de viento, posiblemente una corneta.» (Pérez, 2012: 89-115)¹⁶¹

En la capilla de la Comunión de San Pedro de Agost, al igual que Orihuela en la provincia de Alicante, vemos una representación de un grupo de músicos en los frescos que cubren la cúpula del templo. Es una composición, atribuida a Antonio Pérez, acorde a las capillas eclesiásticas barrocas en la que el bajón está presente junto a corneta, arpa y otros instrumentos de cuerda. Pérez Berná comenta incluso la realidad capillística en la que se inspira la pintura:

“Instrumentos en la cúpula de la capilla de la Comunión en San Pedro de Agost: [...] En la cúpula el arpa centra el conjunto como soporte de la armonía de las partes polifónicas; bajón y corneta dirigen su mirada a la partitura de sendos cantores (un tenor y un tiple), como efectivamente sucedía, pues doblaban estas voces; violín y violón forman un grupo en un extremo y el de cuerda punteada, en el otro, cuya tipología coincide con la mandola, violín o mandolina.” (Pérez, 2012: 89-115)¹⁶²

En cuanto al Palacio Ducal de Albaida, en la provincia de Valencia, hallamos representaciones gráficas de Albert el Viejo con un tratamiento artístico menos relevante, al formar parte de unos esgrafiados; técnica artística que se empleaba sobre todo para cubrir de manera meramente ornamental grandes superficies de bóvedas o cubiertas principalmente. Hallamos de nuevo el bajón en un conjunto de representaciones de instrumentos musicales que coincide con los habituales en la composición de las capillas catedralicias barrocas: instrumentos de viento heredados del siglo XVI, más otros de cuerda introducidos en las capillas entre el último cuarto de dicha centuria y el siglo XVII. Hay que hacer notar que, pese a ser el palacio un edificio civil aristocrático, la representación artística de los instrumentos musicales tiene un encuadre religioso, lo que refuerza la preeminencia de la música eclesiástica sobre la laica, propia de la época. De hecho, Hernández Guardiola la relaciona con la capilla musical de la Catedral de Orihuela, a la que sin duda el artista autor de las imágenes estuvo vinculado:

“[*El pintor*] Albert el Viejo plasmó [*instrumentos musicales*] en los esgrafiados que realizó en el palacio ducal de Albaida [...]. Esta misma estilización presentan el resto de los instrumentos, desde los ejemplares de corneta, órgano,

¹⁶¹ Vide ANEXO XXIX: SANTO DOMINGO DE ORIHUELA.

¹⁶² Vide ANEXO XXX: SAN PEDRO DE AGOST.

bajón y arpa, todos ellos con presencia documentada en la capilla oriolana coetánea, pasando por los laúdes, flautas traveseras, clave, lira y la vihuela de arco. [...]” (Hernández Guardiola, 1990: I, 138)¹⁶³

V.10. REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS.

1. **Título:** “*In festo Corporis Christi*”

Compositor: Joan Baptista Comes (ca. 1582-1643).

Intérpretes: VICTORIA MUSICAE. Director: J. R. Gil-Tàrrega.

Discográfica: Ars Harmonica. AH 107.

2. **Título:** *Juan Bautista Comes (ca. 1582-1643). Danzas del Corpus Christi.*

Compositor: Juan Bautista Comes (ca. 1582-1643).

Intérpretes: CAPELLA SAETABIS. Rodrigo Madrid (director). P. Moral, P. Llorens y M. Boulosa, sopranos. C. Faus e Y. Riera, contraltos. A. Guardiola y J. Álvarez, tenores. A. Lloris, barítono. X. Boils, cornetto. S. Martín y J. Martos, sacabuches. O. Giménez, bajón.

Año 2008.

Discográfica: Discan DCD/244 editado por la Sociedad Española de Musicología (SEDEM). CD 17. 2006.

3. **Título:** “*Joan Cabanilles, 1644-1712. La música d’un temps*”.

Compositores: Joan Cabanilles, Vicent Rodríguez, Pere Rabassa, Josep Pradas y Gaspar Sanz.

Intérpretes: Música trobada. Francesc Valdecabres, director. Ovidio Giménez, bajón, fagot.

Año 2011.

Discográfica: Assisi Producciones.

4. **Título:** *Joan Baptista Cabanilles: “Mortales que amáis”; Complete Vocal Music.*

Compositor: Joan Baptista Cabanilles.

Intérpretes: Amystis / José Duce Chenoll. Ovidio Giménez, bajón.

Año 2012.

¹⁶³ Cit. por (Pérez, 2012: 105)

Discográfica: Brilliant Classics 2CD 94781 5028421947815.

5. Título: *Maestros de la Capilla del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia: Oficio de Completas y Letanías al Santísimo Sacramento.*

Compositores: Máximo Ríos (1686-1705), Antonio Ortells (1674-1677), Aniceto Baylon (1677-1684), José Hinojosa (1662-1673), Marcos Pérez (1632-1662), Joan Baptista Comes (1608-1613; 1628-1632).

Intérpretes: VICTORIA MUSICAE. Director: J. R. Gil-Tàrrega. Ovidio Giménez, bajón.

Año 2011 (año de grabación, no de publicación).

6. Título: “*O Pretiosum*”.

Compositor: Juan Bautista Comes.

Intérpretes: Amystis / José Duce Chenoll. Ovidio Giménez, bajón.

Año 2015 (todavía no publicado).

Discográfica: Brilliant Classics.

Capítulo VI.

EL SIGLO XVIII.

VI.1. INTRODUCCIÓN.

Tras la Guerra de Sucesión Española (1700-1714), la Iglesia toma el relevo de la aristocracia urbana —muy perjudicada por las vicisitudes bélicas y políticas de la contienda— en la creación y mantenimiento de capillas musicales. Por tanto, si en el siglo XVII destacaron las capillas particulares, en el siglo siguiente ocupan el primer plano las capillas parroquiales. Gracias a los estudios de Jesús Villalmanzo, sabemos que a principios de la centuria ya era notable la Capilla Parroquial de San Juan del Mercado¹⁶⁴, la Parroquial de San Martín, la Parroquial de San Esteban y San Vicente Ferrer —a partir de 1730— y la Parroquial de San Andrés —hacia 1735—. Todas ellas se encuentran vinculadas a las iglesias del centro de la ciudad, a las que estaban adscritas las familias más prósperas de la burguesía y la aristocracia. En 1747 toda esta actividad musical queda organizada por la asociación de las Capillas Musicales Concordadas¹⁶⁵ de Valencia.

“Ante tal estado de cosas las tres capillas —la de San Martín, San Juan del Mercado y San Andrés— resuelven unirse y hermanarse. Para ello firmaron una *Concordia*¹⁶⁶ que recibió el notario apostólico y público de Valencia Carlos Vicente Seguí, el día 6 de Octubre de 1747, la cual consta de 32 capítulos, siendo sus principales puntos aquellos que se refieren a la fijación del precio de cada actuación según fuese misa, vísperas, procesiones etc., y según número de músicos e instrumentos que interviniesen en las mismas. Además quedaba sancionada la creación de nuevas capillas así como la libre actuación de cualquier músico que no estuviese adscrito a alguna de las mencionadas capillas musicales.” (Villalmanzo, 1992: 20)

¹⁶⁴ Iglesia de San Pedro y San Juan, popularmente conocida como *De los Santos Juanes* o *San Juan del Mercado*.

¹⁶⁵ Villalmanzo nos sitúa a las Capillas Concordadas en 1747, mientras que Ruiz de Lihory lo hace en 1770. Para averiguarlo deberíamos consultar el documento original, el cual Ruiz de Lihory nos indica que está en posesión del musicólogo José Rodrigo Benlloch, al igual que un libro de 148 lecciones de bajón que citaremos más adelante y del que no hemos encontrado rastro alguno. “*No dejaron también de influir en el desarrollo de la música en Valencia en el siglo XVIII y parte del XIX, las diversas Capillas que prestaba aisladamente sus servicios en los templos, primero por salarios estipulados, y luego formando tres agrupaciones adscritas a las iglesias parroquiales de San Martín, San Juan y San Andrés, para concordarse últimamente en el año 1770 al objeto de que cesase la ruinosa competencia que entre dichos organismos se había entablado.*” (Ruiz de Lihory, 1903: XXVIII-XXIX).

¹⁶⁶ (Rubio, 1983). Cit. por (Villalmanzo, op. cit.: 22).

En la segunda mitad del siglo, en el que el auge económico y las iniciativas culturales de la Corona española comienzan a destacar bajo Carlos III (1759-1788), el panorama musical valenciano tiene su principal representante en la Capilla Musical “Moderna” del Palacio Real. Creada a partir de 1769 no debe confundirse con la del mismo nombre y conocida como “Antigua”, que existió en el siglo XVI. (Villalmanzo, 1992: 23)

Hacia finales del siglo XVIII las capillas musicales de Valencia influían de una forma decisiva en la dinámica de la vida social y religiosa de la ciudad. La gran cantidad de ceremonias religiosas que se celebraban contaban con la participación de alguna de ellas, siempre que se pretendía dar especial relevancia a la función litúrgica. Cofradías, gremios, comunidades religiosas, órdenes seculares, parroquias, familias de nobles caballeros y damas, todos se esforzaban en ofrecer rogativas, misas solemnes, procesiones y todo tipo de agasajos ceremoniales a sus patronos y protectores. La participación de la capilla de música en las principales ceremonias religiosas de la ciudad, por solemnizar más sus actos, era considerada en tiempos del rey Carlos IV (1788-1809) como un evento del todo imprescindible. Así lo afirma Ramón Ramírez cuando comenta el ambiente religioso que se respiraba en Valencia:

“...era realmente intenso e importante por la magnificencia y frecuencia de sus celebraciones. No había prácticamente ningún día del año que no tuviera su especial celebración religiosa particular, como el santo del día, las efemérides del año litúrgico, o las fiestas de las corporaciones, asociaciones civiles e instituciones de la ciudad. El Diario de Valencia, surgido en la década de 1790, encabezaba todos y cada uno de sus números con el anuncio de la iglesia, templo parroquial o conventual, en que en ese día se podía conseguir la “Indulgencia de las Cuarenta Horas”, devoción a la que eran adeptos amplios sectores de la ciudadanía de la capital valenciana y sus alrededores”. (Ramírez, 2005: 82-83).

Por ejemplo, en un día como el 9 de enero de 1795, los templos designados eran los de “*San Pedro, San Martín, San Andrés, Santa Catalina, San Juan, Santo Tomás, San Estevan [sic], San Nicolás, El Salvador, San Lorenzo, San Bartolomé, Santa Cruz, San Valero [y] San Miguel.*” (Diario de Valencia, XIX, nº 9: 35)

También se consideraba como información relevante de actualidad, y por ello venía destacada en el *Diario*, qué altares había que visitar cada día para obtener la Indulgencia Plenaria. Datos como éstos nos ofrecen una imagen de la vida social

ciudadana muy apegada a las prácticas religiosas, teniendo la liturgia un papel primordial en la vida diaria. Las capillas musicales tenían trabajo durante todo el año, habiendo necesidad de varias de ellas, dada la intensa demanda de sus servicios que existía en todo momento. Los músicos eran requeridos por el gran número de templos “*de todas las órdenes religiosas que tenían representación conventual en Valencia*”. A estos se añadían las catorce principales parroquias urbanas en las que estaba dividida eclesiásticamente la demarcación de la ciudad, cada una con su propio calendario de festividades religiosas; destacaban además la catedral y la iglesia del Colegio de Corpus Christi, que eran por así decirlo los empleadores de máximo rango y posición para las capillas musicales. (Fuster, 1992: 161)¹⁶⁷

Fuera del ámbito urbano de Valencia la vida monacal y conventual valenciana continúa con escasa alteración pese a los siete años de guerra que vive el Reino. El territorio foral histórico queda sometido a las Leyes de Castilla a partir de 1707 tras la derrota del austracismo valenciano en la Guerra de Sucesión Española. La Orden de San Jerónimo, junto con la del Císter, son las que poseen las fundaciones más famosas, ricas y extensas en el campo valenciano: el Monasterio de San Miguel de los Reyes, de los monjes jerónimos, situado en el término de la localidad de Alboraya, muy cercano a Valencia, es sin duda el más extenso y plura de los conventos y monasterios valencianos en el siglo XVIII. El mayor en cuanto a la extensión de sus patrimonios agrícolas y rentas feudo-vasalláticas, es el de Santa María de La Valldigna, de los monjes cistercienses¹⁶⁸.

En casi todas las ciudades valencianas, el espacio urbano delimitado por el recinto amurallado cuenta con más de un convento, siendo los de las órdenes mendicantes los más numerosos: frailes franciscanos y dominicos tienen muchas casas propias en el Reino de Valencia en el siglo XVIII, y provincias valencianas individualizadas dentro del organigrama de sus órdenes. Aunque estas órdenes mendicantes son más austeras que las monacales en su ceremonial litúrgico, gozan también con la música de ministriles en las festividades más señaladas. La Orden Jerónima, en cambio, dedicada al ensalzamiento y cultivo de la liturgia sacra, desarrolla ampliamente la música instrumental asociada a los oficios divinos, tanto ordinarios como extraordinarios, lo que propicia que sus

¹⁶⁷ Cit. por (Ramírez, 2005: 82)

¹⁶⁸ Cfr. (Benavent, 1996: 71)

monasterios —Santa María de La Murta en Alcira, y San Jerónimo de Cotalba, no lejos de Gandía, junto al de San Miguel de los Reyes— posean capillas de ministriles compuestas por miembros de la Orden, formados como músicos, tanto antes como después de su profesión religiosa. Continuando así con una actividad documentada desde el siglo XVII, las capillas de los monasterios jerónimos valencianos volverán a aportar en el Setecientos detalladas noticias sobre sus monjes ministriles, y cómo no, de aquellos dedicados al bajón, por la importancia de éste en el acompañamiento de la liturgia, al servir de base y acompañamiento para la música vocal, el canto llano y el “canto de órgano”¹⁶⁹.

VI.2. LAS CAPILLAS PARROQUIALES EN VALENCIA Y LA CAPILLA DEL PALACIO REAL DE VALENCIA

En el siglo XVIII proliferan y rivalizan las capillas de las parroquias de mayor relieve social y económico de la ciudad de Valencia. No se producen grandes innovaciones en las condiciones de trabajo y disciplinarias de los aunque sí aumenta la demanda de sus servicios; esto proporciona un ámbito ampliado para capillas de nueva creación, que en el caso de la Valencia del XVIII surgen bajo la protección institucional de las parroquias más influyentes de la diócesis. Villalmanzo nos ofrece el siguiente listado en su estudio sobre las capillas parroquiales:

Capillas Musicales Parroquiales de Valencia, entre el siglo XVIII y el XIX:

Capilla de la P.^a de San Juan del Mercado (h. 1700).

Capilla de la P.^a de San Martín Obispo (h. 1700).

Capilla de la P.^a de San Esteban y San Vicente Ferrer (1730).

Capilla de la P.^a de San Andrés (h. 1735).

Capillas Musicales Concordadas de Valencia (1747).

Capilla Musical del Palacio Real (“Moderna”) (1769) (Villalmanzo, 1992: 23).

También crece el tamaño de las capillas que llegan a superar la veintena de músicos; algunos de los cuales dominan más de un instrumento, característica ésta que ya

¹⁶⁹ Cfr. (De Vicente: 2010)

habíamos observado con anterioridad. Tal es la impresión que nos dejan las conclusiones de la ya citada Teresa Ferrer, para la Capilla de la Parroquia de San Esteban y San Vicente Ferrer, y las de Jesús Villalmanzo para la de San Juan del Mercado¹⁷⁰:

“El número de músicos de estas capillas y en este siglo, al menos desde mediados del mismo —que corresponde, por otra parte, a su época dorada—, estaba entre los 20 y 25 miembros [...] En cuanto a los instrumentistas, eran muy apreciados en el siglo XVIII los violinistas, que se incorporan a los tañedores de “violón, harpa, óboe, trompa y bajón”. Algunos de ellos tenían habilidad en el manejo de dos o más instrumentos, y de ellos se ocupan también los estatutos [*de la capilla parroquial de S. Juan del Mercado*].” (Villalmanzo, 1992: 24)

El hecho de que estas capillas perteneciesen a parroquias hacía que estuviesen sometidas a normas diocesanas dictadas por el arzobispado de Valencia; que eran las mismas que regían en capilla musical de la Catedral de Valencia. Hemos de hacer mención al papel arbitral que el Cabildo o *Curia Eclesiástica*, tal como se denomina en los documentos históricos de la época, desempeña en diversos pleitos que enfrentan a las capillas parroquiales entre sí. Concretamente, el que se dirimió en 1730 entre las capillas de la Parroquia de San Juan del Mercado y de San Martín Obispo, de una parte, y de otra, un grupo de ministriles que deseaban formar una capilla propia en la Parroquia de San Esteban. Al parecer, la Curia Eclesiástica da la razón a éste último grupo, lo que da por fundada ese mismo año la que sería tercera capilla parroquial de ministriles de Valencia, tras las dos que se opusieron a su creación. (Ibíd.: 20)

¹⁷⁰ Vide (Ferrer, 2007: 374), donde se citan los estatutos fundacionales de la Capilla Parroquial de S. Esteban y S. Vicente Ferrer (ARV: Protocolos nº 8238, Valencia, 19 de agosto de 1730, fol. 19r-34 “*Fundación de la capilla musical de San Esteban*”), que transcribimos un poco más adelante, junto con un comentario pormenorizado. Ferrer consigna en su estudio (id.: 381) que en esa época (1730) trabajaba en Valencia el P. Jaime Sarrió, bajonista, siendo lo bastante famoso como para que de ello queden pruebas documentales. “*Fundación de la capilla musical de San Esteban*: [...] proponía las personas siguientes: Andrés Symbor, maestro; Francisco Fuentes, presbítero, tenor; mosén Juan Lopis, presbítero, chirimía; Mosén Bautista Bertí, presbítero, contralto; Joaquín Perales, arpista; Rafael Riutort, violinista; Francisco Palau, contralto; Joseph Lledó, corneta; Mosén Juan Marcos, clérigo, violinista; Balthazar Martínez, violinista; Jacynto Torrella, contralto; y **Jaime Sarrió, bajonista**, y dos tiples.” (id.:374). Vide también (Villalmanzo, 1992: 24).

V1.2.1. LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN: FUNDACIÓN DE SU CAPILLA (1730).

Es por esta misma época, en la que se desarrollan en Valencia capillas musicales en las grandes parroquias de la ciudad, en la que hallamos en una de éstas, la de San Esteban Protomártir y San Vicente Ferrer, un documento fundacional de gran interés, estudiado por M^a Teresa Ferrer, en el que se hace mención a un bajonista de la época, el P. Jaime Sarrió. Se trata de un escrito jurídico, presentado por los miembros fundadores de la capilla, con la finalidad de rebatir ante tribunal las tesis contrarias a su fundación. De todo ello aportamos explicaciones y comentarios a continuación del texto. Presentamos la edición precedida de la signatura archivística del documento que la contiene conservado en el Archivo del Reino de Valencia:

1730, agosto 19. Valencia. Carta Pública de Erección y Fundación de la Capilla musical, de voces e instrumentos, de San Esteban y San Vicente Ferrer, en forma de alegación ante la curia eclesiástica de Valencia, contra la oposición presentada por las capillas de las parroquias de San Juan y San Martín.

«Fundación de la Capilla de Música de la [Iglesia] Parroquial de San Esteban.

En nombre de Dios todopoderoso, y de la Virgen Madre, concebida sin la común mancha de pecado original, invocando por nuestro Patrón [San Esteban] a San Blas Obispo, a cuyo obsequio consagramos el fin de la presente erección:

Sépase por esta pública carta de erección y fundación de la Capilla de San Esteban y San Vicente Ferrer, cómo nosotros: Andrés Simbor, Maestro de la dicha e infraescrita Capilla; el Licenciado Juan Lopis, presbítero chirimía; el Licenciado Francisco Palau, contralto; Rafael Ruytort el Menor, violinista; Jacyntho Torreles, contralto; el Licenciado Juan Marcos, clérigo violín, y Baltasar Martínez y Lafos, arpista,

Todos vecinos de la presente ciudad de Valencia, juntos y convocados en la casa morada del licenciado Juan Marcos, sita en esta ciudad, Parroquia de San Bartolomé y Calle dicha de Serranos;

Precediendo la convocación que para este efecto, el uno al otro y el otro al uno, recíproca y promiscuamente, nos hemos hecho para el presente puesto, día y hora, y para los efectos que teníamos que tratar para nuestra quietud y sosiego y de cada nos:

Atendiendo y considerando que en la causa de juicio de apelación entre partes: de la una Felipe Mateu, nuestro procurador; de la otra el licenciado Vicente Adam, presbítero, en nombre del Procurador de las Capillas de Música de San Juan y San Martín; y de la otra el licenciado Francisco Lopis, también presbítero, promotor fiscal de la Curia Eclesiástica de esta dicha ciudad,

Sobre pretender dichas Capillas no poder nosotros, en forma de Sociedad o Hermandad, asistir a cantar, en cualquier celebridad o funciones que a menudo se ofrecen en los templos, así de “nihil innovetur”, y

Aunque el dicho mosén Vicente Adam se había valido del remedio de nulidades de dicha sentencia, se había ésta confirmado por otra, pronunciada por esta Curia a los diecisiete de noviembre del mismo año, con la calidad de:

- *Que no pudiesen cantar en forma de capilla sin que precediese Decreto de esta Curia para su formación y*
- *Que, aunque el dicho mosén Adam, en dicho nombre, había interpuesto apelación de dicha sentencia, y sacado Letras de Comisión Apostólica del Ilustrísimo Nuncio de Su Santidad, dirigidas al canónigo Don Pedro Lazer Doménech,*

Se había declarado no proceder la dicha apelación, confirmando la segunda sentencia, de forma que había tres conformes en orden a poder formar capilla mediante Decreto de esta Curia, y

Que deseando formarla, bajo el título del dicho Protomártir San Esteban, proponía las personas siguientes:

*Andrés Symbor, maestro;
Francisco Fuentes, presbítero, tenor;
Mosén Juan Lopis, presbítero, chirimía;
Mosén Bautista Bertí, presbítero, contralto;
Joaquín Perales, arpista;
Rafael Riutort, violinista;
Francisco Palau, contralto;
Joseph Ledó, corneta;
Mosén Juan Marcos, clérigo, violinista;
Balthazar Martínez, violinista;
Jacynro Torrella, contralto; y
Jaime Sarrió, bajonista, y dos tiples.*

Todos hábiles e idóneos para dichos empleos, según se había experimentado en las funciones que habían cantado antes de prohibirles, y

Que era conveniente el que se formase la dicha capilla,

- *Por no haber en esta ciudad más que tres capillas, que era[n] la de la Iglesia Mayor [e. d., la catedral] y las otras dos que habían litigado, y*
- *No poder éstas acudir todas las funciones de las iglesias de esta ciudad y lugares circunvecinos.*

Que, por tanto, suplicaba

- *Se mandase recibir sumaria información de testigos, a efecto de probar lo referido, y*
- *Que, constanding “de predictis aut saltem de necessariis”, Se les concediese permiso y facultad para poder formar la dicha capilla, o Aprobar la que tenían formada; y Poder cantar en forma de capilla, en la conformidad contenida en dichas dos sentencias; y En la últimamente pronunciada que presentaba “in quantum”, Interponiendo en todo lo referido la autoridad y decreto judicial de esta curia,*

Según más por extenso se contiene en dicha petición, al pie de la cual ha sido por nos proveído que se recibiese la información. Y se proveería, como se ha recibido en virtud... [...]» (ARV: Protocolos nº 8238, Valencia, 19 de agosto de 1730, ff. 19r.-34r.)

Este singular y detallado testimonio sobre la realidad de las capillas de ministriles en la Valencia de 1730 nos plantea cómo un grupo de músicos, clérigos en parte, trata de crear una capilla de voces e instrumentos en la Parroquia de San Esteban. Para ello ha de pleitear ante la Curia Eclesiástica de Valencia por la oposición que presentan las dos capillas parroquiales ya existentes en esa época en Valencia, las de las parroquias de San Juan del Mercado y San Martín Obispo.

En primer lugar, los firmantes del documento encomiendan su proyecto a Dios; la Virgen; San Esteban, patrono de la parroquia a la que se acogen; y San Blas Obispo, protector de los cantores. Se trata de un encabezamiento protocolario muy propio de los escritos de carácter público y validez jurídica en esta época. Así, cualquier escritura pública (testamentos, inventarios de bienes, acuerdos entre partes etc.) viene encabezada con un texto del mismo o similar contenido.

A continuación entra a tratar la finalidad del documento, denominándolo “*pública carta de erección y fundación*” de la capilla musical que llaman “*de San Esteban y San Vicente Ferrer*”. Al denominar así su escrito, los firmantes pretenden darle validez legal, lo cual, dado el pleito que da lugar al documento, resulta muy necesario. Seguidamente se presentan los firmantes de la *pública carta* de erección de la capilla: “*Andrés Symbor, maestro de [...] capilla; el licenciado Juan Lopis, presbítero, chirimía; el licenciado Francisco Palau, contralto; Rafael Ruytort el Menor, violinista; Jacyntho Torreles, contralto; el licenciado Juan Marcos, clérigo, violín, y Baltasar Martínez y Lafos, arpista*”.

Se trata de un grupo compuesto de dos cantores contraltos y cuatro ministriles — un intérprete de chirimía, dos violinistas y un arpista—, liderado por un maestro de capilla, Andrés Simbor; el intérprete de chirimía es además presbítero (sacerdote); uno de los dos violinistas, clérigo (seguramente con órdenes menores); y uno de los cantores, “licenciado” (seguramente en teología, seminarista aún no ordenado); los otros cuatro firmantes son probablemente músicos seculares sin estudios universitarios —de ahí la distinción hecha por los que sí los poseen—. Los dos religiosos, así como los tres “licenciados”, suponen un valor fundamental para el grupo a la hora de litigar, dado que le dan prestigio académico y religioso. Estos detalles parecen muy importantes en la época, el lugar y el contexto que dan origen al documento.

Musicalmente, hay que destacar al arpista y sobre todo a los dos violinistas, dado que tanto el arpa como el violín son instrumentos musicales de cuerda que se incorporan tardíamente a las capillas de ministriles eclesiásticas en España, surgidas sólo con instrumentos de viento en la primera mitad del siglo XVI. No encontramos noticias del arpa en las capillas eclesiásticas españolas hasta la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, pero lo realmente novedoso son los violines, que reflejan un fenómeno musical propio y dominante del siglo XVIII: la irrupción de una influencia italianizante en la música religiosa española proveniente del ámbito laico de la corte real¹⁷¹. La influencia de la música italiana no se redujo ni mucho menos al repertorio instrumental —como ilustraría el caso de las cantatas, escritas por centenares en la España de la primera mitad del siglo XVIII— sino que introdujo nuevos instrumentos como el violín, inédito en la música religiosa española hasta esa época. El violín se hace un hueco en las capillas de ministriles eclesiásticas, como hemos visto en ésta de San Esteban de Valencia, donde hay tres violinistas. Incluyendo al grupo fundador de seis músicos más el maestro Simbor, el documento transcrito presenta para esta capilla un total de catorce miembros, siendo seis los cantores —un tenor, tres contraltos y dos tiples— y siete los ministriles —tres violines, arpa, bajón, chirimía y corneta—. Concretamente el bajonista, Jaime Sarrió, reaparecerá en nuestro estudio más adelante, ya ordenado sacerdote, como intermediario en compraventas de bajones, años más tarde. De su figura y su trayectoria musical quedan recogidos todos los datos en la tabla de bajonistas documentados en el siglo XVIII que puede hallarse hacia el final de este mismo capítulo.

¹⁷¹ El ascenso de la Casa de Borbón al trono de España (1700) transforma el panorama musical por la llegada de músicos italianos que, al amparo de las dos esposas que tuvo el rey Felipe V (1700-1746), María Luisa de Saboya primero, e Isabel de Farnesio después —ambas princesas italianas— entran al servicio de la nueva corte real, como Scarlatti, Brunetti, Boccherini o Manfredi. María Luisa de Saboya, la primera esposa del rey —murió relativamente joven—, fue responsable en buena medida de que la influencia de los músicos italianos arraigara en la corte española de forma extraordinaria. También en lo político impulsó la carrera de altos funcionarios italianos, como el Cardenal Alberoni, ministro principal de Felipe V durante los primeros años de su reinado. De hecho, la reina María Luisa llegó a tejer complejas intrigas en favor de su marido —en guerra contra una coalición de monarcas contrarios a su ascenso al trono español— a través de una de sus damas, la Princesa de los Ursinos, noble italiana que se convertiría, durante los turbios quince años de la Guerra de Sucesión Española, en una de las mujeres más influyentes y políticamente mejor situadas de la época. La segunda esposa de Felipe V, Isabel de Farnesio, continuó con la política de su predecesora, dando entrada en la corte de Madrid a cortesanos y artistas procedentes de Italia, y sobre todo, a músicos y cantantes de ópera, destacando el papel ejercido durante más de dos décadas por el famoso *Farinelli* (Carlo Broschi), cantante de ópera *castrato* y principal consejero musical del rey hasta la muerte de éste en 1746. En general, el predominio del gusto italiano y de los músicos italianos en la corte real —veremos varios casos aunque sea de forma indirecta, como el del propio *Farinelli*, más adelante— modeló de forma duradera el estilo dominante en la música española del siglo XVIII, tanto en su vertiente laica, como en la religiosa. (Rubio, 2009)

VI.2.2 LA CAPILLA DEL PALACIO REAL DE VALENCIA

Las capillas musicales en Valencia existieron en buen número a lo largo de la Edad Moderna —siglos XVI al XVIII— y gozaron de un sólido prestigio. Entre las de mayor antigüedad de la capital valenciana destacaba la Capilla ‘Antigua’ del Palacio Real, cuyos orígenes se remontan a finales del siglo XV y que tuvo su mejor época en el siglo XVI.

Que los virreyes de Valencia eran muy aficionados a la música era un hecho notorio ya en su época. Lo podemos ver en la cantidad y calidad de los músicos que formaban su capilla, que ya se constituyó en 1526 con dieciocho miembros. Pedro Pastrana ejerció el cargo de maestro de capilla durante varios años, concediéndole los virreyes el título de abad del monasterio de San Bernardo, cenobio que más tarde tomaría el nombre de San Miguel de los Reyes; éste se convertiría en uno de los monasterios más ricos y cultos de España siendo el primero del Reino de Valencia en bienes y rentas. Entre capellanes y cantores eran cuarenta y siete los que formaban la capilla musical de los virreyes.

Así se desprende de las entradas en los libros de contabilidad del Palacio Real de Valencia sobre las que escribe el Barón de Alcahalí en sus anotaciones sobre el Cancionero del Duque de Calabria¹⁷².

En la segunda mitad del siglo XVIII, en el que el auge económico y las iniciativas culturales de la Corona española comienzan a destacar bajo Carlos III (1759-1788), el panorama musical valenciano tiene su principal representante en la Capilla Musical “Moderna” del Palacio Real. El hallazgo del documento sobre la fundación de esta capilla¹⁷³ nos ilustra sobre otro bajonista que fue testigo de esta creación junto con otros destacados músicos del momento¹⁷⁴. Se trata del clérigo Mosen Thadeo Salvador. Observamos los estatutos que estipulaban las normas y obligaciones que regían en esta capilla sobre este bajonista, así como sus condiciones de trabajo y salario. Vemos como el hecho de pertenecer a una capilla estable le protegía económicamente en caso de enfermedad, los requisitos de puntualidad y buenas formas que debían regir la capilla. Destaca las puntualizaciones sobre la asistencia a los Rosarios y siestas, donde tendría cierto protagonismo.

Pensamos que esta capilla estaría en activo al menos hasta principios del siglo XIX cuando el Palacio Real fue demolido a causa de la guerra de la Independencia, en 1810¹⁷⁵.

¹⁷² Vide (Ruiz de Lihory, 1903: XXV). Puede verse al respecto la información ofrecida en este sentido y en relación con la capilla musical del Duque de Calabria en (Gómez, 2001)

¹⁷³ ANEXO XXXI: FUNDACIÓN DE LA CAPILLA DE MUSICA DEL REAL PALACIO.

¹⁷⁴ Archivo de Protocolos de Valencia: Prot. n. 350, fols. 26 vt. A 31. 23 de enero de 1769. Notario: Juan Antonio Espada.

¹⁷⁵ El palacio real de Valencia: los planos de Manuel cavallero (1802). Ayuntamiento de Valencia.

VI.3. LOS MINISTRILES DE LA CIUDAD

El rastro documental de otro bajonista en Valencia, Jaime Bartolomé Ordúñez, nos lleva a la historia de una capilla de ministriles civil, concretamente la que tocó para la corporación municipal o “Ciutat” de Valencia entre 1700 y 1707. Esta capilla municipal sería descendiente institucional de aquella otra creada en 1524 y cuyas minuciosas “Capitulacions” fundacionales pudimos ver en detalle en el capítulo dedicado al siglo XVI. De ésta nos han llegado testimonios reflejados en la contabilidad de la corporación municipal de los primeros años de la Guerra de Sucesión Española. Precisamente por su carácter conflictivo, ese período ha recibido mucha atención por parte de los historiadores valencianos de las últimas décadas y ha hecho surgir, de la mano de la investigadora Raquel Serneguet, a los ministriles de aquellos años con sus nombres y emolumentos. Éstos se encuentran en dos series documentales del Archivo del Reino de Valencia, denominadas “*Manuals de Consells y Establiments de la Insigne Ciutat de Valencia*” y “*Clavería Comuna y Administración de la Lonja Nueva-Albaranes*” (Serneguet, 2009: 243).

La ciudad de Valencia contó a principios del siglo XVIII con tres grupos de músicos: los trompetas, los ministriles y dos capillas musicales más, la Capilla de la Seo y la de san Juan del Mercado. Estas participaban en las festividades municipales proporcionando acompañamiento musical a procesiones, desfiles y otros eventos solemnes. El número de ministriles de la ciudad osciló entre ocho y cuatro. En 1701 y 1702, se pagó a ocho músicos: siete ministriles y un sacabuche. Reproducimos las palabras de Raquel Serneguet:

“En 1703 también a ocho, pero ninguno como sacabuche; todos como ministriles; desde ese momento y hasta 1707, siempre sería así. En 1704, a siete ministriles; en 1705 fue a seis; en 1706 a cinco y, por último, en 1707 sólo a cuatro ministriles.

Por instrumentos:

Ministriles:

- Badía, Hilario - Ministril de 1701 a 1703.
- Martínez, Vicent - Ministril, de 1701 a 1706.
- Masota, Pere - Ministril, de 1701 a 1707.
- Orduña, Berthomeu - Ministril, de 1701 a 1704.

- Servera, Vicent - Ministril de 1701 a 1703, aunque cobraron en su nombre otras personas, sin que la documentación explique por qué; en 1701 cobró por él Francesc Vallcaneda, y en 1702 y 1703 Luciano Vallcaneda.
- Vallcaneda, Francesc - Ministril de 1701 a 1707; percibió dos salarios en 1701: uno, por el anteriormente mencionado Vicent Servera; y otro, por él mismo, hasta 1707.
- Vallcaneda, Joan¹⁷⁶ - Ministril, recibió el salario de Vicent Servera de 1702 a 1703, y desde 1704 hasta 1707, cobró en nombre propio: «*A Joan Vallcaneda, qui rig la plasa de Vicent Servera, menestril, nou liures, setse sous y nou diners, per dita rahó y paga, àpoca dit dia.*»
- Vallcaneda, Luciano - Ministril de 1701 a 1707.

Sacabuche:

- Gil Pere - Sacabuche en 1701 y 1702; de 1703 a 1706 consta en la documentación como ministril, por lo que no puedo saber si dejó de tocar el sacabuche; se le tuvo por un ministril más o simplemente siguió tocando el sacabuche, aunque no se especificara. Lo que sí podemos afirmar es que siempre se contó con él.” (Ibídem: 245)

Tanto los ministriles como los trompetas tuvieron un encargado al que llamaron “colector”. Esta figura era quien, aparte de ser un músico más, percibía las retribuciones que la “Ciutat” pagaba al grupo por las funciones realizadas y posteriormente las distribuía entre todo el colectivo. El “colector” de los ministriles fue Francesc Vallcaneda y el de los trompetas, Joan Escuder.

«Esta remuneración variaba cada año, aunque todas fueron parecidas; por ejemplo, tanto el colector de los ministriles (Francesc Vallcaneda) como el de los trompetas (Joan Escuder) solían recibir entre quince y veinte libras por estas funciones, excepto en el año 1704, en el que cobraron veintisiete libras.

“*A Frances[c] Vallcaneda, menestril de la present Ciutat, y colector dels demás menestrils, denou Liures, setse sous, per haver tocat en dita festivit[ati]t [d]el Corpus, segons conte f[er]mat per dit administrador, àpoca dit dia.*”

“*A Joan Escuder, Trompeta de la present Ciutat y Colector dels demás trompetes y tabalers de aquélla, vint Liures y onse sous per funcions fetes per aquells en dita festivit[ati]t, segons memòria de dit administrador, àpoca dit dia.*” (ARV. Clavería Comuna y

¹⁷⁶ Joan Vallcaneda aparece también como bajonista de la Catedral de Valencia, donde fue sustituido por Pere Gamundi el 8 de noviembre de 1715 (AHCV, *Libro de Salarios y Nombramientos de Cantores y de Músicos de 1605 a 1810*: 149.)

Administración de la Lonja Nueva-Albaranes nº 52/fol. 83 vto., 16 de junio de 1702) »

El cobro de 27 libras, anormalmente elevado, fue probablemente por algún imprevisto, aunque:

«También hay casos extraordinarios, sobre todo relacionados con la realeza, como bodas, nacimientos, funerales o la entrada del rey en la ciudad, en los cuales el municipio organizaba celebraciones en las que participaban los músicos, recibiendo por ellas pagos excepcionales.» (Sernequet, 2009: 250)

Otras remuneraciones de la ciudad a los “colectores” se debieron a funciones no especificadas en la documentación, ya que se trataba de cometidos ordinarios o comunes que quedaban sobreentendidos, mientras que las fechas y el pago que recibieron sí que aparece reflejado.

“Item proveheixen que dit Clavari Comú gire per dita Taula, al dit Francisco Vallcaneda, Collector dels Menestrils de la present Ciutat, quaranta y set Liures, per funcions fetes per aquells per conte de la Il·lustre Ciutat, desde el dia 12 de Abril prop[er] passat fins 9 dels corrents, segons conte fermat per Joan Ximenes de Samper Bonavida. Inseratur, alsant la solta, per a dit efecte, Àpoca.” (ARV. Manuals de Consells y Establiments de la Insigne Ciutat de València nº 238/fol. 239 vto., 18 de noviembre de 1706)

“Item Proveheixen que Juan Nebot, Clavari Comú, gire per la Taula de València a Joan Escuder, Collector dels demás trompetes y tabalers de la Il·lustre Ciutat, trenta sis lliures y cinc sous, per funcions fetes per aquells.” (ARV. Manuals de Consells y Establiments de la Insigne Ciutat de València nº 235/fol. 94 rcto.)

“Per conte de la Illustre Ciutat, desde el dia huyt de Maig proppassat, fins lo dia huyt dels presents, segons conte fermat de Juan Ximenes de Samper. Inseratur, alsant la solta, fermada Àpoca.” (ARV. Manuals de Consells y Establiments de la Insigne Ciutat de València nº 235/fol. 94 vto., 9 de julio de 1703)

Aparte de los colectores, también existía un cargo más dentro de cada uno de estos grupos de músicos: el de “ministril mayor” y el de “trompeta mayor”, representantes de cada uno de los grupos musicales. El “mayor” en el grupo de los ministriles fue Joseph Romero, quien falleció el 18 de enero de 1703, asumiendo sus funciones y retribuciones Jaume Berthomeu Orduñes. En la capilla municipal ostentaba el cargo de “*menestril i*

mestre de sacabuig”, lo que indica que era uno de aquellos ministriles experimentados que dominaban varios instrumentos:

“Item proveheixen que Ignacio Rocamora, pagador dels salaris y altres càrrechs de la present Ciutat, pague a Jaume Berthomeu Orduñes, Menestril y Mestre de Sacabuig de la present Ciutat, denou lliures, huyt sous y nou diners per la prorrata discorreguda, que discorrerà desde el dia 18 dels presents (en lo qual dia morí Joseph Romero, principal de dita plaza) fins lo últim de Maig primer vinent, per rahó de aquelles Cinquanta tres lliures, consemblant Salari del dit offici de Menestril y Sacabuig, segons conte fermat per lo dit Ximénez. Inseratur, y que al dit pagador, ab osten[ta]ció de la present y confessió de recepto, li sien presses en conte de llegalítima data y discàrrech al temps de la sua Distinció.” (ARV. Manuals de Consells y Establiments de la Insigne Ciutat de València nº 234/fol. 439 vto., 26 de enero de 1703)¹⁷⁷.

Es interesante comentar como estos documentos tratan de manera diferenciada al “sacabuig” del resto de ministriles. En los archivos que hemos consultado el único instrumento del ámbito de los ministriles tratado con clara distinción tanto en sus obligaciones como en salario durante varios siglos es el bajón. Ya hemos comentado con anterioridad que la palabra “sacabuig” posiblemente fuera empleada para denominar al “bajón” (Palencia, 1996: 135). De hecho, en estos documentos referentes a los “ministriles de la ciudad” se asigna el puesto de “ministril mayor” al “menestril y mestre de sacabuig”, pero advertimos que Ruiz de Lihory asigna este puesto al bajón cuando habla de Luciano Ordúñez:

“fue reconocido en el oficio de Ministril Mayor –bajonista– por el señor corregidor” (Ruiz de Lihory, 1903: 350-351).

También J. Climent crea confusión cuando habla de “chirimíes, sacabuig, flutes, cornetes, orlos e trompón” (Climent, 1982: 64) donde parece repetirse el mismo instrumento “sacabuche-trombón”¹⁷⁸. En vista de todas estas explicaciones podemos decir que cabe la posibilidad de que la palabra “sacabuig” en estos documentos

¹⁷⁷ Cit. por (Serneguet, 2009: 250)

¹⁷⁸ Este caso resulta extraño incluso a una de las personalidades en el mundo del trombón y del sacabuche y su historia a nivel internacional como es Will Kimball, que comenta lo siguiente: “1560—Valencia, Spain: A quartet of cathedral instruments includes trombone. Interestingly, both sacabuig and trompon are listed in the document, indicating a possible distinction or a confused scribe.” Vide página personal de Will Kimball en Internet.

administrativos conservados en el Archivo del Reino pudiera estar refiriéndose al instrumento objeto de esta tesis.

VI.4. TRAYECTORIA VITAL DE VARIOS BAJONISTAS PROFESIONALES EN EL SIGLO XVIII.

El siglo XVIII aporta fuentes históricas con más y mejor información sobre los bajonistas y su entorno laboral, cultural y musical que los siglos anteriores. El primer ejemplo lo podemos encontrar en el caso de Fray Matías Cardona, un bajonista de origen catalán que pasó por Valencia y Xátiva. Quedó constancia incluso de que componía, tal como señala Barbieri:

“Fray Matías Cardona. Natural de la villa de Valls, provincia de Tarragona. Fue bautizado en la parroquia de la misma villa el 13 de Diciembre de 1698 [...] Siendo aún niño, ingresó en la célebre Escolanía de Monserrat, donde aprendió gramática y música, saliendo de allí muy diestro, tocando el bajón y el oboe; y más que mediano en la composición musical. Fuese después a Valencia y a Játiva, donde estuvo algunos años, ejerciendo el arte con gran aceptación; pero como éste no le produjera los resultados materiales necesarios a su incómoda subsistencia, se decidió a trasladarse a Madrid [...] fue admitido al hábito en el monasterio del Escorial el día 26 de junio de 1721, con gran gusto de la comunidad [...] dejó fama de buen hombre, buen frayle y muy buen músico, falleciendo en 19 de julio de 1755.” (Casares ed., 1986: 117)¹⁷⁹

De esta misma época, principios del siglo XVIII, proceden datos históricos documentados sobre un hecho significativo —por su carácter excepcional— que hemos podido conocer y que hace referencia a la actividad de un constructor de cañas para bajón en Albalat de la Ribera, pequeña localidad no lejos de Valencia, junto con noticias relativas a un intérprete de bajón:

“Janer 1709: En dit dia 12 doní a Gabriel Segura, de orde dels senyors regidors, por lo salari de tocar lo baxó: vint reals – 2 l[liure]s [0]–s[ous].

Mars 1709: En lo primer dia de mars, a Grabiell Segura per lo salari de tocar lo baixó, trentacinc reals– 3 l[liure]s – 10 s[ous].

1720: 29 febrero. Pagaron al señor mosén Jayme Pachés por dos cañas para el bajón de la villa [0] l[ibras]. 4 s[ueldos].

¹⁷⁹ Emilio Casares Rodicio editó en 1986 un gran conjunto de manuscritos del músico F. Asenjo Barbieri, por lo que citamos a ambos para hacer referencia a esta obra. En adelante citaremos sólo al editor (Casares ed., 1986).

En dicho día [12/11/1720] pagaron para dos cañas para el bajón: 4 s[ueldos].”
(Hernandis, 2010: s/n)¹⁸⁰

Podemos deducir de estas entradas del libro de cuentas del municipio de Albalat de la Ribera la existencia de un constructor de cañas para bajón que era proveedor de la corporación municipal, al menos en esta ocasión, así como el precio que se pagaba en la época por tales cañas, piezas exclusivamente construidas para uso de bajonistas. Cada caña se vende en esta ocasión por el precio de dos sueldos (“*sous*”). Hay que señalar además que el personaje al que se le paga el precio de dichas cañas tiene el mismo nombre que el presbítero compositor del *Himno a la Mare de Déu del Lledó*, patrona de Castellón de la Plana. Cabría preguntarse si pudiera tratarse de la misma persona.

En relación con la misma localidad de Albalat de la Ribera, hallamos noticias sobre un bajonista religioso de la Orden de San Jerónimo, fray Jaime de San Lorenzo. En 1739 este monje músico es llamado para actuar con su instrumento fuera de la clausura de su comunidad, la de Nuestra Señora de La Murta, en Alcira. Actuaciones como ésta eran excepcionales, pero se producían de tarde en tarde —vimos en el siglo XVII un caso, cuando en las fiestas de la canonización de San Luis Bertrán se encargaron a los jerónimos de San Miguel de los Reyes las actuaciones musicales de un día completo de festividades en la ciudad de Valencia—. Alfonso de Vicente recoge además otro encargo que satisfizo fray Jaime de San Lorenzo, que indica que además de tocar el bajón, era capaz de acometer reparaciones sobre el instrumento y sus piezas:

“Los monjes de Nuestra Señora de La Murta, sin embargo, sí tuvieron una actividad musical esporádica pero notable en [...] la actual provincia de Valencia [...] al bajonista y chirimía Fray Jaime de San Lorenzo se le pagó en 1739 por ir a tocar el día de San Pedro a Albalat de la Ribera, y por componer una llave de un bajón.” (Giménez Úbeda 1990: 86)

Otra novedad más del siglo XVIII es la existencia de datos sobre ministriles y bajonistas que forman referencias cruzadas y coincidentes; es el caso de Jaime Bartolomé Ordúñez, al que ya vimos en el estudio de Raquel Serneguet sobre la capilla del municipio

¹⁸⁰ La transmisión de estas entradas de archivo que se encuentra en folios mecanografiados sin numerar han sido facilitadas desinteresadamente por Pere Joan Hernandis, responsable del archivo, bibliotecario y gestor cultural del Arxiu Municipal de Albalat de la Ribera.

de Valencia entre 1700 y 1707, y del que hallamos una referencia cruzada en el trabajo erudito del Barón de Alcahalí de 1903:

“Ministril mayor de la ciudad de Valencia, fue nombrado por el Cabildo [*municipal*] el 12 de diciembre de 1711, por su gran habilidad en la música, especialmente como bajonista, tono necesario para tocar en solfa. Murió en el año 1717, sucediéndole en el cargo su hijo, que ya tenía el nombramiento de adjunto de su padre.” (Ruiz de Lihory, 1903: 350)

Puede verse cómo al quedar vacante la plaza de bajón, por defunción de su titular, éste podía transmitirla a un hijo si se había formado como músico o al menos solicitar que así se hiciera a la institución propietaria de la plaza. En el caso de Jaime Bartolomé Ordúñez, así fue, pasando la plaza a manos de su hijo Luciano, tal como recoge en su compendio musical Ruiz de Lihory:

“Ordúñez, Luciano: Hijo del anterior, fue reconocido en el oficio de Ministril Mayor –bajonista– por el señor corregidor D. Luis Antonio de Mergelina y Motas, en el auto de 20 de diciembre de 1718.” (Ruiz de Lihory, 1903: 351)

Sólo tres años antes del nombramiento de Ordúñez vemos otro ejemplo de esta práctica que parece habitual en casi todos los oficios de la época¹⁸¹. En este caso es Antonio Onteniente quien hereda la plaza de su padre Gaspar, por jubilación; ocurrió en la capilla de la Catedral de Orihuela, en 1715:

“Decrev[i]t etiam: hab[ien]do oído el memorial, puesto por Gaspar Onteniente, músico de Vajón, [sic] en que suplica que, en atención a su crecida edad, y [a] haver servido en esta S[an]ta Igl[esia] cinquenta y quatro años, y hallarse con algunos accidentes, tenga a bien el Il[ustre] Cavildo el jubilarle, y dar la futura de dicho empleo al Liz[encia]do Antonio Onteniente, su hixo, músico del mismo instrumento, idóneo y suficiente, pa[ra] que con esta convenienc[i]a pueda ascender a la sagradas órdenes, que tanto desea y solicita: por tanto, adviniendo a dicha súplic[a], que nombra por sustituto del dicho suplicante, en el referido empleo de bajón, al dicho Antonio Onteniente, su hijo; con tal que, muer[t]o el dicho Gaspar Ontiniente, [h]aya de pasar a la plaza de éste [el] Liz[encia]do Luis Navarro, músico actual del vajón, con el mismo salario que [h]oy tiene dicho Gaspar Ontiniente; y el dicho Liz[encia]do Antonio Ontiniente, [h]aya de entrar en la plaza de bajón, que [h]oy ocupa el dicho Liz[encia]do Luis Navarro, [c]on la

¹⁸¹ Según señala Adrián Amorós (Amorós, 1972: 36-39), dicha práctica es conocida en Europa al menos desde el siglo XI: surge con la formalización de los primeros oficios medievales y se mantiene, según en qué países, hasta incluso el siglo XX.

misma re[n]ta, o sa[l]ari[o], que d[i]cho Navarro actualmente tiene.” (AHCO, 17: 87 r.-v.)¹⁸²

Al parecer, el cabildo oriolano se avino a sancionar una solución bastante sensata y que venía a conjugar los intereses del bajonista jubilado y su hijo con los de su suplente en activo. Cabría pensar que la propuesta bien podría haber partido de un acuerdo previo entre Gaspar Onteniente y Luis Navarro.

Muy distinto es el clima en que se debate y decide en la Catedral de Segorbe la adjudicación de dos plazas de bajón en 1734. Se conceden sin concurso previo y en contra de la opinión del canónigo magistral, tal como explica el investigador Paulino Capdepón al analizar este caso:

«Las plazas de bajón se adjudican directamente a dos ministriles, que llevaban ya diez años tocando para la catedral; y no por concurso, que era lo habitual. En la misma reunión del Cabildo se acuerda, sin embargo, que todas las plazas sucesivas se adjudiquen por concurso. El problema no acabó de resolverse, pues vuelve a ser tratado al día siguiente. Se confirma la primera decisión: admitir a los dos ministriles sin concurso previo, a pesar de la oposición del canónigo magistral. Como concesión a las reservas de éste, se les pone la condición de que, además del bajón, tañan el oboe u otro instrumento, lo que les sería reconocido como mérito justificante para adquirir las plazas. De las dos plazas de bajón, una estaba adscrita al “primer coro”, y era retribuida con un salario mayor. La otra, de menor retribución, le correspondía al “segundo coro”:

“Habiendo oído relación jurada que hicieron en [el] Cabildo Mosén Baltasar Flor, y Mosén Antonio Díaz, sobre la idoneidad y habilidad, en lo respectivo a las capellanías de bajón, de Joseph Montero e Ignacio Fulla, de las cuales se hallan vacantes por muertes de Mosén Joseph y Mosén Jorge [M]orante, deliberaron el nombrarles por tales capellanes, admitiéndoles a todos los emolumentos pertenecientes a dichas capellanías, reservándose el Ilustre Cabildo el salario que tiene la de primer coro, para aplicarlo en adelante al que lo mereciere de dos, según su mayor aprovechamiento; y les nombraron, con la obligación de tañer el oboe u otro instrumento, siempre y cuando les fuere mandado por el Señor Presidente. Y sin embargo de haber convenido en dichos nombramientos todos los arriba dichos Señores, lo protestó el Señor Canónigo Don Joseph Feliú, Canónigo Magistral, por las razones que se expresan en el papel de su protesta que se halla en el libro 4 de deliberaciones capitulares inserta, y para la mayor firmeza de dichos nombramientos el señor Deán Pombau

¹⁸² Citado por (Pérez Berná, 2007: 127).

[...] *rebajó el juramento en cuanto fuere menester*". (AHCSR, 1734: 191)¹⁸³

Al analizar el documento observamos en primer lugar que las vacantes derivan de la defunción de dos clérigos bajonistas, los hermanos José y Jorge Morante, a los que habíamos visto asociados a principios de siglo a su hermano mayor, Pedro Morante. El hecho de que se suscite un conflicto en el seno del Cabildo contrasta con la sensatez observada en Orihuela, donde el asunto se resuelve a gusto de todos. Y ello puede deberse en cierta medida a que las plazas de Segorbe son capellanías, es decir, puestos eclesiásticos, con mayor retribución y quizá alguna forma de participación en el funcionamiento institucional del Cabildo. Por lo tanto, los intereses en torno a ellas provocarían mayores presiones que si se tratase de puestos para ministriles laicos, como es el caso en Orihuela:

“Asimismo, deseando dichos señores proveer las dos plazas ordinarias de Bajón, vacantes por muerte de Mosén Joseph y Mosén Jorge Morante, en Joseph Montero e Ignacio Fulla, por los servicios que más de diez años tienen hechos a esta Santa Iglesia, para mejor proveer, nombraron por examinadores a Mosén Baltasar Flor y a Mosén Antonio Díaz, músicos, para que, hecha por éstos relación y graduación de la ciencia y práctica de aquéllos, pueda el Ilustre Cabildo nombrar con todo acierto; para lo cual mandaron se hiciera convocatoria para el día dos; y por cuanto se previene en una constitución jurada de la Iglesia que estas plazas se provean por concurso, dichos señores pidieron relación del juramento al Señor Deán Pombau [...]; el cual, atendidas las muchas razones que se representaron en Cabildo para hacer el nombramiento en los dichos, sin la formalidad del concurso, hizo la relación que se pidió.” (AHCSR, Acta del 1 de junio de 1734)¹⁸⁴

Por otro lado, el hecho de admitir a los candidatos contraviniendo el uso establecido de celebrar una oposición, revela la gran autonomía de que debía de gozar el Cabildo de Segorbe en aquella época, que se sentía capaz de obviar los cauces habituales de promoción en la carrera eclesiástica. Así pues, a falta de datos más concretos, cabría suponer la posibilidad de que Montero y Fulla no estuvieran en condiciones de superar un examen del tipo habitual y por temor a ser rechazados planteen sus valedores la opción de eximirlos de él; o que hubiese otros posibles candidatos, quizá con dotes suficientes

¹⁸³ Citado por (Capdepón, 1998: 212).

¹⁸⁴Cit. por (Capdepón, 1998: 212) En el Documento 5 el autor describe la “Provisión de dos plazas de bajón”.

para desplazarlos. Por la resolución de la situación cabe suponer que José Montero e Ignacio Fulla habían sido discípulos o suplentes de los hermanos Morante y la relación con el resto de músicos era buena. En cualquier caso el hecho está excelentemente documentado y vemos como al día siguiente se convocaron a los músicos. Bastó la declaración jurada de los examinadores mosén Baltasar Flor y mosén Antonio Díaz sobre las aptitudes e idoneidad de ambos aspirantes para asignarles las plazas sin previa convocatoria:

“Habiendo oído la relación jurada que hicieron en Cabildo mosén Baltasar Flor y mosén Antonio Díaz sobre la idoneidad y habilidad en lo respectivo a las capellanías de bajón de Joseph Montero e Ignacio Fulla [...] deliberaron el nombrarlos por tales capellanes, admitiéndoles a todos los emolumentos pertenecientes a dichas capellanías [...] y les nombraron con la obligación de tañer oboe u otro instrumento siempre y cuando se les fuere mandado por el Presidente.” (AHCS, Acta de 2 de junio de 1734)¹⁸⁵

Observamos que José Montero ostenta en 1740 la plaza de capellán bajonista, desempeñando al mismo tiempo funciones como “ecónomo del Priorato de la Capilla de San Salvador” de la Catedral, lo que confirma el éxito final de la operación emprendida seis años antes. Así queda reflejado en las resoluciones del Cabildo de Segorbe, a raíz de un contencioso surgido en relación con “papeles e instrumentos” musicales pertenecientes al citado Priorato:

“Deliberaron que Gerónimo Gil, en cuyo poder paran los papeles e instrumentos pertenecientes al Priorato fundado en la Capilla de San Salvador de esta Catedral, como heredero que es del Prior Gil, su hermano ya difunto, les entregue a mosén Javier Comba, secretario del Ilustre Cabildo, y que queden en su custodia, como los demás pertenecientes a otros Beneficios; y asimismo la arca con su llave donde se hallan los ornamentos con su cáliz y patena, pertenecientes a los Priores que por tiempo fueren, y que si mosén Joseph Montero, bajonista —ecónomo nombrado por el señor Vicario General para la administración, cobranza y pago de los censos y derechos pertenecientes a las administraciones anexas al Priorato, durante la ausencia del actual Prior—, necesitare de algunos instrumentos, se los deba franquear dicho mosén Comba, dejando su recibo.” (AHCSR, Acta del 4 de noviembre de 1740)¹⁸⁶

Ya en el segundo tercio del siglo XVIII hallamos un bajonista que aparece citado por dos autores distintos; en este caso, Asenjo Barbieri (Casares, 1986) y el Barón de

¹⁸⁵ Documento 6: “Admisión sin oposición previa de dos bajonistas”. (Ibíd.)

¹⁸⁶ Documento 9: “Exigencia de devolución de partituras e instrumentos” (Ibíd.: 213)

Alcahalí (Ruiz de Lihory, 1903). Se trata de Blas Hurtado, natural de Alboraya, formado en la capilla del Monasterio de San Miguel de los Reyes y diestro en la interpretación de varios instrumentos de viento de capilla:

“Blas Hurtado, Hijo de Dionisio Hurtado y de Thomasa de Omedes, Vecinos y naturales todos de la villa de Alboraya, en el reyno de Valencia. Siendo niño estudió música en el Monasterio de San Miguel de los Reyes, donde se aplicó al bajón, obué, flauta dulce, chirimía y corneta, en que salió excelente. Desde allí, siendo de edad como de 19 años, vino a tomar a Casa el Hábito, que vistió en 17 de Agosto de 1742.” [...] “Llegó a ser músico en el Monasterio de El Escorial. El afamado músico Farinelli¹⁸⁷ le compuso algunas sonatas.” (Ruiz de Lihory, 1903)

Barbieri nos informa con mayor detalle sobre el bajonista de Alboraya aunque sostiene que nació en Valencia en contra de Ruiz de Lihory, y quizá con mayor razón, pues aporta además una fecha exacta de nacimiento. Mayor interés que el lugar exacto de su nacimiento es el hecho de que tomara el mismo camino que en su día Fray Matías Cardona, al que quizá tendría ocasión de conocer en El Escorial, ya que el bajonista de Valls había ingresado en la comunidad escorialense el 26 de junio de 1721 y vivió allí presumiblemente hasta el 19 de julio de 1755, día de su fallecimiento según Barbieri. Teniendo en cuenta que Hurtado tomó el hábito escorialense el 17 de agosto de 1742, hallamos que ambos bajonistas coincidieron en El Escorial por un período de más doce años:

*“Blas Hurtado [cantor contralto de voz muy sonora, y excelente tañedor de bajón, chirimía, oboe, flauta, corneta y órgano de campanas]. Nació en la ciudad de Valencia, el miércoles 3 de febrero de 1723, siendo bautizado en la parroquia de Santa Cruz, de la misma ciudad, en 5 del mismo mes y año, con los nombres [de] Blas, José, Pedro, Francisco y Andrés. Llamóse en el siglo Blas Hurtado. Se crió en el Monasterio de San Miguel de los Reyes, cerca de Alboraya, de donde era toda su familia, donde aprendió música, y a tocar varios instrumentos, en lo que salió muy aventajado, solicitando luego ser fraile en el Monasterio del Escorial. Al efecto se hicieron [las] informaciones en Valencia, ante el escribano Leonardo Talens de la Riva, [...] en 1742 [...]: *Certifico... [extenso comentario al respecto de su familia y oficios (simula enfermedad, para que lo expulsen; y luego confiesa la verdad: para que lo admitan en El Escorial)]*; lo dice el bajonista Rodríguez en su manuscrito, porque debió [de] conocer a nuestro Fray Blas, y apreciar su talento. Dice de él que, en lo personal, era bien dispuesto y de hermoso rostro; que servía,*

¹⁸⁷ Ilustre vocalista de ópera italiano, su verdadero nombre fue Carlo Broschi (Apulia, 1705 - Bolonia, 1782). Entró al servicio del rey Felipe V en 1737 quien, aquejado de severas depresiones, hallaba un notable alivio cuando lo escuchaba cantar. La reina Isabel de Farnesio se aseguró de que Farinelli actuara para el rey casi todas las noches, retribuyéndole; por ello, Farinelli se fue convirtiendo en el asesor musical de confianza de la Familia Real española, acumulando una notable influencia en los medios musicales de España hasta el final del reinado de Fernando VI (1758). (Ruiz de Lihory, 1903)

a su coro y comunidad, con su voz de contralto, muy sonora, y con la habilidad grande de bajón, chirimía, corneta y flauta; y que, habiéndose dedicado al órgano de campanas, las tañía con tal gracia, que era el embeleso y alegría de toda la real comitiva; y tanto, que el cantor de palacio, [al] que llamaban Farinelli, le componía sonatas especiales, para que las tocase en dicho órgano, y las oyese la Reina.” (Casares, 1986: 262)

En fin, nuestro valenciano debió de ser un personaje excepcional, al menos en dos aspectos: por una parte, músico brillante además de vocalista contralto que dominaba el bajón y una gran variedad de instrumentos. Por otra, debía de ser también un fino diplomático capaz de introducirse en el círculo más próximo a la familia real sin, al parecer, causar problemas al maestro de cámara, el italiano Farinelli, sino todo lo contrario. Desde luego en el plano musical llegó a lo más alto en su época: tocar para los reyes y ser destinatario de composiciones de su maestro de cámara, considerado el músico de mayor autoridad del país. Recordemos que era el hijo de una familia humilde, sin vínculo alguno con las élites eclesiásticas y monárquicas del momento.

En otro orden de cosas vemos el caso de Fray León de Guadalupe (1759-1806), otro bajonista formado en el Monasterio de San Miguel de los Reyes y que al igual que Fray Blas Hurtado dos décadas antes llegó a formar parte de la capilla de El Escorial; por la diferencia de edad, es muy poco probable que llegara a conocer a Fray Matías Cardona († 1755), pero sí a Hurtado:

“León de Guadalupe, bajonista, 10 de ener[o] de 1759, profeso del monasterio de San Miguel de los Reyes, para segunda profesión en El Escorial; por haber residido en él, por espacio de 5 años, con la habil[i]dad de bajonista.”

“Hijo de Bautista Marín y Francisca Dualde, naturales todos de Catí, provincia de Alicante. León profesó en el Monasterio de San Miguel de los Reyes, en Valencia, el 16 de enero de 1752. Dos años después vino al Escorial, con el objeto de perfeccionarse en tocar el oboe y el bajón, siguiendo aquí 5 años como bajonista, y haciendo segunda profesión en 14 de enero de 1759. Murió en El Escorial el 10 de febrero de 1806.” (AHME, 2: 12-13)¹⁸⁸

Es evidente que la capilla de El Escorial era un destino muy apetecido para cualquier músico español de la época pues la comunidad del monasterio era una de las más acaudaladas de Europa y tenía acceso directo a la familia real española. El inmenso complejo monacal fue diseñado por Felipe II (1556-1598) como un “cofre del tesoro” en

¹⁸⁸ Citado por (Casares ed., 1986: 241-242).

el que brillaban innumerables colecciones: biblioteca, pinacoteca, colección de tapices, antigüedades romanas, esculturas, relojes, instrumentos técnicos, náuticos, musicales, mapas, etc¹⁸⁹. El bajón también aparece en uno de los cuadros de la pinacoteca del Monasterio de El Escorial: el gran lienzo de Claudio Coello titulado “La adoración de la Sagrada Forma por el rey Carlos II”¹⁹⁰ de 1684. En esta pintura se pueden apreciar a un cornetista y un bajonista junto a otros miembros de la capilla en la sacristía de El Escorial en una posición muy cercana al monarca Carlos II.

¹⁸⁹ De hecho la Biblioteca de El Escorial sigue siendo aún hoy un centro de referencia mundial en lo que respecta a manuscritos bíblicos antiguos, algunos de más de mil años, como sus papiros siríacos y coptos (Arias, 2001).

¹⁹⁰ Vide ANEXO XXXI: LA SAGRADA FORMA.

VI.5. PRIMERAS NOTICIAS DEL USO DEL FAGOT EN VALENCIA.

Es precisamente en estas décadas centrales del siglo XVIII cuando hallamos las primeras evidencias de un punto trascendental para nuestra investigación: la aparición del fagot en tierras valencianas. Vamos a apoyarnos sobre todo en dos evidencias, datadas respectivamente en 1720 y 1746, para afirmar que en la primera mitad del siglo XVIII el bajón y el fagot coexisten en la música valenciana. Las referencias al fagot constituyen una novedad fundamental pese a que se sabe que el instrumento ya llevaba un recorrido de al menos un siglo de existencia en diversos lugares de Europa. Tratados como los del francés Mersenne dan fe de que el fagot existía ya a comienzos del siglo XVII en lugares como Francia.

Como ya hemos indicado con anterioridad, el siglo XVIII llegó a España en lo musical con una serie de importantes transformaciones impulsadas desde la corte de Felipe V y su predilección por la música y los músicos italianos. Así como vimos la aparición de los violines en la música de las capillas religiosas, como consecuencia de esa nueva moda italianizante, cabe relacionar con ella de igual modo la aparición de referencias al fagot en las fuentes históricas.

La primera de ellas procede de una fuente ya comentada: la *Guía para los Principiantes* del maestro Pedro Rabassa, editada en Valencia en 1720. Todo un tratado de arte y ciencia musical, claro exponente del más alto nivel sobre el saber músico que existía en la época. Nos remitimos a los datos ofrecidos en torno a la *Guía* al comienzo del presente capítulo y hacemos énfasis en el hecho de que Rabassa ya trata en ella las características propias del bajón distinguiéndolas de las del fagot. Habla de las funciones que cada instrumento posee en relación precisamente con sus peculiares características físicas y sonoras, que son diferentes aunque próximas entre sí. Presenta al bajón y al fagot como dos elementos distintos y coexistentes.

Vemos cómo el bajón, a estas alturas del siglo XVIII, se presenta vinculado a la tradición de la música de las capillas eclesiásticas españolas. El fagot, en cambio, aparece relacionado con novedades de origen foráneo, vinculadas a un gusto italiano de reciente instauración y que proceden de autoridades o modelos socio-culturales ajenos a la tradición religiosa, concretamente, a los gustos de la Corona de la nueva dinastía reinante,

la Casa de Borbón, de origen francés. De hecho esta contraposición entre bajón y fagot, vinculado el primero a la tradición, lo español y la música religiosa, y el segundo a la novedad, lo extranjero y la música laica, se prolongará en el tiempo y se irá intensificando.

Las primeras evidencias documentales sobre la coexistencia en paralelo del bajón y el fagot en tierras valencianas surgen durante el reinado del primer monarca de la Casa de Borbón en España, Felipe V, al que sucederá en el trono un personaje en principio no destinado a reinar, por la prematura muerte del príncipe de Asturias y rey de España durante menos de un año, el joven Luis I; en su ausencia, un hermano del difunto Felipe V será proclamado rey como Fernando VI. Precisamente en relación con este monarca, Fernando VI y la inauguración de su reinado el año 1746, hallamos la segunda evidencia documental que aportamos sobre las primeras noticias históricas de la coexistencia del bajón con el fagot: juntos acompañan con su música un festejo público celebrado en Xátiva en honor del nuevo rey. El cabildo municipal de Xátiva contrata a un grupo de trece ministriles para amenizar unas fiestas que organiza para celebrar el comienzo del nuevo reinado: uno cobra por tocar el bajón, y otro, el “*fagoto*”. Festividades como éstas suponían un acontecimiento excepcional¹⁹¹, frente a la cotidiana celebración de fiestas religiosas, muy numerosas a lo largo de todo el año. Quizá por ello mismo, la huella documental que dejaron es amplia y detallada. Seguimos a Josep Antoni Alberola en su presentación del excepcional documento:

«En cuanto a la orquesta de la capilla, varía, dependiendo de las épocas. Además, los instrumentos utilizados también varían, de unas épocas a otras. Así, a finales del siglo XVII, y principios del XVIII, los instrumentos de los ministriles de la capilla serían: bajón, cornetas, sacabuches, flautas de pico, chirimías, arpas, violas de gamba y violonchelos [...] Hacia mitad del siglo podemos decir que la orquesta está formada por violines, violón, bajón, oboes y trompas [...] Para saber cómo era una orquesta de aquellos tiempos, en tierras valencianas, tenemos un documento del Archivo Municipal de Xátiva, que hace referencia al sueldo que recibieron los músicos contratados por la ciudad, durante la visita de Fernando VI, para darle más lustre (Alberola y Bueno, 2002: 181):

“Confie[s]o, el abaxo firma[n]te, haver rezibido de la Ilustre presente Ziudad de San Felipe, y por mano del Señor Don Antoni[o] Joseph Cebrián, otro de los Cavalleros Regidores Comisarios, diputados por la misma, para la Función de la Proclamación de Su Majestad, el Señor Don Fernando Sexto, que Dios Guarde [...], por la asistencia de los Músicos y demás, que por menor avaxo se

¹⁹¹ El estudio más completo que conocemos sobre las fiestas que se celebraban en el Reino de Valencia en honor de la Corona es el de MONTEAGUDO ROBLEDO, M^a Pilar (1996): *El espectáculo del poder. Fiestas Reales en la Valencia moderna*. Valencia, Excmo. Ayuntamiento de Valencia. (Monteagudo, 1996)

notará, que [h]a[n] concurrido a dichos actos, lo que es en la forma siguiente: A M[osé]n Francisco Larrás, de tañer el oboe, la trompa y timbales, 6 l[ibras]. / A M[osé]n Antonio Soliva, de tañer el oboe, 6 l[ibras]. / A Manuel Prats, Violón, 6 l[ibras]. / A Pedro Segarra, Oboe, 6 l[ibras]. / A Miguel Crespo, clarín y bajón, 6 l[ibras]. / A Manuel Mendoza, clarín y trompa, 6 l[ibras]. / A Juan Acuña, primer violín, 6 l[ibras]. / A Matías Manés, violín, 4 l[ibras]. / A Antonio Seguí, 4 l[ibras]. / A Joseph Portell, violín, 2 l[ibras]. / A Matías del Villar, violón, 2 l[ibras]. / A Fernando Acuña, violín, 2 l[ibras]. / A Joseph Ribera, fagoto, 2 l[ibras].

Y por ser Verdad hago el presente [recibo] de mano propia, en San Felipe [e. d., Xátiva] a 31 de agosto de 1746'.» (AMX, 1746)¹⁹²

Observamos ciertos detalles de interés: de los trece músicos que cobran por actuar en los festejos, tres tocan más de instrumento: Francisco Larrás (oboe, trompa y timbales), Miguel Crespo (clarín y bajón), y Manuel Mendoza (clarín y trompa); y uno de ellos es el bajonista, Miguel Crespo. Vemos nuevamente reflejado en una fuente histórica el hecho, tantas veces observado, de que haya ministriles capaces de tocar más de un instrumento. Por otro lado, vemos la importancia de los violinistas, que forman un grupo de cuatro miembros con uno de ellos destacado como “*primer violín*”; ya vimos cómo el violín irrumpe con fuerza en la música española del siglo XVIII por la fuerza de las modas italianizantes difundidas desde la corte real. No siendo ajena a esas modas, el fagot se presenta en este caso citado por su denominación italiana, llamándosele “*fagoto*”.

VI.6. LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII.

En el reinado de Carlos III (1759-1788), monarca atento a las reformas ilustradas de corte militar, el puerto de Cádiz es objeto de especial atención; y ello por efecto de la política de rearme que impulsa el nuevo rey en 1763. Cádiz se convierte en base naval y cabecera exclusiva del comercio con América. La construcción de sus vastas instalaciones militares y portuarias, más el establecimiento de las casas comerciales que explotan el tráfico americano, convierten a Cádiz en la nueva capital económica y cultural de la fachada atlántica peninsular, con una nueva catedral, edificada por los ingenieros

¹⁹² Cit. por (Alberola y Bueno, 2002: 181).

militares de la Corona¹⁹³. A los puestos de su capilla musical, de nueva creación, optarían con seguridad músicos de toda España, y entre ellos el bajonista valenciano Matías Montañana. Es en ese contexto en el que, en 1780, hallamos noticias sobre este valenciano afincado en Cádiz; a través de él, se trató de adquirir partituras de música litúrgica en Valencia, en concreto “*responsorios puestos en música, según el espíritu del cabildo*” gaditano:

“A raíz de esta iniciativa de compra se recibió en Cádiz una importante cantidad de obras de Sevilla y Valencia. Uno de los comisionados para esta ampliación del repertorio fue el bajonista Matías Montañana, de origen valenciano. Por medio de él se recibieron, de la Iglesia de Corpus Christi, entre octubre y diciembre de 1780, trece responsorios de Navidad: uno, de José de Nebra; tres, de Joaquín Traver; y nueve, de Francisco Morera.” (Díez, 2004: 1570)

Importante es también el hecho de que el mismo Montañana fuera compositor y que su obra llegara a difundirse en alguna medida, gracias a la corriente del comercio con América centralizado en Cádiz; pues según manifestaría Montañana en su testamento, al final de su vida, llegó a enviar a México algunas composiciones instrumentales de su propia creación:

“El bajonista Matías Montañana manifestó en su testamento haber enviado a México algunas composiciones instrumentales suyas.” (Díez, 2004: 1796)

Nuevamente hallamos la difusión de la música española en las colonias hispano-americanas, pues ya habíamos visto como algunas de las obras de P. Rabassa había tenido como destino también México.

Nuestra siguiente noticia acerca de los bajonistas en Valencia transcurre en 1783; hubo en la ciudad grandes acontecimientos festivos con motivo del nacimiento de dos infantes gemelos, Carlos y Felipe, hijos de los entonces príncipes de Asturias, el príncipe Carlos —el futuro rey Carlos IV— y su esposa, la princesa María Luisa de Parma¹⁹⁴. Se

¹⁹³ Dicha política surge como reacción a los desastres coloniales de la Guerra de los Siete Años (1756-1763), durante la que los británicos capturan grandes puertos españoles, como La Habana (1761) y Manila (1762). A raíz de estos reveses, Carlos III impone reformas militares con un puntal en la ciudad de Cádiz, convertida en principal centro del comercio americano, y custodiada por una moderna y potente base naval (Asensi, 1997).

¹⁹⁴ Las fiestas del “natalicio” de estos infantes gemelos, excepcionalmente fastuosas, llegaron a suponer la que algunos historiadores han denominado “explosión festiva de 1783” en Valencia, acontecimiento al que

prevé que las funciones musicales a cargo del municipio sean numerosas y bien remuneradas, y surge una vacante en la capilla municipal, concretamente la de primer trompa. El candidato “de la casa” es titular de la plaza de segundo trompa y sustituto del primer trompa, Josep Pla, en sus ausencias desde hace más de 25 años: se trata de Josep Ribera quien toca también el bajón y el fagot. Sin embargo, presentan su candidatura también dos ministriles, Isidro Antolí y Joaquín Cameno, sin vinculación a la capilla municipal, alegando dotes excepcionales como instrumentistas. Su concurrencia podría muy bien deberse al interés despertado por los anunciados festejos del doble “natalicio” real, previstos para finales de agosto de 1783, de los que se sabía que iban a tener el máximo fasto y pompa.

El consejo municipal, inclinado a favorecer a Ribera, cuestiona la calidad de estos dos músicos “desconocidos” examinando sus “memoriales” de candidatura: además de decir que dominan hasta tres instrumentos, Cameno, y cinco instrumentos, Antolí, este último se ofrece a cubrir la plaza de un instrumento que todavía no sabe tocar, la trompa, comprometiéndose a aprender a tocarla en breve; sin embargo afirma dominar el bajón y también el fagot. Nos encontramos, pues, con otro caso de coexistencia paralela del bajón y el fagot en la Valencia del último cuarto del siglo XVIII. Seguimos la narración y la cita de las fuentes originales hecha por Josep Antoni Alberola i Verdú:

«El 1783, a la mort del ministril amb plaça de primer trompa Josep Pla, [Josep] Ribera será ascendit des de la seva plaça de según trompa, y apareixerán dos aspirants a la plaça vacant:

“Hecho presente un memorial de Josep Ribera, músico ministril de esta Ciudad, en que dize «que más de veinticinco años tiene el honor de servirla, en la plaza de segundo trompa» —encara que conste que a més dominava el “bajón-fagoto”— «y habiendo fallecido Josef Pla, que disfrutava de la primera [la plaza de primer trompa], [de] acuerdo [con su] pareze[r] se halla en proporción para optar a [la] otra plaza»: Acordó el Ayuntamiento, en su inteligencia, ot[org]ar [al] cit[ado] Ribera la cit[ada] vacante por muerte del expresado Pla, nombrándole, en caso necesario, de nuevo; y se da por vacante la que el nombrado [Ribera] servía. Del mismo modo, se hizieron presentes dos memoriales, de Ysidro Antolí y Joaquim Cameno¹⁹⁵, por los que, respectivamente, concluían suplicando se

se dedica un capítulo completo en el ya citado estudio de Pilar Monteagudo Robledo (Monteagudo, 1995: 80-102).

¹⁹⁵ Cabría preguntarse si el ministril Joaquim Cameno tendría alguna relación familiar con Joseph Cameno, ministril de la Colegiata de Xàtiva a mediados de siglo y autor de la Tabla de Digitaciones de Bajón estudiada por Josep Borràs i Roca (Borràs, 2009: 248-249).

les agracie la plaza de músico, vacante por la muerte de Josef Pla, en consideración de hallarse instruidos: el primero, en tañer y tocar los instrumentos de flauta, abúe, trompa, clarín, bajón [y] fogót; y el segundo, en violín, violón y violoncelo, prometiéndose habilitarse instantáneamente en la trompa que [se] precisa”.» (Alberola, 2000: 26)

VI.7. MÉTODO DIDÁCTICO DE ANTONIO SOLIVA: 148 LECCIONES PARA BAJÓN.

En el grupo de los trece músicos asalariados de Xátiva visto recientemente atrae nuestra atención la presencia como tañedor de oboe de Mosén Antonio Soliva. Este clérigo ministril probablemente podría ser el mismo que, citado por el Barón de Alcahalí en su *Diccionario* de 1903, aparece como compilador de una colección de “148 lecciones para bajón”:

“Soliva, Antonio. Sacerdote ejemplar y excelente músico. Compuso una colección de 148 lecciones de bajón, muy disputada entre los profesores é inteligentes; se encuentra en poder del musicólogo D. José Rodrigo Benlloch.” (Ruiz de Lihory, 1903: 411)

José Ruiz de Lihory no deja otra constancia mayor sobre este músico que la referencia a su colección de “lecciones” para bajón, lo que da a entender que se trataba de un manuscrito de carácter didáctico. Por desgracia, no se conoce que dicho escrito haya llegado hasta nosotros ni que existiera más de un ejemplar del mismo. Lo único que dejó dicho Ruiz de Lihory sobre él es que “era muy disputado entre los entendidos” y estudiosos de su propia época en temas de música histórica, y que había estado en poder de uno de estos estudiosos llamado D. Joaquín Rodrigo Benlloch. Cabe la posibilidad de que el manuscrito de Soliva pueda hallarse en algún archivo a la espera de su exhumación y publicación.

No podemos asegurar que este ministril de Xátiva de nombre Antonio Soliva en 1746 fuera el mismo tratadista en cuestión, pues sobre éste último no hemos hallado más que dos testimonios históricos adicionales, posteriores en varias décadas con respecto a éste de los trece ministriles de Xátiva. El primero de esos dos testimonios, datado en 1796, sitúa al compilador de las “lecciones” como cantor y capellán primero del Colegio del Patriarca:

“Por la feliz noticia de haver elevado a las aras N. SS. P. Pío VI, en 18 de septiembre del mismo (1796), al Beato Juan de Ribera, Patriarca de Antioquía [...] el autor D. Vicente Pla y Cabrera [...] conserva un ejemplar de este folleto en el archivo del Real Colegio del Corpus Christi, signatura I, 7, 9, 158. Dejó consignado este autor en la pág. 51 que cantó la misa el rector del Colegio, D. José Mas, asistido por D. Antonio Soliva, capellán primero del Colegio, que cantó el Evangelio; y por el Dr. Pascual Horta, colegial de beca, que cantó la Epístola.” (Boronat y Dánvila, 1904: 213).

Del año 1797 procede la otra cita documentada, también relativa al capellán D. Antonio Soliva, que lo califica como “Evangelistero” del Colegio del Corpus Christi, junto a otro músico clérigo, Mosén Luis Exulve:

“En la prima mensis que en 23 de mayo de 1797 celebraron los señores Don Mariano Tortosa, Rector, y Sr. Dr. Juan Bautista Navarro, Vicario de Coro, [...] empleo y mérito en el servicio acordaron: Que a Mosén Antonio Montesinos, Maestro de Capilla, se le den ciento y [...] Calatayud, capiscal primero, cien libras; a Mosén Josef Llorens, capiscal segundo, sesenta libras; a Mosén Antonio Soliva, y Mosén Luis Exulve, Evangelisteros, sesenta libras cada uno.” (Piedra, 1968).

Por proximidad cronológica y el hecho de pertenecer al Colegio del Corpus Christi, nos inclinamos a suponer como más probable que la identidad del compilador de las “lecciones” coincida con la de este capellán de finales del siglo XVIII citado por Boronat (1904: 213) y Piedra (1968); en tal caso, el ministril citado por Alberola y Bueno (2002: 181) en su estudio sobre las fiestas celebradas cincuenta años antes en Xàtiva, bien podría ser un familiar directo suyo llamado como el propio autor”¹⁹⁶.

Del estudioso J. Antonio Doménech Corral obtenemos otras noticias, tomadas de la documentación de archivo del Colegio de Corpus Christi, donde hallamos de nuevo a dos individuos con el mismo nombre de Antonio Soliva, que fallecen con cuatro años de diferencia (uno en 1805 y otro en 1809). Reproducimos aquí las anotaciones del propio Doménech en torno a los dos personajes:

“Soliva, Antonio (nº orden: 221). Año: 1746. Oficio: Capellán 2º Contralto.
Datos: Esta capellanía es una de las 2 fundadas por la testamentaría del Dr. Lajara.

¹⁹⁶ La colección de 148 lecciones para bajón de Soliva, citada por Ruiz de Lihory, no ha podido ser hallada todavía, pero su mera existencia nos pone sobre la pista de un documento histórico de excepcional importancia, ya que sería único en su género en relación con la pedagogía del bajón, y comparable al “Cuaderno del Baxonista de Roncesvalles” de José Uxtasun, en el que se nos habla sobre la interpretación del bajón a mediados del siglo XVIII. (Uxtasun, 1746; Riera, 2006)

Soliva fue elegido [*tras ser*] publicados los Edictos previos [*a la oposición de su plaza*]. En 1753 sirve de Evangelistero y se le señala de salario 30 libras al año. En 1791 se le dan 20 libras para irse fuera de Valencia a recobrar su salud. Era presbítero; en 1794 fue nombrado capellán 1º. En 1797 se le señala 60 libras salario al año como Evangelistero. Murió en 1809 y fue sepultado en la Capilla del Colegio. Fuente: ACC-SF-140, Fols. 450-455.- Determinaciones 1753, fol. 379.- Determinaciones mayo 1791; junio 1794; mayo 1797.”

“Soliva, Antonio (nº orden: 67). Año: 1805. Oficio: Capellán 1º. Datos: Falleció 13 de diciembre de 1805. Fue sepultado en la Capilla al día siguiente. Le rezó responso el clero de Santa Catalina y el de San Andrés. Fuente: ACC-SF-140, fol. 455.” (Doménech, 2015: 155)

Aunque las informaciones de J. Antonio Corral aportan nuevos detalles sobre la existencia de dos clérigos de igual nombre, miembros del Colegio de Corpus Christi, no permiten alcanzar una conclusión definitiva sobre la autoría de las “148 lecciones”. Sea como fuere, dejamos constancia aquí de la importancia que la figura del clérigo bajonista Mosén Antonio Soliva y que el valor de su manuscrito podría ser excepcional para nuestro objeto de estudio.

VI.8. BAJONISTAS DE LA CATEDRAL DE VALENCIA (d. 1780).

Es a partir de esta misma década de 1780 cuando nos llegan noticias distintas sobre la capilla musical de la Catedral de Valencia. Estas hacen referencia al bajonista Vicente Beneyto tal como indica Ramírez Beneyto en su estudio sobre el compositor y maestro de capilla Josep Pons. Se trata de la solicitud de una subvención que Beneyto presenta al cabildo en 1790 para la compra de un bajón, circunstancia que los canónigos aprovechan para que el instrumento que se compre quede reservado al uso exclusivo de la Catedral de Valencia:

“Se leyó un Memorial de Vicente Beneyto, Baxoncista de esta Santa Iglesia, en el que manifestaba que se le había inutilizado el Baxón, y no tenía haberes para comprar otro, y suplicaba se dignase el Il[ustrísi]mo Cabildo subvenir su necesidad. Y el Il[ustrísi]mo Cabildo dio comisión al Señor Canónigo D. Manuel de Navia para que, de los efectos de la Administración de la Fábrica, mand[as]e comprar un Baxón para el servicio de esta Santa Iglesia.” (AHCV, 331: 90)¹⁹⁷.

¹⁹⁷ Cit. por (Ramírez, 2005: 244).

En ese mismo año, el cabildo aprueba un aumento de sueldo para el mismo bajonista, hecho con que Ramírez ilustra las complejidades de la administración eclesiástica de la época, modelada por usos y tradiciones de siglos de antigüedad. Los ingresos y gastos de las instituciones eclesiásticas y civiles, anteriores a las medidas de racionalización administrativa propias del siglo XIX y sobre todo del XX, obedecían a una colección caótica de acuerdos y contratos puntuales, cuyos fondos podían derivarse hacia necesidades nuevas. Así, los fondos para el bajón que se adquiere en 1790 proceden de la “Administración de Fábrica”, dedicada en origen a los gastos de mantenimiento del edificio de la catedral y sus obras. A continuación vemos como el aumento de sueldo concedido a Beneyto procede de dos fuentes financieras distintas: de las limosnas y ofrendas en metálico recogidas por el cabildo a través de sus cepillos y colectas —la Almoyna—, y otra, de las rentas asociadas a la plaza del arcediano mayor, el P. Gaspar Tapia¹⁹⁸, al que veremos en diversas ocasiones vinculado a las retribuciones de los ministriles:

«*Aumento de Salario a Vicente Beneyto, Bajoncista, de 40 L[ibras], por meitat de la Almoyna, y Tapia, en 15 de junio 1790.*” (AHCV, 1631: 78) Així podem trobar com un individu, amb molts anys de servei a la capella, que aconseguieix diversos augments de salari al llarg de la seua vida, pot tenir el seu sou repartit en petites fraccions, per infinitat d’administracions.» (Ramírez, 2005: 248)

Finalmente se acepta, por parte del cabildo de la catedral, la compra de un bajón, que pasará a ser propiedad exclusiva de la Catedral de Valencia:

“*El Sr. Canónigo D. Manuel de Navia, en cumplimiento de la Comisión que le hizo el Il[ustrísi]mo Cabildo, presentó un Baxón, que había comprado para el uso en esta Santa Iglesia, en precio de 2000 reales. Y el Il[ustrísi]mo Cabildo acordó se pague esta cantidad de la Renta de la Fábrica, á quien corresponde; y que se custodie dicho Baxón en esta Santa Iglesia, á discrección del Señor Canónigo Maestro de Capilla, sin que de ninguna manera se permita sacarlo fuera de ella.*” (AHCV, Ms. 1331: 90)¹⁹⁹

Apenas cinco años más tarde hallamos con cierto detalle la noticia de la jubilación de otro bajonista que tuvo que ser colega de Beneyto en la Catedral de Valencia, el clérigo

¹⁹⁸ Existen al respecto de la administración económica de las antiguas instituciones valencianas numerosos estudios de gran interés, de entre los que destacamos el de Jesús Villalmanzo (Villalmanzo, 1990).

¹⁹⁹ Cit. por (Ramírez, 2005: 258).

Cristóbal Hervás. La vacante que genera su retiro da lugar a una oposición, sistema de provisión que hemos ido viendo como el de uso común desde el siglo XVII en todas las catedrales españolas, a la que concurren otros cuatro bajonistas: Mariano Llop, Mosén Escorihuela —capellán y ministril de la Catedral de Segorbe—, Joaquín Sales y Gregorio Bellido. Veamos paso a paso cómo las fuentes tan cuidadosamente investigadas por Ramírez Beneyto en su estudio sobre la segunda mitad del siglo XVIII presentan el proceso:

«Josep Pons, jutge d'altres oposicions: L'activitat de la capella catedralícia continuava, i entre les obligacions del Mestre ja hem comentat que s'inclouïa la seua participació en els tribunals que havien de jutjar les oposicions als càrrecs musicals de la capella. Així, al juliol de 1795, es va nomenar, per jutjar la plaça de baixonista, que quedava lliure per la jubilació de Mosén Christóval Hervás, junt amb el mestre Pons, a Vicente Beneyto, que en aquell moment era el baixonista amb plaça de la capella (Ramírez, 2005: 303):

“Por quanto Mosén Christóval Hervás Presbítero Ministril de Baxón de esta Santa Iglesia ha presentado memorial exponiendo que por su abanzada edad y falta de vista no puede desempeñar su oficio, que está sirviendo quarenta y un años, por ello suplicava al Il[ustrísi]mo Cabildo le concediese la jubilación: y como al mismo tiempo Mariano Llop, Mosén Manuel Escorihuela, Presbítero [y] Baxoncista de la Santa Iglesia de Segorbe, Joaquín Sales, [y] Gregorio Bellido, han comparecido con memoriales, suplicando la gracia de dicha plaza, al Il[ustrísi]mo Cabildo. Acordó éste que los sobredichos pretendientes sean examinados por D. José Pons, Maestro de Capilla, y Vicente Beneyto, baxoncista, ambos de esta Santa Iglesia, y le hagan relación de la habilidad y destreza de cada uno de los referidos pretendientes.”(ACCV, 322: 95)

En un altre ordre de coses, sabem que com sempre ocorria en el funcionament de la catedral, les vacants que es produïen en la plantilla dels ministrers es cobria –com les dels capellans cantors– amb els pretendents que presentaven “memorial”, després d'expedits els edictes de la convocatòria; i quan superaven els exercicis que, per a jutjarlos en oposició, els plantejava el mestre de capella, assessorat d'un especialista de l'instrument. Podem veure com s'organitzaven aquestes oposicions en la circumstància de retirar-se Cristóbal Hervás, que es va jubilar a l'agost de 1795, després de servir 41 anys en el lloc de ministrer de baixó, des d'abril de 1754.» (Ramírez, 2005: 269-270).

En primer lugar, el clérigo Mosén Cristóbal Hervás solicita el retiro remunerado de su plaza de bajonista en la capilla catedralicia, a lo que el cabildo accede otorgándole una generosa pensión equivalente a algo más del 80% de su salario como ministril en activo:

“Habiendo oído el memorial presentado por M[o]s[é]n Christóval Hervás [...] no pudiendo cumplir, en el presente, con la obligación y ejercicio de su plaza, por falta de vista, y adelantada edad, suplicaba al Il[ustrísi]mo Cabildo se dignase

concederle la jubilación de la referida plaza. Y el Il[ustrísi]mo Cabildo, en vista de esta súplica, jubiló, en dicha plaza de ministril de bajón, al expresado M[os]s[é]n Christóval Hervás, reservándole 50 L[ibras] de las 60 que tenía de salario, y los demás emolumentos que lucrava en su razón, según estilo.” (AHCV, 322: 112)²⁰⁰

A continuación, y sin mayor demora, el cabildo valenciano se plantea la necesidad de su reemplazo por otro bajonista y se pasa directamente a examinar a los cuatro candidatos. Éstos se presentan a la convocatoria por oposición de la plaza vacante de bajón inscritos el 22 de julio de 1795 y examinados ese mismo día:

“En dicho día, por quanto por jubilación de Mosén Christóval Hervás, vaca la Plaza de Ministril de Bajón, que obtenía en esta Santa Iglesia. Y para su obtento presentaron al Il[ustrísi]mo Cabildo memorial: Mariano Llop; Mosén Escorigüela, Bajoncista de la Santa Iglesia de Segorbe; Gregorio Bellido; y Joaquín Sales; en el día 22 de Julio pasado próximo; y en este mismo día acordó el Il[ustrísi]mo Cabildo fuesen examinados dichos pretendientes: por D[on] Josef Pons, Maestro de Capilla, y Vicente Beneyto, Bajoncista, ambos de la presente Iglesia.” (AHCV, 322: 113)²⁰¹

Vemos cómo la oposición es confiada a dos músicos examinadores, que con seguridad serían tan exigentes como en su día Mosén Pedro Oliver para la capilla del Colegio del Corpus Christi, como ya vimos por extenso en la sección anterior. Al ser la plaza convocada de rango catedralicio, presiden los exámenes dos personas: el maestro de capilla, Josep Pons y el bajonista Vicente Beneyto:

“Y en vista de la relación firmada, de los sobredichos Maestro de Capilla y Bajoncista, sobre la habilidad y destreza de los enunciados pretendientes, que presentaron al Il[ustrísi]mo Cabildo, eligió y nombró para la referida plaza, de Ministril de Bajón, a Gregorio Bellido, con el salario ann[u]o de 30 L[ibras], pagaderas á saber: 10 Libras de la Administración del S[eño]r Arzediano Mayor, y Canónigo, D[on] Gaspar de Tapia; y las 20 Libras de la Administración de la Almoyna, con los demás emolumentos anexos y pertenecientes a dicha plaza de Bajón.” (AHCV, 322: 114)²⁰²

²⁰⁰ Cit. por (Ramírez, 2005: 270).

²⁰¹ *Ibidem.*

²⁰² Cit. por (Ramírez, 2005: 270).

VI.9. OPOSICIÓN DE UN BAJONISTA VALENCIANO EN SEGOVIA.

Apenas tres años más tarde, en 1798, queda vacante una plaza de bajón en la Catedral de Segovia que es ofertada, entre otros, a un bajonista valenciano. Su titular saliente, apellidado Sardina, evoca una posible vinculación con César de Sardena, al que vimos dos siglos atrás tocando el bajón en la de Ávila (Kenyon, 1986: 110); la proximidad geográfica y la tradicional norma de las profesiones permiten que una posible descendencia o parentesco no deba ser totalmente descartada. Sardina concursa a una plaza vacante en la Capilla Real en Madrid y solicita un gran anticipo en previsión de los gastos que le acarrearán la estancia en la capital. El cabildo segoviano accede:

«El bajonista Sardina pide que se le adelanten 1.000 reales “para ocurrir a sus urgencias”, dejando 100 cada mes. [El cabildo decide:] Que se le den.» (AHCS, 3350: 293)²⁰³

Sardina obtiene la plaza en la Real Capilla de Madrid y su puesto en Segovia queda vacante. Se pone en marcha el procedimiento para convocarla en régimen de oposición, publicándose los “edictos” o circulares de la convocatoria:

“El bajonista Sardina pide licencia para ir a Madrid, para una oposición. Se comisionó a los Comisarios de Escuela: [...] El bajonista Sardina dio parte de que le ha sido conferida, por oposición, la plaza de la Real Capilla [en Madrid]. Se acordó dar por vacante la plaza y que se pusieran edictos: [...] Se dio cuenta de que los edictos a la plaza de bajón, con término en quarenta días, se han fijado y enviado a las catedrales y a algunas colegiatas del reino.” (AHCS, 3350: 293)²⁰⁴

Diversos opositores tantean al cabildo segoviano en demanda de una ayuda económica para realizar el viaje: de este intento se pueden deducir una serie de realidades. En primer lugar, que los bajonistas no eran profesionales pudientes; segundo, que el viaje por tierra hasta la ciudad de Segovia era considerado como causa de importantes gastos; tercero, que en algún momento anterior, otros cabildos habían tratado de estimular la afluencia de opositores a sus convocatorias prometiendo bolsas de ayuda para el viaje

²⁰³ Cit. por (López-Calo, 1990: 295)

²⁰⁴ (Ibíd.: 304-306).

hasta sus sedes. Sin embargo, el segoviano decide que no va a ofertarlas, dejando entrever que tal medida había dejado de ser habitual:

“El secretario hizo presente que algunos opositores a la plaza de bajón habían escrito que vendrían si se les daba alguna ayuda de costa: *Se acordó que ya no había viático ni se daba cosa alguna, y que así se les fuese respondiendo.*” (AHCS, 3351: 331)²⁰⁵

La decisión podría relacionarse con la crisis económica que hace su aparición en España repetidamente en la década de 1790, agravada por las guerras contra la Revolución Francesa, en las que la Corona española se ve involucrada, asumiendo pérdidas adicionales que repercuten especialmente en las arcas eclesiásticas²⁰⁶:

“Se cumplió el término de los edictos a la plaza de bajón y oboe; hay tres opositores.” (AHCS, 3356: 337)

Ante la falta de “ayudas de costa”, sólo concurren tres candidatos, todos ellos de ciudades castellanas no muy alejadas de Segovia: Valladolid, Sigüenza y Palencia; pero los problemas de los “comisarios de escuela”, los funcionarios encargados de dirigir el proceso de selección, como enseguida veremos, empezarán pronto a multiplicarse:

«Se trató de proveer la plaza de bajón y oboe. Votan entre los opositores, que fueron Ventura Rubio, bajonista de Valladolid; Julián Gil, del Colegio de Infantes de Sigüenza; y Manuel Menéndez, bajonista de Palencia. Salió elegido Ventura Rubio, natural de Royuela, “Abadía” de Lerma, *nullius dioecesis.*» (AHCS, 3358: 342)²⁰⁷

«El bajonista y óboe Ventura Rubio escribe que no acepta la plaza, por habersele aumentado la renta en su catedral.» (AHCS: 3359: 343 v.) «Los Comisarios de Escuela escriben que si el Cabildo quiere oír un bajón y óboe, vendrá de Cuenca.» (AHCS, 3360: 348) « [El cabildo decide:] “*Que venga. [...] Francisco Javier Bachiller, natural de Cuenca, opositor a la plaza de bajón, ha sido examinado y declarado no apto para esta plaza.*”» (AHCS, 3362: 359)

«Blas Ballester, bajonista de Valencia, que ha sido opositor a la plaza de bajón, cuando se proveyó en Sardina, pide al cabildo “*le confiera esta plaza vacante, o le habilite para su provisión, teniendo presente la censura de aquel examen; y si en él recayese la elección, se ofrece a ser de nuevo examinado.*”

205 *Ibíd.*

206 Cfr. (Ayala, 1962: 89-101).

207 *Ibíd.*

(AHCS, 3364: 363) “*Se conferenció el punto y últimamente acordó el Cabildo que le habilitaba para la provisión desta plaza*”.» (AHCS, 3366: 365)

Ante la renuncia de Ventura Rubio, el único candidato considerado apto, no se vuelve a llamar a Gil ni a Menéndez, sino que se recurre directamente a un cuarto bajonista, procedente de Cuenca; quizá recomendado por uno de los “comisarios”, no supera las pruebas a las que es sometido. Se cita a continuación a un antiguo candidato a una oposición anterior, el bajonista Blas Ballester de Valencia. Éste, probablemente al corriente de lo sucedido hasta ese momento en la oposición segoviana, se permite el lujo de imponer condiciones, lo cual hace suponer que no estaba especialmente interesado en la plaza. Esta impresión se confirma al poco tiempo:

“*Blas Ballester, bajonista de Valencia, a quien el Cabildo tenía habilitado, da parte de no poder venir, por haberle aumentado allí el sueldo.*” (AHCS, 3369: 374)²⁰⁸

Vemos cómo Ballester maniobra frente a sus empleadores en Valencia, exigiendo de ellos un aumento de sueldo, seguramente argumentando que, en caso de no obtenerlo, dejaría su puesto para irse a Segovia. Finalmente obtiene el deseado aumento y conseguido su propósito, cumple con sus empleadores, renunciando a una plaza que no había buscado por sí mismo. Es entonces cuando los problemas de los comisarios segovianos se agudizan: se quedan sin candidatos, lo cual desagrade al cabildo, que se impacienta con los examinadores.

«Se volvieron a leer las censuras de los opositores a la plaza de Bajón, así como las fes de bautismo de los opositores. Se acordó pedir a los examinadores que pusieran claras las censuras “*y no con la extensión [con] que ahora lo hacen, que más parece en elogio de unos y en demérito de otros, que no rigurosa censura*”.» (AHCS, 3371: 376 v.)²⁰⁹

Éste es un hecho curioso y notable y podría obedecer a dos circunstancias: una, que Segovia no fuera un destino apetecible, lo cual podemos considerar como probable, dado que la ciudad había perdido hacía tiempo su pujanza y atractivo de antaño²¹⁰; dos,

²⁰⁸ *Ibídem.*

²⁰⁹ *Ibídem.*

²¹⁰ Segovia conoció su mejor época en el siglo XVI, por el desarrollo de su industria textil lanera; sin embargo, el declive de la pañería y las seculares exacciones fiscales acabaron arruinándola en el siglo XVII.

que el número de bajonistas hubiera descendido de manera importante, por falta de expectativas profesionales. Este hecho es más difícil de demostrar, pero una circunstancia induce al menos a preguntarse porqué aparece un candidato extranjero, un alemán llamado Wesely, quien además es el que finalmente obtiene la plaza:

«Los opositores fueron: Manuel Nieto, Matías Wesely y José Arias. En la votación tuvo Nieto tres votos; Wesely, dieciocho; y Arias, cinco; con lo que quedó nombrado Wesely, de nación alemana.» (AHCS, 3373: 56-57)²¹¹

Esta accidentada oposición ganada por un extranjero resulta excepcional quizá por tratarse de una plaza de bajón y oboe, con las dificultades que este último podría ocasionar. El resultado de la oposición no dejó lugar a dudas pues Wesely obtuvo una diferencia de votos muy holgada respecto al resto de candidatos.

VI.10. NOTICIAS DEL BAJÓN EN LOS MONASTERIOS JERÓNIMOS EN EL S. XVIII.

A lo largo del presente capítulo hemos puesto de relieve el papel de los monasterios de la Orden de San Jerónimo en el antiguo Reino de Valencia como centros musicales de relieve a lo largo del siglo XVIII. También hemos aludido a algunos bajonistas formados en ellos y hemos tratado el caso de monjes que sirvieron a sus comunidades jerónimas tocando el bajón. Algunos incluso hicieron carrera llegando a tocar en El Escorial, como fray Matías Cardona, fray Blas Hurtado o fray León de Guadalupe. A continuación vamos a adentrarnos una vez más en los testimonios sobre la presencia del bajón apoyándonos en la rica documentación legada por la Orden de San Jerónimo en relación con sus monjes músicos, admirablemente investigada por Alfonso de Vicente para el conjunto de España (De Vicente, 2010).

En el contexto de la dura y azarosa vida que llevaba la gran mayoría de los valencianos en el siglo XVIII la posibilidad de ingresar en la Orden de San Jerónimo era una opción con sólidas expectativas de seguridad y calidad de vida. Incluso con ciertas

A finales del siglo XVIII, la ciudad había perdido casi toda su antigua importancia Cfr. (De la Fuente, 1969: 176).

211 Cit. por (Lopez-Calo, 1990: 304-306).

opciones a un ascenso social gracias a la posesión de ciertas habilidades entre las que estaban las musicales. Por ello, los candidatos a profesar como monjes de clausura que poseían habilidades musicales, como cantores o como instrumentistas, hacían constar ese hecho y eran examinados. Como explica Alfonso de Vicente, este es el caso del bajonista fray Vicente Redón, cuya profesión en la orden fue aceptada en el monasterio de Nuestra Señora de La Murta en Alcira, en 1762:

«Jóvenes (a veces de sólo 14 años) o músicos consagrados, cuando pedían su ingreso en el monasterio indicaban y mostraban sus saberes musicales. No era una oposición, pues no había una plaza, ni edictos, ni varios candidatos. Simplemente, una demostración de que el candidato podía ser útil para el coro del monasterio. A ello seguía el informe de los monjes competentes (maestro de capilla, organista...) y la votación por parte de todos los padres capitulares, salvo los que por algún impedimento legal quedasen excluidos. En algún caso está documentado un procedimiento semejante a lo que sucedía a veces en otras instituciones: los aspirantes actuaban en varias ocasiones junto con el resto de los monjes músicos, antes de pedir el hábito. Así, en [*el monasterio jerónimo de*] Nuestra Señora de La Murta de Alcira, en 1762:

“En dos de febrero de dicho año, nuestro Padre Prior Fray Francisco Bononad mandó tocar a capítulo de vocales, y estando todos congregados propuso Su Paternidad a dichos Padres Capitulares cómo Vicente Redón, de la villa de Catí, y Joaquín Lledó, de la villa de Liria, estaban pendientes de nuestro santo hábito.

El primero, por habilidad de bajonista y otros instrumentos, y el segundo por voz de contralto. Los cuales han tocado y cantado con desempeño, cada uno según su habilidad, en las festividades que han ocurrido en el mes de enero [de 1762] antecedente, como la Comunidad lo ha visto.

Y así que pasasen a votar, y habiendo votado por las cédulas secretas del “sí” y el “no”, primero por Vicente Redón, y después por Joaquín Lledó, fueron recibidos por la Comunidad y por el dicho nuestro Padre Prior, de todo lo cual doy fe”.» (De Vicente, 2010: 121)

Saber tocar el bajón o como se decía en la época, tener “*habilidad de bajonista*”, era una cualidad muy bien valorada por los monjes jerónimos para cualquier candidato a ingresar en una de sus comunidades. Y ello porque el bajón acompañaba con mucha frecuencia el oficio divino, es decir, la liturgia de las horas, que se celebraba a diario. Así lo vemos reflejado en uno de los minuciosos reglamentos de la Orden relativo al acompañamiento musical de dicha liturgia, estudiado por Alfonso de Vicente:

“si no hay órgano a Completas [en los días dobles de hebdomadario en verano], la Salve es a canto llano, si no la dispensan. Pero siempre que las

Completas sean rezadas, la Salve²¹² es con órgano en todo tiempo, o con bajón, cuando no hay órgano en el Oficio del Día.” (De Vicente, 2010: 187)

Vemos claramente que en el oficio divino, el bajón acompaña a las voces que rezan cantando cuando por exigencias de la liturgia no puede recurrirse al órgano. Esto ocurrirá de forma generalizada en la música religiosa española hasta prácticamente el siglo XX lo que hace destacar al bajón entre el resto de ministriles. Y en el campo de las normativas litúrgicas en la Orden de San Jerónimo la autoridad máxima era sin duda la comunidad de San Lorenzo de El Escorial, de la que De Vicente extrae un interesante dato, relativo al uso del bajón como sustituto del órgano, una de las funciones del instrumento que vimos ya en los siglos anteriores al XVIII y que continúa en éste:

Calendario Litúrgico

Uso de bajón

Sábados de Cuaresma.....Salve con órgano o bajón

Tabla 1.3.1.3 Intervenciones del órgano en la liturgia de San Lorenzo del Escorial. (De Vicente, 2010: 194-195)

Otra de las funciones primordiales del bajón en el contexto de la música religiosa, además de acompañar las voces y servirles de base, era suplirlas. De Vicente nos habla también de esta función del bajón en las capillas musicales de los jerónimos por escasez de cantores bajos y sobre la gran importancia de este en el conjunto de la música de dichas capillas.

“Si la escasez de tiples no resulta extraña en una capilla [...] sí puede parecerlo la llamativa carencia de cantores con voz de bajo o contrabajo. [...] Hasta una institución como la Real Capilla en tiempos de Felipe II, el más importante conjunto musical de la época en España, se veía con problemas para abastecerse de bajos.”

“Existe la posibilidad de que la voz de bajo fuera sustituida o reforzada por un instrumento musical, sobre todo el bajón, como indica el propio Nasarre. Se ha citado antes cómo en 1790, en San Miguel de los Reyes, se contrató un tiple y un bajonista para las fiestas de San Miguel y San Jerónimo (ARV. *Clero*. Libro 1.452: 200v. *Libro de Procuración desde 1784*. Pago en 30 septiembre 1790), índice de las dos carencias de tesitura más habituales²¹³. Como se verá en el capítulo

²¹² Vide PARTITURA IV: SALVE REGINA.

²¹³ Por ejemplo, en el Monasterio del Escorial, en todo el siglo XVIII, no aparecen como seglares asalariados más que un solo tiple en las cuentas de 1799-1803, y un bajonista en las de 1760 y 1764

siguiente, el bajón fue, después del órgano, el instrumento con mayor y más continuada presencia en todos los monasterios jerónimos. Esto se debía a su función de instrumento acompañante, que actuaba tanto con el coro de monjes en el canto llano, como con la capilla en la polifonía. Bien podía sustituir la voz de bajo cuando no la había, o bien doblarla cuando el número de cantores bajos era muy inferior al de otras tesituras, y hubiera que compensar la capilla.” (De Vicente, 2010: 286287)

Tal era la importancia del bajón para las funciones musicales en los monasterios jerónimos que se llegaba a contratar a músicos externos para que enseñasen a tocarlo a los monjes, aunque ello requiriese especial dispensa por tener que entrar el maestro de música en la rigurosa clausura del monasterio. De Vicente nos ilustra esta realidad con un caso de 1799 en Segovia en el que aparece el bajonista Manuel Sardina que como sabemos obtuvo plaza en la Real Capilla (AHCS, 3350: 293) y cuya plaza en la Catedral de Segovia dio lugar a la accidentada oposición a la que aparece un bajonista valenciano:

“La necesidad de monjes que supieran tañer instrumentos se traduciría también en recurso a algún ajeno al monasterio para que enseñara no ya a los niños de la hospedería [...] sino a un monje: en 1799, en Nuestra Señora del Parral (Segovia), se pagaron 200 reales a un reconocido bajonista de la Catedral de Segovia, Manuel Sardina, por enseñar [*a tocar el bajón*] al monje Fray Joaquín de Jesús.” (AHN. *Clero*, Libro 13292: 630. *Libro del Arca 1785-1835*) (De Vicente, 2010: 295)

Por último, indicio de un uso continuado y constante del bajón son las compras de cañas que vemos reflejadas en la contabilidad del Monasterio de La Murta, en Alzira: (1789, 1790, 1792, 1797, 1803) y para el “*abúe*” (1790). (ARV. *Clero*. Libro 1003: s.f. *Libro de Gastos 1785-1831*)

La compra de cañas suscita cuestiones tales como la de la propiedad de los bajones. Estos eran propiedad particular de cada monje bajonista y al fallecer uno de éstos su instrumento podía ser adquirido por la administración institucional del monasterio, como ocurrió en el de San Miguel de los Reyes en 1787:

“*En 23 pagué 12 libras por el bajón del Padre Fray Mariano Segarra.*” (ARV. *Clero*. Libro 1452: 184. *Libro de Procuración desde 1784*)

(Mediavilla 2009: 18, 265, 267, 269), lo que puede ser otro indicio más en el sentido de carencias tanto de tiples como de bajos, suplidas éstas por bajones (De Vicente, 2010: 287).

Fray Mariano Segarra (1740-1764-1797) había profesado como bajonista, pero se le eximió del servicio en 1784 por problemas de salud. El dato tiene, pues, un doble interés: por un lado, por documentar la adquisición de un instrumento por parte de un Monasterio, y por otro, porque indica que el instrumento era propiedad privada del monje, a quien se le compró el bajón aún en vida de él, pero ya incapaz de utilizarlo por sí mismo.

Salvo esta compra el resto de documentos se refieren al continuo gasto en cañas para bajón y bajoncillo:

ARV. Clero. Libro 1452. *Libro de Procuración desde 1784*, folios:

- fol. 161 r.: pago por cañas, 09 marzo 1784.
- fol. 201 r.: pago por cañas, 24 octubre 1790.

ARV Clero, Libro 1003. *Libro de los Gastos del Monasterio de N.ª S.ª de La Murta año 1785 [hasta 1831]*. Gastos bajo el título “Extraordinario”, sin foliar:

- VIII-1789: “4 cañas para el bajón: 3 reales.”
- VII/IX-1790: “Por 2 cañas de bajón: 1 real, 19 dineros.”
- X/XII-1790: “Por 8 cañas de bajón y abúe: 7 reales, 14 dineros.”
- X/XII-1797: “Media docena de cañas o lengüetas para el bajón”, junto a otros gastos.
- X/XII-1803: “6 cañas para el bajón: 6 reales, 12 d.”

Veamos el caso del monasterio de San Jerónimo de Cotalba, cercano a Gandía, algo más pequeño que las otras dos casas de su Orden en tierras valencianas, Santa María de La Murta y San Miguel de los Reyes. Dejó registros escritos sobre su capilla musical y en concreto, el nombre de un monje bajonista, fray Antonio Alapont, junto con el de otros catorce monjes músicos pertenecientes a su capilla:

“Primera recepción [...] de Ant[oni]o Alapont. [...] y assimismo Ant[oni]o Alapont natural del lugar de Catarroja // presedido el examen, e ynforme del p[adre] corrector del canto de su habilidad de voz, y de baxonista mandó su pater[nida]d pasar a votar, y echo el escrutinio fueron admitidos por la com[unida]d y de su p[aternal]d también.” (ARV Clero, Libro 1.010. Llibre de actes capitulars començant en lo any 1651-1811)

De Vicente muestra extrañeza por no existir mayores referencias documentales en un contexto rico en ellos. Entre los escasos datos que se ofrecen los referentes al bajón figuran entre ellos. Por lo tanto, la relevancia de éste queda apuntada:

«En cuanto a otros instrumentos [*aparte del órgano*] sólo hay la referencia a un monje recibido por bajonista en 1779, Fray Antonio Alapont (ARV. *Clero*. Libro 1010: 237v.-238. *Actas Capitulares 1651-1811*. Acta capitular de 13 octubre 1779), pobreza documental que no se corresponde con lo que debió de ser la historia musical del monasterio; aunque ya se ha señalado que quizá [*en Cotalba*] sólo hubiera monjes intérpretes de polifonía, especialmente para la Semana Santa, y no instrumentistas, salvo organistas y bajonistas.» (De Vicente, 2010: 411)

Hasta en los monasterios de menor rango y por lo tanto con menores recursos y posibilidades se contaba con al menos un bajonista, además de un organista. Esto indica que el bajón ya era en aquella época un elemento indispensable o insustituible en el acompañamiento musical de la liturgia. En ese sentido podemos afirmar que, para el ámbito de la música en los monasterios jerónimos por lo menos, el bajón muestra un carácter de plena vigencia y alcanza un rango de importancia máximo.

Hechas estas precisiones, cabe hacer a continuación un breve recorrido sobre las líneas biográficas de los monjes jerónimos bajonistas de los monasterios valencianos del siglo XVIII, comenzando por los del monasterio de Nuestra Señora de La Murta, en Alcira. Debemos hacer constar que, en algunos casos, ya hemos hecho referencia a ellos, y son fray Vicente Llopis, fray Félix Talens, fray Vicente Redón —anteriormente citado— y fray Jaime de San Lorenzo —también citado ya—, cronológicamente ordenados. Del primero, fray Vicente Llopis, no conocemos la fecha de nacimiento; sólo la de profesión como monje jerónimo (2 de febrero de 1715) y la de su muerte (20 de abril de 1747), y el hecho de que, además de músico bajonista, fue sastre y hermano lego antes de convertirse en monje:

«Fol. 348: “1737. *Fr[ay] Vicente Llopis, hermano lego, fue oriundo de Moxente [act. Moixent, prov. Valencia]. Tomó el s[an]to hábito en La Murta para baxonista y sastre día 2 de feb[re]ro de 1715. Viuió algunos [interlineado: añ[os]] en el monast[er]io con éstos y otros empleos siempre muy honrado religioso y hombre de bien y de verdad, zelo y mucha fidelidad en lo q[u]e la s[an]ta obediencia le empleava; después le pusieron en la administración de la casa y heredad de Xíxara y en todo procuró cumplir con su obligación. Cayó allá enfermo en una pestilencial constelación q[u]e al presente generalm[en]te corría. Le traxeron al monast[er]io y muy conforme siempre [a] la volu[nta]d de Dios, recibidos con gran devoción y con todos sus sentidos todos los s[an]tos sac[ramen]tos murió día 20 de abril sábado s[an]to de más de quarenta y tantos años de edad y 22 de [h]ábito. Su alma descanse en paz”.*»

[Al margen:] “Murió de más de 40 an[o]s de edad y 22 de ábito a 20 de abril”.

(AHN Códice 525. *Libro 2º de actos capitulares desde el año 1580 hasta el de 1661* [empieza en 1552, hasta el f. 306; a partir del f. 307 se incluyen notas necrológicas de los monjes hasta 1782]. AHN Códice 525. *Memorias de los*

religiosos que en este monesterio de N[uest]ra S[eñ]ora de La Murta han tomado el hábito y profesado en ella [primero hay un índice y luego las necrológicas de algunos monjes]

De fray Félix Talens sabemos, en realidad, muy poco, aparte de que fue monje de Nuestra Señora de La Murta que ya era bajonista antes de ingresar en la comunidad jerónima:

«**Talens, Félix** (¿? - 8/12/1737 - ¿?), de Nuestra Señora de La Murta de Alcira (Valencia). Natural de Carcagente (Valencia). Fue recibido monje “*por habilidad de baxonista*”.» (ARV Clero, Libro 1.117: 165, 166, 167).

En cambio, sí conocemos más detalles sobre fray Vicente Redón, del que ya hemos hablado con anterioridad y que además del bajón tocaba otros instrumentos: oboe, flauta y trompa. Es otro caso de los que se convertían en jerónimos siendo ya músicos formados, como **Vicente Redón** (¿?-1762-1782), bajonista, oboísta, flautista y trompista:

“f. 198, 2-II-1762: “I[prime]ra recepción de los novicios. Se les vistió el s[an]to ábito el día 7 de febrero de d[ic]ho año.” [...] “En 2 de febrero de d[ic]ho año n[uest]ro p[adre] prior fr[ay] Fran[cis]co Bononad mandó tocar a cap[ítul]o de vocales; y estando todos congregados, propuso su p[aternida]d a d[ic]hos p[adres] capitulares cómo Vicente Redón, de la villa de Catí, y Joaquín Lledó, de la villa de Liria, estaban pretendientes de n[uest]ro s[an]to ábito, el primero por habilidad de bajonista y otros instrumentos, y el segundo por voz de contralto, los cuales an tocado y cantado con desempeño, cada uno según su habilidad, en las festividades que han ocurrido en el mes de enero antecedente como la comunidad lo a visto, y así que pasasen a votar y aviendo votado por las cédulas secretas del sí y el no, primero por Vicente Redón y después por Joaquín Lledó, fueron recibidos por la comunidad y por el d[ic]ho n[uest]ro p[adre] prior, de todo lo qual doy fe.” (ARV Clero, Libro 1.117: 198)

De fray Jaime de San Lorenzo no conocemos más que tocaba la chirimía además del bajón, era hábil reparando y manteniendo su instrumento y en 1739 se le ordenó salir de la clausura de La Murta para tocar en el cercano pueblo de Albalat de la Ribera:

“Pero no fueron únicamente los organistas los monjes reclamados desde otras villas: al bajonista y chirimía fray Jaime de San Lorenzo se le pagó en 1739 por ir a tocar el día de San Pedro a Albalat de la Ribera y por componer una llave del bajón.” (Giménez Úbeda 1990: 86-105)

Presentamos un total de seis monjes bajonistas pertenecientes al monasterio de San Miguel de los Reyes a lo largo del siglo XVIII:

1. “Juan Buada (¿?-1715-1759) bajonista.”
2. “José Bueno (1700-1733-1789) bajonista, cornetista y oboísta.”
3. “León de Guadalupe (¿?-1752-1806) bajonista y oboísta.”
4. “Mariano Segarra (1740-1764-1797) bajonista.”
5. “Diego de San José o Diego Porsellar (1754-1776-1841) bajonista.”
6. “Miguel Talamantes (1778-1800-1834) bajonista y corrector del canto.”

Siguiendo un orden cronológico aparece en primer lugar fray Juan Buada, que fue hermano lego antes de profesar como monje. Personaje curioso, no destacó precisamente como músico y desempeñó el oficio de panadero dentro del monasterio.

s./f.: “*El h[erman]o **Juan Buada**.*” “*El h[erman]o Juan Buada fue natural de la villa de Ademuz, obispado de Segorbe, en el reyno de Valencia, hijo de Fran[cis]co Buada y de Generosa Valentín, naturales de d[ic]ha villa. Entró a servir en esta casa y tuvo el empleo de triguero, y ganava 15 l[ibras] de soldada. Recibió el ábito de donado día 13 de febrero de 1715 y consta, cómo en 11 de abril de 1717 fue propuesto para la última recepción para la profesión el h[erman]o Juan del Orno, q[u]e tenía dos años de novicio, y fue votado por votos secretos, y fue admitido. Hizo su profesión día 3 de mayo de 1717 siendo prior el p[adre] m[aest]ro fr[ay] Juan Galiano. Fue muchos años hornero, y los días de horno era muy puntual en q[u]e los padres sacerdotes tuviesen pan blando para tomar chocolate luego q[u]e acababan de decir misa, en esto, y en hir al coro a tocar los fabordones con el bajón no hacía falta, aprendió un poco de bajón, y se quedó corto, pero era gusto ver q[u]e luego q[u]e hacían señal para vísperas se ponía su capa, y el bajón bajo el brazo, y se encaminaba al coro, ya se sabía, q[u]e al subir la escalera del presbiterio avía de probar el bajón, echava quatro puntos, y se iba al coro a tomar puesto, se ponía en las sillas altas de la parte del órgano y a los salmos tocaba el fabordón, a esto se reducía su habilidad, y quedaba muy contento de servir en esto a la comun[ida]d. En su celda por maravilla entrava ninguno no gustava q[u]e nadie fuese a estorvarle, ni q[u]e le visitasen. Tuvo un hermano, barbero en Val[enci]a llamado Pedro Buada y dos sobrinos carnales hijos de una hermana, el uno el p[adre] fr[ay] Joaquín Pérez dominico, q[u]e murió en el conv[en]to del Pilar de Val[enci]a con grande opinión de santidad, y el otro el h[erman]o donado Mariano Pérez, donado de esta casa. Finalmente llegó el día de su muerte q[u]e fue en esta casa año 1759.”(AHN, Códice 523)*

El siguiente en orden cronológico fue fray José Bueno (nac. 1700 – prof. 1733 – m. 1789), jerónimo ministril que además de bajonista fue cornetista y oboísta. Parece bastante más dotado musicalmente que el anterior fray Juan Buada al que probablemente debió de conocer, ya que ambos coinciden en el monasterio, según los registros que manejamos, entre 1733 y 1759:

«**Bueno, José** (1700 - 20/IX/1733 - 19/I/1789), de San Miguel de los Reyes de Valencia. Era bajonista y tocaba corneta y oboe. Nació en Guadassuar (Valencia)

pero residía en Algemés (Valencia), de donde pasó a San Miguel de los Reyes.» (AHN Códice 509: 216; Códice 523: 14v, 37v de la 2ª numeración; ARV *Clero*, Libro 2.956: 75-75v.)

Posterior y consecutivo en el tiempo a fray José Bueno fue fray León de Guadalupe, al que ya hemos hecho referencia con anterioridad al hablar de los bajonistas valencianos que hicieron carrera y llegaron a tocar en El Escorial; profesó casi veinte años después de fray José Bueno y debió de ser subordinado suyo en la capilla del monasterio, aunque no permaneció mucho tiempo en ella, pues se trasladó a El Escorial pocos años después:

«**León de Guadalupe** (¿?-1752-1806), monje que realizó su primera profesión en San Miguel de los Reyes en 1752, marchó al Escorial para ampliar sus estudios de bajón y oboe y realizó aquí segunda profesión en 1759.» (Hernández, 1993: I, 234)

Tras fray León de Guadalupe viene fray Mariano Segarra, al que ya hemos mencionado con anterioridad por haberse vendido al monasterio el bajón que poseía en 1787. Profesó años después de marchar fray León de Guadalupe a El Escorial pero es posible que estuviese a las órdenes de fray José Bueno en la capilla de San Miguel de los Reyes. A su muerte desempeñaba un cargo administrativo de cierta importancia dentro del monasterio:

Fol. 43: “*En 21 de agosto de 1763 a las 9 y cuarto de la mañana tomó n[uestro] s[an]to ábito, de mano de n[uestro] p[adr]e prior fr[ay] Gregorio Dempere, Mariano Segarra; hijo de Joseph Segarra y de Rosa Betí, todos de la villa de Catí, reyno de Valencia y obispado de Tortosa, siendo dicho novicio de edad de 23 años 4 meses y 27 días; siendo m[aestr]o de novicios el abajo firmante. Fr[ay] Thomás Sales, m[aestr]o de nov[ici]os.*” [...] [Otra letra:] “*Fue [fray Mariano Segarra] m[uch]os años m[aest]ro de novicios. Bajonista y mui zeloso de la observansia de n[uestr]as leyes*”. [Al margen:] “*Profesó en 8 de setiembre de 1764 y se llamó Mariano Segarra.*” [Otra letra:] “*Murió día 16 de abril de 1797 siendo ad[ministrad]or de la Masía del Campillo; y le enterraron en el Colegio de la Esperanza.*” (AHN Códice 523. *Registrum Priorum et novitiorum huius monasterii. Registrum novitiorum*, fol. 43)

Vinculado a un fray Mariano Segarra ya anciano aparece fray Diego Porsellar (también conocido como Diego de San José) nacido el 12 de noviembre de 1756 en Benimámet, muy cerca de Valencia. Ingresó en el monasterio siendo adolescente el 20 de febrero de 1773 y profesó como monje con dieciocho años escasos el 24 febrero 1774.

Este joven fray Diego Porsellar haría carrera en el monasterio y en la orden llegando a ser prior, una figura de relevancia entre los jerónimos:

“Fol. 7-II-1798: “Tabla de oficios (cambio de prior por renuncia): Procurador de pleitos en Valencia: Manuel Porsellar / Procurador de pleitos en Zaragoza: Tomás de Santa María / Procurador mayor: Gaspar de San Juan / Procurador de Benimámet: Vicente de San Ramón / Corrector mayor del canto: Esteban Gómez / Corrector 2º: Antonio de Jesús / Corrector 3º: Juan Garcés / Maestro de capilla y trojero: Antonio de Jesús / Lector de escritura: **Diego de San José** / Bibliotecario: Francisco Vives.”

“Fol. 132v-133, 5-III-1804: “Tabla de oficios: Corrector mayor del canto: Manuel Pérez / Corrector 2º: Josef Cuquerella / Corrector 3º: Miguel Talamantes / Maestro de capilla: Thomás Guimerá / Provisor de cobranzas: Antonio de Jesús / Portero mayor: Esteban Gómez / Administrador de la mesada del Espinar: Manuel Porsellar / Procurador de pleitos: Juan Garcés / Bibliotecario y enfermero mayor: **Diego de San José** / Arquero 2º: Vicente de San Ramón / Administrador de la botica: Gaspar de San Juan / Dispensero: Francisco Gil / Trojero y compañero del prior: Miguel Ibáñez”.» (AHN, Códice 523: 41, 1323)

Vemos cómo fray Diego de San José es elegido para importantes cargos en el monasterio en diversas renovaciones de los puestos de responsabilidad en el mismo, registradas en 1798 y 1804. Fue lector de Escritura, bibliotecario y enfermero mayor. De hecho, sobreviviría ya anciano a la exclaustación de 1834 y viviría hasta 1841, falleciendo a la por entonces muy avanzada edad de ochenta y cinco años.

VI.11. CONSTRUCTORES DE BAJONES: GREMI DE TORNERS.

A lo largo del presente capítulo hemos comentado la presencia documentada de adquisiciones de bajones o sus elementos constitutivos, como cañas, por diversas instituciones, como los monasterios jerónimos vistos en la sección anterior. En relación con ello, cabe mencionar a los proveedores de instrumentos, piezas y cañas, de los que sólo hemos podido hallar hasta el presente testimonios indirectos y escasos. La primera noticia sobre constructores de bajones en tierras valencianas la hemos hallado en la obra del Marqués de Cruïlles, cronista erudito, quien en su estudio sobre los gremios valencianos dice lo siguiente sobre el de los torneros:

“**Torneros:** [*Marcos Antonio de*] Orellana [1731-1813]²¹⁴ define bajo este nombre a los que se dedican a labrar la madera a torno. Éste era el de rueda, del que aún quedaban algunos, pues el de ballesta no se conocía en la época de dicho autor. Los torneros hacían las dulzainas, instrumentos de música indígena, y también los bajones, oboes y otros de este género, cuya fabricación era libre y no sujeta ni a examen ni a aprobación gremial.” (Salvador y Montserrat, 1883: 223)

Siguiendo la fuente citada por el propio autor, descubrimos la procedencia de su aportación, que dice así:

“**Torners:** [...] y solo saben fabricarle los torneros, que por el manejo de los instrumentos de su ejercicio tienen disposición para hacer Dulçaynas, bajones, cornetas, obues, etc. y semejantes, que se vacían y se tornean. Bien, que a sí esto último, como las antecedentes maniobras y faenas que llevo insinuados son libres y cualquiera sin sujeción, sin previa diligencia de examen, aprobación, o magisterio puede ejecutarlas y trabajar arbitrariamente.” (Orellana, [1731-1813] ed. 1923: 310)

²¹⁴ Marcos Antonio de Orellana Mocholí, conocido actualmente como “El Erudito Orellana”, fue un jurista y polígrafo, nacido en la capital valenciana en 1731 y fallecido en la misma ciudad en 1813. Cursó estudios de Filosofía y Leyes en la Universidad de Valencia, y se doctoró en la de Gandía. Ejerció la abogacía en Cádiz y después en Madrid, donde fue nombrado abogado de los Reales Consejos. Hacia 1780 se retiró a Valencia, donde se dedicó principalmente a los estudios históricos y a la erudición, y además llegó a ser en 1799 abogado de la Real Audiencia de la ciudad. Escribió copiosamente, aunque en vida publicó pocas de sus obras. La mayor parte de éstas no se editaron hasta el siglo XX. Los temas que trata incluyen la historia del Reino de Valencia; la lengua valenciana, a la cual considera de origen lemosín; costumbres, usos y tradiciones valencianos; fauna y flora locales; numismática, música etc. Acumuló una importante colección pictórica. Fue miembro de la Academia de la Lengua Latina Matritense y de las de San Fernando y San Carlos. Por su conciencia sobre la decadencia idiomática y su interés por la historia y la literatura anteriores a su tiempo, se le incluye en el grupo de intelectuales valencianos anteriores a la Renaixença que anuncian ya algunas de sus características. (AA.VV., 1906, *sub voce* “Orellana, Marcos Antonio de”)

Aunque no son muy ricas en detalles, estas dos noticias apuntan a la posibilidad de investigar en su día a los constructores de instrumentos en Valencia en esta época y anteriores. Esto podría abrir un campo independiente del de nuestro objeto de estudio presente sin descartar que aportase nuevas evidencias sobre la morfología o la evolución del bajón. Este hecho ha sido minuciosamente estudiado en otras ciudades como Barcelona o Calatayud y publicado por musicólogos como Josep Borràs y Antonio Ezquerro²¹⁵.

VI.12. TABLA DE DIGITACIONES DE LA COLEGIAL DE XÁTIVA. JOSÉ CAMENO.

El siglo XVIII valenciano aporta otro testimonio de gran valor para la historia del bajón: una tabla de digitaciones para nuestro instrumento, la única en su género que se conserva en España y cuya importancia podría incluso equipararse a las de Daniel Speer (Speer, 1697) o Johann Philipp Eisler (Eisler, 1738), únicas conservadas en toda Europa. El documento que la contiene pertenece a la Iglesia Colegial de Santa María de Xátiva, se conserva en su Arxiu Parroquial y está firmada por un bajonista llamado “J. Cameno”²¹⁶. En la portada del mismo figura una inscripción, aparentemente incompleta: “Antonio Fares. Musico de la”; y un título: “Escala Diatónica Cromática p.º el Bajon”²¹⁷.

La tabla muestra a la parte izquierda un dibujo de la parte posterior del bajón. En la parte superior hay un pentagrama con la escala cromática que coincide cada nota en vertical con unos dibujos de círculos que se corresponden con los orificios del

²¹⁵ Vide (Borràs, 2001) y (Borràs y Ezquerro, 1999).

²¹⁶ Fue encontrada por el musicólogo Francesc Villanueva y examinada por Josep Borràs. Vide (Borràs, 2008).

²¹⁷ Vide ANEXO XXXII: TABLA DE DIGITACIONES, XÁTIVA.

instrumento. Es curioso o de especial atención el registro que abarca dos octavas que empiezan y acaban por la nota Re, en lugar de en la nota Do como es habitual²¹⁸.

En cuanto al autor de la tabla, sin duda un músico con una formación no despreciable pero en gran medida desconocido, hemos podido hallar al menos una referencia, por más que breve e incompleta: hubo un bajonista con el mismo nombre tocando junto a un fagotista en unos festejos celebrados en 1746 en Xàtiva, con motivo de la coronación del rey Fernando VI (1746-1758), al que hemos hecho referencia con anterioridad (Alberola y Bueno, 2002: 181). La atribución de la tabla de digitaciones no puede ser en modo alguno concluyente, puesto que desconocemos el nombre de este bajonista. En el mismo siglo XVIII hubo, que sepamos, otro minisitril valenciano con el apellido Cameno, al que habría que tener en consideración como posible candidato a nuestra identificación. Consignado como “Joaquim Cameno” en 1783, presenta en ese año memorial como candidato para la capilla de la Catedral de Valencia; seguimos la narración y la cita de las fuentes originales, elaboradas por Josep Antoni Alberola i Verdú:

«El 1783, a la mort del ministril amb plaça de primer trompa Josep Pla, [*Josep*] Ribera serà ascendit des de la seva plaça de segon trompa, y apareixerán dos aspirants a la plaça vacant:

*“Hecho presente un memorial de Josep Ribera, músico ministril de esta Ciudad, en que dize “que más de veinticinco años tiene el honor de servirla, en la plaza de segundo trompa” —encara que consta que a més dominava el “bajón-fagoto”— “y habiendo fallecido Josef Pla, que disfrutava de la primera [la plaza de primer trompa], [de] acuerdo [con su] pareze[r] se halla en proporción para optar a [la] otra plaza”: Acordó el Ayuntamiento, en su inteligencia, ot[org]ar [al] cit[ado] Ribera la cit[ada] vacante por muerte del expresado Pla, nombrándole, en caso necesario, de nuevo; y se da por vacante la que el nombrado [Ribera] servía. Del mismo modo, se hizieron presentes dos memoriales, de Ysidro Antolí y **Joaquim Cameno**, por los que, respectivamente, concluían suplicando se les agracie la plaza de músico, vacante por la muerte de Josef Pla, en consideración de hallarse instruidos: el primero, en tañer y tocar los instrumentos de flauta, abúe, trompa, clarín, bajón [y] fogót; y el segundo, en violín, violón y violoncelo, prometiéndose habilitarse instantáneamente en la trompa que [se] precisa”.» (Alberola, 2000: 26)*

Sólo unos años más tarde, aparecen en el Archivo Histórico de la Catedral de Valencia referencias a un músico apellidado Cameno, en los acuerdos capitulares

²¹⁸ Josep Borràs defiende en su tesis doctoral la teoría, muy bien documentada, de la construcción de bajones en “Re”, es decir, cuya nota más grave es un “Re” que se corresponde con un “Do” en la digitación comúnmente aceptada hasta ahora. (Borràs, 2008)

registrados desde 1788 hasta 1791. Podría tratarse del mismo Joaquín Cameno que se postuló en 1783 para la capilla declarando dominar varios instrumentos musicales.

Por último, y aunque relacionado con obras musicales datadas ya en el siglo XIX, hallamos a un tal José Cameno, autor de dos partituras manuscritas, catalogadas por José Climent y conservadas en el archivo musical de la Catedral de Valencia:

«637 “Salmodia de Vísperas”. Autógrafo de 1832. Sig. 247/34.»

«638 Salmodia de Vísperas. Part[itura] autógr[afa] de 1832. Sig. 263/7.»

(Climent, 2010: 123)

Entendemos que estas noticias sólo ofrecen una aproximación en torno al posible autor de la tabla de digitaciones encontrada de indudable importancia histórica; sin embargo, constituyen un primer paso en el camino de su posible identificación.

VI.13. ALGUNOS TRATADOS MUSICALES PUBLICADOS EN VALENCIA.

VI.13.1. TOMÁS V. TOSCA: EL “COMPENDIO MATEMÁTICO” (1707-1715).

Los comienzos del siglo XVIII en Valencia son testigos de un florecimiento cultural y científico de gran relieve con la denominada generación de los “novatores”, pioneros de la Ilustración, entre los que destaca el clérigo y matemático Tomás Vicente Tosca (1651-1723)²¹⁹. En su obra más importante, el “Compendio Matemático” de 1707, Tosca pone de manifiesto su interés por los fenómenos físicos y su explicación por la

²¹⁹ Nacido en la Calle Serranos de Valencia en 1651 y fallecido en 1723, el Padre Tosca fue matemático, filósofo, arquitecto, físico y astrónomo. Realizó estudios en la Universidad de Valencia, alcanzando los grados de maestro en Artes y doctor en Teología. Consagrado sacerdote en 1678, ingresó en la congregación de San Felipe Neri, en la que llegó a desempeñar importantes cargos. La obra “Compendio Matemático” se componía de nueve tomos, publicados entre 1707 y 1715; en ellos, Tosca hace una exposición completa de la física moderna y sus descubrimientos justo antes de la revolución mecanicista del británico Isaac Newton, que no pudo llegar a conocer en profundidad. El éxito de esta obra fue tan grande que, pese a las censuras eclesíásticas y la falta de un público receptivo a las novedades científicas en España, gozó de varias reediciones (1721, 1754 y 1781). Posteriormente, en 1727, se hicieron además ediciones en otros idiomas: alemán, francés e italiano, además de latín, la lengua científica internacional de la época. Para mayor información vide (Navarro, 1987)

ciencia empírica moderna. Esto destaca con sólo mencionar someramente el contenido general de la obra:

*“Tomo I. Geometría Elemental, Arithmética Inferior, Geometría Práctica. Tomo II. Arithmética Superior, Álgebra, Música [incluye, entre otros, el Tratado VI: “De la Música Especulativa y Práctica”]. Tomo III. Trigonometría, Secciones Cónicas, Maquinaria. Tomo IV. Estática, Hidroestática, Hidrotecnia, Hidrometría. Tomo V. Arquitectura Civil, Montea y Cantería, Arquitectura Militar, Pirotecnia o Artillería. Tomo VI. Óptica, Perspectiva, Catóptrica, Dióptrica, Meteoros. Tomo VII. Que contiene Astronomía. Tomo VIII. Que comprende Astronomía Práctica, Geografía, Náutica. Tomo IX. Que comprende: Gnomónica, Ordenación del Tiempo, Astrología”*²²⁰. (Tosca, 1707)

En este campo realiza una notable exposición de la física acústica del momento, en relación con los instrumentos musicales de viento en general y el bajón en particular. Dentro del segundo tomo dedicado a la “Arithmetica Superior, Álgebra, Música” incluye el Tratado VI “De la Música Especulativa y Práctica” en el que nos ilustra sobre el funcionamiento o comportamiento acústico de los instrumentos de viento de su época que él denomina “pneumáticos”:

“Habiendo tratado de los instrumentos de cuerdas, síguele el tratar de los instrumentos pneumáticos. Éstos son los que, animados con el viento, causan la variedad de sonos que experimentamos, como el clarín, pífano militar, chirimías, cornetas, baxones, órganos, y otros semejantes, cuya explicación físico-matemática va en las proposiciones siguientes [...]” (Tosca, 1707: tomo II, tratado VI, 432).

Nuevamente hallamos en este texto científico pionero en su época una prueba más sobre la presencia del bajón en este caso, en las ciencias físicas más avanzada del momento.

El autor explica como tanto el tamaño, forma o longitud de cada instrumento, como la presión del aire (“aliento”) introducido por estos, influye en su sonoridad y altura de los sonidos. Al igual que vimos en el siglo XVI referencias al bajón desde el punto de vista de la enseñanza del latín en las universidades, con el *Iesus Thesaurus Puerilis* de Onofre Pou, en el *Compendio Mathematico* del P. Tosca aparece nuevamente el

²²⁰ Vide ANEXO XXXIII: COMPENDIO MATHEMÁTICO, TOSCA.

instrumento, como ejemplo de la realidad de general conocimiento en su época y para la explicación de sus tesis científicas.

VI.13.2. PEDRO RABASSA: “GUIA DE PRINCIPIANTES”.

En la línea de la tratadística ilustrada, iniciada por obras como la de Tosca, destacamos en el campo de la música la obra *Guía Para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composición de la Música* ²²¹ editada en Valencia en 1720. Su autor, Pedro Rabassa (1683-1767)²²² fue maestro de capilla de la Catedral de Valencia de 1714 a 1724 y en ella habla sobre el bajón desde un punto de vista didáctico y pedagógico.

“Se advierte que el baxón tiene algunos puntos que se forman con gran dificultad, y en particular los dos notados. Y no debe el compositor usar de ellos sino que sea por alguna habilidad especial, pues no todos los saben formar el substenido de debajo de C Sol fa ut. Casi perfectamente no se puede formar, pero el de G Sol re ut de arriba se forma mejor el substenido de debajo de D Fa sol re también es muy difícil pero se puede usar más que los dos expresados.” (Rabassa, 1720)²²³

El maestro Rabassa describe en su *Guía* el instrumento tanto el bajón como los bajoncillos, las tesituras sonoras y las notas complejas de ejecutar. Establece diferencias entre el bajón y el fagot, definiendo éste último como un “bajón dulce” que a su vez actúa como bajo de los oboes. También nos muestra la tesitura de los instrumentos, siendo la del bajón la que va desde Re grave hasta Sol agudo. En cuanto a la extensión del fagot señala que comienza un tono más grave, desde el Do, hasta el mismo Sol agudo, con la

²²¹ Vide ANEXO XXXIV: GUÍA PARA LOS PRINCIPIANTES, RABASSA.

²²² Pedro Rabassa (Barcelona, 21 de septiembre del 1683 – Sevilla, 1767), fue músico, compositor y musicólogo. Recibió las primeras lecciones de música de su tío Ramón Rabassa, organista, y amplió su formación con Francisco Valls, uno de los maestros más famosos de la época, y posiblemente también con Joan Barter. Además recibió influencias de los músicos italianos de la corte del Archiduque Carlos de Austria, establecida en Barcelona entre 1706 y 1713. Aprendió arpa y canto y se ordenó sacerdote. Ejerció como maestro de capilla en la Catedral de Barcelona y en la de Vic (1713), de donde ascendió a maestro de capilla de la Catedral de Valencia primero —desde el 24 de mayo de 1714 hasta el año 1724—, y Sevilla después (1724-1767). En su larga etapa sevillana renovó la capilla catedralicia y aumentó el número de sus integrantes, con nuevas plazas para cuatro violines y dos violas (1732), y la contratación de dos oboes y una flauta travesera (1740). También se dedicó a la pedagogía musical y escribió uno de los tratados de música más relevantes del barroco español: la *Guía Para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composición de la Música* (1720). Compuso además unas cuatrocientas piezas musicales, de las que se conservan más de trescientas. En su momento tuvieron tanto éxito que se hicieron copias para diversas catedrales españolas —Cádiz, Olivares, Jerez— e hispanoamericanas —en diversas ciudades de los actuales México y Guatemala—. Se le considera un compositor innovador por haber incorporado elementos de la ópera italiana, como el recitativo y el aria, a la polifonía española. (AA.VV., 1906, *sub voce* “Rabassa, Pedro”)

²²³ Véanse al respecto las tablas de notas y tesituras del bajón reproducidas en el Anexo XXXIV, extraídas del manuscrito original de la *Guía*, conservado en la Biblioteca del Colegio de Corpus Christi de Valencia.

indicación de que “*aún sube cuatro o cinco puntos más*”: esto sería un Re sobreagudo, cosa bastante inusual en el repertorio de esta época.

El autor clasifica los instrumentos en varios grupos distinguiendo voces, ministriles, violines y acompañamiento, incluyendo el fagot y el bajón en esta última categoría, junto a los instrumentos graves como el órgano, el archilaúd y el violón. Sin embargo, hace la observación de que el bajón también puede servir como voz, y no sólo como acompañante.

En cuanto al bajoncillo, nos hace referencia a los bajoncillos contralto, tenor y tiple, comparando este último con el oboe en cuanto a sonoridad y mostrándonos su extensión desde el Fa grave hasta el La agudo.

Sobre el valor documental que este completo tratado musical representa en cuanto a la presencia y uso del bajón en tierras valencianas resulta obvio casi cualquier comentario. Cabe destacar, sin embargo, el tratamiento en el mismo de la familia de los bajoncillos, que si bien tendría escasa continuidad en épocas siguientes aún conservaba toda su vigencia por la época en que fue publicada la *Guía para los Principiantes* del Maestro Rabassa.

VI.13.3. FRAY FRANCISCO DE SANTA MARÍA: LOS “DIALECTOS MÚSICOS” (1778).

El último tratado teórico del que vamos a ocuparnos en esta parte de nuestra tesis no fue publicado precisamente en Valencia, sino que lo fue en Madrid, en 1778. Su autor fue un monje jerónimo, fray Francisco de Santa María y es por él por lo que le hacemos un hueco en nuestro estudio; ya al hablar sobre la música valenciana del siglo XVII y el bajón, comentamos en el capítulo anterior la importancia de las capillas de los monasterios jerónimos en el Reino de Valencia. Sabemos, gracias a la rica documentación legada por esos mismos monasterios extinguidos en el siglo XIX, de los monjes jerónimos dedicados al bajón en sus respectivas comunidades. Por todo ello, suponemos que la doctrina contenida en el tratado de fray Francisco de Santa María sería perfectamente aplicable a aquellos mismos jerónimos bajonistas en el Reino de Valencia e incluso quizá que la experiencia acumulada por ellos podría haber inspirado a su autor.

El título completo del tratado de Santa María, conocido entre sus lectores y estudiosos como *los Dialectos Músicos*, fue el siguiente: *Dialectos Músicos, en que se Manifiestan los Más Principales Elementos de la Armonía, escritos por el P. Fr. Francisco de Santa María, del Orden de San Gerónimo*²²⁴. Está dividido en varios Tratados, de los que nos interesa concretamente el Tratado Tercero, titulado “Del canto de órgano”, en el que autor afirma:

“El pasar de la apoyatura a la nota, debe ser dexando caer la voz, sin dividirlas, como haciendo de las dos una: regularmente se le da la mitad del valor de la nota, que se le sigue o a quien sirve, más esto no es siempre; porque alguna vez se le dá más, o menos. Éstas se hacen quando se canta a solo, o a duo, y no quando se va coreando. Un autor pondera con tanto dolor las apoyaturas, que prorrumpe en decir que las hacen también los baxones quando corean: cosa verdaderamente ridícula; porque los baxones, y otros instrumentos, que sirven para acompañar, hacen apoyaturas, trinos, mordentes, y quanto sirve al buen gusto, quando tocan alguna sonata, ó concierto; como los órganos, que se valen de quanto pueden agradar al oído en sus tocatas; pero quando acompañan hacen lo que deben para acompañar con tesón las voces.” (De Santa María, 1778: 79)

Este texto resulta verdaderamente relevante ya que nos ofrece detalles en cuanto a la funcionalidad propia de los bajones en la música de la época. Ésta abarca por un lado la tarea de acompañar a las voces —“quando se va coreando”— y por otro lado, el desempeño de la función solista —“quando tocan alguna sonata o concierto”—. Esta última afirmación nos ofrece una pista sobre una importante novedad propia de la música del siglo XVIII que no había sido vista en épocas anteriores: la existencia de obras compuestas de modo específico para bajón, bien acompañando a voces, bien solo, de la cual nos han llegado pruebas documentales, algunas de ellas estudiadas y publicadas por musicólogos españoles en las últimas décadas. Bartolomé Mayor, por ejemplo, ha demostrado la existencia de nada menos que veintinueve de estas obras, compuestas en la primera mitad del siglo XVIII para *una voz, con bajón y acompañamiento*, por el músico Juan Manuel de la Puente (1692-1753), en un reciente artículo. (Mayor, 2012: 14)

Dichas obras llegan a tener una cierta entidad y extensión llegando a abarcar el género de la sonata e incluso el del concierto; entre los ejemplos de sonatas surgidas e interpretadas en el Setecientos español que nos han llegado hasta nuestros días podríamos destacar la *Sonata de Bajón* de Gaetano Pugnani (1731-1798), estudiada y publicada por

²²⁴ Vide ANEXO XXXV: DIALECTOS MUSICOS.

Antonio Ezquerro²²⁵, o la *Sonata para Bajón* de Miguel de Lope, de 1791, investigada por Joseba Berrocal y Judith Ortega²²⁶. Según estos investigadores, Miguel de Lope (Castejón de Henares - Madrid, 17 de octubre de 1798) entró como bajonista en la Capilla Real en 1756 —reinando Fernando VI— y obtuvo la plaza de primer bajonista en la misma en 1791; la única obra que se conoce de este músico es la citada sonata compuesta para la oposición.

En cuanto a conciertos para bajón, conocemos al menos tres: el *Concierto para Bajón* de Anselm Viola (1738-1798)²²⁷, el *Concierto para Bajón Obligado y Orquesta* de Raimundo Luis Forné (1761-1817)²²⁸ y el *Concierto para Bajón y Orquesta* anónimo conservado en el Archivo de la Catedral de Huesca²²⁹.

Por último, destacaremos del tratado de fray Francisco de Santa María su actitud crítica hacia ciertas prácticas musicales frecuentes por aquel entonces, pero carentes de gusto estético; en el pasaje que hemos reproducido, el autor nos muestra como “ridícula” la manera de interpretar que seguían algunos músicos de la época, realizando ornamentos como apoyaturas, trinos y mordentes mientras realizaban la labor de acompañar las voces, costumbre que censura claramente. En esto el tratadista refleja, aunque sea indirectamente, el espíritu crítico e ilustrado vigente en los años en que publicó su obra, que trataba de combatir todo elemento superfluo que desvirtuase o deformase el ser esencial de una obra artística o literaria. En este caso desaprueba la manera de acompañar a las voces ya que podría desvirtuar el objeto espiritual de la música religiosa.

²²⁵ Vide (Ezquerro ed., 2004: 266-273)

²²⁶ La portada del cuaderno en que se conserva la partitura de esta sonata reza “*Sonata de Bajón/de la tercera plaza vacante en la R[eal] Capilla de S. M./ de D. Miguel de Lope/1791./ Se executó el día 9 de febrero.*” Vide (Berrocal y Ortega eds., 2010: XXVIII).

²²⁷ Se puede consultar una publicación de la pieza en su versión con reducción orquestal a piano en la editorial Clivis Publicacions de Barcelona con referencia de catálogo “pil_CLI0109”.

²²⁸ Vide (Ezquerro ed., 2004): en éste mismo estudio figuran también varios versos de bajón y órgano, de Ramón Ferreñac (1763-1832) y otros versos de bajón y órgano anónimos.

²²⁹ Ros, P. (1999)

VI.14. FUNCIONES MUSICALES DEL BAJÓN EN EL SIGLO XVIII.

Las funciones musicales desarrolladas en este período proceden de los dos siglos anteriores —XVI y XVII— gozando de continuidad; otras, sin embargo, emanan claramente de las características propias de este nuevo siglo en que España asiste a la entrada de nuevas influencias foráneas:

1. Acompaña a las voces en la liturgia, tanto en la ordinaria cotidiana como en las celebraciones festivas y solemnes: como bajo de las voces, acompañándolas, doblando la voz baja o realizando el bajo en solitario.

“Existe la posibilidad de que la voz de bajo fuera sustituida o reforzada por un instrumento musical, sobre todo el bajón, como indica el propio Nasarre [...] Como se verá en el capítulo siguiente, el bajón fue, después del órgano, el instrumento con mayor y más continuada presencia en todos los monasterios jerónimos. Esto se debía a su función de instrumento acompañante, que actuaba tanto con el coro de monjes en el canto llano, como con la capilla en la polifonía. Bien podía sustituir la voz de bajo cuando no la había, o bien doblarla cuando el número de cantores bajos era muy inferior al de otras tesituras, y hubiera que compensar la capilla.” (De Vicente, 2010: 286-287)

2. Acompaña a las voces en la música de carácter netamente civil para amenizar procesiones, funerales y otras festividades al aire libre. En este aspecto, tampoco cabe mencionar novedad alguna sobre lo visto en los siglos XVI y XVII. Las noticias aportadas por Raquel Serneguet sobre la capilla de ministriles de la corporación municipal de la ciudad de Valencia arrojan nueva luz sobre su papel y su trabajo en una época convulsa, concretamente la de los años de gobierno austracista en la ciudad durante la Guerra de Sucesión Española (1700-1707). Los datos aportados por Serneguet en torno a los pagos de salarios por servicios musicales de los “ministrils de la Ciutat” nos hablan de las ocasiones en las que el municipio dotaba a sus festejos públicos de acompañamiento musical —que no fueron pocas ni infrecuentes— y del modo de proceder los músicos para cobrar los emolumentos debidos por los servicios prestados. La pequeña historia de la capilla de ministriles del municipio austracista de Valencia nos aporta, por último, nombres y datos circunstanciales que se convierten en referencias cruzadas por la existencia de citas posteriores relativas a los miembros de dicha capilla —por

ejemplo, las de Ruiz de Lihory sobre Jaime Bartolomé Ordúñez—. No olvidemos que la capilla municipal estudiada por Serneguet para los primeros años del siglo XVIII era sucesora y descendiente de aquella otra creada en el ya lejano 1524, y de cuyas “capitulacions” nos hicimos repetido eco en el capítulo dedicado al siglo XVI.

“Durante la Guerra de Sucesión, podemos concluir que la actividad musical que se efectuaba en Valencia estaba regulada y organizada por el Cabildo Municipal, de conformidad con los menesteres ciudadanos, las funciones, las celebraciones y las fiestas, para todo lo cual mantenía a un número conveniente de músicos, distribuidos en diferentes agrupaciones de ministriles y trompetas. Además de estos dos grupos de músicos empleados permanentemente, y cuando la ocasión lo requería, el Cabildo contrataba los servicios de las capillas de música de la Seo y de san Juan del Mercado, con el objeto de engrandecer los actos públicos, tanto civiles como religiosos, que necesitara la documentación conservada en el Archivo Municipal de Valencia es la que nos permite precisar y conocer, no solo el número, funciones, ingresos, organización y nombres de los músicos contratados con carácter fijo, sino también deducir el grado de disponibilidad económica de las capillas musicales de la Seo y de san Juan del Mercado, puestas al servicio eventual de los actos ciudadanos; siendo los eventos religiosos, como la procesión del *Corpus*, o los acontecimientos civiles vinculados a la corona, los que causaron los más importantes gastos al municipio, nos podemos hacer una idea del grado de bienestar, el nivel económico y la pujanza de Valencia en esta época, que mostraba en sus festividades un alto grado de ostentación y boato.” (Serneguet, 2009: 255)

3. De manera contradictoria con la tendencia negativa de pérdida funcional por la incursión del fagot en ciertos ámbitos musicales, al bajón se le abre en el siglo XVIII un nuevo ámbito como instrumento solista y en música instrumental: conocemos la existencia documentada de obras escritas exclusivamente para bajón, como sonatas, conciertos y versos, lo cual representa una innovación radical e histórica con respeto a los siglos anteriores. Volvemos a hacer mención aquí de las sonatas para bajón halladas y estudiadas por investigadores como Judith Ortega o Antonio Ezquerro, entre otros; de los conciertos, como el de Anselm Viola; y de los versos, como los publicados y estudiados por en sus ediciones críticas de la música de capilla de los grandes templos zaragozanos de La Seo y El Pilar entre 1670 y 1800. Por último, vemos en el tratado del jerónimo fray Antonio de Santa María titulado *Dialectos Músicos en que se manifiestan los más principales Elementos de la Armonía* (Madrid, 1778) que el bajón recibe una atención específica y comentada en el contexto de esta nueva función como

instrumento solista. Este mismo carácter reviste la intervención del bajón, al igual que en siglo anterior, en las *Lamentaciones* de la Semana Santa y otras formas musicales como las *Cantadas*. Como ejemplo de esta música instrumental en Valencia encontramos la “Resercada a 3 de dos Bajones y oboe” del compositor Francisco Hernández Illana y la “Recercada a 3 de 2 bajones y bajoncillo” del compositor Francisco Vicente Cervera. Otra muestra de este protagonismo instrumental aparece en las Cantadas y Tonadas de Joaquín García de Antonio.

VI.15. ICONOGRAFÍA.

VI.15.1. LOS FRISOS DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MARTÍN OBISPO.

Coincidiendo con las primeras décadas de 1700 hallamos nuevas evidencias del uso del bajón en Valencia detalladas en un relieve ornamental de una importante iglesia de Valencia. Se trata de la Parroquia de San Martín Obispo. Fue construida en el siglo XIV y, como se ha visto, en el primer cuarto del siglo XVIII poseía una capilla de ministriles destacada y enriquece el interior de su templo con obras de mejora en el nuevo estilo imperante, el barroco. La nueva decoración del friso que corona la cara interna de los muros de la iglesia consiste en una serie de relieves, distribuidos en escenas rectangulares, representando gran variedad de instrumentos musicales propios del momento. El bajón aparece en varias escenas, pero destaca una en especial, porque presenta un grupo de cuatro bajoncillos —bajo, tenor, alto y tiple—, lo que es significativo y excepcional²³⁰.

Desde un punto de vista musicológico, la presencia documentada de esta obra de arte supone una prueba iconográfica de la realidad histórica del bajón como elemento musical establecido en el contexto cultural, histórico y geográfico en el que aparece representado.

²³⁰ Vide ANEXO XXXVI: IGLESIA DE SAN MARTÍN.

VI.15.2. EL PLANO DE VALENCIA DE TOMÁS VICENTE TOSCA (1738).

Hablamos ahora del resultado de un encargo municipal sobre la realización de un plano urbano de la ciudad de Valencia al erudito Tomás Vicente Tosca, del cual hemos hablado anteriormente en relación a su obra *Compendio Matemático*. Este minucioso mapa de 1704 consiste en un dibujo meticuloso de la ciudad y sus alrededores donde aparecen detalladamente los inmuebles, distinguiendo tejados y cubiertas, vertientes, almizcates y patios. El original de 5,44 m² se encuentra expuesto a la luz directa, a pesar de la restauración de 1999, en la antesala del Archivo Municipal de Valencia situado en el edificio del Ayuntamiento. Está dibujado a pluma y ligeramente coloreado con acuarela o lápiz (azul y, sobre todo, rojo en los tejados y verdes para la vegetación), sobre hojas de vitela unidas que forman un rectángulo de 203,5 x 267,5 cm. La cartela partida del borde superior reza:

“VALENTIA EDETANORUM, aliis CONTESTANORUM, vulgo DEL
CID, ICHONOGRAPHICE DELINEATA a Dre. Thoma Vincentio Tosca Congreg.
Oratorij Presbytero. Anno 1704.”

La importancia de este documento para nuestro cometido aparece en la versión posterior de ca. 1738 en la que aparecen unos adornos musicales en la leyenda entre los que se ven diferentes instrumentos y uno de ellos es claramente un bajón²³¹. El autor expone a modo de decoración algunos de los instrumentos habituales en la música de la época, entre los que también distinguimos un arpa, una viola, una corneta y una chirimía.

Este último es un grabado impreso, reducción y actualización del manuscrito de T. V. Tosca, realizada por J. Fortea bajo la inspiración de Antonio Bordázar. La fecha del grabado (1738 ca.) se deduce de la presencia de edificios alzados entre 1704 y 1738 (140 x 93 cm). Las cuatro planchas calcográficas, conservadas en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, totalizan 93,0 x 140,0 cm de superficie grabada. Bajo la cartela superior se ha añadido en letra inglesa: “Propiedad de la Academia de Bellas Artes”. (Roselló, 2008)

²³¹ Vide ANEXO XXXVII: PLANO TOSCA, 1738.

VI.16. REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS.

1. Título: Salve Regina.

Compositores: Pedro Rabassa (1683-1767) y Pascual Fuentes (1721-1768).

Intérpretes: Harmonia del Parnás. Mariví Blasco y Carmen Botella (sopranos), Silvia Mondino y Sergio Gil (violines), David Antich (flautas de pico), Ovidio Giménez (bajón y fagot), Josetxu Obregón (violonchelo), Manuel Vilas (arpa hispánica) y Marian Rosa (clave y órgano).

Dirección: Marian Rosa Montagut.

Año 2010.

Discográfica Tempus TMP 1001.

2. Título: Joan Cabanilles, 1644-1712. La música d'un temps.

Compositor: Joan Cabanilles, Vicent Rodríguez, Pere Rabassa, Josep Pradas o Gaspar Sanz.

Intérpretes: Música Trobada. Francesc Valldecabres, director. Bajón: Ovidio Giménez.

Año: 2011.

Discográfica: Assisi Producciones.

3. Título: Maestros de la capilla del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia: Oficio de Completas y Letanías al Santísimo Sacramento.

Compositores: Máximo Ríos (1686-1705), Antonio Ortells (1674-1677), Aniceto Baylón (1677-1684), José Hinojosa (1662-1673), Marcos Pérez (1632-1662), Joan Baptista Comes (1608-1613; 1628-1632).

Intérpretes: Victoria Musicae. Bajón: Ovidio Giménez.

Año: 2011.

Discográfica: sin publicar, en proceso.

Capítulo VII. EL SIGLO XIX.

VII.1. INTRODUCCIÓN.

El siglo XIX fue para España un período marcado por luchas políticas, crisis económicas y enfrentamientos sociales que tuvieron una repercusión bastante negativa y que sembraron el germen de las grandes fracturas socio-políticas que se desatarían en el siglo siguiente. Desde el punto de vista cultural se asiste a una pretensión de modernidad e importación de elementos europeos que en no llegan a asimilarse más que superficialmente y no alcanzan a suplantar por completo el aparato doctrinal y antropológico heredado del Antiguo Régimen. La Revolución Francesa de 1789, con su posterior invasión napoleónica de 1808 y la atroz Guerra de la Independencia (1808-1814) deshizo la España estamental de la Edad Moderna, instalada en el inmovilismo social y cultural²³².

Terminado el ciclo bélico, revolucionario y napoleónico, tiene lugar el largo y opresivo reinado de Fernando VII (1814-1830), que impone un inmovilismo “reaccionario” de escaso éxito. No logra erradicar al liberalismo “exaltado”, que se convierte en el vector político y cultural más potente del panorama español hasta prácticamente el último cuarto del siglo XIX; un liberalismo anticlerical y “anti-tradicional”, que trató por todos los medios de imponer sus dictados ideológicos, inmiscuyéndose en ámbitos de la vida social que hasta entonces habían gozado de una firme autonomía. En la cultura, hasta ese momento muy ligada al mecenazgo de la Iglesia, impone elementos laicistas novedosos, implementados por políticas dirigidas a reducir al máximo el carácter religioso-tradicional de la cultura vigente —encarnada en las bellas artes, la música, la literatura etc., a las que trata de ganarse con academias, concursos y obras estatales— y a fomentar nuevos valores y nuevas actitudes²³³.

Éste afán modernizador provocó el rechazo de amplias capas de la sociedad española de la época, que estaría presente en la génesis de rebeliones populares a nivel

²³² Información tomada de (Paredes, 2008).

²³³ Según datos de Francisco Eguiagaray, periodista y Doctor en Filosofía (Eguiagaray, 1964).

local y a tres guerras civiles a nivel nacional, las Guerras Carlistas —Primera (1833-1840), Segunda (1846-1849) y Tercera (1872-1876)— en las que los defensores del orden social y político, heredado de la “Tradición” legitimista —con amplio apoyo popular en el campo (en el Maestrazgo y otras comarcas valencianas hubo una importante presencia carlista)— trataron de revertir la marea “progresista” que imponía el Estado liberal y centralista de Madrid, rechazada por una España todavía muy rural y “anti-ilustrada”, con el recuerdo aún vivo de la terrible represión napoleónica de principios de siglo, practicada en nombre de la Ilustración y el progreso político y social²³⁴.

VII.2. LA EVOLUCIÓN MUSICAL EN VALENCIA EN EL SIGLO XIX.

En la música española del siglo XIX observamos cómo el patrocinio eclesiástico, hasta entonces predominante, comienza a debilitarse al ritmo de las sucesivas Desamortizaciones estatales que tienen su etapa de mayor calado entre 1830 y 1860 aproximadamente²³⁵. La expropiación por etapas del gran patrimonio de la Iglesia española, proyectada como estímulo financiero para un Estado inestable y parcialmente corrupto, no dio los frutos socio-políticos de crear una nueva clase intermedia de propietarios agrícolas burgueses, afectos al liberalismo capitalista. Pero contribuyó poderosamente a disminuir el papel social de la Iglesia llevándose por delante valiosos patrimonios artísticos y culturales. Muchos de ellos fueron indiscriminadamente destruidos por los nuevos propietarios particulares de muchos inmuebles eclesiásticos o vendidos por el Estado en subastas públicas y similares actos administrativos, frecuentemente poco equitativos y sospechosos de favoritismo.

Con la riqueza patrimonial y financiera de la Iglesia española se extinguió su mecenazgo musical perjudicando a algunas entidades de larga tradición, como las

²³⁴ Vide (Paredes, 1996)

²³⁵ Aunque la primera operación desamortizadora del siglo XIX fue decretada en 1809 y debida al gobierno francés ocupante de José I, hermano de Napoleón Bonaparte, hubo otras debidas a las Cortes de Cádiz de 1812 y al Trienio Liberal de 1820-1823, ambas anuladas al poco tiempo y en gran medida; las más amplias y metódicas, sin embargo, se debieron a los presidentes de gobierno, dictadores y ministros liberales Mendizábal (en 1836-1837), Espartero —general, dictador y conspicuo líder del progresismo o liberalismo exaltado (en 1841) — y Madoz, en 1855. (cfr. Benavent, 1996: 99-101)

capillas musicales eclesiásticas, que irán perdiendo importancia y desapareciendo durante las décadas centrales del siglo XIX. Hasta el último tercio del siglo sus funciones quedarán en riesgo de suspensión indefinida en la mayoría de los grandes templos, sobre todo en los de capitales provinciales como Alicante o Castellón, o cabeceras comarcales como Segorbe o Xátiva, con escasos recursos en sus respectivas haciendas municipales²³⁶.

En tierras valencianas, la Capilla de la Catedral de Valencia, será una de las pocas que lograrán sobrevivir, pero disminuida en número de componentes con respecto al siglo anterior; dispondrá para los oficios ordinarios —*Liturgia de las Horas Canónicas* y otras ceremonias cotidianas— de cinco ministriles: órgano, bajón, chirimía, contrabajo (o violón) y violonchelo (ACCV, 333: 214v); todos ellos de plaza fija, muy lejos de las crecidas plantillas del siglo XVIII que incluían dos bajonistas y un número variable de violines. Ocasionalmente se ampliará el número de instrumentistas para atender actos musicales de mayor envergadura tales como las grandes festividades o misas solemnes. M. Sancho presenta, a modo de ejemplo, un aviso inserto en el diario “Las Provincias” en 1878, en el que se da fe de la convivencia de las últimas capillas musicales religiosas con las primeras orquestas de carácter laico, reunidas en torno al género de la “Misa”:

“La Sociedad de Conciertos interpretaba el 3 de agosto, en la iglesia del Convento de Monjas de Santa Catalina de S[i]jena, la “Misa de Réquiem” de Hilarión Eslava, con motivo del fallecimiento de éste compositor. Fue acompañada por las Capillas Musicales del Corpus Christi y la Catedral.” (Sancho, 2003: 269)

Se advierte que esa diferencia entre la “capilla para los oficios” y la “capilla para los conciertos” apunta al hecho de que la música se seculariza a medida que avanza el siglo XIX, debido en gran medida a las circunstancias políticas a las que hemos hecho referencia.

En cuanto a nuestro objeto de estudio se observa una creciente presencia del fagot, su sucesor evolutivo, que va incrementándose con el transcurso del siglo. En el ámbito valenciano se observa una disminución pronunciada de la presencia del bajón —notoria en el repertorio compositivo y su evolución— reflejando con ello la evolución del

²³⁶ En el presente capítulo veremos, entre otros, el caso de la capilla musical de la Colegiata de San Nicolás de Alicante, meritoriamente tratado por Ana María Flori en su tesis doctoral (Flori, 2003).

repertorio solista a nivel nacional. Los últimos conciertos y sonatas conocidos para bajón, que se componen en España, datan de entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, lo que demuestra la decadencia del instrumento. Valga un ejemplo extraído de la completa edición publicada por Joseba Berrocal y Judith Ortega de las *Sonatas a solo en la Real Capilla* (2011), cuya cronología va de 1760 a 1819: la última *sonatina para bajón* que incluyen los investigadores en su recopilación data precisamente de 1819 (Ortega, 2011: 319) y fue compuesta por un músico poco conocido, Manuel Sánchez García²³⁷, quien la presentó como ejercicio de mérito a una oposición, para la plaza de primer bajonista, en la Real Capilla²³⁸. Nosotros hemos encontrado otra sonatina para bajón de esa época de la que desconocemos la fecha exacta de composición aunque sabemos que fue compuesta con el mismo objetivo, para ser interpretada en una oposición. En su portada aparece el título y el nombre de su autor: “Oposición de Bajón” del compositor Francisco Javier Gibert (1779-1848)²³⁹. Se encuentra en el Archivo de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid bajo la signatura MUS/MD/C/50 (5-6), pertenece a los documentos del Monasterio de la Descalzas Reales, y de ella mostramos una copia parcial en documento anexo.

En muchas de las piezas de éste período se duda de si fueron realmente compuestas para bajón o para fagot, controversia difícil de solucionar en algunos casos. Cabe citar un ejemplo que incide en la indefinición entre bajón y fagot²⁴⁰ a la que hemos hecho referencia: es el *concierto para bajón y orquesta* anónimo recuperado del Archivo de la Catedral de Huesca, que fue editado y publicado hace ya unos años por Pere Ros

²³⁷ Manuel Sánchez García (* Campillo de Rana, Guadalajara, 27 de marzo de 1771; † Madrid, 8 de julio de 1825) llegó a ser bajonista de plaza en la Real Capilla tras opositar en al menos dos ocasiones. En 1806 había solicitado una vacante siendo el propio Sánchez, por aquel entonces, el primer bajonista de la Capilla de La Encarnación; finalmente no se le admitió. Entró en una plaza en septiembre de 1814, recién concluida la Guerra de la Independencia y restaurado Fernando VII como rey absolutista. En los últimos años de su vida, el bajonista Sánchez sufrió una larga y grave enfermedad; cuando murió tenía cinco hijos, todos menores de edad. Se había casado con Francisca Rafaela García (quien probablemente sería bastante más joven que él). Respecto a su actividad como compositor, solamente se conoce su *sonatina para bajón*, que presentó a la oposición para la plaza de primer bajonista en la Capilla Real, celebrada en 1819. (Berrocal y Ortega eds., 2011: XXVIII).

²³⁸ En aquel año de 1819 reinaba Fernando VII, enemigo de la modernidad y afecto ideológicamente a las tradiciones del Antiguo Régimen, incluyendo las musicales, lo cual pudo contribuir a mantener la pervivencia de más de una plaza de bajón en su capilla.

²³⁹ Vide PARTITURA XXIII: GIBERT.

²⁴⁰ Cfr. (Borràs, 1999: 5-10).

para la Institución “Fernando el Católico” de la Diputación Provincial de Zaragoza²⁴¹.

Otro hecho destacable del siglo XIX español es la extinción de las grandes comunidades religiosas monacales en las que los ministriles tenían uno de sus refugios más firmes hasta principios de siglo²⁴². La ausencia de tan fundamental sostén contribuyó al declive del bajón de manera importante, de tal modo que hacia la última década del siglo XIX el fagot acabaría por asumir el papel de aquél produciéndose su casi total desaparición. Del bajón sólo quedaría, a partir del cambio de siglo, un referente anticuado ligado a las tradiciones religiosas arcaicas²⁴³.

En paralelo al contexto de la modernización laicista a la que hemos aludido antes se produce un movimiento incipiente de creación de bandas de música, orquestas y conservatorios. Estos otorgan un nuevo protagonismo a los instrumentos modernos, como el fagot, acordes a la nueva música europea que se abre camino en sus repertorios. Esta contraposición entre el declive de las agrupaciones religiosas tradicionales y el desarrollo de las laicas tuvo sus consecuencias en el ámbito laboral y funcional. Los músicos de éste tiempo practicaban la colaboración entre las capillas religiosas más importantes y las nuevas agrupaciones laicas, simultaneado puestos en ambos tipos de conjuntos. Veremos en el presente capítulo a músicos valencianos de relieve con puestos en capillas eclesiásticas participando simultáneamente en orquestas y conciertos de música de cámara.

²⁴¹ Vide (Ros, 1999).

²⁴² En 1835, por ejemplo, el Estado decreta la disolución de la Orden de San Jerónimo, lo que impone un fin abrupto a sus grandes monasterios, especializados en el cultivo de la liturgia, y repartidos por toda España. Vimos en los siglos XVII y XVIII su relevante papel en el campo de las capillas religiosas, compuestas por los propios monjes jerónimos y con ministriles destacados entre ellos, así como ciertos bajonistas de brillante carrera musical (fray León de Guadalupe, fray Blas Hurtado etc.) e incluso tratadistas musicales, como fray Francisco de Santa María, autor de los *Dialectos músicos* de 1778 (De Santa María, 1778).

²⁴³ En el capítulo dedicado al siglo XX podremos ver, por ejemplo, declaraciones muy despectivas lanzadas contra los “piporros” (bajones) por parte de un intelectual y político valenciano tan destacado como Vicente Blasco Ibáñez, en relación a un debate público surgido en torno al tradicional *Rosario de la Aurora* en Valencia (Blasco Ibáñez, 1999: 117, 164).

VII.3. DECADENCIA DE LAS CAPILLAS RELIGIOSAS Y AUGE DE LAS AGRUPACIONES LAICAS.

Llegamos a las terribles décadas de la Revolución Francesa (1789-1795), las Guerras Revolucionarias (1792-1806) con su cortejo de hambrunas y epidemias en España y la trágica Guerra de la Independencia (1808-1814). Las capillas musicales eclesiásticas irán perdiendo importancia y directamente desapareciendo, sobre todo a partir de mediados del siglo XIX, secularizándose sus funciones y dejando un espacio vacío que tenderían a cubrir las Bandas, Orquestas y Conservatorios de carácter estatal o municipal que se irían creando en el último cuarto de siglo. La música en Valencia en este período ha sido estudiada por Manuel Sancho García, quien nos indica que sólo perduran, a título de excepción, las capillas de los centros eclesiásticos más importantes, la de la Catedral de Valencia y la del Colegio del Corpus Christi, que sobrevivirán firmemente aunque con muy pocos miembros hasta principios del siglo XX²⁴⁴.

Por lo que sabemos, es en el tercer cuarto del siglo XIX cuando tienen su origen numerosas bandas de música de poblaciones cercanas a Valencia, como la Banda “Primitiva” de Lliria, institución decana del universo bandístico valenciano, o la Banda de Guadassuar²⁴⁵. Aunque con anterioridad a esta fecha de habían creado las primeras, como la Banda de Titaguas, creada en el año 1840. Posiblemente estas agrupaciones asumieran las tareas musicales religiosas y civiles que demandaba la sociedad, tanto en lo práctico como en lo pedagógico, en sus respectivas localidades. Estas sociedades musicales de carácter local adoptaron algunas características de las formaciones militares en cuanto a plantilla instrumental, partituras de corte patriótico, uniformes y modos de desfilar. Ruiz Monrabal destacó tres elementos en la génesis de las bandas de música valencianas: la influencia de las bandas militares, la de la Iglesia y la de los gremios. Reproducimos sus propias palabras por su claridad e interés:

“Las convulsiones políticas y revolucionarias de la primera mitad del siglo XIX llenaron de conjuntos militares la geografía de las tierras valencianas, desde Vinaroz a Orihuela. Cuando no eran las tropas napoleónicas, eran los Ejércitos Españoles o las Milicias Valencianas; y cuando no era la contienda entre liberales y conservadores, eran las tropas carlistas contra las “cristinas”, pero siempre, en

²⁴⁴ Cfr. (Sancho: 2003).

²⁴⁵ Cfr. (Astruells, 2003:30).

todos estos conflictos, cada facción iba acompañada de su agrupación musical para dar solemnidad a la victoria (...). Cuando estas músicas militares fueron disolviéndose o retirándose de los pueblos, estaba sembrada la semilla para imitarlas; y despertado el deseo de crear grupos bandísticos locales para dar solemnidad a los actos cívicos y religiosos. Algún componente de las bandas militares se quedaba en el pueblo o era invitado a quedarse, para iniciar la preparación musical de algunos vecinos de profesiones humildes que, sin estudio alguno, reunían aptitudes para tocar un instrumento. (...) A este origen de carácter militar hay que añadir la otra vía de formación de nuestras Bandas de Música en esta época. Hubo bandas cuyo origen se debe a los “ministriles” o instrumentistas que, de manera estable, servían en capillas [*de*] catedrales, colegiadas, maestr[ía]s de coro y parroquias distribuidas por toda la Región. De manera principal los organistas, maestros de coro y curas párrocos que, necesitados de acompañamientos musicales que dieran solemnidad a los actos litúrgicos y a las procesiones, impartían clases de música para preparar feligreses en quienes se percibía aptitudes musicales para estos menesteres. (...) Cuando se trata de los orígenes de nuestras Bandas, no podemos tampoco olvidar a las organizaciones gremiales que, con sus “tabalots”, atabales y dulzainas, ponían su nota alegre en sus fiestas y conmemoraciones.” (Ruiz Monrabal, 1993: 31-33)²⁴⁶

VII.4. EL AMBIENTE DE LOS MINISTRILES EN EL SIGLO XIX.

Hemos visto antes cómo las circunstancias económicas y políticas provocaron en el siglo XIX la desaparición de numerosas capillas de ministriles religiosas y una drástica reducción de integrantes en aquellas que sobrevivieron. Este contexto recesivo puede rastrearse desde la década de 1790, afectando a la España de Carlos IV (1788-1808) con una intensidad especial. En Valencia, en concreto, el hambre provocó importantes revueltas populares en 1801; favoreció la extensión de graves epidemias, como las “fiebres” que entre 1803 y 1805 diezmaron la población de L’Horta y especialmente la de la capital valenciana; y la guerra semipermanente entre la Francia revolucionaria y las potencias europeas (1792-1808), que arruinó el comercio exportador valenciano, a causa del bloqueo naval británico en el Mediterráneo (Benavent, 1996: 101). Por todo ello hallamos explicable que en 1806, en un momento de crisis económicas y de subsistencias, la capilla de la Catedral de Valencia se hubiese visto reducida a sólo cinco ministriles. Al margen de los trascendentales cambios de signo negativo que impone el entorno político-económico, encontramos que las condiciones del trabajo de este número menor de ministriles no habían cambiado con respecto a décadas anteriores. Parece que perduraban

²⁴⁶ Cit. por (Sancho, 2003: 233)

los mismos problemas que dos siglos antes pues se insiste en la asistencia y puntualidad en los ensayos y actuaciones, con la imposición de multa en caso de no cumplir; también tienen la tarea de enseñar a los infantillos, tal como explica Ramón Ramírez i Beneyto:

«No obstant això, totes aquestes qüestions es trobaven perfectament indicades en les obligacions dels ministrers. De fet, les diferents normes que el capítol anava dictant s'arreglaven en els reglaments que es confeccionaven, delimitant quines eren exactament aquestes obligacions. En aquest sentit s'havia pronunciat el capítol a l'octubre de 1806:

“Obligaciones de los cinco Ministriles de esta Santa Iglesia, según el Acuerdo del Ilustrísimo Cabildo, de 1 de Octubre de 1806: [...] Deberán los dos Bajonistas, Biolonchelo [sic] y Contrabajo, como el de la Chirimía, asistir puntualmente a todas las funciones de la Capilla y ejercicios de Música, ensayos, y quantos actos sean menester, con sus respectivos instrumentos o qualesquiera [sic] otros que supiesen tañer y sea[n] de la voluntad del Maestro de Capilla, ó del que exerza sus veces con el compás. Por cada acto de Capilla, sea de Primeras Vísperas ó Segundas [vísperas], Misa, Salve, Motete ó Responsorio que falten, se les impone á cada uno de los Ministriles la multa de un duro por acto [...]. Será la obligación de los mismos Ministriles, acudir á casa del Maestro de Capilla, siempre que lo contemple necesarios para quantos ensayos y pruebas sean menester para el mejor éxito de la pieza de Música que quiera dar á luz, y se haya de tocar ó cantarse dentro de la Iglesia, ó fuera de ella, para propia y peculiar función del Cabildo, y no de otro Cuerpo o Comunidad”.» (ACCV, 333: 214v.)²⁴⁷

El paralelismo entre las *Ordenaciones* de 1806 y las de 1626 es evidente, lo cual es en parte indicativo de que, al igual que sucedía con casi todos los aspectos de la organización eclesiástica y la ejecución del culto, la tradición y la continuidad eran las notas dominantes; y por extensión, también lo era en la música de las capillas eclesiásticas y en el trabajo cotidiano de los ministriles. Un aspecto aún importante en esta última época de ocaso y desaparición de las capillas eclesiásticas es el de la enseñanza musical, que se contaba entre las obligaciones esenciales y explícitas de los ministriles.

También observamos en este período del siglo XIX que se mantiene la costumbre de los ministriles de dominar más de un instrumento:

«És possible que es pretenguera donar als infantets una formació instrumental tan completa com la que es testifica que tenia el ministrer Ramón Hortolà, que era capaç de tocar chirimía, oboè, flauta i els altres instruments de

²⁴⁷ Cit. por (Ramírez, 2005: 273)

corda:

“(…) en dicho día el Sr. Canónigo D. Manuel de Navia hizo presente que en cumplimiento del encargo que le hizo el Ilmo. Cabildo sobre el Memorial presentado por Ramón Hortelano, Ministril de esta Santa Iglesia, en el que suplicaba algún aumento de salario por el trabajo extraordinario en suplir otros instrumentos á más de la chirimía, para la que fue admitido, como son Flauta, Oboes, Violoncelo, Violín y Contrabajo; Que era cierto lo que exponía Hortelano, y acreedor á lo que suplicaba; Y el Ilmo. Cabildo acordó aumentar el salario de 20 L[ibras] que disfrutaba hasta el cumplimiento de 60 L[ibras] anuas pagaderas por Tercias de la misma Administración, que le perciben sus Compañeros; con tal de que supla las ausencias y enfermedades de éstos”.» (ACCV, 328: 162)²⁴⁸

VII.5. LA ENSEÑANZA MUSICAL EN LAS ÚLTIMAS CAPILLAS: EL CASO DEL BAJÓN.

Las capillas religiosas de ministriles asumían la completa gama de labores y gestiones que aseguraban su funcionamiento y continuación de sus funciones a lo largo del tiempo. El relevo y la continuidad de sus miembros así como la garantía de su aptitud musical entraban dentro de las responsabilidades de la propia capilla. Hallamos evidencias documentales sobre el papel educativo musical de las capillas religiosas españolas en época tan temprana como 1577 durante el largo proceso de su implantación en las catedrales españolas. Concretamente en la de Huesca durante el proceso que lleva a la compra del primer instrumento procedente de Valencia para la capilla local y que comienza con la incorporación de un bajonista a la capilla, por acuerdo del cabildo de 5 de junio de 1577:

“Los señores del capítulo condujeron, para tañer el baxón en la capilla de cantores de la Seo de Huesca, siempre que hubiere capilla, [...] a Melchor del Rey, con que se [h]a obligado a enseñar a tanyer a los escolares, infantes y otros de dicha iglesia.” (Durán Gudiol, 1964: 29-55)

Entre las obligaciones de Melchor del Rey, primer bajonista incorporado a la naciente capilla, se especifica la de enseñar a tocar el bajón a los jóvenes integrados en el

²⁴⁸ (Ibíd.: 275).

personal músico al servicio de la catedral, como podemos ver. Como explica P. Barrios Manzano en su estudio de los ministriles en Cáceres, en el siglo XVII, esta obligación docente se amplió más allá del limitado círculo del personal al servicio de los cabildos catedralicios y sus pupilos o educandos:

“Actividad pedagógica: Como siempre, basándonos en los testimonios documentales, hemos tenido ocasión de observar el compromiso pedagógico que adquieren los ministriles, de enseñar el oficio a los que quieran aprenderlo, bajo la condición de que esta nueva responsabilidad se le[s] pague por separado. No solamente enseñan al personal de la iglesia, sino a cuantos quiera[n] disciplinarse en la materia, aunque sean ajenos a la parroquia.” (Barrios, 1985: 52)

Fuera del estricto ámbito de las capillas catedralicias, otros testimonios procedentes igualmente del siglo XVII nos muestran que bajonistas de otros tipos de capillas recibían alumnos de su instrumento a su cargo. Así, en la Orden de San Jerónimo hallamos el caso de fray Tomás Rodríguez, monje músico que profesó siendo cantor en 1683 y aprendió posteriormente a tocar el bajón en la capilla de su comunidad monástica:

“**Francisco Tomás** (ca. 1665-1683-¿1727?), corrector del canto, bajo, tenor y bajonista. [...] Francisco Tomás parece que [*comenzó a aprender música*] siendo ya novicio y monje.”

“...también parece que Francisco Tomás (ca. 1665-1683-¿1727?) ingresó sólo como cantor, y aprendió a tocar el bajón en el convento.” (AHN, Actas capitulares 1580-1661, Códice 525: 342-346)

En el siglo XVIII estas prácticas hallan una continuación natural e ininterrumpida; incluso se busca a músicos ajenos a la Orden para que ejerzan la enseñanza a favor de monjes con dotes o inclinación para tocar el bajón si se carece de ellos en su monasterio. Tal es el caso de Nuestra Señora del Parral en Segovia en 1799:

“La necesidad de monjes que supieran tañer instrumentos se traduciría también en [*el*] recurso a algún ajeno al monasterio para que enseñara no ya a los niños de la hospedería [...] sino a un monje: en 1799, en Nuestra Señora del Parral (Segovia), se pagaron 200 reales a un reconocido bajonista de la Catedral de Segovia, **Manuel Sardina**, por enseñar [*a tocar el bajón*] al monje Fray Joaquín de Jesús.” (AHN. Clero, Libro del Arca 1785-1835: 630)

Vemos como de forma habitual y generalmente practicada, la enseñanza musical aplicada a la interpretación del bajón era una función asumida en principio por cualquier bajonista entre las propias y constitutivas de su oficio. Ello no resultaba una excepción

con respecto a la generalidad de los oficios sino todo lo contrario. Prácticamente la totalidad de las artes, técnicas y oficios en la España del Antiguo Régimen eran transmitidas en el seno de las propias unidades económico-laborales que las ejercían, es decir, que la capacitación laboral se realizaba en los propios centros de trabajo. Este rasgo organizativo, presente en las capillas de ministriles tiene sus raíces en la Edad Media con la articulación de la producción artesanal y manufacturera en gremios y la división de los operarios en cada ámbito laboral en tres categorías socio-profesionales básicas: maestro, oficial y aprendiz. Lo característico de los ministriles en general es que su obligación de enseñar a tañer su instrumento comienza siendo la propia de este modo de producción gremial en sus inicios, pero se extiende posteriormente fuera del ámbito de los “aprendices” de las capillas que eran sobre todo los “infantillos” o “niños cantores” en las catedrales.

En las órdenes religiosas que cuentan con capillas de ministriles formadas por monjes, como la de los jerónimos, vemos cómo éstos son instruidos en la interpretación instrumental en el período inmediato a su ingreso o profesión monacal, en el que han de pasar por un “noviciado” o fase de aprendizaje. Los monjes “novicios” suelen ser los más jóvenes de la comunidad y los que aprenden de los monjes mayores de la comunidad las normas y deberes de la vida religiosa, sus saberes y trabajos, tal como los aprendices se forman en los obradores gremiales en sus correspondientes oficios.

En este contexto llegamos a comienzos del siglo XIX y hallamos en Valencia las ya citadas *Ordenaciones* de 1806 para la capilla de ministriles de la catedral. En ellas encontramos una mención explícita a la docencia como obligación formal de los ministriles, pero hallamos un rasgo en cierto modo innovador, que veremos un poco más adelante: la introducción de pruebas de evaluación para dar seguimiento a los progresos de los alumnos de música.

“Será de obligación de los propios Músicos ó Ministriles el enseñar los principios de qualquier instrumento de los dichos Bajones, Biolonchelo, Contrabajo y Chirimía, y demás que supiesen tocar, á todos los Infantillos, que después de habérseles ido la voz, ó antes, tubiesen buena disposición, y quisiesen aprender qualquiera de los Instrumentos referidos.” (AHCV, 333: 214v.)²⁴⁹

²⁴⁹ Cit. por (Ibíd.)

La continuación de la práctica docente musical queda atestiguada por la existencia de un informe firmado por dos canónigos de la Catedral de Valencia encargados de dirigir los exámenes anuales de 1818, publicado y estudiado por Ramón Ramírez i Beneyto:

«D'on, com hem comprovat, podem observar que també entrava dins de les seues responsabilitats l'obligació d'ensenyar als infantets, quan deixaven de ser-ho, el seu propi instrument, o qualsevol altre que saberen tocar. Per a veure que el seu aprofitament era l'adequat, el capítol va establir un sistema de control, regulant la realització d'exàmens anuals per a avaluar l'evolució experimentada en el domini de l'instrument, com feien constar en el seu informe els canonges D. Onofre Soler i D. Joaquín Ferraz al maig de 1818, en compliment de l'encàrrec rebut del capítol (Ramírez, 2005: 274):

“los Ayudantes de Misas, Mozos de Capilla y Acólitos de Coro deberán sufrir todos los años un examen riguroso de Música y del instrumento á que se han dedicado: los examinadores serán el Maestro de Capilla y el que les enseñe á tocar, presidiendo los exámenes el Señor Canónigo Director del Canto”.» (AHCV, 345: 145-147)²⁵⁰

Igualmente se hace hincapié, volviendo a las *Ordenaciones* de 1806, en la obligatoriedad de realizar ensayos periódicos a criterio del maestro de capilla, al tiempo que se insiste en el carácter exclusivo de la dedicación profesional para los ministriles con plaza en la capilla:

“Será la obligación de los mismos Ministriles, acudir á casa del Maestro de Capilla, siempre que lo contemple necesario, para quantos ensayos y pruebas sean menester, para el mejor éxito de la pieza de Música que quiera dar á luz, y se haya de tocar ó cantarse dentro de la Iglesia, ó fuera de ella, para propia y peculiar función del Cabildo, y no de otro Cuerpo o Comunidad.” (AHCV, 333: 214 v.)²⁵¹

En este aspecto hallamos una reminiscencia directa de los conflictos y preocupaciones propios de los primeros tiempos de las capillas catedralicias en el ya lejano siglo XVI. El paso de las décadas posteriores a la de 1820 pondrá en peligro de desaparecer la continuación misma de las prácticas musicales y de la interpretación instrumental. Estos hechos que dieron lugar a una transición en el sistema educativo musical de Valencia han sido profundamente estudiado por A. Fontestad Piles, que nos indica como las funciones docentes de las capillas, que habían sido los principales centros

²⁵⁰ *Ibídem.*

²⁵¹ *Ibídem.*

difusores de la música en Valencia, estaban en el tercer cuarto del siglo XIX totalmente abandonadas. Los conocimientos musicales se habían transmitido tradicionalmente por los propios músicos a sus alumnos, en clases dadas en los locales destinados a las capillas, de propiedad eclesiástica, pero las sucesivas Desamortizaciones (1809-1811, 1836, 1852-1854, 1868-1869) habían obligado a su consiguiente cierre. Los particulares que participaban en las subastas estatales de los inmuebles eclesiásticos desamortizados y los adquirirían a través de ellas no tenían vinculación alguna con el mundo de la enseñanza musical, ni un interés por promoverlo. Destinaron los locales de las capillas a otros usos a su elección, no siempre con finalidad económica o empresarial, como habían previsto los impulsores de las sucesivas operaciones desamortizadoras:

“Desde antaño, las capillas habían sido los principales centros difusores. Los conocimientos musicales se transmitían tradicionalmente en estos lugares, pero las sucesivas desamortizaciones del patrimonio eclesiástico habían mermado consiguientemente su poder. El sistema o modelo que tradicionalmente había sustentado la Iglesia se alteraba al confiscarse sus bienes. Esto supuso una ruptura importante para la formación musical, especialmente de las clases sociales más desfavorecidas. Salvo algunos estudios recientes citados anteriormente, en general, se ha investigado poco el modo en que se produjo este tránsito de la educación musical valenciana del clero a la sociedad civil (...).” (Fontestad, 2006: 3)

Fontestad nos ilustra sobre cómo fue la transición de la enseñanza del ámbito religioso hasta el civil con la creación del primer conservatorio de música de Valencia:

“Apenas podemos suponer que en ocasiones, su vocación despertaba gracias a las clases de algún familiar o persona cercana que les iniciaba; después, las capillas musicales del Colegio del Patriarca o de la Catedral —prácticamente las últimas supervivientes de su género, otrora extenso— harían el resto. La mayoría de los docentes del primer Conservatorio de Valencia, fundado en 1879, se formó con músicos catedralicios y habían sido, por tanto, músicos de iglesia por formación. A través de esta primera generación de profesores del Conservatorio se produjo una importante ruptura frente a la etapa anterior: fue la primera vez que se impartía una enseñanza musical, ordenada a nivel superior, fuera del ámbito eclesiástico, y aunque la formación religiosa influirá decisivamente en sus alumnos, éste fue el comienzo de un lento proceso desacralizador de la educación musical.” (Ibídem: 294)

También el historiador y musicólogo Vicente Galbis nos ilustra sobre esta situación en la que también se podía aprender asistiendo a clases particulares:

“La educación musical había sido durante siglos un lujo exclusivo de la aristocracia. Al ser síntoma de distinción frente a otros grupos sociales, también formó parte de las preferencias burguesas. Las vías de acceso a la educación

general eran fundamentalmente tres: primero, los colegios; segundo, los preceptores particulares, que eran un empleado más en las casas de alto linaje; y tercero, los profesores contratados por horas para uno o más alumnos, en el domicilio del maestro o del educando. Durante la primera mitad del siglo XIX, la enseñanza musical permaneció, como en épocas pasadas, en los colegios, capillas y casas particulares a cargo de un profesor particular.” (Galbis, 1992: 276; 1999: 79, 86).

Además del Conservatorio, en la segunda mitad del siglo XIX se crearon escuelas y academias civiles. La mayoría de sus profesores provenían del ámbito eclesiástico y la matrícula y los costes de recibir su instrucción estaban al alcance únicamente de las personas más pudientes de la burguesía y de la aristocracia:

“También se conoce la existencia de academias en Valencia en las que se impartía música, entre otras materias, en el siglo XVII²⁵². Pero, en realidad, los principales enclaves, durante siglos, de la instrucción musical y de las audiciones musicales, fueron las capillas de música, existentes desde antaño en iglesias, seminarios, colegios y catedrales (Ibídem: 29). La estatalización de la enseñanza musical se inició en el siglo XIX. La paulatina desacralización de la música fue paralela a la pérdida progresiva del control que la Iglesia había ejercido durante siglos en la educación musical. La desamortización de los bienes eclesiásticos, la afición por la música teatral, o las iniciativas de la burguesía ilustrada por fomentar la cultura y el arte a nivel público y general, fueron factores que generaron la creación de escuelas civiles de música durante la segunda mitad de siglo, hasta culminar en Valencia, por ejemplo, con la fundación del Conservatorio en 1879. En su claustro docente figuraron profesores cuya formación ineludiblemente la habían recibido dentro del ámbito eclesiástico. Sin embargo, a partir de entonces se producirá la eliminación del poder eclesiástico y su reemplazo por el civil, constituyendo el Conservatorio un punto de partida de la enseñanza musical de mayor importancia en Valencia.” (Fontestad, 2003: 31)

Estos profesores en muchos casos eran músicos valencianos que además de enseñar deben multiplicar sus actuaciones para ganarse el sueldo alternando las funciones religiosas que todavía se ofrecen con actuaciones en teatros, bailes y conciertos. Ilustrando este contexto podemos aportar el simpático retrato que del músico de esta época ofrecía el periódico “Las Provincias” a finales del siglo XIX:

“Un músico es un ser que la toma con su instrumento por las mañanas en las funciones de iglesia, que se echa luego a galopar por esas calles, digiriendo a zancadas el mísero almuerzo en derechura al ensayo, que se pasa la tarde ensayando, y que apenas engullidos los garbanzos, torna al teatro a rascar en su violín o en su contrabajo hasta media noche.” (Diario “Las Provincias”, 25 de

²⁵² Uno de estos centros fue establecido en el domicilio del Conde de la Alcadia el año 1690, escuela que Orellana atribuye a una ampliación de las enseñanzas de la academia creada por el mismo aristócrata cinco años antes (Orellana, 1923: 386).

agosto de 1895)²⁵³.

Este último ejemplo nos esboza el entorno musical, laboral y profesional cada vez más secularizado en que se vivía y en el que se movían los músicos de este período, teniendo que “pluriemplearse” en numerosas ocasiones para poder subsistir sin tener que abandonar o postergar su oficio musical.

VII.6. MINISTRILES DEL VIÁTICO Y COMULGARES DE LLIRIA.

En el año 1888 hallamos un destacado documento sobre la pervivencia del bajón en las tradiciones religiosas al aire libre, con ejemplos en Cataluña y Valencia. El musicógrafo Felipe Pedrell publicó en ese año unas “Adiciones” en torno a un estudio sobre los denominados “Ministriles del Viático” que actuaban por esos mismos años acompañando a una procesión: la del “Viático”. Esta se celebraba con cierta frecuencia en muchas parroquias españolas y se oficiaba para administrar la Eucaristía a enfermos o impedidos en sus casas, cuando por su situación no podían acudir a comulgar a la iglesia. Pedrell comenta las melodías que se interpretaban y muestra las partituras²⁵⁴ que tocaban dichos ministriles durante la citada procesión que tenía cierta solemnidad y grandeza. La información procede de unos escritos y cartas de E. C. Girbal y Nadal²⁵⁵, cronista de Gerona, y se citan ejemplos de Gerona y Castellón de Ampurias completándolas con datos relativos a Valencia:

«La *Tonada* de Gerona, como dice muy bien el S[eñor] Girbal, es adecuada al motivo y acusa cierta antigüedad, y hasta un aire de parentesco con la de Castellón de Ampurias [...] quizá por la [...] proximidad relativa de esas dos poblaciones y la frecuente comunicación que existiría entre ellas. [...] Desde luego la *sonata* de Castellón [*de Ampurias*] supone antigüedad bastante más remota. Podría uno atreverse á asegurar que la tal característica *sonata* es un resto de algún antiguo *fabordón*, mejor dicho, la glosa de un bajo que ha desaparecido [...] Sea

²⁵³ Cit. por (Sancho, 2003: 269)

²⁵⁴ Vide PARTITURA XXIV: VIÁTICOS.

²⁵⁵ El escritor e historiador Enrique Claudio Girbal y Nadal (1839-1896) fue Inspector de Antigüedades de Gerona (1874-1896), Conservador del Museo Provincial de Gerona (1870-1896), secretario de la Comisión de Monumentos de Gerona y cronista de la ciudad. Vide: (Remesal, 2000: 32)

como quiera, la tonada de Castellón de Ampurias es superior á todo encomio como melodía característica y altamente original. El erudito cronista Sr. Girbal ha tenido la bondad de facilitarme algunas cartas escritas por los que transcribieron las melodías o *Sonatas del Viático* que acostumbran á tocarse en dicha población y en Vich [...]:

«Dicho canto —dice el músico ó ministril— que copió el de Castellón, no tiene letra —copio sus gráficas palabras textuales— sólo música. Es un canto que, á la vista, cualquier profesor ó inteligente, diría: “eso no vale nada”. Pero yo le aseguro que oído tal como lo ejecutamos no hay nada más conmovedor ni más hermoso... ¡Y la soledad que hace!»

«El canto se toca tal como aparece, ad libitum. Los demás instrumentos (la parte principal la ejecutan tenoras tiples), como cornetines y fiscorno, no hacen más que acordes en cada parada ó cadencia (calderón) de la melodía; repito que no hay marchas fúnebres que puedan compararse con nuestro canto. Nada sé de su autor. No lo saben tampoco los músicos más viejos, ni jamás lo han visto escrito, de modo que ha pasado de unos á otros porque todos lo saben de memoria. He sido fiel copiando la melodía tal como la ejecutamos... Dicho canto tiene dos partes, dos fragmentos, que se tocan alternando con la salmodia que recitan el señor cura, portante del S[antísi]mo Viático, y demás acompañantes; el primer fragmento, á la salida de la iglesia; y el segundo, á la vuelta.»

«La melodía (núm. III), que acostumbraba tocarse en Vich durante el mismo acto [...] ejecutábanla dos tarotas, un cornetín y un fiscorno. Habiendo sabido que en Valencia existía la misma costumbre de acompañar el Viático al son de una tonada especial, escribí á un amigo con el objeto de proporcionarme datos que, aunque incompletos, son los siguientes:

«Incluyo en esta carta —díceme el citado amigo— la parte de bajón, la única que he podido encontrar sobre las tocatas á que te refieres. El escrito adjunto, firmado por el amigo G..., te explicará mejor que yo todo cuanto pudiera decirte. Sólo he de añadir, que hace muchos años que no se tocan, y que sólo existe un antiguo ministril que me ha proporcionado la parte de bajón de la Tocata de los Comulgares y la de tres Coplas.»

«La Tocata de los Comulgares de Valencia se ejecutaba alternando con los versículos del Miserere.»

«En cuanto á las Coplas —añade el amigo citado— no guardo idea alguna de que se hayan tocado en los 34 años que hace que estoy en Valencia. El Trozo para los Comulgares, que alternaba con el canto del Salmo penitencial aludido [Miserere], sí que lo he oído tocar; y puedo asegurarte que cada una de las chirimías andaba por donde le parecía, armonizando con glosas á capricho las notas del bajón.»

«Hasta aquí la carta de mi amigo. En el escrito á que me he referido antes, firmado por el Sr. G[irbal], se lee:

«Las Coplas eran ejecutadas por tres chirimías y un bajón, que formaban la pequeña banda de músicos acompañantes del Viático. Cada una de estas Coplas eran contestadas por otras tres chirimías y un bajón, cuyos ejecutantes colocábanse en uno de los

balcones de la casa en donde estaba el enfermo. Al regreso del Santísimo Viático, repetían las Coplas alternando la banda de los del balcón con la de acompañantes del Señor. La Tocata de los Comulgares alternaba con el canto del Miserere, y las Coplas comenzaban á tocarse, precisamente, cuando el Viático entraba en la calle donde se hallaba la casa del enfermo: empezaban siempre los acompañantes del Señor y respondían luego los del balcón.»

«Tales son las adiciones que he creído oportuno escribir [...] sobre el tema de *Los Ministriles del Viático*, que nos ha facilitado el Sr. Girbal, completas por medio de la inserción en el texto de las *Tocatas de los ministriles del Viático* en Gerona, Castellón de Ampurias y Vich, con los datos relativos á las de Valencia [...], siquiera como sencillo apunte que reclama más atención y estudio que el que le he concedido; y que de todos modos bastará para llamar la atención de los eruditos; y á mí para dejarlo consignado.» (Pedrell, 1888: 287-297)

Veamos otro caso similar, prácticamente idéntico, del cual también se han podido conservar apuntes melódicos en una partitura. Se trata de un documento histórico de total solvencia que nos aporta un testimonio proveniente de esta misma época, aproximadamente de 1850. El maestro López Chávarri²⁵⁶ recogió en 1908 entre sus anotaciones la existencia de un uso del bajón, junto con chirimías, como acompañamiento a las voces en las procesiones eucarísticas conocidas como “Comulgares Generales” que se celebraban en la localidad valenciana de Lliria. El documento que recoge la música que se tocaba es una partitura²⁵⁷ a dos voces: la superior era ejecutada por dos o tres chirimías, y el acompañamiento, por uno o dos bajones. El que fuera infantilillo de la parroquia de Lliria, D. Francisco Hueso, transmitió a López Chávarri oralmente la melodía que se cantaba preceptivamente en las procesiones en que el Santísimo Sacramento era sacado de la iglesia para visitar las casas de enfermos e impedidos para que comulgaran. Junto a la partitura, López Chávarri anotó con detalle las circunstancias y características de este evento religioso:

²⁵⁶Eduardo López-Chavarrí Marco, (Valencia, 29 de enero de 1871 - id., 28 de octubre de 1970), fue un compositor, escritor y musicólogo español, pionero del modernismo en España. Miembro de Honor de la Facultad de Artes de Londres. Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia. Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid. Académico de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba. Académico de la Academia de Buenas Letras de Barcelona. Cruz de Alfonso X El Sabio. Miembro de Honor del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Valencia. Cruz Roja del Mérito Militar en Campaña, 1909. En 1996 la Generalidad Valenciana adquirió su biblioteca, compuesta de 3.500 volúmenes, entre los que destaca una importante colección de obras musicológicas, y más de 4.500 partituras, depositada en la Biblioteca Valenciana. Vide: (AA.VV. (2005): *sub voce* “López-Chávarri Marco, Eduardo”.

²⁵⁷ Véase PARTITURA XXV: COMULGARES DE LLIRIA. CHÁVARRI.

“Esta melodía está copiada exactamente de la transcripción que me hizo el profesor de música Don Francisco Hueso, el cual fue infantilillo en la parroquia de Liria (población en donde se tocaba esta melodía). El Señor Hueso es ahora de la Banda de Música Nueva de Monserrat (11 septiembre 1908). Me dice que esta melodía se ejecutaba por dos o tres chirimías y uno o dos bajones, hará unos cincuenta años, en Liria, en los “Comulgares Generales” (es decir, en asistencia de palio, clero etc.), los que entonces se acostumbraban mucho, para enfermos, aun de clase modesta. Delante iban cuatro acólitos con faroles (el Señor Hueso fue acólito). Al salir de la iglesia el Sacramento, a modo de marcha real rompían las chirimías y bajones con este canto, el cual servía para dar el tono a las voces, las cuales entonaban a continuación los versículos, o durante la marcha por la calle. Cada versículo iba seguido, a modo de intercalamiento, por el toque de las chirimías, las cuales solían variar (aunque levemente) el tema. La variación más importante es la que se transcribe más arriba. El Señor Hueso afirma que esta melodía fue llevada a Liria por un cura o fraile que estuvo en las Misiones del Santo Sepulcro en Tierra Santa. ¿Será melodía de Roma? No. Esta pretendida importación no parece probable.” (López Chávarri, Manuscrito en B.V. Serie AELCH Pro 505)

VII.7. BAJÓN CLARET.

Aunque no tenemos datos concluyentes sobre su procedencia exacta, conocemos la existencia de un ejemplar de bajón construido en este siglo que perteneció a una colección privada en Valencia. El dato es interesante sabiendo que es uno de los 6 instrumentos de 4 piezas fabricados en España que se conservan y teniendo en cuenta que otros 3, los conservados en el Colegio de Corpus Christi, también son de Valencia. En total 4 de los 6 especímenes tienen una relación directa con nuestra ciudad.

Se trata de un instrumento de la William Waterhouse Collection, propiedad actualmente de la viuda del destacado fagotista, profesor, editor y musicólogo William Waterhouse. Los datos que conservamos proceden del catálogo elaborado por M. Kilbey con la signatura BASS 97.3, también estudiado por J. Borràs (Borràs, 2008: 320, 496-497) con la signatura Bor. IVB. 01, y anteriormente por B. Kenyon (Kenyon, 2000: 98). Sabemos que es un bajón de madera que podría ser arce, de 4 piezas, al cual se le ha extraviado la campana y que posee 5 llaves de latón. Los datos que nos facilita Kilbey son una descripción bastante completa y el lugar de procedencia entre otros:

“Mark: CLARET EN MADRID.

Provenance: **ex private collection, Valencia, 1996.**

Body: Four-piece fruitwood bajón. Brass U-bend (not original). Bell and crook missing. Difficult to distinguish from bassoon in appearance, however this instrument only goes down to the note C.

Overall length: 805mm (bell missing).

Keyword: Five-keyed.

Bibliography: Kenyon de Pascual 1986 GSJ; 2000.

Examined 1996.” (Kilbey, 2002: 211)

Según nuestras investigaciones y la información recibida por Josep Borràs este instrumento parece que fue adquirido por el virtuoso fagotista Sergio Azzolini por los años 1990, en una de sus estancias para impartir cursos de fagot en la ciudad de Valencia y posteriormente cedido o vendido al actual propietario. Nos hemos puesto en contacto con algunos conocedores de la colección, como M. Kilbey y J. Koop, pero no tenemos más noticias al respecto.

También conocemos algunos datos de su constructor, José Claret, estuvo en activo como constructor de instrumentos de viento y metal en Madrid en los años 1827-1831, con domicilio en la calle de S. Jorge²⁵⁸. Fue galardonado en las Exposiciones Públicas de Industria de 1827, 1828 y 1831 celebradas en Madrid, e intervino en favor de la fundación del Real Conservatorio de Artes en 1824. (López, 1991: 11)

VII.8. TRAYECTORIA DE ALGUNOS BAJONISTAS VALENCIANOS EN EL SIGLO XIX.

La azarosa vida de los músicos valencianos en este complejo siglo XIX nos es ampliamente conocida gracias a unas fuentes históricas más ricas y variadas que en los siglos inmediatamente anteriores. Esto es debido en parte a la extinción progresiva de la profesión musical en las capillas eclesiásticas de ministriles y el paso de éstos a un ámbito social secularizado y más extenso donde poder recabar información, como la prensa local. Mientras que antes de 1808 las fuentes históricas con testimonios sobre música y músicos son prácticamente las mismas que en el siglo XVIII —documentos contables y administrativos de archivos catedralicios, monacales y colegiales— a partir de 1860

²⁵⁸ Así se lo atribuyen Borràs (op. cit.), Waterhouse (Waterhouse, 1993) y Kenyon (Kenyon, 2000: 87-116).

contamos con textos en periódicos que atestiguan la vida musical valenciana.

El panorama se completa con algunos trabajos eruditos, unos publicados y otros inéditos, redactados por músicos, tratadistas e historiadores. En el ámbito de la música española y valenciana culminan con grandes colecciones documentales y biográficas, reunidas por autores como Saldoni (Saldoni, 1868), Barbieri (A. Barbieri ed., 1890; Casares ed., 1986) o Ruiz de Lihory (Ruiz de Lihory, 1903). En cuanto a los comienzos del siglo XIX, sin embargo, hemos de volver a las tradicionales fuentes eclesiásticas en las que aparecen citados los primeros bajonistas valencianos del siglo.

Gracias a los avances de la investigación musicológica en las últimas décadas conocemos hoy algunas tablas salariales de capillas de ministriles en torno a 1800. Veamos las estudiadas por Ramirez i Beneyto para las dos primeras décadas del siglo XIX extraídas de fuentes documentales de la Catedral de Valencia:

«D'altra banda, també es conserven en l'arxiu documental de la catedral la col·lecció completa dels “*Libros de Mesadas Tercias de los salarios de los Oficiales de Altar y Coro, Músicos, Subalternos y dependientes del Il[ustrísi]mo Cabildo*”, que comença l'any 1801, i es pot fer el seguiment de la sèrie perfectament fins 1819. Veurem la primera anotació a mode d'exemple:

“Pago de salarios que deve hacer el D[octo]r D[on] Josef Laguía, Tesorero, de los Oficiales de Altar y Coro, y Músicos de esta Santa Iglesia, según Deliberación de 1º de Mayo de 1802:

Anglés: 1^{er} Organista, 76# 13# 4.

Abella: Contralto de 1^{er} Coro, 63# 03# 8.

Aliaga: Tenor [de] plaza extraordinaria, 18# 06# 8.

Bendris: Tenor de 1^{er} Coro, 18# 06# 8.

Beneyto: Baxoncista, 20# — —.

Bellido: Baxoncista, 13# 06# 4.

Cabo: Capellanía de tiple, y 2º Organista, 31# — —.

Durán: Acólito, Mozo de Capilla, 11# 13# 4.

Hortelano: Chirimista, 20# — —.

Jordá: Sochantre 2º, 109# — —.

Lorca: Sochantre 1º, 105# — —.

Mascarós: Sochantre 3º, Supernumerario, 90# — —.

Moreno: Acólito, Mozo de Coro, 16#13# 14.

Pons: Maestro de Capilla, 195# 09# 8.

Prats: Contrabajo o violón, 16# 13# 4.

Sanz: Manchador [peón de fuelles] de los órganos, 20# 02# —.
Terranegra: Capellanía de Tenor, 18# 06# 8.
Vidal: Acólito, Mozo de Coro 2º, 16# 13# 4.
Vicent: Violoncelo, 13# 06# 4.” (AHCV, 1802)²⁵⁹

La serie documental estudiada por Ramírez i Beneyto proporciona los salarios satisfechos cada tres meses a estas dieciocho personas, pues ése es el significado de la expresión “mesadas tercias”. Aunque el escribano catedralicio tenía a los empleados ordenados alfabéticamente por sus apellidos, una reordenación basada en la cuantía de sus salarios nos ofrece una visión más ilustrativa del grupo que formaban y su estructura interna: el primer lugar lo ocupa, a una gran distancia del resto, el maestro de capilla Joseph Pons, con 195 libras aproximadamente. El cabildo lo remuneraba espléndidamente y tenía un gran interés en que Pons trabajase a tiempo completo y de manera exclusiva para la catedral, pues sus servicios eran los de la máxima cualificación²⁶⁰.

Los “sochantres”, “sotxantres” o “subchantres”, esto es, los asistentes del canónigo responsable de la música sacra o “chantre”²⁶¹, son con diferencia los que más cobran, después del maestro de capilla, aunque no por estricto orden jerárquico: Jordá, “sotxantre 2º”, 109 libras; Lorca, “sotxantre 1º”, 105; y Mascarós, “sotxantre 3º” y “supernumerario” —es decir, ocupando un puesto provisional o extraordinario, con menor remuneración—, 90 libras. Estos tres empleados debían de ser clérigos y realizaban sus funciones a tiempo completo, cobrando en consecuencia mucho más que el resto de músicos y auxiliares.

Luego viene el organista Anglés, con algo más de 76 libras, que es con diferencia el instrumentista mejor pagado; aun así, los organistas no vivían con desahogo (cfr. Climent Sebastián, 1997: 161). Con unas 25 libras al mes se pasaban bastantes estrecheces, debido sobre todo al alto precio de los alimentos en las ciudades, cuyo coste absorbía más del 90% de esa cantidad, para una familia de cuatro personas en promedio

²⁵⁹ Cit. por (Ramírez, 2005: 290)

²⁶⁰ Cfr. (Ibíd.: 280).

²⁶¹ El término procede del francés antiguo, y significa “cantor”, véase por ejemplo la entrada correspondiente en el *Diccionario de la Real Academia Española* (AA.VV., 2008, *sub voce* “chantre”).

(Climent Sebastián, 1997: 172).

Aún menos cobraba Abella, contralto del primer coro: sólo unas 63 libras, cantidad insuficiente para sustentar a más de dos personas en promedio. El cantor Abella posiblemente fuera un vocalista de calidad excepcional, de ahí que cobrara mucho más que cualquiera de los demás cantores; y por otra parte que hubiera de complementar su salario con percepciones por clases de canto u otras actividades remuneradas.

Podemos considerar que este pequeño grupo formado por tres clérigos —Jordá, Lorca y Mascarós—, dos ministriles —el maestro Pons y el organista Inglés— y el contralto —Abella—, constituía el núcleo permanente del personal dedicado a la música litúrgica. De los quince restantes sólo puede decirse que recibían un salario parcial, pues entre las treinta y una libras de Cabo, segundo organista y capellán de tiple, y las escasas trece del contrabajista Prats o el violonchelista Vicent, se encuentran percepciones muy inferiores a un salario de subsistencia individual. Tras Cabo vienen el bajonista Beneyto y el chirimista Hortelano —veinte libras—, ministriles especializados en instrumentos de viento —mejor remunerados que los de cuerda— y los tres tenores Aliaga, Bendris y Terranegra —dieciocho libras. Por último vienen los ministriles suplentes, “segundos” o de segunda, probablemente adolescentes con categoría de aprendiz, y con retribuciones muy similares a las de los acólitos: Bellido, bajonista —dieciséis libras—; Prats, contrabajista —trece libras—; y Vicent, violonchelista —igualmente trece libras—. Observamos que de todos los instrumentistas, los que más salario tenían eran el bajonista y el chirimista.

Trabajar para el cabildo de cualquier catedral española equivalía a gozar de una situación laboral estable, por lo que era considerado una buena fuente de ingresos. A cambio debía adoptarse una actitud de sumisión y deferencia frente a los clérigos, que exigían un trato reverente, y mantener una apariencia intachable en la conducta individual, requisito indispensable para poder trabajar para el clero. Las ciudades españolas de 1800 eran comunidades mucho más pequeñas que las actuales; la vigilancia de los individuos por sus convecinos, los rumores, chismes y cotilleos, eran un medio de control social muy fuerte sobre la moral individual. Si se quería trabajar para la Iglesia, no se debía uno mostrar en público bebiendo, de juerga, apostando dinero, abrazando o besando a una mujer; pues cualquiera podía delatarle y hacerle perder su puesto de

trabajo, y con él su fuente de ingresos²⁶².

Como ya hemos señalado, los primeros años del siglo XIX anteriores a los desastres bélicos que se suceden a partir de 1808, son de clara continuidad con la vida heredada del siglo anterior, en muchos sentidos. En el ámbito de los bajonistas, casos vistos por vez primera en las décadas centrales del siglo XVIII se repiten: como el de un valenciano de excepcionales dotes musicales que en 1803 consigue ingresar en la capilla de El Escorial, que sigue siendo la “primera del reino”. Se trata del bajonista Primitivo Álvarez, natural de la localidad castellanense de Adzaneta, que fue admitido por los monjes jerónimos de El Escorial en su comunidad por ser “*buen Bajonista*”. Esta habilidad era muy estimada en aquel momento por el gran cenobio a la hora de buscar pretendientes al hábito en su casa y aprendices en su capilla de ministriles:

“Primitivo Álvarez, natural de Adzaneta, Arzobispado de Valencia, hijo legítimo de Joaquín Álvarez [y de] Josefa Molina, todos de dicho pueblo: y habiendo S[u] R[everendísi]ma mandado al P[adre] Maestro de Capilla [que] informasse a la Comunidad, le dixo que el referido Pretendiente estaba buen Bajonista, con lo que se pasó inmediatamente a la votada; y fue admitido por la mayor parte de los vocales.” (Hernández Oña, 2005: 197)

Sólo un año más tarde, en 1804, se celebra una visita oficial del rey Carlos IV a Valencia y se repiten las acostumbradas fiestas reales, como en el siglo anterior²⁶³. El monarca, buen aficionado a la música, queda tan impresionado por la maestría de los músicos que escucha tocar en los festejos que decide hacerse con los servicios de dos músicos valencianos: el bajonista Vicente Catalá y el chirimista —y también bajonista— Vicente Beneyto, al que hemos visto incluido antes en la nómina de la capilla musical de la Catedral de Valencia como ministril “*baxoncista*”:

«Tan important havia d'estar la qualitat dels nostres ministrers d'instruments de vent, que el mateix rei Carles IV, després de la seua estada a València quedaria tan impresionat del nivell que tenien aquestos instrumentistes, que anys després arribaria a reclamar a alguns d'ells per a la seua cort madrilenya:

“El S[eño]r Canónigo D[on] Josef Faustino de Alzedo, Vicario General Capitular, hizo presente al Il[ustrísi]mo Cabildo, que los Señores D[on] Miguel Castelví y D[on] Josef Cardona, Cavalleros Maestranes de esta Ciudad, le habían encargado [que]

²⁶² Cfr. (Climent Sebastián, 1997: 186).

²⁶³ Cfr. (Monteagudo, 1996)

manifestasse al Il[ustrísi]mo Cabildo, en nombre del Real Cuerpo de Maestranza, que necesitava de llevar consigo á la Corte, donde era llamado por el Rey, á Vicente Catalá, Bajoncista, y á Vicente Beneyto Chirimista, Músicos en esta Santa Iglesia, para cumplir con las órdenes de Su Magestad; y que suplicaba al Il[ustrísi]mo Cabildo se dignase concederles la licencia, y permiso, para efectuar lo referido; y el Il[ustrísi]mo Cabildo, ohída [sic] la referida solicitud del dicho Real Cuerpo de Maestranza, acordó conceder la licencia y permiso, á los sobredichos Vicente Catalá y Vicente Beneyto, Músicos, para ausentarse de esta Ciudad, con dicho motivo, con tal que dexen sustitutos para cumplir, en los días que se necesiten, en esta santa Iglesia, y que á discrección del Señor Canónigo Fabriquero queden, guardados en ella, los instrumentos que son propios de la misma”.» (AHCV, 335: 59-60)²⁶⁴

Vemos como el Cabildo otorga el permiso a los dos músicos pero con dos condiciones: que dejen sustitutos durante su ausencia y que depositen los instrumentos por ser propiedad de la Catedral. También hallamos algo que de manera indirecta permite suponer algo que queda implícito en la tabla salarial de 1802 y es que el bajón era un instrumento de la capilla servido al menos por dos ministriles —un “bajonista primero” y un “bajonista segundo”— cosa que no se aprecia en el resto de instrumentos. Es un rasgo que distingue al bajón y le confiere una cierta importancia en el conjunto de la capilla.

Con motivo de las conocidas como “*Danzas del Corpus*”²⁶⁵ (*Christi*), el primer

²⁶⁴ Cit. por (Ramírez, 2005: 291).

²⁶⁵ La historia de las “*Danzas*” instituidas por el Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia — conocido como “Colegio del Patriarca”— se remonta al año 1604 cuando, para el traslado en procesión del Santísimo Sacramento desde la Catedral de Valencia hasta la iglesia del nuevo Colegio, se decidió convocar un “*concurso de danzas*” cuyos ganadores bailarían para dar especial realce a la procesión. Nada se sabe de la música de esas “*danzas*” de 1604, irremisiblemente perdida. Habría que esperar hasta 1609 para que el fundador del Colegio de Corpus Christi, Arzobispo de Valencia y *Patriarca* San Juan de Ribera (Sevilla, 1532 - Valencia, 1611) encargase a su maestro de capilla y destacado compositor, Juan Bautista Comes (ca. 1552-1643), que compusiera una “*música para ser bailada en la Procesión de la Octava del Corpus*” — que vendría a ser conocida como la música “*de las Danzas del Corpus*”. Estas “*Danzas*” fueron desde entonces bailadas por infantillos de la capilla de música del Colegio del Patriarca, quienes eran instruidos por los maestros de canto y baile del propio Colegio.

Las “*Danzas del Corpus*” se bailaron con gran éxito y aceptación hasta la Guerra de la Independencia (1808-1814) en la que Valencia fue ocupada por las tropas de Napoleón Bonaparte, bajo el mando del general Suchet. La procesión del Corpus Christi valenciano, y su arranque desde el interior de la iglesia del Colegio del mismo nombre, habían estado organizadas y reguladas hasta 1816 por un protocolo ceremonial escrupulosamente dictado por el *Patriarca* San Juan de Ribera. Dicho ceremonial se ha conservado, pese a su caída en desuso en diversas épocas; fue recuperado y es el que se sigue como norma directora en las procesiones actuales. En las *Danzas* prescritas en él, un grupo de seis niños baila la primera *Danza* frente al Altar Mayor de la iglesia del Colegio de Corpus Christi — conocida como “*Danza para el Altar*” — dando paso al arranque de la procesión propiamente dicha, con la cruz patriarcal en primer lugar, a la que siguen los capellanes de las distintas órdenes religiosas con presencia en Valencia.

bajón realiza una función de acompañamiento musical retribuido, tal como señalan José Climent y Joaquín Piedra, por el hecho de constituir un acto al aire libre y no poder realizarse con el órgano o el violón, instrumentos musicales no portátiles:

«El arpa continuó acompañando a las danzas hasta que, finalizado el siglo XVIII, y extinguido el uso de la misma, se recurrió al bajón para que acompañara a las danzas, en sustitución del arpa: “Día 20 [de junio de 1816]: violón, a la Misa [de] l[as] 2^{as} [segundas] vísperas [...]. Dicho día, al Baxón 1^o, por acompañar al bayle”.» (Climent y Piedra, 1977: 56-57).

De testimonios como este advertimos que cuando el uso del arpa va desapareciendo, es el bajón el que absorbe por entero este tipo de acompañamientos al aire libre, beneficiándose del hecho de su mayor sonoridad con respecto a otros instrumentos bajos de cuerda.

Según nos vamos acercando a las décadas centrales del siglo XIX tenemos una referencia sobre la vinculación de Valencia a las corrientes musicales en boga a nivel europeo, precisamente en esta misma época pero un poco más avanzado el siglo, en 1837. En concreto ponen de manifiesto que la música de los grandes compositores clásicos, como en este caso el austríaco Joseph Haydn (1732-1809) era conocida y apreciada aun a pesar de su lejanía centroeuropea, teniendo en cuenta el estado primitivo de las comunicaciones de la época. Las insoslayables dificultades que se oponían al intercambio cultural internacional eran superadas sólo por las capitales comerciales de mayor escala, con puertos muy activos a los que llegaban, además de mercancías, noticias y novedades culturales. Al parecer, Valencia era en el siglo XIX una capital de esas características, puesto que hallamos en ella un signo evidente de que se conocía en ella la música

Dos seminaristas ataviados con dalmática de color blanco derraman pétalos de rosas delante de la *Custodia* —gran relicario dorado en que se expone, visible tras discos de vidrio transparente, una gran forma consagrada, el “Santísimo Sacramento” de la Eucaristía, cuerpo de Cristo (en latín *Corpus Christi*)— mientras otros dos la inciensan, acompañados por los infantillos. La procesión sale de la iglesia y entra en el claustro del Colegio; entonces los danzantes bailan las denominadas “Estaciones” —*Primera, Segunda, Tercera y Cuarta Estación*— en cada una de las cuatro esquinas del claustro, por lo que son denominadas precisamente “*Danzas para el Claustro*”. Terminado el recorrido claustral, la procesión vuelve al Altar Mayor de la iglesia del Colegio, donde se bailan las últimas danzas, denominadas “*Danzas para la vuelta al Altar*”.

En el año 2006, y tras casi dos siglos de silencio y un total desconocimiento sobre estas “*Danzas del Corpus*”, la *Capella Saetabis* dirigida por el Dr. Rodrigo Madrid, y un grupo de historiadores, coreógrafos, indumentaristas, intérpretes de música antigua y musicólogos, recuperaron las “*Danzas del Corpus*” según el ceremonial que el *Patriarca* Ribera dictó en 1609. El autor de la presente tesis participó como intérprete de bajón en la grabación del CD (audio) y del DVD (vídeo y audio) que recogen estas históricas “*Danzas del Corpus*”, publicados por la Sociedad Española de Musicología y el Instituto Valenciano de la Música.

centroeuropea: se trata de la adecuación de una “Misa” del citado Haydn a la plantilla de la capilla de la Catedral de Valencia, usando un bajón. El profesor del Conservatorio Superior de Música de Valencia José Aparisi Aparisi lo describe así en su tesis doctoral:

“Existen tres portadas, para la copia manuscrita de la partitura, a razón de una para cada uno de los tres ejemplares conservados: [1ª] «BORRADOR / de la Misa / à cuatro y à ocho del / Maestro D. JOSE HAYDEN / 1837.» Se trata de una copia, en sesenta y ocho años posterior a su composición original, en tiempo en que era maestro de capilla José Morata (* Geldo –Castellón–, 27 enero 1769; † Valencia, 4 febrero 1840). [2ª] «Para regir la Misa del Maestro Ayden». Sin indicación expresa de fecha alguna, la datación de este ejemplar podría fijarse aproximadamente hacia el primer tercio del siglo XIX. [3ª] «MISA / A / 4. Y 8. / DE / D. JOSE AYDEN.» Sin indicación expresa de fecha alguna en la fuente, podríamos no obstante aventurar una datación, en torno al último cuarto del siglo XIX. Esta última fue encuadernada, y está sin terminar de copiar. Mide 30,5 x 21,5 cm, y en su margen superior derecho lleva pegada una etiqueta con el número nueve.” (Aparisi, 2008: 107)

“Sea como fuere, la instrumentación de la fuente valenciana no se ajusta a la edición completa de las obras de Joseph Haydn: faltan aquí los papeles del corno inglés 1º y 2º, y en contrapartida se incluye un “baxón”, lo que nos habla bien a las claras de la “adecuación” que las capillas eclesiásticas españolas y valencianas debían hacer, para poder adaptar el repertorio internacional a sus propias características y recursos técnicos y humanos (dado que el corno inglés era un instrumento generalmente ausente de tales capillas en la época, mientras el bajón era un instrumento todavía omnipresente en muchas de ellas, incluso por encima del fagot, seguramente por su papel fundamental para acompañar el canto).” (Aparisi, 2008: 108)

VII.9. LOS MONASTERIOS JERÓNIMOS VALENCIANOS EN EL SIGLO XIX.

El nuevo siglo comienza con una década de incertidumbre política y con crecientes preocupaciones en el mundo exterior, que precederán a la Guerra de la Independencia de 1808. Las traumáticas y trascendentales transformaciones, bélicas primero, políticas después, que caracterizan al siglo XIX en España van a afectar decisivamente a la Orden de San Jerónimo y a sus comunidades monásticas en el Reino de Valencia.

“Buena parte de las comunidades fueron exclaustradas entre 1809 y 1814 y más tarde en 1820-1823. Aunque bastantes monasterios volvieron a ser habitados, otros quedaron ya vacíos. En 1835 fueron desamortizados definitivamente los 46 monasterios existentes y exclaustrados sus 1.001 moradores.” (De Vicente, 2010: 21)

Su extinción por decreto en 1835 apenas se sospecha hasta pocos meses antes de

acontecer y la organizada vida de sus comunidades se mantiene en las mismas coordenadas que en el siglo XVIII hasta casi el último momento. La actividad de las capillas musicales en los monasterios valencianos mantiene su cotidiana regularidad, firmemente asentada en las disposiciones canónicas y en la dedicación al culto y la liturgia.

Las huellas documentales dejadas por los monjes bajonistas nos traen de nuevo la presencia de uno de ellos, fray Diego de San José (Diego Porsellar) quien, tras haber profesado en 1776 en San Miguel de los Reyes, asiste en 1799 al ingreso de Miquel Talamantes con su misma especialidad musical:

*“En 13 de agosto de 1799 a las 2 de la tarde antes de vísperas, recibió n[uest]ro s[an]to [h]ábito (para corista) en este r[ea]l monasterio **Miquel Talamantes**, natural del lugar de Novaliches [interlineado: y bautizado en Xérica] reyno de Valencia, y obisp[ad]o de Segorbe, músico bajonista, de mano de n[uest]ro p[adre] m[aest]ro prior fr[ay] Leopoldo Dempere, siendo de edad de 20 años, 10 meses y 15 días (nació en 28 de setiembre de 1778) hijo de Josef Talamantes y de Antonia Vives, naturales ésta de Alboraya en la huerta de Valencia y aquél de la villa de Caudiel, labradores, abuelos paternos Josef Talamantes y Josefa María Piquer, naturales de Caudiel, y los maternos Josef Vives m[aest]ro texedor de lino y María Juliá naturales de Alboraya. Siendo maestro de novicios el infra firmado. Fr[ay] Joseph Fuertes m[aest]ro de novicios.”*

[Margen:] “Fr[ay] Miguel Thalamentes [sic] professó día 30 agosto, y se llamó así mismo.” (AHN, Códice 523, 54)

Teniendo en cuenta que el bajonista valenciano Primitivo Álvarez ingresó como jerónimo en El Escorial, fray Miguel Talamantes puede considerarse como el epígono de la larga saga de bajonistas jerónimos en tierras valencianas iniciada en el siglo XVI. Lógicamente, la actividad de fray Miguel Talamantes como bajonista debió de mantenerse hasta el momento mismo en que las autoridades civiles clausuran de forma efectiva y terminante los monasterios jerónimos en 1835.

En otro orden de cosas, la actividad de los bajonistas en las capillas monacales jerónimas cuenta con otra huella documental en este mismo período de principios del siglo XIX: los registros contables de Nuestra Señora de La Murta en Alcira atestiguan gastos en cañas para bajón, entre otros dispendios para otros instrumentos musicales, derivados de la actividad musical del monasterio:

«De otros instrumentos sólo queda la referencia a la venta de un monacordio “*de los muchos que hay en casa*” en 1655 [...] y los frecuentes gastos de cañas para el bajón (1789, 1790, 1792, 1797, 1803) y para el “*abúe*” (1790), y de cuerdas para el clave y “*manocordia*” (1794, 1809).» (ARV. Clero. Libro 1003: s.f. *Libro de Gastos 1785-1831*)

Fuera del ámbito monacal la pervivencia del bajón, aunque muy disminuida, logró mantenerse, como antes hemos visto en lugares como Llíria o Valencia para las procesiones de “Comulgares”. Las muestras de esta pervivencia no constituían sin embargo una excepción valenciana, puesto que hemos podido encontrar otros comparables en otras regiones españolas, concretamente en Castilla y Galicia. El caso ubicado en Castilla, en la localidad de Navas del Rey, fue estudiado por Judith García Martín, hallando que el uso del bajón seguía en vigor en fecha tan avanzada como 1857:

«Según López-Calo, el violón y el fagot deberían haber sustituido al bajón para hacer el bajo continuo. Sin embargo, no encontramos rastro de ninguno de estos instrumentos, y sí en cambio contratos para el bajón hasta 1857, una fecha ya muy avanzada. [...] Solo a partir de José Cesteros, el compositor se molesta en especificar que la obra debe ser interpretada por un bajón. Sin embargo, no deja de sorprendernos cuán avanzada es la fecha en que aún funciona esta reminiscencia barroca. Podemos suponer, por otro lado, que quizá la denominación de “bajón” sea sólo eso, un nombre arcaico que se conserva para aludir a un nuevo instrumento que vino a sustituirle.» (García Martín, 2011: 156)

En la localidad gallega de Viveiro, en la costa de Lugo, hallamos que el bajón continúa empleándose en eventos religiosos al aire libre, varias décadas después que en Navas del Rey. En un caso similar en muchos aspectos al recogido por López Chávarri en Liria, visto anteriormente, Carlos Adrán Goás atestigua que la Cofradía del Santo Rosario de Viveiro acompañaba las solemnes procesiones que celebraba en el mes de octubre, con un bajón y un figle²⁶⁶, en la década de 1880:

«Desde 1851 hasta 2002, la Cofradía tuvo su sede en el templo parroquial de Santa María del Campo, donde sigue en la actualidad. En los primeros años de esta nueva etapa, de 1851 a 1882, sigue la institución invernando. Don Pedro Casavella Alonso, párroco, en 1882, reunió en la casa rectoral a un grupo de feligreses con objeto de revitalizar la Cofradía. Se nombra Junta Directiva, presidida por él, en la que aparece como contador el presbítero don Manuel Fernández Cao, coadjutor de la parroquia. Don Manuel, sacerdote joven y piadoso, dará a la Cofradía un nuevo impulso.

²⁶⁶ El figle, también conocido como *oficleido* fue inventado en 1817 y patentado en 1821 por el fabricante francés de instrumentos Jean Hilaire Asté. Fue utilizado por algunos compositores románticos como Berlioz, Mendelsson, Verdi y Wagner.

Con la nueva directiva comenzó a aumentar el número de cofrades y a realizarse actos de culto. Se asumió el compromiso de realizar los sermones tradicionales, el Desenclavo, Santo Entierro, Encuentro Eucarístico, Fiesta y procesión del Corpus y fiesta del Rosario en su fecha actual. Se volvió a cuidar la vida de piedad y la oración; fue el alma de esta etapa de regeneración el coadjutor, don Manuel Fernández Cao.

Don Manuel se preocupó de cuidar la formación religiosa de los cofrades y solemnizar los cultos. Se empezó a celebrar la Novena del Rosario, su festividad y el octavario del Corpus. Se traen eruditos predicadores, hay repique de campanas y los solemnes actos se amenizan con acompañamiento de órgano, tocado por doña Francisca Prieto (prestó sus servicios entre 1891 y 1898, año en que falleció). La procesión del Santo Rosario, que se celebra en octubre, la acompaña un bajón y un figle, aunque ignoramos quienes los tañían.

La Cofradía dispone de un coro que actúa en las celebraciones litúrgicas y en la procesión del Santo Entierro. La primera banda que acompañó a la procesión del Santo Entierro la dirigió el señor Martínez. A partir de 1880 fue la Banda de Exploradores a cargo de don Juan Latorre Capón.» (Adrán, 2003)

VII.10. CRECIENTE MANIFESTACIÓN DEL FAGOT. CONFLICTOS Y SUSTITUCIÓN DEL BAJÓN.

Desde la descripción del fagot de Marin Mersenne en su famoso tratado musical *Harmonie Universelle* (Mersenne, 1636) hasta este siglo XIX no son muchas las apariciones de este instrumento en Valencia. En el siglo XVIII lo encontramos en la importante *Guía para principiantes* del Maestro Rabassa (Rabassa, 1720), citado en algunas composiciones²⁶⁷ de Salvador Noguera, Gil Pérez o Francisco Hernández en las décadas centrales de la centuria y excepcionalmente en una celebración de 1746 en la ciudad de Xátiva con motivo de la coronación del rey Fernando VI. Este panorama de larga duración sin apenas cambios concluye con las drásticas transformaciones de 1808 y en las décadas siguientes: la presencia del fagot se hace cada vez mayor con inusitada rapidez, hasta imponer en la práctica la sustitución del bajón, que desaparece sin contemplaciones. Veamos a continuación cómo tuvo que ser este proceso de relevo o sustitución del bajón por el fagot, en el que hubo que adaptar instrumentos nuevos a funciones que antes desempeñaban otros con más tradición. Podemos advertir tres fases

²⁶⁷ Podría ser que la denominación “fagot” en los inventarios de estas obras fueran un error y se refiriesen al “bajón”.

o elementos de transición en este proceso histórico: primero, la presencia cada vez mayor del fagot; segundo, la coexistencia de éste con el bajón; y por último, la sustitución y asunción de las funciones propias del bajón por parte del fagot.

VII.10.1. PRESENCIA CRECIENTE DEL FAGOT.

A continuación vamos a aportar algunos casos históricamente documentados relativos al primero de los tres elementos citados, a través de los cuales fundamentaremos nuestra tesis: el fagot adquiere una presencia cada vez mayor en la música valenciana a medida que transcurre el siglo XIX. El primero de estos casos o ejemplos nos lleva comienzos de la centuria y a un compositor y maestro de capilla de la Catedral de Valencia, el sacerdote Josep Pons (1770-1818). En una “Missa en D:”, cuyas partituras se conservan en archivo histórico-musical de la Catedral de Valencia, observamos que la parte del bajo continuo queda encomendada a “fagottos”, y no a uno o más bajones, como era lo habitual por tradición y costumbre:

«Missa en D: “*Missa A 9. Con Violines, Oboeses [sic] i Trompas. Del Maest[ro] D[o]n Josef Pons, P[re]s[b]íte[ro].*”

10 parts vocals (8 pautes); 31 x 22 cm. Tiple 1º de Primer Coro [7] p.; tiple 2º de Primer coro [5] p.; alt de Primer Coro [6] p.; tenor de Primer Coro [7] p.; bajo de Primer coro [7] p.; tiple de 2º Coro [3] p.; alto de 2º Coro [3] p.; alto de 2º Coro [3] p.; tenor 2º Coro [3] p.; bajo 2º Coro [3] p.

13 parts instrumentals (10 pautes); 31 x 22 cm. Oboe primero [4] p.; Oboe segundo [4] p.; Oboe primero y flauta [4] p.; Oboe segundo y flauta [4] p.; Corno primo [4] p.; Corno secondo [4] p.; bajo continuo para los fagottos [6] p.; Violín primero para regir [8] p.; Violín principal [8] p.; Violín segundo [8] p.; Viola [5] p.; Contrabasso [12] p.; Órgano [2] p. [incompleta, només existeix des del *Kyrie* fins al *Gloria*]» (Valencia. Arxiu Capitular. Arxiu de Música. M[anu]s[crip]ts nº 2.321; 131/6)²⁶⁸

Ramón Ramírez, que ha estudiado en profundidad esta obra junto con el resto de las composiciones de Pons indica que la plantilla orquestal que utilizaba Pons en los años anteriores a 1808 estaba compuesta por “*dos oboès o flautes, dos fagots, dues trompes, violins primers, violins segons, violes, violoncel i contrabaix*” (Ramírez, 2005: 474-475).

²⁶⁸ Cit. por (Ramírez, 2005: 434).

También dice explícitamente que la función que realizaba el fagot en este caso era la de doblar el bajo del segundo coro. Este apunte es significativo, pues es la misma función que realizaba el bajón desde principios del siglo XVII de manera ininterrumpida hasta esta época. Por lo tanto, este caso ilustra cómo la presencia del fagot crece en detrimento de la del bajón, reemplazándolo en algunas de sus funciones.

El repertorio musical de las décadas postbélicas (años 1820 y siguientes), en España en general y en Valencia en particular, irá aumentando de forma acumulativa la dedicación al fagot de instrumentaciones propias cada vez más extensas, relevantes y frecuentes. En los diversos archivos musicales de la Comunidad Valenciana se han conservado y catalogado composiciones de destacados maestros valencianos, como el ya citado Josef Pons, Manuel Doyague, José Aleyxandre López, Cabo, Juan Bautista Plasencia y Valls o Juan Menchue, entre otros. De todos estos compositores hallamos piezas, detalladas al final del presente capítulo, en que se hace mención expresa al fagot²⁶⁹.

La presencia del fagot en la Valencia de principios del siglo XIX trasciende el ámbito de la composición y de la música religiosa para introducirse en el del espectáculo público netamente laico, civil y empresarial; en este caso, como parte de una función teatral y musical. En fecha tan temprana como diciembre de 1812, en plena ocupación francesa, el “Diario de Valencia” anunciaba la celebración de una función en que se interpretaría una “sinfonía concertante” para clarinete, flauta y fagot:

«La Compañía Cómica, deseosa de proporcionar toda diversión á este respetable Público, ha dispuesto para hoy 15 del corriente la función siguiente: Se dará principio con la comedia en dos actos, intitulada “*La Cecilia, primera parte*”, exornada con todo su teatro y música. Concluida ésta se tocará una excelente sinfonía concertante de Clarinete, Flauta y Fagot del célebre F. Biene. En seguida se baylará el bayle inglés. Después el señor D. Blas Antonio Vicente tocará un concierto de violín del Señor Lamot.» (Diario de Valencia. XC, martes 1 dic. 1812)²⁷⁰

También el diario “El Turia”, con fecha sábado 28 de Marzo de 1835, nos anuncia en su apartado de “Teatro” el programa de concierto que se va a realizar al día siguiente

²⁶⁹ Véase el correspondiente apartado dedicado al *Repertorio* del siglo XIX.

²⁷⁰ Cit. por (Ramirez, 2005: 315)

con la participación de un fagotista del cual conocemos su identidad, D. Antonio Martínez:

“Función extraordinaria de música vocal e instrumental que se ha de ejecutar mañana 29 del corriente a beneficio de los señores Gastaldi, dirigida por D. José Comellas, director de la orquesta y primer violín del de esta capital. PRIMERA PARTE. 1º Gran sinfonía de la ópera *Giulietta e Romeo*. 2º Concierto de clarinete de Lefevre, por el profesor José Gastaldi, padre. 3º Concierto de fagot, desempeñado por el profesor Antonio Martínez, Músico Mayor de la Milicia Urbana. 4º Fantasía de flauta de Toulon por el profesor Máximo Gastaldi. 5º Tema de clarinete de M. Schroder por el señor Gastaldi mayor. 6º Aria de la Vestal por la señora Orgaz. SEGUNDA PARTE. 1º Gran sinfonía de la ópera *Otelo*. 2º Variaciones de violín a cargo de D. Onofre Comellas. 3º Aria coreada de la señora Orgaz. 4º Variaciones de flauta por el señor Gastaldi, menor. 5º Cuarteto obligado de fagot y violín por los señores Martínez y Comellas menor, acompañándoles D. Juan () primer viola del teatro, y D. José () primer violoncello. 6º Gran introducción de la ópera *Otelo*.” (El Turia, 1835: 536)

De todos modos el mundo del espectáculo, asociado a las funciones teatrales acompañadas frecuentemente por números musicales, no es el único medio donde aumenta la presencia del fagot en la música valenciana. Existen otros conjuntos musicales que cultivan la nueva música clásica europea, tocando los instrumentos modernos asociados a ella. Como explica Sancho García en un ejemplo de la época, el motivo de la fundación de una determinada orquesta fue el de interpretar a los compositores clásicos como Mozart o Beethoven, pero tras el éxito del primer concierto o “reunión musical” que ofreció entonces la llevó a participar también en una función religiosa:

«Es, justamente, en el contexto de una función religiosa de 1846, donde registramos la existencia en Valencia de una nueva orquesta desligada del mundo teatral. Componían su plantilla músicos aficionados, como los hermanos Manent —Jaime, Rafael y Juan Antonio—, Tomás Daroqui, José Vaydel, José María Zacarés, Juan Lafora, José Buchón, Juan Sixto Cavero, Juan Rogel, Tomás Martínez-León, Dasí, Galiana, Veiger, Cervera, Benito, Posada, a los cuales se unían José Vidal, compositor y violinista; Vicente Prósper, primer clarinete del Teatro Principal; Daroqui, contrabajo del mismo; el fagotista y músico mayor, Martínez; Hervás, trompa y músico mayor, y otros más. La siguiente noticia explica el propósito que animó su fundación:

“Esta reunión tenía por objeto entretenerse en el estudio de las mejores composiciones de los autores clásicos Beethoven [sic], Haydn, Mozart, etc. Dicha reunión musical agradó tanto al respetable compositor y maestro D. Pascual Pérez, organista de la Santa Iglesia Catedral de Valencia, que no escaseó sus provechosos consejos a esa novel orquesta que dirigía D. Rafael Manent.

El primer resultado de los estudios pudo apreciarse en la función religiosa de Viernes Santo de mismo año, que tuvo lugar en la Parroquial de San Nicolás, en cuya función ejecutaron,

secundados por varios cantantes aficionados y otros profesores, el hermoso spartito del inmortal Haydn, conocido por Las Siete Palabras”.» (*Diario Mercantil de Valencia*, 19 noviembre 1862)²⁷¹

Encontramos una crónica muy similar extraída de la obra de Ruiz de Lihory. Posiblemente sea el mismo evento en el cual se han confundido las fechas. En todo caso se repite el mismo fagotista, Martínez, esta vez acompañado por otro fagotista llamado Fosada:

“...las Siete Palabras de Haydn, que se cantaron en la Iglesia de San Nicolás el Viernes Santo de 1848 por los señores siguientes: D. Rafael y D. Juan Antonio Manent, Marqués de Cáceres, D. Tomás Daroqui, D. José Vaydel, D. Jose María Zacarés, D. N. Galiano y D. N. Vidal: violines. — D. Juan Lafora y D. N. Dist: violas. Don Jaime Manent y José Buchón y D. Juan Sixto Cavero: violoncellos. Sres. Cervera y Daroqui: contrabajos. D. Juan Roger y D. Tomás Martínez Leon: flautas. Sres. Veixer y Prosper: clarinetes. — Sres. Martínez y Fosada: fagotes. — Sres. Hervás y Benedito: trompas. — Y los señores Castells, Blasco, Puchals, Guijarro, Mascarós, Barrera, Esteve, Sales, Menchue, Altabás, Montes, Viñau y otros: voces.” (Ruiz de Lihory, 1903: XXXIX)

Observamos que el diario “El Turia” en 1835, y el Diario Mercantil de Valencia en 1862, citan a Antonio Martínez como fagotista y “músico mayor”. Podría tratarse de la misma persona en ambas fechas, separadas por más de dos décadas, o de dos músicos diferentes pero del mismo nombre, padre e hijo. Esto nos recuerda las palabras de Ruiz de Lihory cuando cita como “Ministril Mayor” al bajonista Luciano Ordúñez en 1718:

“...fue reconocido en el oficio de Ministril Mayor –bajonista– por el señor corregidor.” (Lihory, 1903: 351)

El ámbito de la música como espectáculo público no hizo sino expandirse a medida que transcurrían las décadas centrales del siglo, abriendo paso a los nuevos instrumentos apoyados en el repertorio clásico europeo. El fagot también se benefició de este nuevo marco musical, llegando a protagonizarlo en ciertas ocasiones. El día 11 de julio de 1858 actuó el fagotista Camilo Melliez en el Teatro Principal de Valencia. Era primer fagot del Teatro Real de Madrid, primer fagot de la Capilla de S. M. la Reina y profesor del Real Conservatorio de Música y Declamación. Interpretó, en primer lugar, el intermedio de la fantasía de la ópera “Nabuco”; y a continuación la fantasía de la ópera

²⁷¹ Cit. por (Sancho, 2003: 38)

“La Sonambula”, escrita para clarinete por Mr. Cavallini y arreglada para fagot por D. Camilo Melliez²⁷².

En tierras valencianas hallamos un caso fechado en 1869 recogido por la prensa periódica de Alicante y analizado por Ana M^a Flori:

«Varios fueron los cafés dedicados a ofrecer al público conciertos y espectáculos musicales. Sirva como ejemplo el celebrado en el Café Dos Reinos, que tuvo lugar en mayo de 1869, con la participación del italiano Agustini, instrumentista de fagot, que interpretó algunos fragmentos de [*la ópera*] Norma; los periódicos locales juzgaron de esta forma su actuación: “*El tono, la espresion [sic] y el gran partido que el Sr. Agustini sabe sacar de su instrumento, tan poco grato en artistas que lo dominan menos, le valieron grandes aplausos de la numerosa concurrencia*”.» (Eco de Alicante, 18 mayo 1869)²⁷³

El contexto musical y social de este evento muestra una evolución del panorama cultural hacia unas circunstancias muy distintas de las capillas de ministriles y el ambiente previo a las reformas del liberalismo de la época de Isabel II. Veamos cómo el interés por la música, su aprendizaje y cultivo, se abre a una burguesía con inquietudes culturales de tipo “amateur”, que la sitúan en los cafés y en las casas de sus representantes más significados:

“El mismo café [*Café Dos Reinos*] ofreció otro importante concierto la noche del 12 de marzo de 1875, actuando el célebre guitarrista Miguel Cebrián Rubio, interpretando, además de fragmentos operísticos, unas variaciones de su producción. En el Café Teatro y el Eden-Concert, lugares muy frecuentados, también se dieron algunas representaciones de zarzuela por compañías de aficionados (...) Además de los locales públicos seguían teniendo aceptación las reuniones en las casas particulares de gente de clase alta, cuyas veladas eran destacadas por la prensa local. Las que se celebraban en casa del Sr. Ravello, a finales de los años sesenta, contaron con la presencia de los músicos Vicente Crevea, Francisco Senante y Vidal de la Rochette. La familia Ravello eran músicos aficionados que dedicaban su tiempo libre a organizar estas veladas musicales en las que participaban junto a otros amigos, también amantes de la música.” (Flori, 2003: 351)

Asimismo y siguiendo con el aumento de la presencia del fagot en los eventos culturales del momento, sabemos, gracias a musicólogos como Ruiz de Lihory o Baltasar Saldoni de la existencia de otros destacados fagotistas de este período. El primero es José

²⁷² Vide ANEXO XXXVIII: CAMILO MELLIEZ.

²⁷³ Cit. por (Flori, 2003: 350)

Puig, que llegó a ser concertista y director de orquesta. Otro fue Enrique Prosper, que trabajó como fagot solista del Teatro de la Princesa:

“Puig, José. Concertista de fagot. En el año 1876 dirigió la orquesta del teatro de la Princesa de Valencia.” (Ruiz de Lihory, 1903: 382)

“Prosper, D. Enrique: en la primavera del 1870 estaba de primer fagot de la orquesta del teatro Principal de Valencia. Fué discípulo del Conservatorio.” (Saldoni, 1868: II, 264)

VII.10.2. COEXISTENCIA DEL FAGOT CON EL BAJÓN.

Mientras que hemos visto el auge y éxito de algunos fagotistas de este período, las capillas de ministriles vivían sus horas más bajas en el empobrecido ámbito eclesiástico. En un contexto de falta de recursos y personal, hallamos un caso documentado en la ciudad de Alicante entre 1829 y 1830, en que se reflejan los problemas que acuciaban a las capillas de ministriles eclesiásticas en toda España. Ana María Flori detalla este hecho en su tesis doctoral y nos facilita más información al respecto. Al fijarse en un memorial las obligaciones de los ministriles de la capilla de la Colegiata de San Nicolás de Alicante, no se halla modo satisfactorio de asignar las tareas del “segundo bajo”, tratando de acomodarlas a diversos instrumentistas reacios a aumentar sus obligaciones. Concretamente el primer bajonista de la Colegiata, Francisco Baldo, desempeña también la plaza de corneta y toca asimismo la trompa, tratándose en el citado memorial de añadirle a todas estas funciones la obligación de tocar el contrabajo:

«[Un] memorial de 3 de marzo de 1829 fijó las obligaciones de cada músico determinado:

“Que a Francisco Baldo, primer bajonista, no se le obligue más que al desempeño de su plaza; a no ser que, graciosamente, y sin que se considere como obligación, pueda suplir con el Contrabajo.

Que a Francisco Vasco, primer tiple, se le confiera la plaza de segundo bajo, con la obligación de tocar el contrabajo siempre que el organista José Garrigós no pueda desempeñarla, por haberle dado el Maestro papel de canto; no obstante, que su plaza lo es de organista y contrabajo; y que el Maestro le sujete a la primera;

quedando obligado el segundo bajo en estos mismos términos, siempre que el Maestro lo considere preciso; [será el Maestro] el que deberá señalarles el término necesario para estar corrientes en el desempeño, cada uno, de sus respectivas obligaciones, advirtiéndole que la plaza de segundo bajo siempre ha sido desempeñada con violonchelo.

Que la plaza de tiple se le confiera a Francisco Jover, que graciosamente asiste a la Capilla sirviéndole [en] esta cualidad de mérito [e. d. esta especialidad musical que aporta valor añadido a la capilla].

Que Francisco Baldo, por los diez y seis pesos que cobra, de la plaza de corneta, con la obligación de tocar la trompa, en las funciones que el Maestro señale, proporcionándole instrumento, continúe como hasta aquí, entendiéndose dicha obligación de tocar el contrabajo hasta estar aprobados [sic] los dos que tienen la obligación por el Maestro, mayormente cuando se entra en la Cuaresma [es 3 de marzo] y es de precisa necesidad dicho instrumento [e. d. el contrabajo].” (AMA, Cabildos, Armario 9, Libro 123, fols. 46v.-47v.)

Finalizaba recordando a los músicos la obligación de buscar un sustituto durante sus ausencias, pues caso de no hacerlo, sería el maestro quien se encargaría de encontrarlo, señalando una gratificación que sería descontada del sueldo de aquel que faltara.» (Flori, 2003: 160)

Es de creer que el bajonista Baldo no quedaría muy satisfecho con este aumento de sus obligaciones, ya que no se aumenta su retribución; tanto es así, que al poco tiempo se rebela contra el maestro de capilla, José Vasco, que “por su falta de capacidad y conocimientos acabó por crear graves conflictos con los ministriles” (Flori, 2003: 163) al ordenar a Baldo que tocara, además de los varios instrumentos ya asignados a él, el fagot:

«No terminaron aquí los problemas de la capilla, sino que se agravaron a partir del año 1830, cuando el bajonista Francisco Baldo, que llevaba más de veinte años en esta entidad, se negó a tocar el fagot en la fiesta de Nuestra Señora de los Remedios [*importante fiesta religiosa en Alicante*], por no ser instrumento de su incumbencia, alegando que su obligación era la de acompañar con el bajón la voz de bajo.

Según José Vasco, le dio el papel de fagot porque estaba compuesto dentro de los límites del diapasón del bajón, y era un error creer que sólo debía seguir la voz, ya que en el archivo de la [*Iglesia*] Colegial [*de S. Nicolás de Alicante*] existían varias obras con bajón obligado, siendo injusto que, para su desempeño, hubiera que buscar músicos de fuera; además, consideraba que todo profesor de instrumento debía tocar los papeles que le presentase el director, y si no tenía los conocimientos suficientes, podía retirarse.» (Ibídem: 160-161)

Es de creer que las relaciones entre el maestro de capilla Vasco y los ministriles, insuficientemente retribuidos —veremos un claro ejemplo de ello un poco más

adelante— fueran tensas, ya que la actitud inflexible y autoritaria de aquél se trasluce claramente en el pasaje reproducido, sobre todo al final. Ante la imposibilidad de llegar a un acuerdo satisfactorio, el maestro Vasco decide elevar el caso al regidor municipal de fiestas de Alicante, el Sr. Soler de Vargas, introduciendo un elemento de litigio administrativo en la polémica, que refleja de nuevo su renuencia a transigir con la postura del bajonista Baldo. Al abrirse por cuenta del citado regidor un expediente de consultas se nos presenta un interesantísimo elenco de testimonios documentales en torno a las funciones propias del bajón, a juicio de diversas autoridades musicales valencianas de aquel momento:

«Esta polémica dio lugar a consultas del regidor de fiestas con diversos músicos y maestros de capilla, para que se pudieran dejar claras las obligaciones del bajonista:

José Pacheco y Vicente Grau, profesores de música, dijeron que Baldo debía desempeñar el papel o parte que el maestro creyera separado del bajo, aun teniendo partes obligadas, añadiendo que si se le mandaba tocar juntamente con el papel de bajo, era por no tener confianza en la persona que cantaba el bajo, como sucedía en la mayor parte de los sochantres. Continuaban diciendo: “*el bajón señala el término y sigue tocando con la voz de bajo, pero esto sucede únicamente con la Música de Atril.*” (AMA, *Cabildos*, Armario 8, Libro 131, fol. 136. *Memorial de 23 de agosto de 1830.*)

José Morata, maestro de capilla, se expresó así: “*los Bajonistas deben tocar y tocan, juntamente con el Bajo, el segundo coro, acompañando las voces; y no separadamente, en otro papel, en las funciones que concurren ambos [bajón y voces].*” (AMA, *Cabildos*, Armario 9, Libro 131, fol. 137. *Memorial de 24 de agosto de 1830.*)

La opinión de José Alberola, maestro de capilla de Játiva, fue: “*es obligación del Bajonista tocar en el papel de Bajo de Segundo Coro; y algunas veces (como en los Rosarios que se cantan por las calles, y en las Lecciones de Difuntos) de tocar en papel separado de la voz del bajo: pero en este caso [estos casos] toca el acompañamiento.*” (AMA, *Cabildos*, Armario 9, Libro 131, fol. 138. *Memorial de 24 de agosto de 1830.*)

El maestro de Elche, Ignacio Rodríguez, afirmó que “*en su Capilla no usa [acostumbra] el Bajón tocar más que en su papel de segundo coro; y en los Fabordones de los Salmos...; que si no son piezas en que están obligados los fagotes, no tocan más que en los bajos regulares.*” (AMA, *Cabildos*, Armario 9, Libro 131, fol. 139. *Memorial de 24 de agosto de 1830.*)

Una respuesta más explícita la dio Francisco Bielsa, primer violín de la capilla [de Elche]: “*es costumbre en varias capillas que los bajonistas no toquen por sí solos en papel especial o separado, y sí únicamente a el atril en las antífonas, introitos y demás que le[s] pertenece.*” (AMA. *Cabildos*, Armario 9, Libro 131, fol. 140. *Memorial de 15 de septiembre de 1830.*) En esta apreciación coincidió con el primer bajonista de la capilla de Valencia, a quien se había dirigido para obtener una información más precisa. Terminaba apuntando que “*el bajonista ha tocado sobre el papel de voz, y a mi entender el hacerlo en papel separado sería imponerle una obligación que no tienen los demás de su clase [bajonistas] de otras capillas.*”»

(AMA, *Cabildos*, Armario 9, Libro 131, fol. 140. *Memorial de 15 de septiembre de 1830*)²⁷⁴

El penúltimo testimonio de la serie, el del maestro Ignacio Rodríguez de la capilla de la Colegiata de Elche, refleja además la ambigüedad que en esta época es característica de la situación del bajón, y que reviste un valor histórico de primer orden para nuestro objeto de estudio: en el repertorio aparecen piezas con partes para fagot que se tocan con bajón. Por lo tanto, queda de manifiesto que la práctica de la música reposaba en buena parte de las capillas eclesiásticas valencianas en el bajón, aunque de hecho ésta estuviera compuesta para fagot. Así se demuestra de modo fehaciente cómo el bajón y el fagot coexisten, rodeados además de un ambiente difícil y no exento de conflictos.

Finalmente, tras éstas y otras consultas, el conflicto entre el maestro Vasco y el bajonista Baldo fue resuelto del siguiente modo por el ayuntamiento o cabildo municipal alicantino:

«Estudiados todos estos informes, el Señor Soler de Vargas decidió dar la razón a Francisco Baldo, teniendo en cuenta las opiniones de las personas consultadas, y en atención a sus veinte años de servicio de la capilla. Además propuso que a la plaza de segundo bajonista, que tenía asignados cincuenta pesos [*anuales*], se le añadieran los dieciséis de la corneta, con la obligación de tocar el violín y el contrabajo. También pidió que se fijaran las obligaciones del sochantre, plaza que disfrutaba de salario, pero que jamás cantaba en la capilla.

Todas estas medidas fueron aprobadas en el cabildo [*reunión del consejo municipal de gobierno*] del 15 de octubre [*de 1830*], además de notificar al maestro de capilla que, para ahorrar gastos en las funciones extraordinarias, sólo sería posible contratar dos trompas, proponiendo el Señor Soler de Vargas a Pedro [*Vignau*] y Juan Vignau, y [*a*] Francisco Laviña.» (Flori, 2003: 162-163)

Este caso documentado en Alicante no fue excepcional y aislado, como tendremos ocasión de ver a continuación: en el norte de Castilla (Burgos y Astorga) esta misma situación de coexistencia conflictiva entre bajón y fagot, en fecha tan temprana como 1771, llevará adoptar medidas tendentes a la sustitución total del bajón por el fagot.

²⁷⁴ Cit. por (Flori, 2003:161-162).

VII.10.3. SUSTITUCIÓN DEL BAJÓN POR EL FAGOT.

Tal como señaló en su día María Pilar Alén²⁷⁵ en su publicación sobre las capillas catedralicias, a partir de la década de 1760 se van introduciendo en España nuevos instrumentos de viento que por la dulzura de su timbre gozan de una rápida aceptación, lo cual supone una alteración del panorama instrumental, que tiende a transformarse:

“...progresivo aumento del número de instrumentos [*que se produjo en España entre 1760 y 1833*], y más concretamente, de los instrumentos de viento, a causa parece ser de la mayor dulzura de éstos. Las cornetas y chirimías fueron desapareciendo a la vez que eran suplantadas por los oboes. Éstos también fueron reemplazados por un nuevo instrumento: el clarinete. El uso del clarinete tardó algún tiempo en introducirse en las capillas de música españolas. Todavía en la primera década del siglo XIX eran muy poco frecuentes. Pero, una vez conocido, su uso fue en aumento. [...] Asimismo, el bajón fue sustituido por el fagot por ser éste “*mucho más dulce y suave*” (según actas capitulares de la Catedral de Burgos, Reg. 112, fol. 3v., Cabildo del 11.01.1771). Sin embargo, los bajones continuaron teniendo un destacado papel, especialmente en las procesiones. Incluso llegó a haber disputas entre los organistas y los bajonistas en cuanto a quiénes tocar [*en Astorga*] “*al entrar éstas [las procesiones] en el coro, y cuando en las funciones de las capas éstas entran al coro*”.» (Alén, 1987: 39-49)

Aunque se trata de una época bastante temprana, el caso aquí relatado y documentado en Burgos y Astorga ofrece un claro ejemplo de los cambios que se están produciendo y se van a incrementar en intensidad en las décadas siguientes. La misma autora, en su investigación, aporta otro caso datado en 1820 en Astorga: el acompañamiento de las procesiones, originalmente realizado con chirimías, pasa a ser desempeñado por clarinete y bajón:

«...el cabildo de Astorga en 1820 [...] “*deben tocar las chirimías, que en el día no las hay, y en su lugar el clarinete con el bajón, lo que causa gran disonancia*”, determinó finalmente que “*se prevenga a los músicos instrumentistas que en las procesiones, y al venir las capas al coro, toquen bajón y clarinete en lugar de chirimías, como también conciertos en los días que se ha acostumbrado*”.» (Alén, 1987: 45)

La generalización de este fenómeno de sustitución de instrumentos, ligado al más amplio de cambio en el paradigma musical que antes hemos comentado, cuenta con otros

²⁷⁵ María Pilar Alén Garabato es profesora de Historia de la Música en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela.

ejemplos históricamente documentados en la Capilla Real, que constituía el referente y modelo que marcaba las tendencias dominantes en la música de toda España y sus reinos. Apenas una década después del caso antes documentado en Astorga, vemos cómo el P. Andreví, maestro y director de la Real Capilla, deja constancia entre sus documentos de trabajo de un proyecto de reforma de la misma, en la que literalmente propone la sustitución de los bajones por fagotes:

“*Música para la Real Capilla y Cámara de S[u] M[ajestad].*

[Salario del Maestro de Capilla (voces e instrumentos):] *Un maestro, con las obligaciones, además del rectorado del colegio, y enseñar el buen gusto del canto y la composición de los niños cantores... 25.000 [reales de vellón (Rv.) al año de salario].*

Tiples: el Maestro cuidará que los niños cantores desempeñen estas plazas, siempre que se les dé salida fuera del colegio, conforme van contraltos y van perdiendo la voz; [salario anual del Tiple] primero, 16.000 [Rv.]; [salario anual del Tiple] segundo, 15.000 [Rv.]; [salario anual del Tiple] tercero, 12.000 [Rv.].

Tenores: [Salario anual del Tenor] primero, 16.000 [Rv.]; [salario anual del Tenor] segundo, 15.000 [Rv.]; [salario anual del Tenor] tercero, 12.000 [Rv.].

Bajos: [Salario anual del Bajo] primero, 16.000 [Rv.]; [salario anual del Bajo] segundo, 15.000 [Rv.]; [salario anual del Bajo] tercero, 12.000 [Rv.].

Organistas: [Salario anual del Organista] primero, 16.000 [Rv.]; [salario anual del Organista] segundo, 14.000 [Rv.]. Igual a 184.000 [Rv.].

Violines: Los primeros con 14.000 reales cada uno [son 2], [suman] 28.000; Los segundos, con 12.000 reales cada uno [son 2], [suman] 24.000; Los terceros, 11.000 reales cada uno [son 2], [suman] 22.000.

Viola, una con 10.000.

Oboes: Primero, con 12.000; segundo, con la obligación de tocar la flauta, 11.000.

Trompas: Primero, 11.000; segundo, 10.000.

Clarinetes: uno, con la obligación de suplir al oboe, en caso necesario, 11.000. Rentadas las funciones de capilla, por quitarse éstos. [¿?]

Fagotes: Primero, 13.000; segundo, 12.000. Los dos tendrán la obligación de suplir a los bajones, por quitarse este instrumento, tanto en el facistol como en el bajo de segundo coro, y de consiguiente asistir a todas las funciones de capilla a que asistan éstos.

Violón, uno que ha de hacer las veces de los bajones, por quitarse éstos, 12.000.

Igual a 176.000.

Contrabajos: Primero, 12.000; segundo, 10.000.

Organero [reparador de instrumentos y sus piezas] y afinador, 5.000.” (Casares ed., 1986: 31-32)

El P. Francisco Andreví desempeñó el cargo de maestro de la Real Capilla entre

1831 y 1836. No sabemos a ciencia cierta si su proyecto de reforma, dirigido a reducir los costes de personal de la misma, terminó por ser llevado a la práctica. Pero lo que queda claro de todos modos es su voluntad, como autoridad musical reconocida, de eliminar los bajones y sustituirlos por fagotes. En paralelo a esta sustitución hubo otras, que afectaron a instrumentos de cuerda, además de los de viento. Es el caso del violón, instrumento tradicional con siglos de recorrido, que es sustituido por el violonchelo a causa de las corrientes musicales modernas, en este caso vinculadas a la música italiana:

“1831. Real Capilla. Muy reservado. Señor don Francisco Andreví. Necesito que V. me diga a la posible brevedad y con toda reserva qué instrucción y capacidad tiene don Julián Aguirre, en el instrumento de violoncelo, cómo desempeña su papel en las funciones que asiste a la Real Capilla, si es vepentista [¿?], y cuál es su conducta moral y política.

Dios guarde a usted muchos años. Madrid, 10 de diciembre de 1831. El patriarca de las Indias.”

[Respuesta del P. Andreví:]

“Excelentísimo Señor: En ejecución de las veneradas órdenes de V[uestra] E[xcelencia] concernientes a la instancia de don Julián Aguirre, músico de la Real Capilla de Nuestra Señora de la Encarnación, y sargento de Voluntarios Realistas de esta Corte, cuyo memorial a V[uestra] E[xcelencia] devuelvo, debo decir ser cierto cuanto expone a S[u] M[ajestad] en dicho memorial, y que concibo serme muy útil la asistencia en la Real Capilla Música, de este digno profesor [don Julián Aguirre], si S[u] M[ajestad] se dignase concederle la gracia que pide [probablemente, una plaza de violoncelista en la Real Capilla], tanto más que dicha gracia no contraviene en nada al reglamento aprobado por S[u] M[ajestad], y que, atendida la avanzada edad y achaques del benemérito don Francisco Pareja, primer violón, es fácil que a veces quede sin cubrirse el Real servicio.

Dios guarde a V[uestra] E[xcelencia].” (Ibíd.: 33)

Hemos visto ejemplos de sustitución de bajón a fagot. Ahora vemos un ejemplo en que aparece como fagotista un músico conocido, Galiana, que veremos tocando tanto el fagot como el bajón para la Catedral de Valencia, hecho reflejado en los libros de cuentas catedralicios.

El paso del tiempo y la evolución de las condiciones laborales y profesionales de los músicos en las décadas centrales del siglo XIX llevan a una consolidación irreversible de los cambios de los que nos estamos ocupando. Así como anteriormente vimos a un bajonista que en 1829 se resistía, con éxito, a tocar el fagot —Francisco Baldo, en Alicante— ahora veremos cómo otros bajonistas de la generación siguiente se adaptan a tocar ambos instrumentos, bajón y fagot. En la década de 1870 el bajonista de la capilla

de la Catedral de Valencia, Fernando Galiana, en lugar de limitarse a su instrumento y su puesto, participa en otros conjuntos tocando el fagot. La resistencia a los cambios se ha vuelto inviable o contraproducente, tal como ilustra Elena Micó Terol en su tesis sobre el compositor Amancio Amorós Sirvent. Veamos la participación de Galiana en los conciertos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia a partir de 1872:

«Los conciertos de la Real Sociedad Económica se iniciaron, según Jimeno Lassala, en 1872 y fueron suspendidos temporalmente en 1886.²⁷⁶ Era frecuente la actuación del dúo de Ricardo Benavent al piano y José M^a Úbeda o José Espí al armónium. Los violinistas Quintín Matas y Pascual Faubel, los violonchelistas Manuel Soriano y Calvo, y la arpista Petra Tormo eran acompañados al piano por Benavent, Iborra, Úbeda, Serrano o Goérlich. Actuaron en varias ocasiones Petra Tormo (arpa) y Quintín Matas (violín). Los tríos eran poco frecuentes y se formaban con algunos de los profesores ya mencionados. Muy frecuente era el cuarteto de cuerda con piano y armónium, al que podían añadirse según la ocasión el contrabajo (Medina o Beltrán), clarinete (Adlert), trompa (Asensi) y fagot (Galiana) para formar una pequeña orquesta. En estos casos los directores podían ser Salvador Giner o José Espí.» (Micó, 2011: 114)

Otro claro ejemplo, bastante común a finales del XIX, de la convivencia de ambos instrumentos es la *Lamentación 1^a de Feria 5^a* de Jaime Balius (AHCV 85/4), obra conservada en la catedral de Valencia de un compositor fallecido en 1822 pero datada por Climent en 1900, seguramente adaptada a las instrumentaciones de la época moderna. Se daba con frecuencia el caso de que un conjunto instrumental con características de orquesta clásica como éste fuera acompañado por los instrumentos que acostumbraban a acompañar a las voces con salario estable en la capilla.

En su instrumentación (a 8 SATB-SATB 2 vl. vla. fl. 2 ob. tmpa. 2 fag. y bc. de bajón, violón y 2 cb.) aparecen fagot y bajón. El primero en el rol de instrumento “orquestal” y el segundo en el rol conservador de acompañante.

²⁷⁶ «La Sociedad Económica organizó en 1883 veintidós conciertos durante la celebración de la Exposición Regional» (Jimeno, 1946).

VII.11. REPRESENTACIONES DEL BAJÓN EN LA CULTURA Y LA SOCIEDAD DEL S. XIX.

Así como hemos visto manifestaciones históricamente documentadas de la presencia y el uso del bajón en el siglo XIX en Valencia y en España, vamos ahora a cambiar de perspectiva, centrándonos en las representaciones del mismo generadas por la cultura de la época, concretamente en la poesía, el teatro, la lingüística y la pintura. Con ello dejamos constancia de que, tanto dentro como fuera del mundo de los músicos, el bajón era un elemento conocido y cotidiano que formaba parte de la realidad de la época.

VII.11.1. POESÍA, TEATRO Y DICCIONARIO.

De 1840 data un curioso poema de Miguel Agustín Príncipe (1811-1863)²⁷⁷, autor poco conocido pero que ha merecido un lugar en la historia del romanticismo en España, a juicio de la crítica literaria. En tono festivo, el poema ensalza las características propias del bajón y trata de reivindicar sus valores (*tono dulce y monótono*) y su expresividad (*para hablar a la razón y al humano corazón*):

El Bajón Romántico

¡Chitón! que templo el bajón,
y quiero ver la extensión
del moderno diapasón:
¡Mal-di-ción!

¿Sólo tres las notas son?
Pues chitón y más chitón,
que me atrevo a una canción,
¡Maldición!

Nadie me arrugue las cejas,
ni me relate consejas

²⁷⁷ Miguel Agustín Príncipe y Vidaud (Caspé, 11 de octubre de 1811 - Madrid, 18 de mayo de 1863) fue poeta satírico, dramaturgo y periodista. Pasó su juventud en Zaragoza y fue Catedrático de Literatura e Historia en su Universidad, así como, cuando pasó a Madrid en 1840, abogado fiscal de la Audiencia y Conservador de la Nacional de Madrid. Fue uno de los fundadores del Instituto Español y presidente de su sección de Literatura. Colaboró en importantes diarios y revistas, como el *Semanario Pintoresco Español*, *La Ley*, *El Matritense*, *El Tío Camorra*, *Revista Científica y Literaria* etc., hasta un total de unos cuarenta periódicos, utilizando a veces los seudónimos de Miraveque y Don Yo, escribiendo artículos costumbristas, críticas literarias o musicales, ensayos y novelas por entregas o de folletín. Fue redactor de *La Prensa* (1840), *El Entreacto* (1840), *El Espectador* (1841-1848), *La Risa*, *El Anfión Musical* (1843) y *La Themis* (1857-1858), y dirigió *El Moscardón* (1844) y *El Gitano* (1846), según Julio Cejador y Frauca. Fue además Secretario de la Junta de Teatros del Reino, nominado para la Real Academia de la Lengua y socio destacado de entidades como el Ateneo de Madrid, el Liceo Artístico y Literario, la Sociedad Económica de Amigos del País, la Arqueológica Matritense y la Sociedad Musical. (AA.VV., 1906: *sub voce* "Príncipe y Vidaud, Miguel Agustín")

de consonancias añejas
que adormecen las orejas:

El antiguo diapasón
no tiene comparación
con la moderna invención
del romántico bajón.
¡Maldición!

Quede para el siglo nono
aquel hablar y aquel tono
tan dulce y tan monotónico,
propia invención de algún mono:

Para hablar a la razón
y al humano corazón,
nada es comparable al son
del romántico bajón.
¡Maldición!

La decantada armonía
de la antigua poesía
que de gracias se atavía
ya no se estila en el día:

Otros ya lo tiempos son;
otra ha de ser con razón
la mujeril entonación
del romántico bajón.
¡Maldición!

Queden para el clasiquillo
el pastoril caramillo,
y la rosa, y el tomillo,
y la flor, y el cefrillo:

Gasa... brisa... tul... crespón...
esas nuestras voces son,
la mazowrka, el rigodón
del romántico bajón.

MIGUEL AGUSTÍN PRÍNCIPE (1840) (Allison, 2014: 410)

De la misma época data una referencia procedente del ámbito literario popular y anónimo en la que todavía subsiste el bajón, en aparente decadencia, como la que presentamos a continuación. Se trata de una pequeña y curiosa obra anónima de teatro popular valenciano. Esta discurre en la Casa de Beneficencia, el mayor orfanato de Valencia por aquel entonces. Cuenta el quehacer diario de unos niños de la calle en su mayoría huérfanos o abandonados, en una época difícil como la de mediados de siglo XIX:

“...El rellonche de Sent Chuan
Ya señalaba un michorn,
(com dihüen en la Marina),

Y els companeros y yo
À aquell hora sols habíem
Chuplat un mal sancarró
De bòu y un rüin calducho,
Begut en un bodegó,
Ahon tot lo que salvém, compren,
Tocant, ya es sab, el baixó...” (Anónimo, 1846: 51)

El fragmento reproducido introduce la acción dramática situándola en el momento concreto del mediodía, al señalar las doce el reloj de la iglesia de los Santos Juanes (“Sent Chuan”). Dicho momento queda caracterizado por el hambre que padecen los protagonistas y el toque del bajón, que se da por descontado o seguro (“ya es sab”), elementos presentados como característicos y permanentes. Deducimos que el bajón se tocaba en la misa diaria, que se celebraba siempre a las doce del mediodía y por ello es citado aquí como una costumbre o un hecho cotidiano.

Por último, vemos registrado el bajón como un objeto que posee su propia entrada en un diccionario de lengua valenciana y por tanto pertenece al ámbito de la realidad cotidiana en esos mismos años. Nos referimos al término popular “piporro”, que se utilizaba en la época para designar al bajón²⁷⁸, pero volvemos a traer aquí las definiciones de Escrig i Martínez (1851) sobre vocablos de uso común a mediados del siglo XIX para designar al fagot y al bajón, en las que aparece este curioso término de “piporro”:

«**Fogót**: Fagot, especie de bajón.»²⁷⁹

«**Baixó**: Bajón, piporro —instrumento músico—; piporro, como se conoce comúnmente al bajón en España.»²⁸⁰

VII.11.2. ICONOGRAFÍA. BORRÁS ABELLÁ. GALLA.

La época del liberalismo en España (1812-1931) estuvo marcada por el anticlericalismo, políticamente plasmado en los diversos Decretos de Desamortización

²⁷⁸Véase al respecto el capítulo dedicado a la Etimología del término “bajón”.

²⁷⁹ (Escrig, 1851: *Sub voce* “Fogót”)

²⁸⁰ (Ibíd.: *Sub voce* “Baixó”)

del siglo XIX (1836, 1852, etc.). Las medidas antirreligiosas de los diversos gobiernos liberales consiguen reducir drásticamente la influencia del clero, sobre todo regular, en la vida ciudadana. Sin embargo las instituciones más veteranas y prominentes del clero secular valenciano, la Catedral y el Colegio del Patriarca, consiguen hacer frente al laicismo dominante e incluso consolidan su influencia, en parte debido al extrañamiento de las órdenes religiosas. Así lo refleja la pintura de la gran época de Sorolla, de la que data un lienzo del pintor valenciano Borrás Abellá²⁸¹: realizado en 1890, se ve en él a un bajonista y cuál era su colocación en la tribuna del gran órgano de la iglesia del Patriarca.

El cuadro original titulado “En el coro” se encuentra depositado en el Palacio de Riofrío, en Segovia.²⁸² En el Colegio de Corpus Christi de Valencia se conserva una fotografía de gran tamaño de dicho cuadro.

La imagen pictórica reproduce con gran exactitud las disposiciones de siglos atrás sobre la colocación del bajón, dando vigencia a unos usos musicales y litúrgicos ya en vigor en la época de Juan Bautista Comes, en torno al año 1600, donde situaría al coro II en la tribuna del altar mayor junto al órgano y los instrumentos bajones:

«Aunque para López-Calo (López-Calo, 1983: 30) “*a partir de los comienzos del siglo XVIII la policoralidad propiamente dicha había terminado*”, no sucede así en Valencia, quizá por conservar una vieja tradición iniciada en el siglo XIV y llevada a su culminación por J. B. Comes, quien colocaba así a los cuatro coros: I. En el altar mayor, al lado del Evangelio, acompañado por el arpa; II. En la tribuna del gran órgano, acompañado por el órgano e instrumentos bajones; III. En el altar mayor, al lado de la Epístola; IV. Junto al órgano pequeño.» (Palacios, 1995: 194)

²⁸¹ Vicente Borrás Abellá (Valencia, 1867-Barcelona, 1945) fue pintor y restaurador; realizó tanto retratos como paisajes, marinas y pinturas de interiores. Fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Comenzó su formación junto a su padre, el también pintor Vicente Borrás y Mompó. Participó en numerosas muestras y certámenes, obtuvo terceros premios en las Exposiciones Nacionales de 1890 y 1892, el segundo en 1897 por el lienzo titulado “¡Absueltos!” y una condecoración en la edición de 1895. Asimismo, fue galardonado con el segundo premio en la Exposición Universal de París de 1900. Sus obras se caracterizan por su fuerte luminosidad y vibrante cromatismo. Obras más destacadas: “¡Absueltos!”, óleo sobre lienzo, 208 x 298 cm, firmado, 1897 (en dep. en el Museo de Bellas Artes de Valencia San Pío V) [P5568]; “En el coro”, óleo sobre lienzo, 153 x 200 cm, firmado, 1890 (en dep. en el Palacio de Riofrío, Segovia) [P6149]; “Vacunación de niños”, óleo sobre lienzo, 100 x 155 cm (en dep. en el Museo Municipal de Málaga) [P7557]. (Aldana, 1970: 75)

²⁸² Vide ANEXO XXXIX: BORRÁS ABELLÁ.

Observamos los instrumentos que formaban la capilla a finales del siglo XIX, violonchelo, contrabajo o violón, chirimía y bajón, todos ellos situados en la tribuna frente al altar mayor donde está colocado el órgano. Se puede apreciar curiosamente a los infantillos de espaldas al maestro de la capilla, a los instrumentistas y más atrás a otros cantores miembros de la capilla.

Otra imagen ilustrativa de las tareas cotidianas que realizaba el bajón la encontramos en una pintura de finales del XIX firmada por el pintor José Gallegos y Arnosa. Este bonito cuadro titulado “El coro”²⁸³ en 1888 muestra varios instrumentos: figle²⁸⁴, contrabajo y bajón, junto al maestro de una capilla ensayando a los monaguillos en el interior de una iglesia. Existe otra versión de este cuadro aunque mucho menos realista de la cual no conocemos su autor²⁸⁵.

El figle es un instrumento que fue muy utilizado en España para realizar funciones similares a las del bajón, sobre todo en las procesiones al aire libre, siendo de una tesitura parecida y de sonido más potente²⁸⁶. Era de uso común que estas procesiones se acompañaran de un instrumento grave que, al igual que el figle o el bajón, podría ser también un fliscorno (Riera, 2006: 25-26). Anteriormente lo nombrábamos también al describir la procesión de Viveiro de 1880. Así lo afirma Manuel Valero Gallego, profesor de fagot del Conservatorio Superior de Música de Jaén:

«Siguiendo con la historia del bajón, hay que decir que, a pesar de la importancia del bajón en la música religiosa, éste fue cayendo en desuso debido a la supresión de plazas o a la sustitución de este instrumento por otros más evolucionados como el fagot o el oficleido.» (Valero: 2014, 63)

²⁸³ Vide ANEXO XL. EL CORO.

²⁸⁴ El figle, también conocido como *oficleido* fue inventado en 1817 y patentado en 1821 por el fabricante francés de instrumentos Jean Hilaire Asté. Fue utilizado por algunos compositores románticos como Berlioz, Mendelsson, Verdi y Wagner.

²⁸⁵ Vide ANEXO XLI. GALLA.

²⁸⁶ Vide (Adrán, 2003).

VII.12. FUNCIONES MUSICALES DEL BAJÓN EN EL S. XIX.

1. Principios de S. XIX muy similar a las capillas del siglo XVIII, el bajón continúa en activo en España hasta el S. XX como acompañamiento y sustitución de las partes vocales, y en determinadas funciones específicas:

«...se incluye un “baxón”, lo que nos habla bien a las claras de la “adecuación” que las capillas eclesiásticas españolas y valencianas debían hacer, para poder adaptar el repertorio internacional a sus propias características y recursos técnicos y humanos (dado que el corno inglés era un instrumento generalmente ausente de tales capillas en la época, mientras el bajón era un instrumento todavía omnipresente en muchas de ellas, incluso por encima del fagot, seguramente por su papel fundamental para acompañar el canto).» (Aparisi, 2008: 108)

2. También aparece en la misma función de solista, o en partes destacadas acompañando a una voz solista como instrumento obligatorio, como en el siglo anterior, en las *Lamentaciones*. En este período destaca esta forma musical en las obras de los compositores Olmos, Pérez Gascón, Menchué y Plasencia:

“*Vau. Et egressus est*, lamentación segunda de FERIA V *in Coena Domini* a dúo (A, T, bajón, bajo continuo). Compositor: Vicente de Nuestra Señora de los Desamparados Olmos (1807)”²⁸⁷.

3. La desaparición de algunos instrumentos en las capillas produce cambios en las plantillas y el bajón aparece a menudo como bajo de las chirimías. Esta formación aparece tanto en obras escritas y catalogadas (es el caso de las obras de los compositores Miranda y Secanilla), como en la música popular y tradicional de muchos lugares de España, sobre todo en procesiones de gran solemnidad (Semana Santa, fiestas patronales locales etc.). También es el caso de las procesiones de Comulgares y del Viático:

«Esta melodía está copiada exactamente de la transcripción que me hizo el profesor de música Don Francisco Hueso, el cual fue infantillo en la parroquia de Liria (población en donde se tocaba esta melodía). El Señor Hueso es ahora de la Banda de Música Nueva de Monserrat (11 septiembre 1908). Me dice que esta melodía se ejecutaba por dos o tres chirimías y uno o dos bajones, hará unos cincuenta años, en Liria, en los “Comulgares Generales” (es decir, en asistencia de palio, clero etc.), los que entonces se acostumbraban mucho, para enfermos aun de clase modesta. Delante iban cuatro acólitos con faroles (el Señor Hueso fue acólito). Al salir de la iglesia el Sacramento, a modo de marcha real rompían las chirimías y

²⁸⁷ Vide: (Capdepón, 1998: 204); (Climent, 1979: 327). Vide también PARTITURA XVII: LAMENTACIÓN A DUO, OLMOS.

bajones con este canto, el cual servía para dar el tono a las voces (...).» (López-Chávarri, Manuscrito inédito en B.V., Serie AELCH Pro 505).

4. En las décadas finales del siglo se ve dificultada una determinación clara de las funciones del bajón debido a la ambigüedad de las fuentes a la hora de usar los términos “bajón” y “fagot”. Este conflicto, visto en épocas anteriores, se agudiza por la creciente desaparición del bajón y la pujante expansión del fagot. En ocasiones es el bajón el que realiza el papel del fagot en ausencia de éste último:

«La instrumentación de la fuente valenciana no se ajusta con la edición completa de las obras de Joseph Haydn: faltan aquí los papeles del corno inglés 1 y 2, y en contrapartida se incluye un “baxón”, lo que nos habla bien a las claras de la “adecuación” que las capillas eclesíásticas valencianas —y por extensión, en toda España— debían hacer, para poder adaptar el repertorio internacional a sus propias características y recursos técnicos y humanos (dado que el corno inglés era un instrumento generalmente ausente de tales capillas en la época, mientras que el bajón era un instrumento todavía omnipresente en muchas de ellas, incluso por encima del fagot, seguramente por su papel fundamental para acompañar el canto).» (Aparisi, 2008: 107)

5. Además de la función de bajo de chirimías, una de las últimas funciones claramente propias del bajón es la de realizar el bajo continuo junto a violón, violonchelo o contrabajo y órgano, por ser éstos los únicos instrumentos supervivientes en las plantillas.

«Según López-Calo, el violón y el fagot deberían haber sustituido al bajón para hacer el bajo continuo. Sin embargo, no encontramos rastro de ninguno de estos instrumentos, y sí en cambio contratos para el bajón hasta 1857, una fecha ya muy avanzada.» (García Martín, 2011: 156)

«De lamentatione...Cogiavit Dominus. “Lamentación 1ª de Feria 6ª a 8 SATB-SATB 2 vl. vla. fl. 2 ob. 2 fag. 2 tnpa., con bajo continuo de violón, bajón y contrabajo.” Compositor: Jaime Balius. “Jaime Balius, nacido en Barcelona a mediados del siglo XVIII. Muerto en Córdoba en 1822”.» (AHCV, S. XIX: 85/6).

Capítulo VIII.

EL SIGLO XX.

VIII.1. INTRODUCCIÓN.

El bajón continúa en activo en España a las puertas del siglo XX, aunque ya de manera poco significativa. No es un instrumento habitual en las capillas eclesiásticas y aún lo es menos en el contexto profano. A lo largo del siglo anterior fuimos viendo cómo sus usos iban desapareciendo y quedando reducidos a casos marginales o puntuales, debido a las profundas transformaciones que afectan a la sociedad, la cultura y la música en España. El contexto histórico-musical del bajón al llegar 1900 es por lo tanto de virtual desaparición, punteada de casos muy concretos pero manifiestos de pervivencia y siguiendo antiguas tradiciones en entornos muy determinados.

Diversas fuentes de información nos ilustran sobre lo que fueron los últimos usos del bajón, y la pervivencia de sus funciones, asumidas por el fagot únicamente en algunos excepcionales ritos o celebraciones, como son el acompañamiento de las voces en la Eucaristía o en las procesiones, en el ámbito religioso. Es muy posible que en algunos lugares quedaran ejemplares de bajón y se utilizasen bajo la denominación de “fagot”, pero lo más probable es se utilizara este último, por el hecho de ser un instrumento más actual.

Manifestaciones históricas de esta situación que nos acercan al comienzo de este siglo a lo largo del presente capítulo y que trataremos con cierta extensión son la compra de 3 bajones por parte del Colegio del Patriarca en el año 1896, una fotografía de Domingo Varvaró en 1903, el cuadro de Abella de 1890, o la presencia de Fernando Galiana en 1900 como bajonista en los libros de cuentas de la catedral.

De otras fuentes no empleadas hasta ahora también nos llegan noticias sobre la coyuntura histórica del siglo XX: testimonios orales sobre el uso del bajón en sus últimas apariciones, de boca de músicos que fueron infantillos a mediados de siglo como Emilio Meseguer; así como otras noticias de la pervivencia de sus funciones (no totalmente asumidas por parte del fagot), a través de una representación artística, un cuadro del pintor

alcoyano Pericás; y de una referencia en los escritos de V. Blasco Ibáñez como polemista político. Pero la mayor evidencia de su uso hasta mitad de siglo nos la proporciona la trayectoria vital de algunos fagotistas valencianos en nómina en las capillas hasta 1941 que durante su etapa de formación conocieron y ejercieron las tareas propias de los bajonistas tradicionales, para después abandonarlas y dedicarse en exclusiva al fagot.

Además de toda esta información procedente de diferentes fuentes (gráficas, orales etc.), que nos ilustran de forma completa y variada las últimas manifestaciones históricas del uso del bajón, habremos de retomar el fenómeno de la reforma de la música religiosa que ya tratamos en el siglo XIX. La razón es tan simple como esencial: las normas emanadas de la reforma van a fijar, como único instrumento de viento permitido para el acompañamiento de las voces, al fagot.

VIII.2. OTROS CAUSANTES DE LA EXTINCIÓN DEL BAJÓN. SECULARIZACIÓN DE LA MUSICA RELIGIOSA.

Tras haber visto en detalle los cauces por los que discurría la transición del bajón al fagot en el capítulo anterior, hemos de atender a un fenómeno transversal que determinaba en no poca medida dicha transición: se trata de la acusada secularización musical que la nueva sociedad burguesa impone en la España de la segunda mitad del siglo XIX. La música religiosa española fue recibiendo influencias de la lírica italiana en un proceso iniciado ya en el siglo XVIII, y ya bien entrado el XIX se iba alejando cada vez más del espíritu de sobriedad que preconizaban los defensores de la tradición renacentista. Se puede hablar incluso de una “explosión” de la adhesión de las nuevas clases urbanas a la música clásica europea, al teatro y a la ópera, que viven en toda Europa una auténtica edad de oro, con grandes compositores, intérpretes y teatros. Esta situación genera una secularización en la música religiosa por “invasión” de la música de gran éxito en el ámbito propiamente religioso.

Para abordar este tema seguiremos algunas noticias aportadas por Elena Micó Terol, especialista citada anteriormente. En 1904, el compositor valenciano Mariano Baixauli describía así las consecuencias de ese proceso, en el que la música profana de moda

invadía el espacio de la música religiosa:

“Comenzaron los cantores a lucir las habilidades de su privilegiada garganta, introdujeron en la Iglesia melodías escritas *ad hoc*, que iban perdiendo hasta el interés armónico, se siguió con la introducción de la orquesta, y con ella el corte de las piezas propio de la música teatral.” (Baixauli, 1904: 33)²⁸⁸

La sociedad de la época asistía sin mayor rebozo a esta penetración de la música de moda entre el gran público en la liturgia religiosa. Incluso se hacía crítica por parte de la prensa valenciana al estilo operístico de las piezas que se tocaban en las iglesias durante las celebraciones religiosas. A veces los comentaristas deploraban el fenómeno, no sin cierta razón, manifestando la impropiedad de las combinaciones resultantes del entusiasmo de algunos músicos. El estreno de una misa en la parroquia de Santa Catalina en 1845 fue comentado así en el periódico *El Fénix*:

“La misa de este día [*en Santa Catalina de Valencia*] no fue más que un conjunto de reminiscencias teatrales, y en las que los distinguidos autores del Nabuco, de Norma y la Gazzaladra podían justamente reivindicar gran parte de sus derechos [...]. Dos cosas distintas son la Música profana y la religiosa.” (Diario *El Fénix*, 14 diciembre 1845)²⁸⁹

Otros autores y comentaristas del momento fueron sumando sus voces a los que criticaban “el italianismo operístico” como influencia negativa en el ámbito musical religioso (Cortés, 1999: 195-197)²⁹⁰, destacando los que escribían para el *Boletín Musical* de Valencia. En fecha tal como 20 de febrero de 1898 seguían publicándose en prensa acusaciones en la misma línea, considerando que debía desterrarse de la iglesia “*esa plaga de obras, verdaderamente profanas e indignas*” (*Boletín Musical*, 1898: 1135). Sólo unos días más tarde (28 de febrero) el periodista Francisco Fayos afirmaba haber oído:

“el dúo del último acto de Aida, *Morire si pura e bella-morire per me de amore*, convertido en *Benedictus* (...). Más aún: hasta a las Hijas de María (...) les

²⁸⁸ Citado por (Micó, 2011:156).

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ *Ibidem*.

hemos oído cantar la *Salve* (...) con música de la ópera *Lucia*.” (Ibíd., 1898: 1148)²⁹¹

Pero este problema estético y espiritual que abundaba en los templos religiosos de Valencia era en realidad una norma que se había establecido en la mayor parte de Europa, por lo que las autoridades eclesiásticas de Roma tendrían que tomar medidas si querían mantener la estética litúrgica propia del ritual católico:

«Estas reiteradas críticas que denunciaban la influencia de lo profano en lo religioso fueron creando el ambiente propicio para que se iniciara un intento de renovación. El problema no era exclusivo de Valencia ni de España, sino que la reforma de la música religiosa fue emprendida por diversos países europeos para restaurar el estilo polifónico sacro del siglo XVI y el retorno del canto gregoriano a sus formas primitivas, en lo que se denominó “Cecilianismo” o “movimiento ceciliano”.» (Micó, 2011: 157).

VIII.3. LA REFORMA DE LA MÚSICA RELIGIOSA. MOTU PROPRIO (1903).

Todo el fenómeno social, religioso y musical que surge en torno a la secularización de la música religiosa y las medidas que se toman para restituirla inciden de manera directa en la transición del bajón al fagot que se viene produciendo desde décadas atrás. Esta será la clave de la supervivencia del primero hasta épocas muy tardías, incluso en el siglo XX. Por ello creemos conveniente profundizar en el desarrollo de este procedimiento para comprender las fases finales del objeto de nuestra investigación. Nuestro punto de partida ha sido la consulta de los fecundos trabajos de investigación publicados por María Elvira Juan Llovet, Elena Micó Terol y Frederic Oriola Velló.

Las primeras ordenaciones para llevar a cabo esta reforma fueron publicadas por la Santa Sede en las últimas décadas del siglo XIX. Para llevarse a cabo esta normativa reformista participaron las mayores autoridades de la música religiosa del momento, tanto en España como en el ámbito valenciano:

«Uno de los mayores impulsos para encauzar la restauración de la música religiosa fue dado por la Santa Sede con la publicación de los *Reglamentos para la Música Sagrada* de 1884 y 1894, precedentes del *Motu Proprio “Tra le Sollecitudini”*, que será la gran reforma del siglo XX en la música sacra, en el seno

²⁹¹ Cit. por (Micó, 2011: 157).

de la Iglesia, promulgada por el pontífice Pío X en 1903. Diversas autoridades musicales españolas de finales del siglo XIX apoyaron el movimiento de reforma de la música religiosa, como Hilarión Eslava (1807-1878), autor de la *Lira Sacro-Hispana* y el *Museo Orgánico Español*, el P. Eustoquio de Uriarte con su *Tratado teórico-práctico de Canto Gregoriano según la verdadera tradición* o Felipe Pedrell, fundador de varias revistas sobre música religiosa y autor de la antología *Hispaniae Schola Musica Sacra.*» (Micó, 2011: 157)

«En el ámbito valenciano destacaron como reformistas de la música religiosa Juan Bautista Guzmán —que inició el estudio del repertorio histórico con la publicación de las obras de Juan Bautista Comes—, José M^a Úbeda y Salvador Giner. Con Giner y Úbeda se formó toda una generación de compositores de música religiosa, que abrieron paso a la reforma en la Valencia del siglo XX, entre ellos Amancio Amorós (1854-1925), José Espí (1849-1905) —autor entre otras de una *Misa de Gloria*, un *Stabat Mater* y una *Salmodia para órgano*, premiada por la Sociedad de Amigos del País de Valencia—, Juan García Navarro (1820-1903), organista de la parroquia de los Santos Juanes, José Jordá (1838-1918) —organista de las iglesias de San Esteban y de Nuestra Señora de los Desamparados, autor de tres misas de Gloria y un *Miserere*— y José Valero († 1868), autor también de obras religiosas. La recuperación y difusión del Gregoriano y la polifonía del Renacimiento en Valencia fueron potenciadas por Vicente Ripollés, maestro de capilla del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia, y Juan Bautista Pastor, maestro de capilla de la Catedral de Valencia.» (Micó, 2011: 158)

Vemos el caso más concreto de la Capilla del Colegio de Corpus Christi, uno de los entornos donde mayor presencia de ministriles ha habido y donde más tiempo perdurará el uso del bajón. En este caso el maestro de capilla Vicente Ripollés adapta la nueva normativa de 1884 a los estatutos propios de la institución, las Constituciones de 1605:

«En 1897 Vicente Ripollés promovió la reforma de la música religiosa en la Capilla del Colegio de Corpus Christi. Las medidas propuestas por Ripollés para restaurar la “buena música religiosa” se inspiraron en las *Constituciones* del fundador del Real Colegio San Juan de Ribera, y en los Reglamentos de la Sagrada Congregación de Ritos de 1884 y 1894 (Pedrell, 1897: 250). Ripollés propuso las siguientes normas para que la Capilla del Corpus Christi sirviese de ejemplo a las demás, primando el canto Gregoriano:

“1°. Se reformará el canto llano según los principios contenidos en el *Tratado de canto gregoriano* del P. Eustoquio Uriarte.”

“2°. En las fiestas *Dobles* de 1^a y 2^a clase de fundación particular se celebrarán los Oficios divinos según la forma prescrita por el Beato Fundador en el capítulo 40, números 8, 13 y 14 de las *Constituciones*: esto es, haciendo uso de los *fabordones* y de la riquísima colección de música polifónica existente en el archivo; cantándose el *Credo* de la misa a canto llano, según lo dispone el capítulo 54 de las *Constituciones* en su número 7, y era práctica seguida en la antigua disciplina eclesiástica.”

“3°. Para las festividades de 1^a y 2^a clase, dotadas por el

Beato Fundador y señaladas en los números 8 y 13 del capítulo 40 de las *Constituciones*, se podrán tomar composiciones de la segunda y tercera época que no desdigan de la devoción y gravedad peculiares de esta Capilla; podrán también cantarse composiciones de autores modernos siempre que se sujeten al Reglamento publicado por la Santa Sede en 1894.”

“4º. A tenor de lo dispuesto en los artículos 17 y 18 del Reglamento de 1884 arriba citados, sería muy conveniente que para la revisión de las obras musicales que en adelante hayan de admitirse en esta Capilla, se nombrará una comisión de tres Maestros a quienes hicieran respetables sus obras y reconocido celo a favor de la restauración de la música religiosa.”

“5º. Atiéndase en la celebración de los Oficios divinos de Semana Santa, en el *Miserere* de los Viernes y en la *Salve* de los Sábados, a lo dispuesto por el Beato Fundador en los números 21, 27 y 30 del capítulo 40 de las *Constituciones* de esta Capilla.” (Ripollés, 1897: 17-18)²⁹²

Uno de los instrumentos más perjudicados fue el violín, pues su uso se prohibió inicialmente en el interior de los templos. Recordemos que era uno de los más carismáticos de la música italiana y con mayores posibilidades de ejecución virtuosística, lejos de toda gravedad y decoro:

«Más allá de las normas propugnadas en este informe sobre la música vocal, cobran importancia las limitaciones que se refieren a la instrumental: se tiende a rechazar el uso de ciertos instrumentos, con el violín en primer término. En 1898 un pequeño artículo aparecido en el *Boletín Musical* se hacía eco de los comentarios que circulaban sobre la inminente reforma, y sobre estas restricciones, notorias e importantes en aquel momento:

“Se asegura que el Papa se propone dirigir a los obispos una instrucción relativa a la música sagrada, y principalmente al violín, cuyo uso aconsejará proscribir tanto en solos como en orquesta.”

“Altas dignidades parece que le han inspirado esta idea, con la cual se halla ahora muy preocupado. Hallando en la música sagrada de hoy un exceso teatral y sensualista, quisiera conseguir resucitar los antiguos tiempos en que campeaba la música grave y severa”.» (*Boletín Musical*, 10 enero 1898: 1109-1110)²⁹³

Estas restricciones alteran de forma directa la composición de la plantilla de los conjuntos en la que los primeros perjudicados, los violines, tenían un papel importante. Llegamos a la conclusión que este instrumento y su inclusión en las capillas musicales

²⁹² Citado por (Micó, 2011: 159).

²⁹³ (Ibídem: 160).

coinciden con la paulatina secularización de éstas, por ello son de los primeros en suprimirse. Únicamente se verán de manera extraordinaria en un número limitado en el interior de los templos. La reforma culminará como veremos más adelante en un decreto pontificio, el ya citado *Motu Proprio “Tra le Sollicitudini”* y sus normas particulares de adaptación y ejecución en la diócesis de Valencia, promulgadas por el Arzobispado en las décadas de 1900 y 1910, en los que se prohibirán explícitamente otros instrumentos como el piano o los de percusión.

Estos hechos históricos en torno a la reforma de la música sagrada nos ayudan a comprender el por qué de la reducción de las plantillas de capillas como la de la Catedral de Valencia —reflejada en los libros de cuentas de la institución—. Asimismo ofrecen una explicación a la compra de tres bajones²⁹⁴ por parte de una de las instituciones más conservadoras de Valencia, el Colegio del Patriarca, en una época en que el instrumento parece que había caído en desuso de forma generalizada.

«Estos instrumentistas se irán convirtiendo en los instrumentistas que tañerán el arpa, “el baixó”, los violines etc. Llegarán hasta el año 1936, en el que ya sólo quedaban, como [*instrumentos*] de plantilla, el violonchelo y el contrabajo.» (Climent, 1982: 64-65)

El proceso de renovación culminó con la publicación por Pío X en 1903 de la instrucción sobre música sagrada *Motu Proprio “Tra le Solleccitudini”*, en veintinueve artículos. Este documento papal fue publicado en el Boletín del Arzobispado de Valencia en 1904. El capítulo VI, artículos del 15 al 21, trata sobre el órgano y los instrumentos, dándonos pautas sobre el empleo de éstos:

MOTU PROPRIO
“*TRA LE SOLLECITUDINI*”
DEL SUMO PONTÍFICE PÍO X
SOBRE LA MÚSICA SAGRADA

VI. ÓRGANO E INSTRUMENTOS.

15. Si bien la música de la Iglesia es exclusivamente vocal, esto no obstante, también se permite la música con acompañamiento de órgano. En algún caso particular, en los términos debidos y con los debidos miramientos, podrán asimismo admitirse otros instrumentos; pero no sin licencia especial del *Ordinario*, según

²⁹⁴ Aunque la fecha de adquisición (1896) de estos tres ejemplares se produjo en el siglo XIX, hemos creído conveniente tratarlo en el siguiente capítulo con el fin de analizar cual fué su uso, quiénes los tocaron y hasta que época.

prescripción del *Caeremoniale episcoporum*.

16. Como el canto debe dominar siempre, el órgano y los demás instrumentos deben sostenerlo sencillamente, y no oprimirlo.
17. No está permitido anteponer al canto largos preludios, o interrumpirlo con piezas de intermedio.
18. En el acompañamiento del canto, en los preludios, intermedios y demás pasajes parecidos, el órgano debe tocarse según la índole del mismo instrumento, y debe participar de todas las cualidades de la música sagrada recordadas precedentemente.
19. Está prohibido en las iglesias el uso del piano, como asimismo de todos los instrumentos fragorosos o ligeros, como el tambor, el chinesco, los platillos y otros semejantes.
20. Está rigurosamente prohibido que las llamadas *bandas de música* toquen en las iglesias, y sólo en algún caso especial, supuesto el consentimiento del *Ordinario*, será permitido admitir un número juiciosamente escogido, corto y proporcionado al ambiente, de instrumentos de viento, que vayan a ejecutar composiciones o acompañar al canto, con música escrita en estilo grave, conveniente y en todo parecida a la del órgano.
21. En las procesiones que salgan de la iglesia, el *Ordinario* podrá permitir que asistan las *bandas de música*, con tal de que no ejecuten composiciones profanas. Sería de apetecer que en tales ocasiones las dichas músicas se limitasen a acompañar algún himno religioso, escrito en latín o en lengua vulgar, cantado por los cantores y las piadosas cofradías que asistan a la procesión.

El documento indica notoriamente la naturaleza vocal de la música religiosa con el fin de enaltecer la “palabra” mostrando “santidad, buenas formas y universalidad”. Aunque no descarta el uso de instrumentos musicales, éstos deben en todo momento servir de acompañamiento a la voz, descartando todo protagonismo y extravagancia. Y no todos pueden utilizarse: el piano, la percusión y otros “fragorosos y ligeros” están prohibidos, así como las largas introducciones e intermedios instrumentales. El artículo 20 deja claro el uso de las “bandas de música” en las procesiones al aire libre, pero matiza que el repertorio debe ser el adecuado siempre al servicio de los cantores.

El bajón, en tanto que instrumento coetáneo en sus orígenes con la música renacentista tomada como patrón y modelo, se vio beneficiado por los requisitos marcados por la normativa: es un instrumento grave; posee una tradición de uso en la función de acompañar a las voces; y por su portatilidad (ligero de peso y manejable por un solo músico) aventaja a otros instrumentos graves como el órgano, el violonchelo, el violón o el contrabajo, puesto que puede ser transportado y empleado en actos al aire libre y en movimiento, como en las procesiones. Sin embargo, el *Motu proprio* ya no lo nombra, sino que hace referencia a su sucesor evolutivo, el fagot, en disposiciones posteriores. De hecho,

en documentos históricos próximos en el tiempo, como los libros de cuentas de la Catedral de Valencia, las entradas correspondientes a remuneraciones por servicios musicales, se prefiere el término “fagot” al de “bajón”, llegándose a tachar el segundo al aparecer en plantillas preimpresas para registros de pagos, con el fin de sustituirlo de forma inequívoca por el primero.

Así, en los *Libro de Cuentas Generales* de la Catedral de Valencia correspondientes a los años contables 1898-1899 y 1901, al registrarse los salarios mensuales del músico Fernando Galiana, primer bajonista del templo, se emplea el término “bajón” para denominar su instrumento. Sin embargo, en el mismo *Libro de Cuentas Generales* del año 1905, el término “bajón” que aparecía pre-impreso en las hojas-formulario que servían de base para el asiento de los pagos, fue tachado y se añadió a mano el de “fagot” en claro intento de sustituirlo. Este hecho aparentemente insignificante suscita diversas reflexiones en cuanto a la situación concreta que sustenta: o bien, que el contable catedralicio, conecedor del *Motu proprio* vigente ya dos años, quisiera adaptar su trabajo a la nomenclatura moderna por confusión o ignorancia; o bien, que el propio Galiana hubiera tocado efectivamente un fagot en ese año, y un bajón en los años citados anteriormente (1898, 1899, 1901); o, por último, que alternase ambos instrumentos. Nosotros nos inclinamos más por la segunda posibilidad, dado que, como veremos posteriormente, Galiana había actuado como fagotista destacado en conciertos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, había compuesto una “*Gran Fantasía para Fagot*” antes de 1903 y participaba como director en varias bandas de música de carácter profano, donde el fagot era el habitual.

Al margen de estas aclaraciones, retomamos el tema de la reforma musical religiosa: vemos que Pío X mandó que en todas las diócesis se creara una *Comisión de Música Sacra* para velar por propiedad y adecuación de la música que se ejecutaba en las iglesias. En concreto, el título VIII del *Motu Proprio*, artículo 24, dice así:

“Para el puntual cumplimiento de cuanto aquí queda dispuesto, nombren los obispos, si no las han nombrado ya, comisiones especiales de personas verdaderamente competentes en cosa de música sagrada, a las cuales, en la manera que juzguen más oportuna, se encomiende el encargo de vigilar cuanto se refiere a la música que se ejecuta en las iglesias. No cuiden sólo de que la música sea buena de suyo, sino que responda a las condiciones de los cantores y sea buena la ejecución.”

VIII.4. COMISIÓN DE MÚSICA SAGRADA DE VALENCIA. CIRCULAR NÚMERO 45 DEL ARZOBISPADO DE VALENCIA.

En abril de 1904, como en otras diócesis españolas, se creó en Valencia una *Comisión de Música Sagrada* para supervisar el cumplimiento de las normas del *Motu Proprio*. La junta encargada estuvo formada originalmente por trece miembros procedentes de diferentes parroquias:

- «1. Roque Chabás (1844-1912), canónigo de la Catedral de Valencia, presidente.
2. Joaquín Navarro (?-1904), canónigo de la Catedral de Valencia, vicepresidente.
3. José Vila (1866-1932), canónigo de la Catedral de Valencia, vicepresidente.
4. Eduardo Serrano Pla (1843-1909), secretario.
5. Vicente Lliso, catedrático del Seminario [*de Valencia*], secretario.
6. José María Úbeda (1839-1909), organista del Patriarca, vocal.
7. Juan Bautista Pastor (1859-1927), maestro de capilla de la Catedral de Valencia, vocal.
8. Juan Redó (1866-1931), sochantre de la Catedral de Valencia, vocal.
9. José Ferri, cura de la Parroquia de San Nicolás de Valencia, vocal.
10. Antonio Femenía, cura de la Parroquia de San Valero de Valencia, vocal.
11. Francisco Damiá (1855-1914), colegial del Patriarca, vocal.
12. Mariano Baixauli (1861-1923), jesuita, compositor y maestro de capilla en Tortosa y Toledo, vocal.
13. Ricardo Benavent Feliu (1848-1929), compositor y escritor, vocal.» (Micó, 2011: 161)

Los miembros de este consejo deberían ejercer vigilancia sobre las interpretaciones y composiciones que se realizaban en las numerosas parroquias de la diócesis. Estas, que no eran pocas, tenían por lo visto una actividad musical intensa:

«Muestra de la vitalidad que tenía la música religiosa valenciana en este periodo es la aparición de la *Biblioteca Sacro Musical*, revista quincenal de música religiosa valenciana que se publicó desde diciembre de 1890 hasta al menos 1906, y que aparecía “*con arreglo a las disposiciones de S. S. Pío X, bajo la invocación de Santa Cecilia*”. Entre los compositores que publicaron obras en la *Biblioteca Sacro Musical* estuvieron, además de los miembros de la *Comisión de Música Sagrada* ya citados anteriormente, Amancio Amorós, Eugenio Amorós, Salvador Giner, Francisco Antich, Rigoberto Cortina, José Medina, Manuel Chulvi, Vicente Perales, Facundo Domínguez, José Jordá y José Fornet, entre otros. La *Comisión de Música*

Sagrada valenciana solicitó en junio de 1904 a todos los compositores de música religiosa de la diócesis que desde ese momento presentasen las obras para su censura y análisis.» (Ibíd.: 163)

La tarea no sería nada fácil pues en muchas ocasiones no se cumplían las ordenanzas. Seguramente el público era el que demandaba cierto espectáculo y exhibición en los templos; o bien eran los responsables de las iglesias quienes atraían así a sus fieles. Así pues la realidad era muy distinta de lo presupuesto, según publicaba irónicamente el Boletín Oficial del Arzobispado de Valencia en 1905, en contra de lo que decía el artículo 19 antes citado:

“Se han llegado a cantar trisagios en la misma iglesia con órgano, timbales y contrabajo para acompañar un nutrido coro de cuatro voces.” (BOAV, 1502, 4-XII-1905: 356)

También en 1905 la *Comisión de Música Sagrada* de Valencia emitió un informe sobre las composiciones musicales que podían permitirse en los templos y la instrumentación mínima exigible, en el que establece el número de instrumentos que se podían utilizar en relación a las dimensiones de cada iglesia:

“En las iglesias de pequeña capacidad no se admitirá orquesta que no conste por lo menos del quinteto completo de instrumentos de cuerda.

Para las iglesias de mediana capacidad la orquesta se compondrá de 2 violines primeros, 2 violines segundos, viola, violoncello, contrabajo, flauta, clarinete y fagot, y una trompa.

En las iglesias de gran capacidad, si poseen buen órgano, no debe admitirse orquesta que no cuente al menos [con] 3 violines primeros, 2 segundos, viola, violoncello, 2 contrabajos, cuarteto de viento-madera y una o dos trompas.

Estas combinaciones requieren que el número de voces no sea menor de 3, 6 y 12 respectivamente.

Si por la mayor solemnidad se quiere aumentar el número de instrumentos, ténga[n]se presentes las reglas de concertación, y no se olvide que han de llevar la parte principal en la música religiosa, y han de ser por tanto las que dominen.

De la banda no debe hacerse uso en las funciones religiosas, si no es en las poblaciones rurales, cuyas iglesias no pueden disponer de órgano o armónium.

En este caso tomarán de la banda los instrumentos más similares a la orquesta, y en número tal que no ahogue[n] las voces.

Con la flauta, 2 clarinetes primeros, 2 segundos, 2 terceros, 2 saxofones o trompas, bombardino y trombón bajo, resultaría una combinación suave y llena al propio tiempo.

Si de esto no se dispone, puédesse tomar la flauta, clarinetes primeros y segundos, cornetín o fiscorno, 2 trombones y bombardino, o trombón bajo.” (BOAV, 1502,

4 diciembre 1905: 355)²⁹⁵

En ocasiones sucesivas se reiterarán estas disposiciones, sobre todo con el nombramiento como arzobispo de Valencia del reformista Enrique Reig Casanova, quien en 1922 (22 de octubre) emitió una circular en que advertía que “*en diferentes iglesias de nuestra diócesis no se cumplen, como es debido, las leyes eclesiásticas sobre música sagrada*” y añadió nuevas recomendaciones: era necesario cumplir las normas oficiales; para la participación de orquestas en la iglesia había que solicitar permiso; los instrumentos de percusión y los coros femeninos estaban prohibidos; se permitían los cánticos a solo e instrumentos como el violoncello, el contrabajo y el fagot; y que los organistas deberían interpretar siempre “*música que responda a la índole de la Liturgia y a la naturaleza del órgano*”²⁹⁶:

ARZOBISPADO DE VALENCIA. Circular núm. 45

“Hemos observado que en diferentes iglesias de nuestra diócesis no se cumplen, como es debido, las leyes eclesiásticas sobre música sagrada. Nuestros venerables predecesores dictaron, en tiempo oportuno, las convenientes instrucciones para la recta ejecución de lo dispuesto sobre este asunto en el canon 1264 y en el *Motu proprio* promulgado por Pío X en 22 de noviembre de 1903. Nós las reproducimos y hacemos nuestras en todas sus partes, y para cortar abusos venimos en disponer lo siguiente:

1. El canto de las partes variables de la Misa (introito, gradual, ofertorio y *communio*) es obligatorio, sin que puedan los textos ser sustituidos por otros, aunque se tomen de los libros litúrgicos.
2. Durante la Misa, puede cantarse un motete, terminado que sea el canto del ofertorio, nunca en sustitución del mismo, ni en lugar del gradual o después de cantado éste.
3. Para el legítimo uso de la orquesta en los templos, deberá pedirse permiso especial en cada caso, indicando las obras que han de cantarse y el número y calidad de las voces e instrumentos que han de tomar parte.
4. Estando prescrito que las voces deben sobresalir en un conjunto vocal-instrumental, se procurará que, en todo caso, el número de aquéllas exceda al de éstos.
5. **En las obras a capilla no se admitirán más instrumentos, para reforzar el acompañamiento, que el violoncello, contrabajo y fagot.**
6. Están en absoluto prohibidos los instrumentos fragorosos, como son timbales, bombo, caja, campana chinesca, etc.” (BOAV nº 1915, 16-X-1922, pp. 341-343)

²⁹⁵ Cit. (Ibíd: 165).

²⁹⁶ Vide ANEXO XLII: BOAV 1922).

El presente edicto confirma el uso del “fagot” durante las décadas anteriores a él como así manifiestan también otros documentos. La aplicación de este decreto mantendrá viva la función del fagot asumiendo el antiguo rol del bajón de acompañar a las voces y su participación en los oficios litúrgicos, con el fagotista como músico en plantilla hasta algunos años más tarde. Este hecho lo hemos podido comprobar en los registros de los libros de cuentas y salarios de los centros religiosos de mayor prestigio y que tratamos en otro capítulo posterior.

VIII.5. CONTEXTO DEL BAJONISTA-FAGOTISTA DEL S. XX.

Prueba indirecta del influjo de estas nuevas normas, que se aplicarían en todo el territorio nacional y tendrían consecuencias para el trabajo de los músicos valencianos de la época, es que aparezcan como tema de unos versos humorísticos publicados en 1911 en una revista de gran tirada. Los vemos recuperados y estudiados por Frederic Oriola Velló. Claramente nombra a los fagotistas junto a los cantantes como músicos permitidos en la iglesia:

«No té desapfitament i fa referència a tot el que del Motu Proprio de Pius X més preocupava als músics i cantants del moment: el cant gregorià, el retorn a la severitat musical en les celebracions religioses, els instruments a utilitzar, l'impecable aspecte i im-pol·luta moralitat que deurien observar els músics, l'obligatorietat del llatí com llengua única a fer servir en els cants litúrgics, la im-procedència dels solos vocals i instrumentals, la taxativa prohibició de participació de les dones en els conjunts vocals, tot i concloent amb una manifestació de sentiment pesarós pels seus amics i companys músics marginats (Oriola, 2011: 16-17):

LA SOLFA EN EL TEMPLO

Según, caro lector, hace ya tiempo, / dispuso el Padre Santo, / y se hizo circular profusamente / por todos los prelados, / debe sólo admitirse en las iglesias / el canto gregoriano / (que no és el de Gregoria, la cambiante, / como cree cierto ganso), / proponiéndose el Papa con tal orden / suprimir lo profano / de esas misas y de esos funerales / que hay de gran espectáculo.

Hay cada *tantum ergo* con honores / de piezas de teatro, / y cada garrotín hecho motete, / que si los pobres santos / no rompen á bailar cuando los oyen / es porque son muy santos / y miran dónde están y se comprimen / por no dar un escándalo. (...)

De instrumentos, el Papa no consiente / más que el órgano, y ¡claro!

/ no quiere timbaleros epilépticos, / trompas ni contrabajos.

No se debe cantar en las iglesias / (añade el Padre Santo), / más que en lengua latina, lo cual tiene / (si yo no estoy chiflado), / la indudable ventaja, para gozos, / letanías y salmos, / de que no los entienden los cantantes / ni el pueblo soberano. (...)

No permite los solos en las obras; / y és lástima, ¡canario!, / porque á veces, más vale cantar solos... / que mal acompañados.

No tolera que canten señoritas / en el templo sagrado; / porque ponen al prójimo los dientes / inmensamente largos. (...)

Se previene, además, por el Pontífice, / que los músicos machos / han de ser de santísimas costumbres, / y está muy bien pensado, / pues salir de una tasca ó un garito / ó de un hogar *non sancto* / para ir á ejecutar el *Pange lingua*... / no es bueno, que digamos. (...)

Fagotistas, cantantes y cantores, / aunque tengan más vástagos / que Pidal, irán siempre de sotana / y roquete a los actos / que reclamen su artística presencia / en el templo, y es claro / que aunque no se consigna tal detalle, / tendrán que ir afeitados, / pues la sobrepelliz y las patillas / á cualquier ciudadano / le caerían, por muy tenor que fuese, / como á Cristo un cigarro. (...)

No podrá usarse el redoblante en misas / de comunión. En cambio, / tampoco podrá usarse la bandurria / en los responsos... Y hago / punto final con esto.

¿A qué añadirle / que el órgano eclesiástico, / toda vez que jamás sale del templo / deberá estar templado? (...)

Lo que siento en el alma es que estas cosas / que impuso el Padre Santo / perjudiquen á muchos que componen, / ó rascan con el arco, / ó vocean, ó soplan, ó percuten; / porque me son simpáticos / como amigos y amables compañeros / desde hace muchos años, / pues no sé si sabrás que en las iglesias el violín he tocado / mucho antes de tocar en las revistas / el violón literario.

JUAN PÉREZ ZÚÑIGA» (Mundo Gráfico, 2011: 29)

Juan Pérez Zúñiga nos relata cómo era la realidad del ambiente musical en las iglesias de la época. Critica la prohibición de ciertos instrumentos; la obligatoriedad de cantar en latín sabiendo que la mayoría no lo entendían; la prohibición de cantar a las mujeres; cita la vestimenta que debían utilizar los fagotistas: “de sotana y roquete”; y por último el autor lamenta el perjuicio que esta normativa tiene para los compositores y violinistas; y se identifica como uno de estos violinistas cuando dice: “*pues no sé si sabrás / que en las iglesias el violín he tocado / mucho antes de tocar en las revistas / el violón literario*”. Con esta última frase queda justificado el motivo de esta composición literaria y el punto de vista de un músico afectado por el *Motu Proprio*.

VIII.6. LOS BAJONES DEL PATRIARCA.

Otra evidencia histórica, datada en 1896, es el lote de tres bajones anteriormente citados, así como la factura de compra de éstos por el mismo Colegio del Patriarca, cuyos componentes han llegado al presente en muy buen estado de conservación. Tanto los instrumentos en sí mismos, como el documento de compra, constituyen un vivo testimonio de cómo el bajón continúa tocándose como acompañamiento a la música sacra por estos años. Aún más significativas son sus características constructivas, que nos presentan unos ejemplares más evolucionados que cualquiera de los conocidos hasta el momento. Además hemos tenido la inmensa satisfacción de contemplar y evaluar directamente estos bajones originales de finales del siglo XIX²⁹⁷.

Este hallazgo, de capital importancia, marca un hito cronológico, por más que sea provisional y responda más a los requerimientos de la metodología de la investigación que a una realidad histórica que sólo ahora empieza a ser investigada, partiendo del fecundo estudio de Josep Borràs²⁹⁸.

El gran interés que generan estos bajones de finales del siglo XIX, conservados en Valencia, debía sin duda ser susceptible de ser traducido en información sobre su contexto histórico. Era necesario establecer hasta qué punto su fisonomía era indicativa del grado de evolución general del bajón en su época, apreciar en qué medida esos bajones respondían a un modelo de uso general o bien lo que parece ser un tipo particular o exclusivamente local²⁹⁹.

Lo que sí sabemos es que son tres ejemplares prácticamente idénticos; conocemos el nombre del constructor y la fecha de fabricación, sus características constructivas son

²⁹⁷ Vide ANEXO XLIII: BAJONES DEL PATRIARCA.

²⁹⁸ Vide (Borràs, 2008:336).

²⁹⁹ Llegado a este punto cabe volver a citar otro evolucionado bajón de cuatro piezas que pudo estar en uso en algún lugar de Valencia en épocas tardías y que ya hemos tratado anteriormente. Está localizado en Cheltenham, Reino Unido, en la colección del afamado fagotista —recientemente fallecido— William Waterhouse. Este otro desarrollado ejemplar —que ostenta las marcas del fabricante “Claret” de Madrid— antes de llegar a manos de Waterhouse estuvo en uso en Valencia, según Maggie Kilbey; y ello a falta de saber con seguridad más detalles sobre su trayectoria. En el completo catálogo publicado por la autora citada, en la ficha relativa a este ejemplar, aparece el siguiente dato: “*Provenance: ex private collection, Valencia, 1996*”. (Kilbey, 2002: 211)

muy avanzadas, pues es muy similar al fagot por estar dividido en 4 partes, aunque las dimensiones de sus piezas, que le confieren un sonido característico, son más parecidas a las del bajón. También su tesitura se corresponde a la de este último. Posee 5 llaves, 2 abiertas y 3 cerradas, al igual que los bajones de 3 piezas más evolucionados del siglo anterior y que ya hemos comentado en el capítulo relativo a su historia.

No se conservan ni el tudel ni las cañas, por lo que resulta complicado deducir el tono en el cual están afinados, aunque la información que nos brinda D. Emilio Meseguer³⁰⁰, maestro de la Capilla hasta el año 2013, nos es de mucha utilidad al respecto. Nos asegura haber visto esos instrumentos en uso dando el tono a los cantores, junto al órgano, durante sus primeros años como infantilillo, por los años 1944-46. Así mismo por palabras del actual organista titular del Colegio, D. Vicente Ferrer Granell, conocemos el tono en el cual está afinado el órgano; por lo tanto podemos deducir la altura a la que deberían de estar afinado dichos bajones.

Además de los tres ejemplares, también se conserva el documento de compra de éstos con fecha de 10 de Agosto de 1896, donde consta el pago de 300 pesetas por parte de D. Jose María Bernabé, sacristán del Colegio de Corpus Christi, a José Segarra³⁰¹ por la construcción de 3 bajones destinados a la Capilla de Música.

Esta adquisición parece una excepción, pues como nos indica J. Antonio Doménech, los instrumentos habían sido durante muchos años propiedad de los músicos y no del Colegio. Sobre estos pocos instrumentos que fueron propiedad de la institución añadimos un curioso dato, del mismo año de adquisición de los instrumentos, sobre su

³⁰⁰ «Emilio Meseguer ingresó en el Patriarca como infantilillo en 1944 con 10 años de edad, de donde pasó luego al Seminario de Valencia, para realizar los estudios eclesiásticos. Especializado en música fue Director de la “Schola Cantorum” del Seminario Metropolitano. Una vez ordenado sacerdote fue nombrado Director de la “Escolanía de la Virgen” con la que llegó a interpretar “La Pasión según San Mateo” de J. S. Bach, acompañado por la Orquesta Municipal de Valencia. Pero volviendo en 1977 a incorporarse al Colegio del Patriarca, ya como Capellán 1º y Maestro de Capilla de su Coro, ha ejercido este cargo durante 36 años, en el que sucedió al inolvidable José Estellés, fundador de la Escolanía de la Virgen.» (Texto extraído de la página web personal de D. J. Antonio Doménech Corral)

³⁰¹ No tenemos más datos ciertos sobre José Segarra. Sabemos que hubo en el Colegio de Corpus Christi un Mozo de coro llamado José Segarra Segarra, natural de Castellón, que ingresó en el año 1835 con 19 años de edad (ACC-SF-147, fol. 48v.). Difícilmente podría ser el constructor de estos instrumentos, pues en 1896 tendría, caso de vivir, 80 años de edad. Otra posibilidad sería que estos instrumentos se hubieran adquirido a José Erviti Segarra (1852-1900), músico, editor y vendedor de instrumentos musicales a nivel nacional.

cuidado y mantenimiento: en un acta del Colegio se afirma que estos bajones deben ser limpiados por los mozos de coro a cambio de algunas exenciones de asistencia a determinadas tareas:

“Las oblicaciones del coro. - Se concretan en la Junta de *Prima Mensis* [de] diciembre [de] 1896 y son: La limpieza y manejo de los libros del coro, apuntar y pasar sus hojas, limpiar los instrumentos de música propiedad de la Casa. En recompensa de este servicio, solo vendrá obligado al canto figurado del coro.” (ACC-SF-153, fol. 49)

Suponemos que fueron comprados y utilizados en los años posteriores por los bajonistas de la capilla que estaban en activo. Como podemos observar en los datos que figuran en los archivos relativos a estos músicos del siglo XX, se utilizan los sustantivos *fagot* y *bajón* sin ningún criterio claro aparente, pues los mismos personajes aparecen unas veces con uno y otras veces con otro. Aunque sabemos que los fagotistas y los bajonistas eran en muchas ocasiones las mismas personas, es muy probable que se confundieran ambos términos. Pero recientemente hemos encontrado unos documentos que nos aclaran esta duda. Se trata de varias partituras halladas en el Archivo del Colegio de Corpus Christi donde se encuentran dichos bajones. Como veremos en el capítulo dedicado al repertorio de este siglo, hallamos piezas musicales cuyas partichelas para fagot y para bajón están en tonos diferentes, lo que significa que ambos instrumentos estaban en uso y además estaban claramente diferenciados.

VIII.7. ÚLTIMOS BAJONISTAS/FAGOTISTAS VALENCIANOS DOCUMENTADOS.

Llegados a este momento de la primera década del siglo XX, vamos a ver en detalle los casos de varios músicos valencianos de relieve, que asisten a la reforma de la música religiosa codificada por el *Motu proprio* de 1903. Se trata de personajes que estuvieron en plantilla como bajonistas o fagotistas durante este nuevo período en las capillas de mayor relevancia de Valencia: Miguel Gea, Fernando Galiana, Francisco Villón, Honorio Monleón, Francisco Campos, Agustín Valero, Salvador Lafarga y Salvador Raga. Algunos de ellos, como Galiana, reconocido fagotista, lo veremos referido como bajonista primero, y fagotista después; a Campos y Valero, fagotistas también de la Banda Municipal de Valencia, les corresponde continuar con las funciones de aquél. Estos

músicos constituirían el epílogo de una saga de músicos iniciada por Lope del Castillo con su bajón en el lejano 1564.

Al analizar los datos recogidos observamos que fagotistas y bajonistas eran los mismos músicos. Vemos cómo en el Colegio de Corpus Christi Miguel Gea (fagot) es reemplazado por Fernando Galiana (fagot y bajón); este último es sustituido por Francisco Villón (bajón), que a su vez es sustituido por Honorio Monleón (fagot). Agustín Valero aparece como fagot y bajón, y el resto, Campos, Lafarga y Raga, aparecen sólo como fagot, aunque el análisis del repertorio nos muestra que aparecen particellas expresas para bajón en las fechas en que estos músicos estaban contratados. Vemos a continuación los datos encontrados sobre estos músicos:

MIGUEL GEA

«OFICIO: Mozo de coro. Tocaba el fagot. Marchó del Colegio sin despedirse ni pagar el instrumento para cuya compra se le dejó el dinero. En *Prima Mensis* octubre 1891 se acordó “retirada culpable” y ser reemplazado por Fdo. Galiana.» (ACCC-SF-148, fol. 5v.; ACCC-SF-152, fols. 115 y 133).

FERNANDO GALIANA

Estrechamente vinculada a este contexto de convivencia del histórico bajón con el moderno fagot es la carrera de músicos valencianos como Fernando Galiana. En 1895 Galiana desempeñaba un puesto de bajonista de la Catedral de Valencia y llegó a ser un músico célebre, pues su villa natal, Quart de Poblet, llegó a dedicarle una de sus calles. Asimismo, Galiana aparece como suplente en un tribunal del “Certamen Internacional de Bandas de Valencia” del año 1895, que era por aquel entonces uno de los actos más señeros de la moderna música valenciana, personificada en las bandas de música.» (Monerri, 2006: 19)

De él nos dice Ruiz de Lihory:

«Natural de Quart de Poblet, Galiana (Fernando) fue director de varias bandas, cargos que simultaneó con su puesto [*de*] bajón de la Capilla de la Basílica Metropolitana [*Catedral de Valencia*]. Sólo conocemos de este compositor una “Gran Fantasía de Fagot”.» (Ruiz de Lihory, 1903: 266)

Aparece también como solista de fagot, ya con anterioridad, entre los años 1870 y 1880, en los conciertos organizados por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia:

«Los conciertos de la Real Sociedad Económica se iniciaron, según Jimeno Lassala, en 1872 y fueron suspendidos temporalmente en 1886. Era frecuente la actuación del dúo de Ricardo Benavent [*luego miembro de la Comisión de Música Sagrada*] al piano, y José M^a Úbeda [*miembro también*] o José Espí [*miembro también*] al armónium; [*actuaban habitualmente en dichos conciertos*] los violinistas Quintín Matas y Pascual Faubel, los violoncellistas Manuel Soriano y Calvo y la arpista Petra Tormo eran acompañados al piano por Benavent, Iborra, Úbeda, Serrano o Goérlich. Actuaron en varias ocasiones Petra Tormo (arpa) y Quintín Matas (violín). Los tríos eran poco frecuentes y se formaban con algunos de los profesores ya mencionados. Muy frecuente era el cuarteto de cuerda con piano y armónium, al que podían añadirse según la ocasión el contrabajo (Medina o Beltrán), clarinete (Adlert), trompa (Asensi), y fagot (Galiana) para formar una pequeña orquesta. En estos casos los directores podían ser Salvador Giner o José Espí.» (Jimeno, 1946: 14)³⁰²

Por todo ello, podemos aventurar que Fernando Galiana pudo ser miembro de la orquesta de la *Sociedad de Conciertos de Valencia*, fundada en 1879; y también que fuese uno de los primeros fagotistas profesionales de la ciudad de Valencia que tocase en plantilla orquestal:

«La Sociedad de Conciertos fue la primera asociación de profesores músicos legalmente constituida en Valencia, surgida de la iniciativa privada; tenía la finalidad de proteger los intereses del músico profesional de orquesta [*lo cual, aparte de ser meritorio, constituyó una importante novedad y un avance socio-profesional y laboral*]. Su plantilla instrumental (con cincuenta y nueve músicos) era similar a la de otros conjuntos sinfónicos decimonónicos europeos. Los instrumentistas de la orquesta de la *Sociedad de Conciertos* valenciana tenían prohibido adquirir compromisos artísticos con otra empresa o sociedad sin el consentimiento de su presidente; con esta medida se pretendía alcanzar una cierta estabilidad en la composición de la orquesta. La *Memoria de la Sociedad de Conciertos* presentada en 1881 describió la situación del colectivo de instrumentistas y detalló los conciertos en sus tres primeros años de existencia. En 1879 hubo cuatro conciertos, con cuarenta y cuatro ensayos; en 1880, seis conciertos y cincuenta y tres ensayos; en 1881, cuatro conciertos y cincuenta ensayos. El concierto inaugural de la *Orquesta de la Sociedad de Conciertos* se celebró en el Teatro Skating-Ring de Valencia el 5 de mayo de 1878 y el programa incluyó las oberturas operísticas de *Poete y Faisan*, de Franz von Suppé; *Aurora*, vales de N. Toledo; *Raimond*, de A. Thomas; *Oberon*, de Weber; *Emancipation*, polka-mazurka de F. Wohanka y el vals *Au revoir*, del compositor francés Émile Waldteufel.» (Micó, 2011:93-94)

Como hemos podido comprobar, lo hallamos en los *Libros de cuentas generales* del Colegio de Corpus Christi en el año 1895 como ministril de bajón, que fue sustituido por Francisco Villón; también aparece en los *Libros de Cuentas Generales* de la Catedral en los años 1898 y 1901 como “primer bajón”; y en 1905, donde aparece la palabra bajón

³⁰² Cit. por (Micó, 2011: 114).

tachada y a mano escrito “fagot”:

«(Fco. Villón) OFICIO: Ministril bajón. Fue admitido a prueba ante la dimisión de Fernando Galiana. Renunció a la plaza al año de ingreso.» (ACCC, 1895, SF-152: 133, 153)

“27 abril 1901, Galiana, bajón”. (AHCV. Libros Cuentas Generales, 27 Abril 1901)

«Marzo de 1905 Fernando Galiana “fagot” [*escrito a mano*], “bajón” [*en letra impresa*].» (AHCV. Libros Cuentas Generales, Marzo 1905)

FRANCISCO VILLÓN

Descripción: «OFICIO: Ministril bajón. Fue admitido a prueba ante la dimisión de Fernando Galiana. Renunció a la plaza al año de ingreso.» (ACCC-SF-152, 1895: 153).

HONORIO MONLEÓN

Descripción: «OFICIO: Ministril fagot. Ingresó en la Capilla como interino ocupando la plaza que dejó vacante al renunciar a ella Fco. Villón.» ACCC-SF-152, 1896: 155, 163).

AGUSTÍN VALERO

“Agustín Valero fagot 30 pesetas. El violonchelo y el contrabajo cobran sólo 20 pesetas.” (AHCV, Libros Cuentas Generales, febrero 1917)

«OFICIO: Bajón 2º. Renunció a la plaza y se fue en diciembre [*de*] 1900. En 1901 la volvió a solicitar pero se le denegó la solicitud. Sin embargo, en *P. Mensis* julio 1903 se acordó convenir las bases de un nuevo contrato con él.» (ACCC-SF-148, fol. 4v.; ACCC-SF-152, fol. 167; ACCC-SF-153, fols.70, 80).

“Agustín Valero fagot 30 pesetas” [*el violonchelo y el contrabajo cobran sólo 20 pesetas*].

Como en el caso de Francisco Campos, que veremos a continuación, Valero cobraba más que sus compañeros, lo que abona la tesis antes propuesta. Una peculiaridad del fagotista Valero es que, ya a principios de la década de 1900, también aparece registrado en la primera plantilla de la Banda Municipal de Valencia:

“En 1903, Agustín Valero García, fagot de 3ª, 45 años.” (Astruells, 2004: 401)

FRANCISCO CAMPOS BUENO

En la serie de los Libros de Fábrica de la Catedral de Valencia, el nº 951 (mayo-junio 1914) incluye en la plantilla de músicos del templo un fagot, un violonchelo y un contrabajo. El fagot cobra 20 pesetas mensuales, y el violonchelo y el contrabajo, 15 cada uno. Siguiendo la normativa vigente desde la promulgación del Motu proprio, los únicos instrumentos vigentes en la capilla de la catedral son los permitidos por aquélla. Comprobamos que el fagot, en este caso, cobra más que los otros dos; podemos aventurar que sus funciones comprendían una mayor asistencia a servicios musicales asociados con la liturgia ordinaria cotidiana (misa, horas), como había sido la norma habitual para el bajón en los siglos anteriores, desde el XVII. El músico fagotista que aparece en estos asientos contables es Francisco Campos Bueno. Otro dato sobre este fagotista es su inscripción como “profesor de primera” en la plantilla de la Banda Municipal de Valencia fijada en 1910 (Astruells, 2004: 404). También aparece en un concierto de música de cámara en el año 1930:

“En el Festival Casella (...) participaron el pianista y compositor Alfredo Casella, el violinista Arrigo Serato, el violonchelista Arturo Bonucci, el clarinetista Vicente Redondo, el fagotista Francisco Campos y el trompetista Vicente Peris. Estos tres últimos únicamente colaboraron en la interpretación de una obra, concretamente en la Serenata para clarinete, trompeta, fagot, violín y violonchelo (1928).”³⁰³

Aparecen sus datos y una fotografía en una ficha³⁰⁴ de músicos que participaron en la Gira por Europa que realizó la orquesta de Valencia por Europa en 1950 con José Iturbi como director. Aparece él junto a su hijo Francisco Campos Albelda, también fagotista de la Orquesta de Valencia:

“Estado: “casado”/Naturaleza: Valencia/Nacimiento: 24 octubre de 1887/Domicilio: Turis, 36 Valencia/Padres: Pascual y Teresa”

SALVADOR LAFARGA PERIS

«OFICIO: Fagot. Obtuvo la plaza mediante oposición. Sustituyó a Monleón que ocupaba interinamente la plaza. En 1901 se acordó formalizarle contrato. En 1920 se le aumentó su retribución en atención a los méritos contraídos en su trabajo.» [Nota: Aparece un contrato de trabajo que exponemos en

³⁰³ Extraído del Programa de mano del Festival Casella con fecha 15-I-1930. Cit. por (Sapena, 2007: 401).

³⁰⁴ Vide ANEXO LI: FRANCISCO CAMPOS BUENO.

el apartado de funciones de este capítulo.] (ACCC-SF-148, fol. 14; ACCC-SF-152, fol. 163; ACCC-SF-153, fols. 69, 115 y 165).

SALVADOR RAGA

«OFICIO: Fagot. En Junta *P. Mensis* abril [1920] se le aumentó su retribución y el cargo era de fagot vespertino, mientras que Lafarga era de fagot matutino; pero debiendo actuar ambos juntos en las solemnidades. En 1941, en Junta de *P. Mensis* julio, consta que no se le rebajó su salario a pesar [*de*] que el trabajo le ha disminuido.» (ACCC-SF-153, fols. 165 y 238).

Según los datos, Lafarga era el “matutino” y Raga el “vespertino”; suponemos que este último heredaría sus obligaciones y funciones, que abordamos en un apartado titulado *Funciones* posteriormente. Con este personaje, del cual tenemos detalles hasta 1941, concluimos la lista de fagotistas/bajonistas valencianos documentados en el siglo XX.

VIII.8. OTROS BAJONISTAS EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX.

La presencia de bajonistas en la España del siglo XX no es un caso aislado existente en Valencia; prueba de ello son algunas noticias aportadas por M. Kilbey para Ciudad Rodrigo, en 1901; Santo Domingo de la Calzada, en 1902; Jaca, 1920 (Kilbey, 2002: 92) y las encontradas en los boletines eclesiásticos y periódicos católicos de otras provincias españolas:

- *Boletín Oficial del Obispado de Menorca*. Época II, nº 144, martes 16 de abril de 1901: Nombramiento de un bajonista.
- *El Grano de Arena: revista católica consagrada al corazón de Jesús*. Año VIII nº 607 – 1903, mayo 16: “Ha sido nombrado Beneficiado de la S. I. Catedral, con el cargo de Bajonista, el acólito don Jaime Pedrol Mártir.”
- *El Avisador Numantino: Revista semanal de intereses morales y materiales de la provincia de Soria*. Época 2, año XXVI, nº 2364 – 1904, julio 24: “Ocupando la plaza de sacristán organista de una de las parroquias de Aranda de Duero, ha marchado a desempeñar aquel cargo en la importante Villa de la Ribera, el antiguo niño de coro, sacristán y bajonista de la Catedral del Burgo de Osma, D. Juan Cecilia Nodal.”
- *El Noticiero de Soria*. Año XVIII, nº 1947 – 1906, octubre 3: “Por el contralto de nuestra Colegiata Gregorio García, los tenores Santos Sáez y Buenaventura Lapuente, los bajos Ulpiano Vera y Estanislao Martínez, el bajonista Gregorio de la Iglesia y los tiples Félix Losada y José Bonillo.”

- *El Noticiero de Soria*. Año XXXI, nº 3289 – 1919, septiembre 30 [*Aparece otra vez, trece años más tarde, Gregorio de la Iglesia como bajonista*].
- *Heraldo de Zamora: Diario de la tarde. Defensor de los intereses morales y materiales de la provincia*. Año XXX, Siglo II, nº 9820 – 1926, julio 2: Anuncio de defunción de Don Antonio González Fernández, bajonista de la Santa Iglesia Catedral “desde tiempo inmemorial” (...).
- *La Rioja: diario político*. Año XIII, nº 3957 – 1901, noviembre 27: “El 24 por la mañana hubo diana: a las nueve, misa solemne en la ermita de Cristo, (...) y cantándola a tres voces los señores hijo del Marqués de la Solana, Don Gabino Fernández; director de la banda municipal, Don Domingo Rodríguez; organista, Don Benito Ubera; bajonista (con su piporro), don Blas Petis; y tipes, resultando un conjunto admirable.”

VIII.9. EL CASO DE SEVILLA.

Recientemente y como complemento a la conclusión de mi tesis he contactado con Cayetano Sánchez³⁰⁵ quien muy amablemente nos ha proporcionado abundante información sobre el estado actual de las capillas musicales en Sevilla y su origen. Según sus palabras prácticamente desde principios del siglo XX en Andalucía había tres o cuatro fagotistas profesionales: dos en Sevilla, uno en Málaga y otro en la Banda de Marina en San Fernando, Cádiz. Éstos eran los que se encargaban de hacer cualquier tipo de trabajo en orquesta, quinteto, capillas etc. Anteriormente sólo en Sevilla hay constancia de haber existido fagotistas profesionales; entre uno y tres como mucho, ligados al Ayuntamiento mediante la Banda Municipal, y a la Catedral, donde sí se ha mantenido una plantilla con al menos un fagot, que es la que hay actualmente.

Dentro de la Semana Santa, que no sólo se limita a los días universalmente celebrados, sino que está presente casi todo el año, cada hermandad o cofradía mantiene desde hace mucho tiempo el acompañamiento de dos oboes y fagot, conocidos como “música de capilla”. Este acompañamiento se puso de moda hace unos años, y no sólo durante la Semana Santa, sino también en los Viacrucis, en los que se celebran como

³⁰⁵ CAYETANO SÁNCHEZ (FAGOT). Miembro de la Banda Sinfónica Municipal de Sevilla, Fagot de la orquesta de la S. I. Catedral de Sevilla. Ha pertenecido durante veinte años a la Banda “Soria 9” con D. Abel Moreno, Banda de la Cruz Roja de Sevilla, Capilla musical de Enrique García, colaborador habitual de las más prestigiosas bandas de la provincia. Tiene en su haber diferentes adaptaciones, arreglos y composiciones de capillas, realiza una importante labor de investigación. Es miembro de la Capilla Musical “Trivium” y encargado del repertorio y su archivo.

pequeñas procesiones por varias calles, con una duración media de dos horas. Actualmente todas las hermandades o cofradías, que sólo en Sevilla capital son más de 60, realizan su propio Viacrucis con el acompañamiento musical de oboe, clarinete y fagot.

Como antes ya apuntamos, desde prácticamente el comienzo del siglo XX, para realizar estos Viacrucis y procesiones solo había tres fagotistas en Sevilla, los tres de la Banda Municipal y la Catedral, y el repertorio para interpretar sólo se preocupó de mantenerlo y conservarlo uno de ellos, Enrique García Silva. De éste pasó a su hijo, Enrique García Muñoz³⁰⁶, y posteriormente a Alfonso Sánchez Jaén. Alfonso, padre de Cayetano, entró en la Banda Municipal por la vacante dejada por el primero de los García, y estuvo junto a Enrique García Muñoz hasta finales de los años 1990, en que éste se jubiló. Cayetano nos cuenta cómo el repertorio fue pasando de unos a otros hasta llegar a él. Aparte de los que ellos conservan, también me han llegado otros repertorios por otros miembros de capillas, también escasos, como han sido hasta hoy los oboístas. Concretamente de uno que fue oboísta de la Banda Municipal de Sevilla y de la Orquesta Bética. Cuando fallece, su hija le da una bolsa con muchas partichellas. La mayoría están copiadas a mano, muchas de ellas a lápiz, por el propio oboísta, y generalmente corresponden a transcripciones de obras corales de los siglos XVII o XVIII. Este tipo de piezas se adaptan bien a este tipo de acompañamiento, pues según Cayetano es importante que sean de corta duración, y que la mayor parte del tiempo tengan música los tres instrumentos, es decir que no tenga uno compases de espera.

Por lo referente al bajón no le consta ninguna obra original del siglo XX. Otra noticia al respecto sobre los últimos usos del bajón es que: “*en un libro sobre Semana*

³⁰⁶ Muestra de su importante labor como músico y conservador de archivos es la noticia que le dedica el Diario de Sevilla el día 20 de marzo de 2014 con motivo de su fallecimiento: «El músico Enrique García Muñoz falleció ayer en Sevilla a los 83 años de edad después de sufrir una embolia el pasado mes de diciembre. Hijo del fagotista Enrique García Silva, fue profesor de fagot de la Banda Sinfónica Municipal de Sevilla desde 1963 hasta su jubilación en 1995. Ocupó la dirección de varias bandas, como el Carmen de Salteras, entre 1956 y 1959, aunque siempre será recordado como director de la Cruz Roja, cargo que ocupó entre 1963 y 2005. Pero si por algo destacó Enrique García es por conservar los archivos musicales de importantes autores, como López Farfán, según destaca Francisco Javier Gutiérrez, director de la banda municipal: “Él lo guardaba todo. Se hizo cargo de archivos que nadie quería. Gracias a eso se han podido recuperar obras de Farfán y otros autores.” (...)»

Santa de 1875 Félix González de León, asegura que desde el siglo XVI la Hermandad del Silencio siempre contó con el acompañamiento musical de dos obueses y un baxon.”

También atestigua que hasta bien entrado el siglo XX se ha utilizado el bajón en la Catedral, tocando un papel diferente al del fagot, y que después de la Guerra Civil, es decir desde los años 1940 a los 1980, el papel del bajón se ha interpretado con un fagot. De lo anteriormente expuesto existen numerosas fotografías relacionadas con los “Seises” o “Seizes” en la procesión del Corpus de Sevilla. Tenemos la más antigua en las que se puede ver un bajón auténtico tocando junto al contrabajo formando parte de la Capilla de la Catedral³⁰⁷. Según Cayetano podría ser de 1903. Otras dos fotografías de los años 20 donde aparece ya al fagotista Antonio Zaragoza junto a Los Seises, quien fue el primer fagot de la orquesta de Falla, famoso por construirse el mismo su fagot. En este caso el único instrumento que se distingue es el fagot, probablemente por ser el que acompañaba en la procesión³⁰⁸. Por último tenemos la fotografía del destacado Enrique García Silva, en 1953, acompañando a Los Seises por la calle solamente con el fagot³⁰⁹. Esta secuencia de fotografías expresan por sí solas la transferencia de las funciones del bajón al fagot en Sevilla. También sabemos que en algunas ocasiones lo sustituyó el fígle, y posteriormente una tuba, puesto que existen grabaciones en las que se puede apreciar este instrumento.

VIII.10. TESTIMONIOS ORALES HASTA 1950.

Para ello determino incluir en la presente investigación dos especiales y clarificadoras declaraciones de testigos directos: D. José Climent Barber, Maestro de Capilla de la Catedral de Valencia, y D. Emilio Meseguer, actual Maestro de Capilla y decano de los músicos del Colegio de Corpus Christi. D. José nos asegura que en los años de la posguerra civil española no había ningún tipo de uso de instrumentos de viento en la Capilla de la Catedral de Valencia, siendo el contrabajo y el violonchelo —junto con el órgano— los encargados de acompañar la liturgia. Mientras que D. Emilio, que fue monaguillo en el Colegio de Corpus Christi entre mayo de 1944 y 1948, es quien nos

³⁰⁷ Vide ANEXO XLIV: BAJONISTA 1902.

³⁰⁸ Vide ANEXO XLV: ANTONIO ZARAGOZA, 1920.

³⁰⁹ Vide ANEXO XLVI: ENRIQUE GARCÍA SILVA, 1953.

ilustra sobre sus primeros años como músico y eclesiástico valenciano, atestiguando el uso de los bajones.

Nos describe con total claridad cómo al menos durante los dos primeros años de su actividad, es decir, al menos hasta 1946, el bajón —refiriéndose a los tres ejemplares de 1896 conservados en el Colegio— era el instrumento que daba el tono a los cantores y a continuación éstos iniciaban el canto. Muy probablemente el bajonista encargado de esta operación fuera Salvador Raga. Hasta ese año, además del bajón había un contrabajo, un violoncelo y el órgano, asegurándonos que el tono de los bajones coincidía con el del resto de instrumentos, incluido —claro está— el órgano. También nos cuenta cómo todos los músicos leían del mismo libro de coro, y un monaguillo iba señalando las notas y el texto con un puntero. Coincide esta forma de interpretar con la antigua disposición de la capilla reflejada en el cuadro de Borrás Abellá.

No es de extrañar lo afirmado por Meseguer, pues en la misma época y en la siguiente década ocurría lo mismo en Zaragoza. Así lo relata Luis Antonio Gonzalez Marín sobre una explicación por parte de Jaime Sirisi, el que fuera maestro de capilla de La Seo de Zaragoza en esos años:

«Algunas obras y/o géneros procedentes de los siglos XVI-XVIII han pervivido como música viva de repertorio en las capillas de música españolas, las cuales recibieron golpes mortales en el siglo XIX (desde la invasión napoleónica a las guerras carlistas, las desamortizaciones o el Concordato de 1851 —que impedía a los seglares ejercer de cantores, organistas o maestros de capilla—, o el auge de los géneros devocionales y del fenómeno orfeonístico popular) pero no dejaron de existir hasta muy recientemente: aún viven algunos de los últimos cantores y maestros de capilla de La Seo de Zaragoza (el que fuera maestro de capilla de esta catedral, Jaime Sirisi, me explicó hace algún tiempo cómo él en persona, como elemento de modernidad, abolió el uso del fagot —que ya sustituía al viejo bajón— en la polifonía a cappella ¡en la década de 1950!).» (González, 2001: 93)

Otro testimonio oral sobre el uso del fagot en las funciones tradicionales del bajón, en el siglo XX:

Don Juan Iznardo Colom, reconocido fagotista, profesor del Conservatorio Superior de Música de Valencia, y actual Inspector de Conservatorios de la Consellería de Educación de la Comunidad Valenciana, nos relata cómo, cuando era estudiante, en los años 1970-1980, acudía anualmente a la localidad de Albalat de la Ribera, próxima a

la de Cullera, donde residía, a acompañar las voces con su fagot, en la procesión del Santísimo Cristo de Las Campanas. Esta función de acompañamiento a las voces en procesiones al aire libre la hemos visto, en numerosos ejemplos anteriores, realizada por el bajón.

Estos valiosísimos testimonios del género de la historia oral son hasta la fecha, por lo que nosotros sabemos, los más próximos al presente, aunque a resguardo de que en el futuro surjan nuevos hallazgos o se recojan nuevas declaraciones. Quizás con ellos podríamos situar los últimos años de uso y pervivencia del bajón en tierras valencianas entre 1945 y 1950, y con ello concluir el presente capítulo.

VIII.11. ICONOGRAFÍA.

VIII.11.1. ESCULTURA: ÁNGEL BAJONISTA, PALAU DE LA MÚSICA DE VALENCIA³¹⁰.

También recientemente hemos descubierto la representación de una réplica del ángel bajonista que forma parte de la decoración escultórica del órgano de la Catedral de Valencia, tratado anteriormente. Se trata de una figura de aproximadamente 160 cm x 140 cm, situada en un rellano de la escalera que da acceso a la primera planta del Palau de la Música de Valencia, comunicando la zona de camerinos con la reservada a autoridades. Según hemos podido averiguar, gracias a las investigaciones realizadas por D. Enrique E. Monfort, musicólogo y delegado responsable del archivo y documentación de la Orquesta de Valencia, la figura es una réplica muy reciente que realizó la firma “Decorados Odeón” del citado ángel para una exposición sobre el músico Cabanilles en los años 90.

VIII.11.2. PINTURA: “ENSAYANDO UNA MISA” DE LORENZO PERICÁS.

Otra noticia también relacionada con un cuadro, de gran interés, es la que nos proporciona el lienzo del pintor alcoyano Lorenzo Pericás Ferrer³¹¹ titulado “Ensayando

³¹⁰ Vide ANEXO XLVII: EXPOSICIÓN CABANILLES. Agradezco a Enrique Monfort el interés demostrado por verificar y documentar la información facilitada al respecto.

³¹¹ Lorenzo Pericás Ferrer (Alcoy, prov. Alicante, 1868 - Alicante 1912) fue un destacado pintor, activo

una Misa”³¹²: en él vemos a un músico ensayando a un pequeño coro formado por tres monaguillos. El instrumento con el que el músico da el tono no se sabe con seguridad si es un bajón o un fagot. Por el tamaño y la forma de la campana, aventuraríamos que es un bajón, pero la colocación del tudel respecto a la campana parece indicar que es un fagot. En todo caso, lo que sí que nos proporciona el cuadro es una imagen vívida y directa de la pervivencia del tradicional acompañamiento litúrgico de las voces sostenidas por el bajón.

VIII.11.3. PINTURA: “HOMBRE TOCANDO EL FAGOT” DE JOSÉ BENLLIU-RE.

Tan interesante como rico en información resulta el cuadro de José Benlliure³¹³

entre finales del siglo XIX y principios del XX. A pesar de ser alcoyano de nacimiento se crió, vivió y murió en la ciudad de Alicante. Conocidas pinturas suyas son “*Ensayando una misa*” I y II, pintados en la sacristía de la Iglesia de Santa María de Alicante o en su entrada, junto al altar mayor. Actualmente están distribuidas entre la colección pictórica de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante y otra de carácter privado. Entre otras de las más conocidas pinturas de Pericás figuran “*Corrillo tras la boda*”, o “*El lañador*”, en plena reparación de cazuelas, actualmente en la sede del Orfeón de Alicante; “*Carreteros en la Venta de Mutxamel*”, propiedad de un coleccionista particular; la pareja costumbrista “*Alicantino*” y “*Alicantina*”, también en una colección particular. Así mismo realizó Pericás la mayor parte de los frescos que decoran los interiores de la sede del Casino de Alicante. Otras obras de Pericás que han despertado el interés de críticos y estudiosos son “*El relojero*”, en colección particular; “*Niños y flores*”, de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante; dos cuadros titulados “*Retrato de una dama*”, uno de colección particular y otro del Ayuntamiento de Alcoy; “*Gitana*”, de la Caja de Ahorros; “*Valencianas en el jardín*”, del Círculo Industrial de Alcoy; y “*De cháchara. Puerto de Alicante.*”, colección particular. Corresponden a cartones trazados por Pericás los tapices del Palacete de los Condes de Gómez-Tortosa (o Pontificio) en Novelda, hoy propiedad municipal, y pueden citarse finalmente un sinfín de bodegones, flores, retratos etc., de menor relevancia artística, pero todos ellos dotados de una elaborada técnica de la que no quiso desprenderse el artista alicantino. Pese a las tendencias de su época que apuntaban hacia el impresionismo y el modernismo, Pericás permaneció en los cánones artísticos del Romanticismo decimonónico, aunque permitiéndose algunos toques impresionistas. De su pintura podemos decir que presenta una clara influencia de su maestro y amigo, Lorenzo Casanova. (AA.VV., 1979, sub “Pericás Ferrer, Lorenzo”)

³¹² Vide ANEXO XLVIII: ENSAYANDO UNA MISA, PERICÁS.

³¹³ José Benlliure Gil (Valencia, 1855-Valencia, 1937) fue un pintor español. Nació en el barrio de El Cañamelar, en el seno de una familia de amplia tradición artística; no obstante el más exitoso artista de la familia fue su hermano Mariano Benlliure, prolífico escultor de fama internacional. José más tarde fue maestro de un tercer hermano artista, Juan Antonio. En su arte, José logró un estilo muy personal, que retrataba con el mismo acierto tanto temas sencillos como grandiosos. Cultivó la pintura costumbrista, que en la actualidad representa un testimonio de la Valencia más romántica y castiza del siglo XIX y principios del XX.

Comenzó sus estudios a los catorce años de edad en la Escuela de San Carlos, donde tuvo como maestro a Francisco Martínez Marqués. Ante las muestras de talento que ofrecía el joven José, fue enviado a la Escuela Española de Roma (1879). Ganó su primera medalla en la Exposición Nacional de 1887 con “*La visión del Coliseo*”. En 1888 viajó a Argelia, y en 1897 a Marruecos. Por su prestigio artístico fue nombrado miembro de las Academias de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), de San Lucas (Roma), de San Carlos (Valencia), de Brera (Milán) y de Múnich. En 1901 asumió la dirección de la Escuela de Bellas Artes de España en Roma.

“*Hombre tocando el fagot*”³¹⁴ fechado en 1900. El fagotista representado en él pudo ser una persona de cierta relevancia, por haberle dedicado un excelente y detallado retrato el reconocido pintor valenciano. Sin embargo, comparando esta obra con otras, y según las indicaciones del responsable de la Casa-Museo Benlliure de Valencia, Javier García Peiró, hallamos al mismo personaje ambientado en diversas escenas artísticas: se trata del mayordomo que trabajaba en casa del pintor José Benlliure, que le servía a menudo de modelo para sus cuadros.

Lo que resulta curioso a primera vista es el modelo de instrumento musical que sostiene el anónimo personaje, en este caso un fagot, similar a los utilizados en épocas muy anteriores —semejante al modelo clásico de un siglo atrás— si lo comparamos con los ejemplares vigentes en su época. Parece un fagot de 10 llaves, similar a los construidos en Francia a principios del siglo XIX. Este instrumento en concreto se encuentra actualmente expuesto, colgado de un soporte sobre una pared en la Casa-Museo Benlliure, en el luminoso y acristalado estudio que fue del pintor, situado en la parte trasera de su casa, detrás del jardín anexo a la misma. El cuadro del “Hombre tocando el fagot” no se encuentra sin embargo en la Casa-Museo Benlliure, sino que forma parte de una colección privada en la ciudad de Valencia; se trata de un óleo sobre lienzo de 131 x 70 cm.

VIII.11.4. FOTOGRAFÍA: “CARNESTOLTES”, DE ORAW RAFF (D. VARVARÓ).

Coincidiendo con la publicación del importante diccionario de Ruiz de Lihory en

En sus comienzos se dedicó a la pintura de género pero más adelante, aconsejado por el pintor italiano Domenico Morelli, realizó obras de mayor empeño, como “*San Vicente Ferrer predicando sobre el Juicio Final*”. Aunque pintó a partir de entonces grandes personajes históricos y religiosos, no desaparecerían de sus lienzos caracteres populares como “*El Tío Andreu de Rocafort*” o “*El Tío José de Villar del Arzobispo*”. Por su parte, entre las obras de temática religiosa destacan sus “*Monaguillos*” o los retratos de personajes eclesiásticos anónimos, como en “*Cardenal romano*” o “*Sacerdote revestido*”. Dentro de su pintura religiosa y mitológica existe un gusto por la evocación fantástica y simbolista, reflejado en cuadros como “*La barca de Caronte*”. Combinando lo costumbrista con lo religioso también desarrolló obras como “*Oyendo misa*” o “*Misa en la Ermita*”.

Entre sus cuadros también destacan “*El descanso en la marcha*” (Museo del Prado), “*El mes de María en Valencia*” (Pinacoteca Nueva de Múnich), “*La salida de Vísperas*” o “*Escenas de gitanos*”. En total produjo 66 cuadros de gran y mediano formato; se distinguió asimismo como ilustrador de ediciones librarias monumentales, como la de los escritos y leyendas del “Poverello de Asisi” (S. Francisco de Asís), compilada por Antonio Torró Sansalvador, o la del drama “*La Barraca*” de Vicente Blasco Ibáñez.

³¹⁴ Vide ANEXO XLIX: HOMBRE TOCANDO EL FAGOT, BENLLIURE.

1903, destaca la obra del fotógrafo Domingo Varvaró (aunque su nombre artístico o seudónimo era Oraw Raff), quien fija el objetivo de su cámara en la intensa vida musical del momento: así puede verse en su fotografía titulada “*Carnestoltes*” (“Carnaval”). Vemos a un grupo de músicos con máscaras y disfraces típicos de esa ocasión festiva; aunque no se sabe con certeza el año de la fotografía, uno de los personajes muestra una cinta o banda estrecha con una inscripción en que aparece el número “1903”. Podría tratarse de una especie de conjunto improvisado con los instrumentos comunes en esa época. Dos de los músicos, los de los extremos, sujetan en sus manos unos instrumentos muy similares a los bajones adquiridos por el Colegio de Corpus Christi tan solo siete años antes, en 1896, sobre todo en cuanto a su tamaño y aspecto estructural. Los dos ejemplares que aparecen en la imagen constituyen claros ejemplos de la vigencia del bajón de cuatro piezas y no menos significativo sería su uso en un festejo popular. Estos instrumentos parecen modificados, ya que muestran alteraciones que pueden deberse a las necesidades prácticas de sus instrumentistas.

Una observación interesante es la disposición de estos de tudeles de gran tamaño, similares a los de los modernos fagotes, en comparación a los utilizados generalmente en los bajones, que son de menor longitud, lo que nos da una posible pista del tipo de tudeles que deberían acompañar a los bajones del Colegio del Patriarca (que no se han conservado), lo que a su vez nos confirmaría el tono en el cual están afinados³¹⁵.

VIII.12. LITERATURA. VICENTE BLASCO IBÁÑEZ.

Como continuación a esta exposición sobre la presencia del bajón en tierras valencianas queremos traer aquí, como noticia histórica, un hecho documentado por el gran escritor y político valenciano Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928). En su prolífica obra escrita, Blasco dejó constancia del uso de “piporros” por la misma época en la que él era titular de un escaño parlamentario en el Congreso de los Diputados (1898-1907). Blasco, socialista y anticlerical, hizo campaña en contra de una devoción popular muy arraigada en la Valencia de 1900, la *Procesión del Rosario de la Aurora*, que recorría

³¹⁵ Vide ANEXO L: ORAW RAFF.

cotidianamente las calles de la ciudad a horas intempestivas y haciendo bastante ruido:

«Ese acto no es un acto de culto, ni mucho menos; porque hay que ver lo que pasa en Valencia; y yo apelo a la imparcialidad de los Sres. Diputados. ¿Es que es preciso a la religión, para rendir culto a Dios, salir a la calle a las cuatro de la madrugada, cuando toda la ciudad está durmiendo, con unos piporros³¹⁶ que mugen, y una procesión de viejas y de hombres que entonan canciones, e impiden conciliar el sueño a aquella gente que está descansando del trabajo?» (Blasco Ibáñez, 1999: 117)

«Valencia es la ciudad más católica de España, es la ciudad donde se verifican más actos de culto religioso. Por ejemplo, en Madrid, en Toledo, en otras capitales de España, viene la fiesta del Corpus y no hay más que una procesión; en Valencia, de los trescientos sesenta y cinco días al año hay lo menos ciento cincuenta en que se verifican procesiones, y sin embargo, no se turba el orden público, y si se ha turbado alguna vez, ha sido una excepción; y aún pareciéndoles poco, todos los Domingos se celebra el *rosario de la aurora* que va con unos piporros y unos instrumentos discordantes despertando al vecindario, y sin embargo no ha habido más que ligerísimas protestas.» (Blasco, 1999: 164)

No debemos menospreciar esta alusión puesto que muestra un carácter revelador de cómo el bajón sigue en uso a principios del siglo XX, vinculado a las tradiciones religiosas más arraigadas y queridas por las capas populares valencianas. De hecho, el debate en torno al *Rosario de la Aurora* fue bastante enconado en aquella época, enfrentando a “modernos” y “tradicionalistas”. De ahí la expresión común en Valencia “*acabar como el Rosario de la Aurora*”, aludiendo a una situación tensa o violenta.

Este relato guarda cierto parecido con el que narra el escritor Josep Coroleu en sus “*Memorias de un menestral de Barcelona*”, en las que nos ilustra sobre un hecho similar pero anterior en unas décadas al tratado por Blasco. Coroleu alude a un conjunto de chirimías —posiblemente acompañadas de un bajón, como era costumbre por aquel entonces— formando parte de una procesión del Viático celebrada en plena madrugada, lo que provoca escándalo y quejas entre los vecinos de las calles que recorre:

«Aún recuerdo haber visto desfilar el Viático al agudo y desapacible son de unas chirimias, que á altas horas de la noche producían el instantáneo efecto de

³¹⁶ Podemos ver otros ejemplos del término “piporro” como de carácter general y usual en la época en casi toda España (Escrig, 1851: 17); “Don Benito Ubera, bajonista (con su piporro)” en (*La Rioja: diario político*. Año XII,I nº 3957 – 1901, noviembre 27.)

alborotar todo el vecindario». (Coroleu, 1901)³¹⁷

Elementos como el citado cuadro de Borrás Abellá o los bajones del Patriarca constituyen evidencias incontestables de la convivencia del bajón con el fagot hasta el siglo XX, situación excepcional en el contexto musical europeo, y que sólo conocemos actualmente en España.

VIII.13. FUNCIONES (ASUMIDAS POR EL FAGOT).

En primer lugar hay que afirmar que el bajón en el siglo XX ya no existe como instrumento con uso propio. Sus funciones, muy disminuidas, son asumidas por el fagot y perviven en ámbitos minoritarios y, en cierto sentido, excepcionales: en Valencia, es el caso del Colegio del Patriarca. Estas funciones serían básicamente tres: la de acompañar a las voces en la liturgia: la de acompañar a las voces, a veces junto a otros instrumentos, en las procesiones y festividades al aire libre; y por último, la tarea de realizar música instrumental junto a oboes y acompañamiento.

Respecto al primer punto hemos encontrado un importante documento que nos detalla cuáles eran las obligaciones y condiciones del fagotista en plantilla en la Capilla del Colegio de Corpus Christi. Recordemos que había uno “matutino” (Lafarga) y otro “vespertino” (Raga) e intuimos que tendrían el mismo régimen de trabajo. Aunque en todo momento se refiere al término *fagot*, hemos explicado anteriormente la confusión en la terminología y la existencia de unos ejemplares de bajón adquiridos en 1896 por el Colegio. Además de los puntos que se citan al final del documento se hace referencia a las normas establecidas tres siglos antes en las *Constituciones* de 1606, que ya abordamos en el capítulo referente al siglo XVII:

«Pactos del contrato suscrito con el fagot seglar, Salvador Lafarga:

1º.- Don Salvador Lafarga se obliga a tocar el fagot en esta Real Capilla en todos los oficios que se celebren con música en la misma, por la mañana y tarde,

³¹⁷ Cit. por (Vilar, 1991: 118)

a las órdenes del Sr. Vicario de Coro y Maestro de Capilla, según se acostumbra.

2º.- El Real Colegio le asigna tres pesetas diarias que percibirá por semanas, sin derecho a otra retribución, por votivo, ensayos u otro cualquier concepto.

3º.- En ausencias por permiso y solaces no percibirá retribución alguna.

4º.- En caso de enfermedad y dentro de las cruces, percibirá una peseta diaria si la enfermedad no llega a tres días; y caso de que exceda de este período, siendo probada y con certificación facultativa, recibirá una peseta [y] cincuenta céntimos desde el primer día.

5º.- En todos los casos que aquí no se detallan en este contrato se atenderá a lo mandado en Constituciones y Mandatos de Visita.

Conforme en todas las anteriores condiciones, las partes contratantes las firman y autorizan con el sello de este Real Colegio.

Valencia, 14 abril 1901.» (ACCC-SF-150, fol. 96)

Es evidente que en este documento se trata laboralmente al fagot en las mismas condiciones que tenía adjudicadas el bajón en las *Constituciones* de 1606 y que han permanecido vigentes hasta la fecha del contrato, 1901. Y que pervivirán, al menos, durante la estancia de Salvador Raga como fagotista del Colegio hasta la década de 1940.

Además de acompañar las voces en la liturgia en todos los oficios y festividades estipuladas, tanto en este documento como en las *Constituciones*, también conocemos por los testimonios orales la costumbre de convocar a los bajonistas para celebraciones y actos al aire libre. Este es el caso de las procesiones “del Viático” o también llamadas “de Comulgares”, o la del “Rosario de la Aurora” que nos citaba Blasco Ibáñez. Asimismo aunque estamos hablando de los últimos usos del bajón como tal, o del fagot en la pervivencia de las funciones de aquél, sería interesante estudiar cuál sería la relación que tiene con las actuales “*capillas*” o “*música de capilla*” que participan las procesiones de Semana Santa en Sevilla y otras ciudades del sur de España. Estas “*capillas*” están actualmente formadas en cada caso por un grupo estable de músicos, generalmente un trío de cañas, que suele ser oboes y fagot, o en otros casos oboe, clarinete y fagot.

Y finalmente, a juzgar por las partituras originales y adaptaciones, sabemos que estos instrumentos (fagotes en funciones de bajón) interpretaban en algunas ocasiones música instrumental junto a oboes y acompañados de órgano, violonchelo o contrabajo. Este caso no es un hecho aislado propio exclusivamente de Valencia, pues en otras ciudades con gran tradición de ministriles, como Sevilla, hemos encontrado piezas para este mismo tipo de agrupación. Se trata del “*Adagio procesional al son de obueses y*

baxon” y de las “*Coplas para obueses y baxon para procesión del Jueves Santo*”³¹⁸, ambas de compositor anónimo. También encontramos partituras para conjunto de chirimías y bajo en diversas obras del Arxiu de la Iglésia del Pi, en Barcelona³¹⁹. J. Borràs y A. Ezquerro nos ilustran un poco más sobre este tipo de formaciones, aportando interesantes datos en su artículo sobre las chirimías en Calatayud, y comentan:

«Los numerosos testimonios de música —especialmente religiosa— escrita para conjuntos de chirimías y bajones hasta la frontera del siglo XX nos reafirman la permanencia cercana en el tiempo de esta práctica musical con instrumentos de viento “en familia”, la cual nos resulta en estos momentos un poco alejada de nuestro repertorio estándar.» (Borràs y Ezquerro, 1991: 62-63)

³¹⁸ Citado por Cayetano Sánchez, responsable del archivo y fagotista de la Capilla Musical *Trivium* de Sevilla, en <http://capillamusicaltrivium.blogspot.com.es/> el jueves, 4 de diciembre de 2014.

³¹⁹ Vide: Manuscrito 1415 de la Iglesia del Pi, Barcelona. Cit. por (Vilar, 1991: 144).

Capítulo IX

CONCLUSIONES

Los abundantes datos históricos existentes sobre el bajón, circunscritos al ámbito geográfico y cultural valenciano, nos han permitido realizar una comparación de la presencia, desarrollo y evolución del instrumento en Valencia con el resto del panorama nacional e internacional.

La presente investigación viene a incidir, en primer lugar, en una idea ya consolidada por los musicólogos en las últimas décadas, y es la de que el bajón, surgido en el siglo XVI, tiene una especial pervivencia en España, que se prolonga hasta comienzos del siglo XX. Lo que el presente estudio aporta a esta noción es que Valencia se mantiene como uno de los centros de mayor amplitud temporal de su presencia, al menos desde 1564 hasta la primera década de 1900 ininterrumpidamente, cuando sus funciones son sustituidas por el fagot hasta al menos el año 1941. Esto supone que es, junto al órgano, uno de los instrumentos musicales que más tiempo ha estado en activo en tierras valencianas. De esta manera conseguimos delimitar cronológicamente el período de actividad del bajón en su evolución en solitario y el de su coexistencia con el fagot a partir del desarrollo y la aparición de éste último.

Así mismo hemos podido determinar tanto las causas de su aparición y extinción como del desarrollo de sus funciones.

El bajonista aparece en las capillas eclesiásticas como un instrumentista diferenciado del resto de ministriles, tanto en los salarios como en las obligaciones. Posee unas funciones propias que, salvo en el caso del órgano, ningún otro instrumentista llega a igualar en extensión y frecuencia. Su papel como base acompañante y suplente para las voces bajas le obliga a participar con mayor frecuencia que el resto de instrumentistas en las capillas eclesiásticas.

A lo largo de su presencia encontramos abundantes composiciones musicales donde se requiere explícitamente el uso del bajón y se conservan partituras de música exclusiva para ministriles. Al igual que en otras capillas (como las de las catedrales de Jaén, Huesca o Zaragoza, e incluso en la Capilla Real) se da en ocasiones cierto protagonismo al bajón como solista, lo cual queda reflejado en algunas obras, principalmente del género de las Recercadas y Lamentaciones. Pero el hecho de que el bajón participe como una voz más en el seno de las capillas nos exige nombrar otro tipo de repertorio más amplio y menos concreto al que podemos denominar repertorio vocal.

También localizamos cuantiosas muestras de su empleo en la iconografía de distintas época de artistas de importancia como Bartolomé Matarana, Jerónimo Jacinto de Espinosa, Bartolomé Albert, José Fortea o Borrás Abellá.

En el siglo XVI hallamos como principal hito histórico-musical la creación de capillas regulares. Era habitual la contratación puntual de ministriles para acompañar con sus instrumentos celebraciones religiosas y civiles de gran solemnidad y carácter público. Así lo expresan diversos estudiosos afirmando que en la vida musical española del siglo XVI surge la presencia regular de ministriles instrumentistas en el seno de las capillas musicales de las grandes iglesias de España, y consecuentemente en Valencia. Los mismos cabildos añadían igualmente

que la música de los ministriles “mueve a un mayor afecto y devoción e incita a las gentes a seguir a las procesiones e ir a los servicios religiosos”.

El número de instrumentistas podía variar, pero en general, los grupos contratados solían contar entre cuatro y seis músicos, pese a que no era raro ver este número doblado por la contratación excepcional de músicos suplementarios, con ocasión de las fiestas más importantes del calendario litúrgico. Tenían la obligación de tocar en todas las celebraciones importantes de la ciudad, tanto civiles como religiosas.

Los primeros ministriles se contratan en la ciudad de Valencia en 1524. La fundación de la primera capilla de ministriles de la Catedral de Valencia fue en 1560. Aunque no había en principio ninguna norma al respecto, estos músicos eran laicos. Posteriormente fueron incorporándose clérigos a estas formaciones.

En el siglo XVII, un hecho relevante es la creación o consolidación de capillas monacales y particulares de ministriles. Éstas vienen a enriquecer la tipología de capillas instrumentales ya existentes heredadas de época anterior, las cortesanas y catedralicias. Las capillas musicales religiosas en el siglo XVII, dependientes de instituciones eclesiásticas tanto de alto como de medio rango, suelen tener plantillas permanentes en el tiempo, con salarios estables. Las capillas particulares en cambio funcionaban por contratación puntual.

El aprendizaje de la destreza y habilidad en el manejo del instrumento se realizaba en las mismas instituciones donde se interpretaba, y las personas encargadas de enseñar eran los propios bajonistas. Estrechamente relacionado con la formación musical y su práctica está el caso del bajonista religioso Mosén Antonio Soliva y sus “148 lecciones para bajón”. El oficio también se aprende y hereda con frecuencia entre familiares. En el caso de los ministriles laicos vemos repetidamente a varios miembros de un mismo linaje trabajando todos para una misma capilla. Hemos visto algunos ejemplos relativos a las más conocidas, como la de los Aguilar, los Úbeda o los Selma.

El siglo XVIII da continuidad a las capillas religiosas de los siglos anteriores. La de la Catedral de Valencia y la del Colegio de Corpus Christi siguen siendo las más renombradas del Reino, mientras que también mantienen su actividad las de los monasterios jerónimos, como la de San Miguel de los Reyes. En el ámbito de las capillas laicas, desaparecen las “capillas particulares” propias del siglo XVII, cuyo lugar vienen a ocupar las “capillas parroquiales”, dependientes de las parroquias urbanas de la ciudad de Valencia de mayor relieve social y económico. Así surgen a partir de 1700 —y sobre todo tras la Guerra de Sucesión Española, que concluye en 1707 para Valencia— la Capilla Parroquial de San Juan del Mercado, la Parroquial de San Martín, la Parroquial de San Esteban y San Vicente Ferrer —a partir de 1730, venciendo la oposición de las dos anteriores— y la Parroquial de San Andrés —hacia 1735—. Hay que hacer notar que el ambiente profundamente religioso de la vida social de las capas más acomodadas de la ciudad de Valencia da un relevante papel a estos grupos, que hallan trabajo con facilidad por la multiplicación de las funciones religiosas para las que son requeridos.

En este contexto expansivo, el número habitual de músicos que componen las capillas de ministriles aumenta, llegando a ser frecuentes los grupos de entre veinte y veinticinco miembros, para los dependientes de las instituciones de mayor rango —catedrales, grandes monasterios o seminarios, grandes casas nobles—. En casos de menor categoría, como el de la capilla parroquial de San Esteban y San Vicente Ferrer en Valencia, por ejemplo, vemos cómo se propone a su creación, en 1730, una plantilla inicial de catorce miembros.

Otra novedad importante que alcanza gran difusión es la incorporación de los violines en las capillas de ministriles, donde habían predominado hasta entonces los instrumentos de viento. Esta renovación del abanico instrumental en las capillas musicales se debe, en buena medida, a la moda italianizante que trae consigo la nueva dinastía real de España, la Casa de Borbón francesa, que muestra una acusada inclinación por la música italiana y sus intérpretes. Impulsoras visibles de esta nueva moda son las dos esposas del primer rey Borbón de España, Felipe V (1700-1746), precisamente dos princesas de origen italiano: María Luisa de Saboya e Isabel de Farnesio. Con ellas llegan a la corte de Madrid músicos italianos que alcanzarán gran fama, como Boccherini, Scarlatti, Brunetti, Manfredi o Farinelli. La imitación de la corte real y su gusto artístico traerá la difusión de géneros musicales nuevos procedentes de Italia que triunfan en Valencia en la primera mitad del siglo XVIII. La cantada y la tonada son ejemplos en los que el bajón tiene participación.

Entre los nuevos instrumentos musicales que se incorporan a las capillas de ministriles destaca en nuestro particular ámbito el fagot, que viene a coexistir en paralelo con el bajón, del que resulta ser un desarrollo o evolución organológica, pero al que no pretende sustituir en principio. Ambos instrumentos han convivido durante casi dos siglos realizando diferentes cometidos. Uno ligado al ambiente religioso, el bajón, y el otro relacionado con la música profana, con su aparición en bandas, orquestas y música de cámara.

Pese a su estrecha relación de parentesco y semejanza, el bajón y el fagot reciben en la Valencia del siglo XVIII un tratamiento diferenciado y son considerados dos instrumentos distintos. Esta diferenciación la podemos encontrar nítidamente expresada en la tratadística musical de la primera mitad del siglo XVIII español, como en la fundamental Guía para Principiantes del maestro Pedro Rabassa (Valencia, 1720), obra de indudable importancia como exponente de la doctrina musical imperante en la época en que fue publicada.

Sin embargo, desde el punto de vista de los músicos intérpretes, bajón y fagot podían ser compañeros intercambiables: hallamos en el siglo XVIII valenciano numerosos ejemplos de bajonistas que tocan también el fagot, y viceversa —fagotistas que tocan el bajón—, como los monjes jerónimos fray Luis Fortet o fray Llátser Marinello, o los bajonistas laicos Onofre Genesta o Josep Ribera, de cuyas trayectorias biográficas y musicales nos hemos hecho eco en el capítulo correspondiente.

Esta convivencia entre bajón y fagot continuará existiendo durante muchas décadas, pudiendo rastrearse hasta principios del siglo XX. Sin embargo, la aparición del fagot anuncia la decadencia del bajón, que se producirá precisamente a lo largo del Ochocientos, llegándose a la desaparición del instrumento en tierras valencianas, y su completa sustitución por el fagot, entre finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Valencia fue un centro de formación de destacados bajonistas que llegaron a formar parte de prestigiosas capillas. Descubrimos que algunos músicos que pertenecen a una orden religiosa cambian de comunidad con la pretensión de realizar una especie de carrera profesional, buscando mejorar su nivel de vida económico y su prestigio personal. Así vemos a bajonistas que profesan como monjes jerónimos en San Miguel de los Reyes —fray Matías Cardona, fray Blas Hurtado o fray León de Guadalupe— buscando la promoción social y económica solicitan y consiguen mudarse a San Lorenzo de El Escorial, que es el primer monasterio jerónimo de España y tiene relación directa con la Familia Real. Algunos, como fray Blas Hurtado, llegarán a ser servidores directos del rey de España Fernando VI (1746-1759) y a gozar del favor de

personajes influyentes, como el italiano Farinelli, maestro de la Capilla Real y principal asesor del rey en asuntos musicales.

Otra novedad que encontramos en las fuentes históricas del siglo XVIII es la referencia a adquisiciones y pagos relacionados con el uso de instrumentos; concretamente, la compra de cañas de boquilla y el pago por reparaciones en piezas tales como llaves. Las noticias documentadas en las fuentes sobre compraventas de bajones habían sido halladas ya en el siglo XVI —recordemos a Melchor Rey en 1580, por ejemplo— y continúan en el siglo XVIII —con las ventas de bajones del P. Jaime Sarrió—. Lo que no habíamos visto con anterioridad al siglo XVIII son las compras de cañas, como las documentadas en Albalat de la Ribera en 1709, o en la contabilidad de los monasterios jerónimos valencianos en las décadas de 1780 y 1790. Otro tanto sucede con los servicios de reparación o “composición” de ciertas piezas, tales como llaves, realizadas asimismo por bajonistas jerónimos para instituciones diferentes de su propia Orden.

En el siglo XIX, las capillas musicales eclesiásticas irán perdiendo importancia y desapareciendo durante las décadas centrales del siglo XIX, secularizándose sus funciones, y dando paso a las futuras Bandas, Orquestas y Conservatorios. Sólo sobreviven, a título de excepción, las capillas de los centros eclesiásticos más importantes, que las mantendrán hasta el siglo XX. Los músicos de las capillas más importantes irán adaptándose a esta transformación y colaboran con las nuevas asociaciones laicas. En la capital valenciana vemos cómo bajonistas de las últimas capillas eclesiásticas participan en varias ocasiones junto a la Sociedad de Conciertos de Valencia en eventos musicales de cierta relevancia.

Aunque el bajón desaparece en muchas capillas en el ámbito valenciano, las capillas que sobreviven lo mantienen, con un rango que no decae. En concreto, la Capilla de la Catedral de Valencia dispondrá para los oficios ordinarios durante casi todo el siglo de cinco ministriles además del órgano, tal como se ve en las Ordenaciones de 1806: dos bajones, chirimía, contrabajo o violón, y violonchelo, todos con plaza fija.

Cada vez es mayor la presencia del fagot en Valencia, hasta llegar a finales de siglo a una posición claramente hegemónica, sobre todo en la música civil, en actuaciones de música de cámara y orquestales, en teatros y espectáculos públicos. Ocasionalmente se amplían las capillas religiosas subsistentes para los conciertos de mayor envergadura. Se advierte esa diferencia como fenómeno que ilustra cómo la música se seculariza, debido a influencias externas y populares; asimismo, en muchas ocasiones aparece el bajón en plantillas orquestales junto a violines, trompas, etc. En otras ocasiones aparece, en una misma pieza, una plantilla orquestal con fagot y como acompañamiento o bajo continuo, los instrumentos tradicionales de la capilla: arpa, violón, bajón y contrabajo. Constituye un caso revelador el hecho de que en diversas obras del repertorio de la época se clarifique la participación de fagot y bajón en funciones diferentes, pero concurrentes y complementarias. Esto causó en algunas ocasiones conflictos entre bajonistas y fagotistas.

La enseñanza del instrumento subsistirá incluso en medio de la desaparición de las capillas, pese a la profesionalización de la enseñanza musical para otros instrumentos. Los maestros y músicos de capilla seguirán siendo los responsables de mantener la continuidad en la instrucción del bajón.

Las últimas fuentes históricas sobre capillas que incluyen referencias a salarios nos revelan en la mayoría de los casos una mayor retribución de los bajonistas respecto de todos los demás ministriles, o en todo caso igual, nunca inferior. Claramente, la causa de esta diferencia es que aquéllos tenían obligación de tocar con mayor frecuencia, por su intervención en un mayor número de eventos. De los pocos instrumentos que subsisten en las capillas, el bajón mantiene las cualidades apropiadas para todas las funciones, tanto cotidianas como extraordinarias, y tanto interiores como exteriores o públicas.

Existe una llamativa discrepancia entre repertorio y práctica musical en las últimas décadas de la lenta desaparición del bajón. No se componen más obras en que se cite un uso detallado del bajón, pero en las relaciones salariales y ordenaciones contractuales siguen figurando bajones y bajonistas. A finales del siglo XIX alternan ambos instrumentos y puestos en capillas y orquestas, apareciendo como fagotistas o bajonistas según las diversas fuentes, pero tratándose de los mismos músicos.

En las últimas décadas del siglo XIX se produce una intrusión secularizadora en la música religiosa. Se llega a escuchar fragmentos de óperas muy populares, y actuaciones de pura exhibición virtuosa de instrumentos, sin relación adecuada con las ceremonias religiosas. Ello desvirtúa el objeto de éstas y se crea una distracción indeseada entre los fieles. Como reacción se produce un movimiento de reforma y depuración de la música sacra en el último cuarto del siglo. Diversos reglamentos irán apareciendo para ordenar el estilo de la música y el uso de los instrumentos, creándose nuevos organismos en España y en Valencia empeñados en esta misión. La reforma de la música sagrada coincide con esta expiración del instrumento: desde la promulgación del Motu Proprio "Tra le Sollecitudini" (1903), la misma documentación de la Catedral de Valencia hace desaparecer el término "bajón" y sólo emplea el de "fagot" en los registros contables. La adaptación de esta norma papal en Valencia mantiene el uso del fagot explícitamente en un artículo del Boletín Oficial del Arzobispado.

En el siglo XX el bajón, como instrumento musical con vida propia y uso vigente, ya no existe. Lo único que queda de él son pervivencias y casos aislados de usos residuales, además del mantenimiento de sus funciones, desempeñadas por el fagot, y sólo en las décadas iniciales de la centuria. El primer punto a destacar es la ausencia de obras para bajón en el repertorio musical valenciano y español del siglo XX. Algunos centros religiosos de gran tradición litúrgica y vocación conservadora, como el Colegio de Corpus Christi de Valencia, mantendrán el uso del bajón por su especial enfoque del culto religioso, centrado en la conservación a ultranza del patrimonio cultural religioso heredado.

En la Catedral de Valencia y el Real Colegio de Corpus Christi, los músicos profesionales del fagot, activos en diversas orquestas y conjuntos profesionales, así como en la Banda Municipal de Valencia, asumen las funciones con su propio instrumento.

Las evidencias documentales de la presencia del fagot en estas funciones están vigentes, en Valencia, hasta 1941. Sin embargo, diversos testimonios orales de participantes en la música religiosa de las décadas posteriores, señalan que ésta se mantuvo algunas décadas más.

Por último, y como caso digno de mención, hay que destacar que en Valencia se construyeron los últimos y más evolucionados bajones de los que se tiene noticia a nivel mundial (1896) y que además se han conservado hasta nuestros días en el Real Colegio de corpus Christi. Hemos podido averiguar el tono en el que estaban afinados, los nombres de los bajonistas de esta institución en esta época y el repertorio utilizado. También las funciones a las que podrían estar destinados gracias a un contrato de Salvador Lafarga como ministril, de 1901.

Esperamos que esta tesis doctoral sirva de punto de partida para otras investigaciones futuras encaminadas a rescatar la relevancia cultural que el bajón y otros instrumentos musicales se merecen, así como la restauración de su repertorio musical y sus valores artísticos para el patrimonio común de la sociedad valenciana contemporánea.

FICHAS DE BAJONISTAS.

En las siguientes fichas mostramos por orden cronológico datos de los bajonistas que han tenido algún tipo de vinculación con Valencia o territorios cercanos, entendiendo estos a los que actualmente conforman la Comunidad Valenciana.

Hemos incluido el nombre del bajonista (nombre), el año de su aparición en las fuentes (Año), el lugar donde desarrolla su función (Lugar), texto en el que se cita (Descripción), el autor del documento donde aparece el bajonista (Autor), la fuente de procedencia del texto (Fuente) y finalmente la página de localización del texto en dicha fuente o documento (página). En los casos en que no aparece Autor, Fuente y Página se deben a que son datos elaborados por el autor de la presente tesis.

S. XVI

1.

Nombre: Lope del Castillo [1ª].

Año: 1550.

Lugar: Valencia: Capilla de los Duques de Calabria.

Descripción: “poseemos un memorial de todos los actos en el que intervino el notario Camacho, durante los años 1550, 51 y 52, y en el que figuran épocas de los músicos y cantores que formaban en aquella sazón la capilla de música de los Duques de Calabria, que eran los siguientes: MINISTRILES. Lope de Castillo, José de Ubeda, Francisco Carrillo, Diego Medrano, Melchor Aparicio, Pedro de Cardona, Pedro Alio, Gerónimo Lopez y Miguel Juan Aguilar.”

Autor: Ruiz de Lihory.

Fuente: *La Música en Valencia*, 1903.

Página: XXV.

Nombre: Lope del Castillo [2ª].

Año: 1560.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: Archivo Histórico de la Catedral de Valencia (AHCV). *Actas Capitulares*. Vol. Signatura 3732, fol. 444.

Descripción: «El Arzobispo Francisco de Navarra creó, el 17 de diciembre de 1560, cuatro plazas para ministriles, que debían tañer “chirimíes, sacabuig, flutes, cornetes, orlós e trompón”. El contrato fundacional habla, además de las 200 libras de sueldo, de las obligaciones de los ministriles, y de los actos en que deberían sonar sus instrumentos. Lo sorprendente es que, debiendo tocar de solistas en tantas ocasiones, no se haya conservado obra alguna de aquellos instrumentistas: Lope del Castillo, Antoni del Castillo, Lope del Castillo Minor y Diego de Miranda. (AHCV. *Actas*, Vol. Signatura 3732, fol. 444)»

Autor: Jose Climent Barber (1982).

Fuente: “La capilla de música de la Catedral de Valencia”, en *Anuario musical*, vol nº 37 (1982).

Página: 64-65.

2.

Nombre: Lope del Castillo [3ª]. Diego de Medrano.

Año: 1564.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: Archivo Histórico de la Catedral de Valencia (AHCV). *Actas Capitulares*. Vol. Signatura 3736, fol. 303.

Descripción: “Conscientes y libremente, todos unánimes y concordados, no habiendo nadie que discrepase, han valorado, han deliberado y han mandado que el citado instrumento llamado “baixon” existente en casa de Lope Castillo en nombre y en representación de dicho Reverendo Capítulo sea comprado al citado Lope Castillo por treinta y dos ducados en proporción de once reales castellanos por un ducado por cuyo precio el antedicho Castillo compró aquel (instrumento) en una sola vez con un estuche de madera o sea “caixa”, según él mismo afirmó por medio de un juramento.”

“Y para que no parezca que digan que hay instrumento sin artista, de la habilidad, idoneidad y suficiencia del honorable Diego de Medrano sonador o ministril de esta iglesia están los señores muy confiados, el cual hizo sonar dicho instrumento ya bien y asombrosamente. Aceptaron, nombraron y asignaron permiso al bajo o músico del citado instrumento llamado “baixon” y al mismo flautista, el honorable Diego de Medrano, ausente como presente con la constitución y asignación a este mismo de un salario ordinario de veinticinco libras de las ya dichas monedas, además del salario ordinario de ministril asignado por el Reverendísimo Señor Arzobispo Valentino y por dicho Reverendo Capítulo.” (AHCV, 1564: 303)

3.

Nombre: Melc[h]ior Rey [quizá también: Melchor del Rey].

Año: 1580.

Lugar: Huesca: Catedral.

Documento: Archivo Histórico de la Catedral de Huesca.

Descripción: « [El día] 5 de junio de 1577, la Catedral de Huesca contrató a un bajonista: “Los Señores del Capítulo condujeron, para tañer el baxón en la capilla de cantores de la Seo de Huesca, siempre que hubiere capilla [...], a Melchor del Rey, con que sea obligado a enseñar a tanyer a los escolares, infantes y otros de dicha Iglesia”.»

«En Marzo de 1580, el Cabildo accedió a escribir al Canónigo Forner, en Zaragoza, para la compra de un bajón de Hernando Conchillos; y en octubre de 1580 se ordena el pago de 25 escudos a Melchior Rey por un bajón traído de Valencia: “*Se den veinticinco escudos por el baxón que Melcior Rey nos traxo de Valencia; y se le pague el tenor que dexó aquí, lo que valiese hasta cinco escudos*”.»

Autor: A. Durán Gudiol (1964).

Fuente: “La Capilla de Música de la Catedral de Huesca”, en *Anuario musical*, vol. nº 19 (1964).

Página: 29-55.

S. XVII

4.

Nombre: Roque Hernández

Año: 1603

Lugar: Requena.

Documento: AMR, Libro de Acuerdos Municipales del Ayuntamiento de Requena 1600 – 1607, Sign. 2894.

Descripción: “Comisión para concertar los ministriles. En este cabildo se trató que Roque Hernández e sus hijos ministriles acaban de fermar a esta villa de ministriles el postrero de Diciembre de este presente año conforme a la escritura de asiento que en el (¿?) estando por la cual se acordó que los señores Juan Pedrón y Cristóbal Montero regidores hagan asiento con el dicho Roque Hernández por tiempo del ocho o diez años dándole cada un año el [precio] que pudieren y que le den el bajón que quedó por de esta villa en el primero asiento que para ello y hacer la dicha escritura se lee dió comisión en forma.”

5 y 6.

Nombre: Pere Castillo y Baptiste Gomis.

Año: [1ª] 1604, Octubre 10. [2ª] 1606, marzo 2.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. *Libro de Salarios y Nombramientos de Cantores y de Músicos de 1605 a 1810*.

Descripción: [1ª] [...] 10 de octubre de 1604 [...] “*estat admés per al servís de baxó de dita Iglesia Bapt[ist]e Gomis, menestril, ab salari de setanta y cinc lliures [75 £] pagadores de on se acostuma pagar lo salari del baxó i percasos de cantor, y q[ue] tinga obligació de sonar lo instrument que li manarán [...] Almoyna p. 44 [...]*”

[2ª] [...] “2 de marzo de 1606. Nombramiento ministril Bapt[ist]e Gomis por dimisión de Pedro [Pere] Castillo [posible descendiente de la famosa saga de ministriles “Castillo”, que se remonta, al menos, al siglo XVI]”

Página: [1ª] 44; [2ª] 95.

7.

Nombre: Rafael Barreto.

Año: 1638.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: ACCC-SF-139, Fol. 69.- Determinaciones, julio 1638.

Descripción: Oficio: Capellán 2º. Datos: En 1638 se le gratifica con 30 libras por haber servido 33 años tañendo el bajón sin percibir salario.

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Barreto, Rafael”.

8.

Nombre: Jeroni Ausina [1ª].

Año: 1606.

Lugar: Xátiva.

Documento: Arxiu Municipal de Xátiva.

Descripción: [1ª] “Tots aquests Aguilar [*refiriéndose a la saga familiar de famosos ministriles*] foren companys de Jeroni Ausina, qui el 1606 fou nomenat mestre primer per la seua destresa amb la flauta, el cornetto, el sacabutx i el baixó”.

Autor: J. A. Alberola i Verdú (2000).

Fuente: *Introducció i ús de la trompa a les capelles musicals valencianes*.

Página: 25.

9.

Nombre: Marcel[I]o Aguilar.

Año: 1608, diciembre 23.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: AHCV. Archivo de la Catedral de Valencia. *Libro de Salarios y Nombramientos de Cantores y de Músicos de 1605 a 1810.*

Descripción: [1ª] “XXIII *desembre* 1608, *Marcello Aguilar*, nombrado ministril, alumno de *Hierony Ausina*”.

Página: 97.

10.

Nombre: Joaquín Falqués [1ª] y Hierónimo Ausina [*quizá* =] Jeroni Ausina [2ª].

Año: 1611.

Lugar: Xátiva.

Documento: Arxiu Municipal de Xátiva.

Descripción: [1ª] “A partir de 1611, los ministriles entran en una etapa de gran florecimiento [...] quedan en activo, como plantilla permanente: Hierónimo Ausina y Marcelino Aguilar, tiples; Francés Falqués y Vicent Segarra, contraltos; Joan Rovira y Tomás Salanova, tenores; Joan Fuentes y Joaquín Falqués, sacabuig”.

Autor: José Climent Barber, [y] Joaquín Piedra Miralles (1977).

Fuente: *Juan Bautista J. B. Comes y su tiempo: estudio biográfico.*

Página: 63.

11.

Nombre: Venerable Fray **Juan Sanz**, de la Orden del Carmen (carmelita).

Año: “*1557, enero 31 - † 1612”.

Lugar: Valencia: Convento Carmelita de Ntra. Sra. del Carmen.

Descripción: “*De esta santa humildad nacía [el hecho de] que, siendo Prior de este Convento y Provincial de esta Provincia, no reparaba en la autoridad que trae [aquel] oficio, para dejar de hacer lo que solía antes de ser Provincial: y se ponía delante del facistol a tañer un bajón; y no faltó quién le reprendiese, y dijese que no decía bien a la autoridad del Provincial tañer aquel instrumento.*

Y viniendo a su noticia, respondió que le sobraba honra a un Provincial que Dios le admitiese a cantar sus alabanzas, y que no fue contra la autoridad del santo Rey David tañer su arpa, y saltar delante del Arca del Señor. Y que menos derogaba a la autoridad del Provincial tañer su bajón delante del mismo Dios, para gloria suya.

Muchas veces vimos que acababa de tañer su bajón y se subía al púlpito; y acabando de predicar, se quedaba en el coro continuando su ministerio músico.”

Autor: Fray Juan Pinto de Vitoria (1612), carmelita.

Fuente: *Vida del Venerable Siervo de Dios N. P. M. F. Juan Sanz, del Orden de Nuestra Señora del Carmen*. En Valencia: en Casa de Juan Crisóstomo Gárriz, junto al Molino de Rovella, Año 1612. (Pinto, 1612)

Página: 210.

12.

Nombre: Joachim/Joaquín Falqués [3ª], [4ª].

Año: [3ª] 1619; [4ª] 1619, 1642, 1652.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: Archivo Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca). [3ª] ACCC *Libro de las Nominaciones*. [4ª] ACCC-SF-140, Fol. 62. – Determinaciones, febrero 1642 y junio 1652.

Descripción: [3ª] “*En primero de henero de 1619 años, los Señores Rector, Colegiales Perpetuos y demás electores de la Capilla hizieron de Joaquim Falqués para menestral de la dicha Capilla, con salario de quatro libras, tres sueldos y quatro dineros cada mes; y con obligación de tocar el sacabuche y bajón, y suplir todas las faltas del que tañe el baxón.*”

[4ª] Contratado con la obligación de tocar el bajón y el sacabuche, además de suplir las ausencias de quien correspondiera tañer estos instrumentos. En 1642 se le dan 30 reales por suplir faltas de otros. En 1652 se le gratifica con 3 libras por sus buenos servicios.

Autor: [3ª] José Climent Barber, [y] Joaquín Piedra Miralles (1977). [4ª] J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: [3ª] *Juan Bautista J. B. Comes y su tiempo: estudio biográfico*. [4ª] *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: [3ª] p. 108; [4ª] *sub voce* “Falques, Joachim”.

Nombre: Joaquim Folques (¿o Joaquim Falqués [6ª]?).

Año: 1663.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. *Libro de Salarios y Nombramientos de Cantores y de Músicos de 1605 a 1810*, f. 118.

Descripción: “*Joaquim Folques ministril. 26 abril 1663.*”

Autor: O. Giménez.

Fuente: (inédito: elaboración propia)

Página: 118.

13.

Nombre: [Mosén] **Raphael Barceló** [1ª], [2ª].

Año: [1ª] 1619; [2ª] 1625, 1634, 1639, 1645.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca): [1ª] ACCC *Libro de las Correcciones*, fol. 4. Miércoles 20 de febrero 1619. [2ª] ACCC SF-140 Fols. 27 y 29. – Determinaciones, julio 1639 y diciembre 1645.

Descripción: [1ª] “*siendo la primera corrección a Mosén Raphael Barceló, capel[1]án primero y baxón de la Capilla del Corpus Xristi.*” [2ª] Oficio: Capellán 1º, toca el bajón. Consta en el Inventario de personal que ordenó la Visita en 1625. También en el de 1634. En 1639 se le ofrecen 15 libras si renuncia a todas las pretensiones que tiene; y si no acepta, que pleitee contra el Colegio. No las acepta. En 1645 no se le da tercia de diciembre, por no tañer no estando enfermo.

Autor: [1ª] José Climent Barber, [y] Joaquín Piedra Miralles (1977). [2ª] J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: [1ª] *Juan Bautista J. B. Comes y su tiempo: estudio biográfico*. [2ª] *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: [1ª] 86-88; [2ª] *sub voce* “Barcelo”.

Nombre: [Mosén] **Raphael Barceló** [4ª].

Año: 1630.

Lugar: Orihuela: Catedral.

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

Descripción: “El término “tiple”, según el contexto, puede adquirir el significado de corneta, pues ésta es la tesitura que corresponde al instrumento. Así parece desprenderse del Acta de 20-VI-1630, en la que el Cabildo resuelve que “*los instrumento que quiere vender M[osén]n Barceló, que son el bajón, el tiple y chirimía, se compren.*”

Autor: Juan Perez Berná (2007).

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

Página: 58.

Nombre: [Mosén] **Raphael Barceló** [5ª].

Año: 1632.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca). ACCC *Libro de Gastos de la Sacristía*.

Descripción: “En 20 de noviembre de 1632, a Mosén Raphael Barceló, por el precio de un bajón que ha vendido al Colegio: 30 libras.”

Autor: José Climent Barber, [y] Joaquín Piedra Miralles (1977).

Fuente: *Juan Bautista J. B. Comes y su tiempo: estudio biográfico*.

Página: 108

14 y 15.

Nombre: [Mosén] **Raphael Barceló** [3ª] y **Cristóbal Alapont** [1ª].

Año: [3ª], [1ª] 1620.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca): [3ª], [1ª] ACCC *Libro de las Determinaciones*, diciembre 1620, fol. 27.

Descripción: [3ª] “En 17 de dezembre 1620 años, el Rector y Colegiales Perpetuos y Oficiales, por la ausencia de Vicente Castillo, sacabuche, hizieron elección, en su lugar, de la persona de Alapont, çacabuche, con salario de 45 libras [...] con obligación al dicho Alapont que, en la ausencia o enfermedad de Mosén Raphael Barceló, [h]aya de tañer, los días que hay Cantoría, el baxón.” [1ª] Cristóbal Alapont. Oficio: Ministril bajonista. Contratado con la obligación de tocar el bajón en las ausencias de Mosén Rafael Barceló. Su salario: 45 libras al año.

Autor: [3ª] José Climent Barber, [y] Joaquín Piedra Miralles (1977). [1ª] J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: [3ª] *Juan Bautista J. B. Comes y su tiempo: estudio biográfico*. [1ª] *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: [3ª] 108; [1ª] *sub voce* “Alapont, Cristóbal, sacabuche”.

16.

Nombre: **Gerónimo Basch**.

Año: 1622.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: “Noticia de Valencia e son Regne de 1661 a 1664, e de 1677 a 1679”, de M. Joaquín Ayerdi. Manuscrito histórico de la Universitat de Valencia (Biblioteca U.V.).

Descripción: Sólo tenemos noticia de este músico por este documento: “*Dit dia [27 de mayo de 1622] morí Geroni Basch, baixó de la Seu; el qual, per ser tan gran músich, le deien “lo inenarrable”; y estaba en la Seu desde infantet, y tenia quan morí prop de huitanta anys.*”

Autor: J. Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí (1903).

Fuente: *Diccionario biográfico y crítico*. Establecimiento tipográfico Doménech. Valencia [ed. Servicio de reproducción de libros París-Valencia. Copia facsímil. Valencia, 1987].

Página: 178.

17.

Nombre: Jacinto Lafoz.

Año: 1630, 1638.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Archivo: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca). ACCC SF-140, fols. 29, 72 y 84.

Descripción: Oficio: Capellán 2º. Tenor. Era mozo de coro. Ocupó plaza [*de capellán 2º*] por oposición tras Edictos publicados, [*siendo*] nombrado en 1630. En 1638 ascendió a Capellán 1º con obligación de tocar el bajón. Falleció ese mismo año.

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Lafoz, Jacinto”.

18, 19 y 20.

Nombre: Nicolau Miravet. - Joan Vicent. - Hierony Bosef.

Año: 1639.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. *Libro de Salarios y Nombramientos de Cantores y de Músicos de 1605 a 1810*.

Descripción: “*Nicolau Miravet substituye a Joan Vicent per mort, y futura successió de Hierony Bosef.*”

Página: 107-108.

21.

Nombre: Francisco Úbeda [1ª].

Año: 1639

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. *Libro de Salarios y Nombramientos de Cantores y de Músicos de 1605 a 1810.*

Descripción: [1ª] “*Nominacions de Francisco Úbeda 2º baixó.*”

Página: 113.

Nombre: Francisco Úbeda [1ª].

Año: 1657.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca). ACCC-SF-140, fols. 35, 115, 141. Determinaciones: marzo 1657; y abril, agosto y octubre 1658.

Descripción: Oficio: Capellán 2º, Bajón. Elegido entre cuatro aspirantes tras oposición, de la que fueron publicados Edictos. Tocaba varios instrumentos de música. En 1658 se le aumenta salario [a] 15 [libras] y no a 30, como le prometieron, por no cumplir las expectativas; pero dice le han ofrecido ingresar en la [capilla de la] Catedral [de Valencia]. En 1664 ascendió a Capellán 1º.

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub* “Úbeda, Francisco”.

22.

Nombre: Jacinto Navarro.

Año: 1647.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca). ACCC SF-140, Fol. 100.

Descripción: Oficio: Bajón. Se le pagaba un suplemento por enseñar canto a los infantillos. Murió en 1648.

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Navarro, Jacinto”.

23.

Nombre: Miguel Selma.

Año: 1649.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca). ACCC-SF-140, Fols. 31-34, 103, 105. Determinaciones, diciembre 1651.

Descripción: Oficio: Capellán 2º, Bajón. Al ingresar en la Capilla [*del Colegio de Corpus Christi*] no era presbítero. Posteriormente fue ordenado y ascendido a Capellán 1º. Figura en el *Inventario de Capellanes* de los años 1653, 1654, 1655 y 1656. En 1651 fue marcado [*penalizado*] por cantar en Navidad en otra iglesia [*distinta de la del Colegio*].

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Selma, Miguel”.

24.

Nombre: José Selma.

Año: 1656.

Lugar: Valencia. Segorbe.

Documento: *Inventarios Catedral de Segorbe*.

Descripción: «Selma, José: Procedente de la Capilla Musical del Patriarca, donde era bajonista en 1656, se presentó a un examen privado, para probar que era digno del cargo, ya que el solo hecho de firmar una oposición, era causa suficiente para perder el puesto que los músicos tenían en aquella Capilla. Examinado por Marcos Pérez, Maestro del Patriarca, y por el organista de la Catedral, “El Ciego de Valencia” o Andrés Peris [*o quizá: Pérez*], tomó posesión de la Maestría de Segorbe el 13 de julio de 1656. No se conoce la fecha en que dejó el cargo. Seguramente debió de ingresar en una orden religiosa, a juzgar por el nombre que se leía en la portada de uno de sus villancicos: “Fray Miguel Selma”. Debe de ser un compositor distinto del que cita Mosén Anglés en su *Diccionario* como Maestro de la Catedral de Barcelona.»

Autor: José Climent Barber (1984).

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana. Vol. 3: Inventario de la Catedral de Segorbe* (1984).

Página: 234.

25 y 26.

Nombre: José (Joseph) Soriano. - José (Jusep) Espinós.

Año: 1658, diciembre 23.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. *Libro de Salarios y Nombramientos de Cantores y de Músicos de 1605 a 1810.*

Descripción: “Joseph Soriano, sacabuig con obligació de tocar el baixó. Y Jusep Espinós, baixó. 23 desembre 1658.”

Página: 116.

27.

Nombre: Esteban Muñoz [1ª].

Año: 1659.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca). ACCC-SF-140, fol. 119. Determinaciones: abril 1661; septiembre 1663; febrero 1667.

Descripción: Ministril. Tenía la obligación de tañer el bajón. Gozó de varios aumentos de salario por su habilidad para tañer varios instrumentos musicales. Percibía 55 libras de salario.

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Muñoz, Esteban”.

Nombre: Esteban Muñoz [2ª].

Año: 1659.

Lugar: Valencia.

Documento: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi. ACCC *Libro de las nominaciones*, fol. 30 r., 18 de diciembre de 1659.

Descripción: “El bajonista Matías Montañana manifestó en su testamento haber enviado a México algunas composiciones instrumentales suyas.”

Autor: María Teresa Ferrer Ballester (2007).

Fuente: *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española* (2007).

Página: 108.

28, 29,30 y 31.

Nombre: F[rancisco] Úbeda [2ª]. - J. Lorenzo. - J. Jordán. - Esteban Muñoz [3ª].

Año: 1660.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: AHN. Códice 525, f. 346. *Actas Capitulares 1580-1661*. [2º]

Descripción: “Tabla VII. Cargos en la Capilla del Patriarca (1657-1664). Ministriles: Joaquim Falqués, Joan Alapont, J. Serriñena, Francisco Úbeda, V. Úbeda, Gaspar Úbeda, i E. Muñoz, V. Molla. [...] Bajonistas: F. Úbeda, J. Lorenzo, J. Jordán, Esteban Muñoz. [...] Arpista: C. Pareja, E. Sarrión.”

Autor: María Teresa Ferrer Ballester (2007).

Fuente: *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española* (2007).

Página: 98-99.

32, 33, 34 y 35.

Nombre: Joaquim Falqués [5ª]. - Esteban Muñoz [4ª]. - Joan Alapont. - Francisco Úbeda [3ª].

Año: 1660.

Lugar: Valencia.

Documento: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi. *ACCC Libro de las nominaciones*, fol. 28 r., 15 de Marzo de 1657.

Descripción: «La plantilla de los menestriales, si bien incompleta desde 1657, se caracterizó por la continuidad de sus miembros. Algunos de ellos, como Joaquim Falqués (49 años), y Joan Alapont (57 años), permanecieron mucho tiempo en la capilla. Es un hecho que merece la pena destacar dado que, salvo rara excepción, estas personas no tenían ningún vínculo con el Colegio; lo propio de este oficio era la movilidad de los músicos. De nuevo hay que destacar la falta de correspondencia entre la práctica y la teoría establecida en las Constituciones. De las cinco o seis plazas previstas por el fundador, entre 1657 y 1661 sólo tres estuvieron cubiertas regularmente (Joachim Falqués hasta septiembre de 1659 —le reemplazó Esteban Muñoz—, Joan Alapont, Jusepe Sariñena. A partir de 1661 el número aumentó hasta cuatro con el nombramiento de Francisco Úbeda, quien ya tañía en la capilla, pero de forma interina, con sus dos hermanos y otros músicos.). El fundador estipulaba en las Constituciones que el juego de instrumentos tenía que constar de dos triples, un contralto, un tenor y dos bajos. No se puede afirmar que existiese diferencia alguna entre menestrial —músico que tocaba varios instrumentos—, y el que se dedicaba exclusivamente a tañer el bajón, independientemente de que todo ello concurriera o no en una sola persona, tal como se deriva de los pagos de los salarios de la capilla entre 1660 y 1664. Tanto Falqués, con obligación de tañer sacabuche y el bajón, como Alapont, quien debía tañer el sacabuche, la corneta y sustituir al bajón, tenían el apelativo de menestriales, al igual que J. Sariñena, quien debía tañer la corneta, y Esteban Muñoz, con el apelativo

de bajón. Otros ejemplos, como el nombramiento de Francisco Úbeda como capellán segundo, así lo confirma: “*Le señalaron 70 ll. de salario por tocar el bajón, servir de menestril, tocar el violín, tiorba, y demás instrumentos que sabe tañer*”.»

Autor: María Teresa Ferrer Ballester (2007).

Fuente: *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española* (2007).

Página: 108.

36.

Nombre. Gaspar Úbeda [1ª].

Año: 1664.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca). ACCC-SF-140, fols. 145, 146, 170. Determinaciones.

Descripción: “Capellán 2º. Corneta. Era [un] diácono que tañía varios instrumentos musicales. Se le eligió, con dispensa de la oposición, por su valía y la necesidad del Colegio de disponer [de un] capellán de sus características. En 1669 se publicaron Edictos para [oposición a la] plaza de Capellán 1º sólo por él, para que opositara y [así poder] ascenderle; pero no lo hizo porque no se le concedía el salario que pedía.”

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Úbeda, Gaspar”.

Nombre: Gaspar Úbeda [2ª].

Año: 1664.

Lugar: Valencia.

Documento: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi. ACCC *Libro de las Nominaciones*, 2 de octubre de 1664.

Descripción: «A pesar de ser designado menestril, su obligación se reducía únicamente a tañer el bajón cuando también sabía tañer el sacabuche. En la misma línea cabe mencionar la elección de Gaspar Úbeda como capellán segundo de corneta, con los siguientes cometidos: “*Tañer corneta, bajón, bajoncillos, chirimía, flauta, guitarrilla, violín grande y pequeño y otros instrumentos que sabe tañer.*” - ACCC. *Libro de las Nominaciones*. 2 de octubre de 1664.»

Autor: María Teresa Ferrer Ballester (2007).

Fuente: *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española* (2007).

Página: 109.

37.

Nombre: Vicente Úbeda.

Año: 1674.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca). ACCC-SF-140, fols. 180, 192, 207-208. Determinaciones, enero 1682.

Descripción: “Oficio: Corneta. Era sobrino del Capellán 2º Gaspar Úbeda. Se comprometió a tañer otros instrumentos [*además del*] que sabía [*la corneta*]. Consta su firma. Se fue a Alicante sin constar fecha. En 1682 figura elegido [*como*] corneta y ministril, con salario de 125 libras, obligándose [*a*] cumplir [*unas*] anteriores condiciones. Consta su firma.”

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Úbeda, Vicente”.

38.

Nombre: P. Fray Tomás Martínez (monje jerónimo) [20].

Año: 1669.

Lugar: Valencia: Monasterio de San Miguel de los Reyes.

Documento: Tesis A. de Vicente Delgado, 2010.

Descripción: Bajonista: Tabla de Alfonso de Vicente Delgado, incluida en su Tesis Doctoral, que recoge cronológicamente los monjes instrumentistas de los monasterios jerónimos de España.

Autor: Alfonso de Vicente Delgado (2010).

Fuente: *Los cargos musicales y las capillas de música en los Monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis Doctoral. Univ. Complutense Madrid (2010).

Página: 297-299.

39.

Nombre: T. Ximenez.

Año: 1677.

Lugar: Valencia.

Documento: Libro M^a Teresa Ferrer (2007).

Descripción: Cargos en la capilla de la Seo [*Catedral*] de Valencia (1677-1706). Tabla IX.

Autor: María Teresa Ferrer Ballester (2007).

Fuente: *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española* (2007).

Página: 124.

40 y 41.

Nombre: Esteban Muñoz [5^a]. Gabriel Serrano [1^a].

Año: 1677.

Lugar: Valencia.

Documento: Libro M^a Teresa Ferrer (2007).

Descripción: “Cargos en la capilla del Patriarca. Año 1677: deja la plaza de bajonista Esteban Muñoz, y entra Gabriel Serrano.”

Autor: María Teresa Ferrer Ballester (2007).

Fuente: *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española* (2007).

Página: 110.

42.

Nombre: P. Fray Francisco Tomás (monje jerónimo) [19].

Año: *1665 ca.- 1683-† ¿1727?

Lugar: Gandía: Iglesia Colegiata de Gandía / Monasterio Jerónimo de Ntra. Sra. de La Murta (Alicia).

Documento: AHN. Códice 525, f. 346. *Actas Capitulares* 1580-1661. [2º]

Descripción: [1º] “Esta es la relación cronológica (por fecha de profesión) de monjes músicos [*de Ntra. Sra. de La Murta*] desde el siglo XVI [...]: Francisco Tomás (nac. ca. 1665 – prof. 1683 – mto. ¿1727?) corrector del canto, bajo, tenor y bajonista.” [2º] “la procedencia o formación de los monjes es conocida en unos pocos casos: la Colegiata de Gandía (Francisco Tomás) [...] también parece que Francisco Tomás ingresó como cantor y aprendió luego a tocar el bajón en el monasterio.”

Autor: Alfonso de Vicente Delgado (2010)

Fuente: *Los cargos musicales y las capillas de música en los Monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis Doctoral. Univ. Complutense, Madrid (2010).

Página: págs. 297-299 [Tabla] 423 [1º], 434 [2º].

43.

Nombre: Pascual López [1ª].

Año: 1680.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi. Signª: ACCC-SF-140, fols. 199, 205, 214. Determinaciones: julio 1682, julio 1683, enero 1685 y enero 1687 (fol. 42 v.).

Descripción: “Tenor [*cantor*, y *ministril*] bajón. Cantor con voz de tenor, pero con obligación de tañer la corneta y [*el*] bajón cuando fuera requerido para ello. Consta su firma. Por tocar el bajón en [*el*] tiempo [*durante el cual*] no pudo hacerlo F[*rancis*]co Úbeda [*sustituyéndolo*], se le gratificó con 4 libras. En 1685 se le señalaron 100 libras de sueldo.”

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “López, Pascual”.

44 y 45.

Nombre: Miguel Renart [1ª] y Francisco Úbeda [4ª].

Año: 1683.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi. Signª: ACCC-SF-140, fol. 209.

Descripción: «Capellán 2º, Bajón. Era presbítero, y fue elegido por muerte del Capellán 2º Francisco Úbeda [4ª], sin que fueran publicados Edictos de oposición. Renart murió en 1706. Se conserva un contrato que firmó personalmente (ver nº 3, apartado “Notas sobre Personal del Coro”).»

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Renart, Miguel”.

46.

Nombre: Ignacio Muñoz [1ª].

Año: 1685.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi. Sign.^a: ACCC-SF-140, fol. 214, 226.
Determinaciones: enero 1685, mayo 1686.

Descripción: “Bajón 2º. Elegido en enero [*de 1685*], se fue en 2 de mayo de 1686 al no concedérsele el aumento de sueldo que pidió; finalmente se avino a volver, el 16 de mayo siguiente, pero ya con 30 escudos de salario.”

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Muñoz, Ignacio”.

47 y 48.

Nombre: Gaspar Úbeda [3ª] – Pascual López [2ª].

Año: 1685.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi. Sign.^a: ACCC-SF-140, fol. 214, 226.
Determinaciones: enero 1685, junio 1686. Determinaciones: 1687 (fol. 45).

Descripción: “Ministril. Fue nombrado con el encargo principal de tañer la chirimía, con 15 libras de salario. En 1686 se le añaden 5 libras al año; y en 1687, otras 10 libras por tañer además la corneta, cuando Pascual López [2ª] tocase el bajón.”

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Úbeda, Gaspar”.

49 y 50.

Nombre: Ygnacio (Ignacio) Muñoz [2ª] y Carlos Mira.

Año: 1687.

Lugar: Valencia.

Documento: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi. *Libro de las Determinaciones*, tomo 11, fol. 49 v.

Descripción:

“Muy Ilustres Señores

Aviendo puesto en ejecución el mandato que se me ha hecho por V. S^a de que pasase a examinar a los opuestos a la plaza de bajón, y de chirimía, lo e echo con el rendimiento debido a tal mandato.

Presuponiendo primero toda la fidelidad i cristiandad les e preguntado lo siguiente.

Primeramente en un libro de canto llano, Ygnacio Muñoz fue preguntado declarase que tono era un introito, y aunque titubeo por fin acerto en el tono que era formando el diapasón, diapente, y diatesarón muy bien, de todo lo que toca a este punto fue luego preguntado Carlos Mira, y no supo que tono era, ni menos formar diapasón, diapente, y diatesarón.

Luego se dijo que tañese aquel introito Ygnacio Muñoz advirtiéndole que diese el tono natural, y luego se cantó dicho introito por medio punto más arriba, advirtiéndole al dicho Muñoz se ajustase al cantor, lo yso muy bien. En este punto se desempeñó Carlos Mira bien, aunque no con la destreza del dicho Muñoz.(...).

De todo lo sobredicho juzgo (según Dios y mi conciencia) que el dicho Ygnacio Muñoz es merecedor de la plaza de bajón con muchas ventajas, más que el dicho Carlos Mira.

Y así mesmo Martinez es merecedor de la plaza de chirimía y segundo corneta, y por ser este mi sentir lo firmo hoy a 15 de Octubre 1687. Mos. Pedro Oliver.”

Autor: Joaquin Piedra Miralles (1968).

Fuente: “Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi [Patriarca] 1622-1822”, en *Anuario musical*, vol. 23.

Página: 62-65.

51.

Nombre: P. Fray José Ferrer (monje jerónimo) [18].

Año: 1690.

Lugar: Valencia: Monasterio de San Miguel de los Reyes.

Documento: Tesis Alfonso de Vicente (2010).

Descripción: Bajonista: Tabla de Alfonso de Vicente Delgado, incluida en su Tesis Doctoral, que recoge cronológicamente los monjes instrumentistas de los monasterios jerónimos de España.

Autor: Alfonso de Vicente Delgado (2010)

Fuente: *Los cargos musicales y las capillas de música en los Monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis Doctoral. Univ. Complutense, Madrid (2010).

Página: 297-299.

52.

Nombre: Antonio Martínez.

Año: †1692, enero 27.

Lugar: Xátiva.

Documento: Diccionario de B. Saldoni.

Descripción: “Día 27 de enero de 1692, muere en Valencia el celebrado bajonista D. Antonio Martínez, que había nacido en San Felipe de Játiva.”

Autor: Baltasar Saldoni (1868).

Fuente: *Diccionario de efemérides...*, vol. I. (1868).

Página: 199.

53.

Nombre: Gabriel Serrano [2ª].

Año: 1694, octubre 8.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. *Libro de Salarios y Nombramientos de Cantores y de Músicos de 1605 a 1810*, fol. 128.

Descripción: “8 octubre de 1694, Gabriel Serrano baixoniste.”

Página: f. 128 [fuente]

54, 55 y 56.

Nombre: Joseph Carnicer Pastor – Ignacio Muñoz [3ª] – Miguel Renart [2ª].

Año: 1694.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi. Sign.ª: ACCC-SF-140, fols. 247-252, 301. Determinaciones: 1695 (fol. 114 v.); 1697 (fol. 128); noviembre 1699; 1700 (fol. 156); 1701 (fol. 160); 1740 (fol. 278).

Descripción: “Bajón 2º. En 1695 se le concedió una ayuda de 5 libras, y otra en 1697. En 1699 se le gratificó con 5 libras por sus servicios, y también en 1700. En 1701 se le aumentó su salario, por asumir las obligaciones de su antecesor, Ignacio Muñoz [3ª]. En 1707 fue

nombrado Bajón 1º por muerte del Capellán con este oficio, Miguel Renart [2ª]. Murió en 1740 y fue enterrado en la Capilla del Colegio.”

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Carnicer Pastor, Joseph”.

S. XVIII

57.

Nombre: P. Fray **Matías Cardona** (monje jerónimo) [17].

Año: *1698 - profesó 1721 - †1755.

Lugares: *Valls (Tarragona). - Abadía Benedictina de Monserrat (Barcelona). - Valencia. - Xátiva. - Monasterio S. Lorenzo de El Escorial (Madrid).

Descripción: “Fray Matías Cardona [tocador de bajón y oboe, compositor y copiante]. Natural de la villa de Valls, provincia de Tarragona. Fue bautizado en la p[ar]roquia de la misma villa, el 13 de Diciembre de 1698... Siendo aún niño ingresó en la célebre Escolan[ía] de Monserrat, donde aprendió gramática y música, saliendo de allí muy di[e]stro, tocando el bajón y el oboe, y más que mediano en la composición musical. Fuese después a Valencia y a Játiva, donde estuvo algunos años ejerciendo el arte con gran aceptación; pero como éste no le produjera los resultados materiales necesarios a su cómoda subsistencia, se decidió a trasladarse a Madrid [...] fue admitido al hábito en el monasterio del Escorial el día 26 de junio de 1721, con gran gusto de la comunidad [...] dejó fama de buen hombre, buen frayle y muy buen músico, falleciendo en 19 de julio de 1755.”

Autor: Francisco Asenjo Barbieri.

Fuente: *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles: Legado Barbieri*. Edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares Rodicio. Madrid, Fund. BBV, 1986.

Página: 117.

58 y 59.

Nombre: Jose Morante, Jorge Morante.

Año: 1700.

Lugar: Segorbe.

Documento: -

Descripción: “Pedro Morante (sacabuche de la capilla) tenía dos hermanos, José Morante, bajonista, y Jorge Morante, bajonista y tenor; uno y otro poseían en esta catedral capellanías de ministriles. El primero de ellos aparece varias veces actuando de censor en oposiciones a plazas de ministriles.”

Autor: Paulino Capdepón Verdú.

Fuente (1): “La capilla de música de la catedral de Segorbe en el siglo XVIII”, en *Anuario Musical* nº 53 (1998).

Página: 201.

Fuente (2): Perpiñán, J.: “Cronología de los maestros de capilla y organistas de la Santa Iglesia Catedral de Segorbe”, en *La música religiosa en España*, nº 13 (1897).

Página: 194.

60.

Nombre: Manuel Montero.

Año: 1707.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: ACC-SF-140, fol. 305.

Descripción: “Bajón 2º. Era presbítero, sin oficio de capellán. Consta su firma aceptando las mismas obligaciones que el otro bajón, Carnicer. Se fue de la Capilla en 1715 para pasar a la catedral de Segorbe.”

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Montero, Manuel”.

61.

Nombre: Miguel Renart.

Año: 1708.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: ACC-SF-144, fol. 48. Libros de Determinaciones: 1686, folio 38 v.; 1696, folio 118 v.; 1697, folio 132 v.; 1700 (sin fol.).

Descripción: “Oficio: Bajón 1º. Era feligrés de la parroquia de San Andrés, y padre de M. Renart, que había ingresado el mismo día en el coro como infantil. En [las] Determinaciones del año 1686 consta [que] se le aumenta[n] 10 libras de salario al año, y [que] en total percibía 100 libras anuales. En 1696 se le aumenta [nuevamente su] salario en 6 libras; y en 1697 [se le añaden] 4 libras más. En 1700 se [le] dan 4 libras [en concepto de] ayuda de costa por sus buenos servicios.”

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Renart, Miguel”.

62.

Nombre: Gabriel Segura.

Año: 1709.

Lugar: Albalat de la Ribera.

Documento: Archivo Municipal de Albalat de la Ribera.

Descripción: “Janer 1709: En dit dia 12, doní a Gabriel Segura, de orde dels senyors regidors, por lo salari de tocar lo baxó: vint reals – 2 l[liure]s – [0]s[ous].”

“Mars 1709: En lo primer dia de mars, a Grabiél Segura [*sic*] per lo salari de tocar lo baixó, trentacinc reals – 3 l[liure]s – 10 s[ous].”

Autor: Pere Joan Hernandis.

Fuente: Folios mecanografiados sin numerar.

Página: (sin numerar)

63.

Nombre: Jaime Bartolomé Ordúñez.

Año: 1711.

Lugar: Valencia.

Documento: -

Descripción: “Ordúñez, Jaime Bartolomé. Ministril mayor de la ciudad, nombrado en Cabildo el 12 de diciembre de 1711, por su gran habilidad en la música, especialmente como bajonista, tono necesario para tocar en solfa. Murió en el año 1717, sucediéndole en el cargo su hijo, que ya tenía el nombramiento de adjunto de su padre.”

Autor: José Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí.

Fuente: *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico.* (1903)

Página: 351.

64.

Nombre: Joseph Laser.

Año: 1714.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. *Libro de Salarios y Nombramientos de Cantores y de Músicos de 1605 a 1810.*

Descripción: “8 febrero 1714 Joseph Laser baxó, baixó.”

65.

Nombre: Baltasar Martínez.

Años: 1715, 1734, 1739, 1742, 1756.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: [1ª] ACC-SF-140, fol. 317.- Determinaciones 1734, fol. 247. [2ª] ACC-SF-140, fol. 367.- Determinaciones 1731, fol. 234; 1739; 1742, fol. 287 y fol. 269v.- Determinaciones julio 1756.

Descripción: [1ª] “Bajón 2º. Consta su firma aceptando las mismas condiciones que los bajones Carnicer y Muñoz. En 1734 se le aumenta 3 libras, alcanzando su salario a ser de 80 libras total.” [2ª] “Corneta. Contratado con salario de 77 libras. En 1739 se le gratifica con 4 libras. En 1742 se le aumentan 7 libras. Era bajón 2º, que pasó a corneta por muerte de Joseph Utiel, que lo era antes. Se jubila en 1756 con salario de 50 libras. Le sucede en el servicio Mathias Montañana.”

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Martínez, Baltasar”.

66, 67 y 68.

Nombre: Gaspar Onteniente, Antonio Onteniente, Luis Navarro.

Año: 1715.

Lugar: Orihuela.

Documento: Archivo de la Catedral de Orihuela, Acuerdo de 8 enero 1715, col. 17, fols. 87 r. y v.

Descripción: “Decrev[*i*]t. Etiam hab[*ien*]do oído el memoriar [*sic*] puesto por Gaspar Onteniente, músico de Vajón, en que suplica que, en atención a su crecida edad, y haver servido en esta S[*an*]ta Igl[*e*]s[*ia*] cinquenta y quatro años, y hallarse con algunos accidentes, tenga a bien el Il[*us*]t[*r*]e Cavildo el jubilarle, y dar la futura de dicho empleo al Liz[*encia*]do Antonio Onteniente, su hixo, músico del mismo instrumento, idóneo y suficiente, p[*ar*]a que con esta convenienc[*i*]a pueda

ascender a la sagradas órdenes, que tanto desea y solicita. Por tanto, adviniendo a dicha súplic[a], que nombra por sustituto del dicho suplicante, en el referido empleo de bajón, al dicho Antonio Onteniente, su hijo, con tal que muer[t]o el dicho Gaspar Ontiniente [sic], aya de pasar, a la plaza de este Liz[encia]do, Luis Navarro, músico actual del vajón, con el mismo salario que [h]oy tiene d[i]cho Gaspar Ontiniente, y el dicho L[i]z[encia]do Antonio Ontiniente [h]aya de entrar en la plaza de bajón que [h]oy ocupa el dicho Liz[encia]do Luis Navarro, [c]on la misma re[n]ta, o sa[l]ari[o] que d[i]cho Navarro actualmente tiene.”

Autor: Juan Perez Berná.

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

Página: 127.

69 y 70.

Nombre: Pere Gamundi. Joan Valcaneda.

Año: 1715, noviembre 8.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. *Libro de Salarios y Nombramientos de Cantores y de Músicos de 1605 a 1810.*

Descripción: “Pere Gamundi baixoniste, per ausencia de Joan Valcaneda”

Página: 149 [fuente].

71.

Nombre: P. Fray Vicente Llopis (monje jerónimo) [15].

Año: 1715-1747.

Lugar: Alcira: Monasterio Jerónimo de Ntra. Sra. de La Murta.

Documento: -

Descripción: Bajonista: Tabla de Alfonso de Vicente Delgado, incluida en su Tesis Doctoral, que recoge cronológicamente los monjes instrumentistas de los monasterios jerónimos de España.

Autor: Alfonso de Vicente Delgado (2010).

Fuente: *Los cargos musicales y las capillas de música en los Monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX).* Tesis Doctoral. Univ. Complutense, Madrid (2010).

Página: 297-299.

72.

Nombre: P. Fray **Juan Buada** (monje jerónimo) [16].

Año: 1715-1759.

Lugar: Valencia: Monasterio de S. Miguel de los Reyes.

Documento: -

Descripción: Bajonista: Tabla de Alfonso de Vicente Delgado, incluida en su Tesis Doctoral, que recoge cronológicamente los monjes instrumentistas de los monasterios jerónimos de España.

Autor: Alfonso de Vicente Delgado (2010).

Fuente: *Los cargos musicales y las capillas de música en los Monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis Doctoral. Univ. Complutense, Madrid (2010).

Página: 297-299.

73.

Nombre: **Francisco Larras**.

Año: 1716, 1717, 1726, 1742.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: [1ª] ACC-SF-144, fol. 51. – [2ª] ACC-SF-140, fol. 367. Determinaciones 1741, fol. 286 v.; 1742, fol. 292 v.

Descripción: [1ª] “Contaba 7 años de edad. Admitido en las condiciones acostumbradas, fue despedido del Colegio en abril de 1717. Consta que años después fue bajón 2º del coro, habiendo ingresado nuevamente en la Capilla.” [2ª] “Bajón 2º. Había sido infantilillo de 7 años en 1716. Consta fue bajón 2º, sin especificar la fecha, con salario de 40 libras. En 1741, durante dos meses, suple al bajón 1º y percibe por ello 10 libras. Y 4 libras más en 1742 por la misma [*suplencia, al caer*] enfermo el bajón 1º.”

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Larras, Francisco”.

74.

Nombre: **Luciano Ordúñez**.

Año: 1718.

Lugar: Valencia.

Documento: -

Descripción: “Ordúñez, Luciano. Hijo del anterior [*Jaime Bartolomé Ordúñez*], fue reconocido en el oficio de Ministril Mayor (bajonista) por el señor corregidor D. Luis Antonio de Mergelina y Motas, en el auto de 20 de diciembre de 1718.”

Autor: D. José Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí.

Fuente: *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico.* (1903)

Página: 351.

75 y 76.

Nombre: Jusep [Joseph] Laser [2^a]. Gabriel Segura.

Año: 1718, octubre 22.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. *Libro de Salarios y Nombramientos de Cantores y de Músicos de 1605 a 1810.*

Descripción: “[22 de octubre 1718 Jusep Laser sustituye per mort a Gabriel Segura, 1er baixó.”

Autor: O. Giménez.

Fuente: (inérito: elaboración propia)

Página: 151 (fuente)

77 y 78.

Nombre: Per[e] Gamundi [2^a]. Joseph Laser [3^a].

Año: 1719, marzo 12.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. *Libro de Salarios y Nombramientos de Cantores y de Músicos de 1605 a 1810.*

Descripción: “12 marz[o] 1719, 2º baixó a Per[e] Gamundi per pasar Joseph Laser a 1er baixó”

Autor: O. Giménez.

Fuente: (inérito: elaboración propia)

Página: 152 (fuente)

79.

Nombre: Jayme Pachés.

Año: 1720.

Lugar: Albalat de la Ribera.

Documento: Archivo Municipal de Albalat de la Ribera.

Descripción: “1720: 29 febrero. Pagaron al señor mosén Jayme Pachés por dos cañas para el bajón de la villa [0] l[ibras] 4 s[ueldos]. [...] En dicho día [12/11/1720] pagaron para dos cañas para el bajón: 4 s[ueldos].”

Autor: Pere Joan Hernandis.

Fuente: Folios mecanografiados sin numerar.

Página: (sin numerar)

80.

Nombre: Luis Navarro.

Año: 1727.

Lugar: Orihuela.

Documento: Archivo de la Catedral de Orihuela, vol. 19, 16v., Acuerdo de 17-III-1727.

Descripción: Actas tras la defunción de Mathias Navarro. Acta de 17 de marzo de 1727: “...ha entregado el Liz[encia]do Luis Navarro, músico de bajón, los papeles desta nueva música que travaxó el ya difunto Liz[encia]do Mathias Navarro, Maestro de Capilla, su hermano: que le den las gracias, i que el Il[us]tre Cavildo lo tendrá siempre, en quanto fuese de su alivio y conveniencia...”

Autor: Juan Perez Berná.

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

Página: III.

81 y 82.

Nombre: Miguel Crespo [1ª]. Joseph Laser [4ª].

Año: 1729, julio 15.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. *Libro de Salarios y Nombramientos de Cantores y de Músicos de 1605 a 1810*, p. 160.

Descripción: “Miguel Crespo sustituye durante un año a J. Laser, 15 julio de 1729.”

Autor: O. Giménez.

Fuente: (inédito: elaboración propia)

Página: 160 [fuente].

83.

Nombre: Jaime Sarrió.

Año: 1730.

Lugar: Valencia.

Documento: ARV. *Protocolos* nº 8238, Valencia, 19 de agosto de 1730, fols. 19 r. - 34.

Descripción: “Fundación de la capilla musical de San Esteban.” En p. 381 aparece Jaime Sarrió, bajonista.

Autor: María Teresa Ferrer Ballester.

Fuente: *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española.*

Página: 374.

84.

Nombre: P. Fray José Bueno (monje jerónimo) [14].

Año: 1733-1769.

Lugar: Valencia: Monasterio de S. Miguel de los Reyes.

Documento: -.

Descripción: Bajonista: Tabla de Alfonso de Vicente Delgado, incluida en su Tesis Doctoral, que recoge cronológicamente los monjes instrumentistas de los monasterios jerónimos de España.

Autor: Alfonso de Vicente Delgado (2010).

Fuente: *Los cargos musicales y las capillas de música en los Monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX).* Tesis Doctoral. Univ. Complutense, Madrid (2010).

Página: 297-299.

85 y 86.

Nombre: Joseph Montero e Ignacio Fulla.

Año: 1734.

Lugar: Segorbe.

Documento: Acta del 2 de Junio de 1734. Catedral de Segorbe.

Descripción: “...las plazas de bajón se adjudican directamente a dos ministriles que llevan trabajando en la catedral desde hacía diez años, y no por concurso, que era

lo habitual. En la misma reunión capitular del Cabildo se acuerda, sin embargo, que todas las plazas se adjudiquen en lo sucesivo por concurso. El problema no acabó de resolverse, pues vuelve a ser tratado al día siguiente. Se confirma la primera decisión de admitir a los dos ministriles sin concurso previo, a pesar de la oposición del canónigo magistral. Se les pone la condición de que, además del bajón, tañan el oboe u otro instrumento. De las dos plazas de bajón, una se adscribe al primer coro, por lo que lleva consigo un salario mayor, y otra al segundo coro...”

Documento 6: Admisión sin oposición previa de dos bajonistas. “Habiendo oído relación jurada que hicieron en el Cabildo... sobre la idoneidad y habilidad, en lo respectivo a las capellanías de bajón de Joseph Montero e Ignacio Fulla, de las cuales se hallan vacantes por muertes de mosén Joseph y mosén Jorge Morante, deliberaron nombrarles por tales capellanes, admitiéndoles a todos los emolumentos pertenecientes a dichas capellanías...”

Autor: Paulino Capdepón Verdú.

Fuente: “La capilla de música de la catedral de Segorbe en el siglo XVIII”, en *Anuario Musical*, nº 53 (1998).

Página: 196, 212.

87 y 88.

Nombre: Fco. Grau. [2ª] Miguel Crespo [3ª].

Año: 1736, mayo 8.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. *Libro de Salarios y Nombramientos de Cantores y de Músicos de 1605 a 1810*, pp. 161, 180.

Descripción: [2ª] “8 mayo 1736 Fco. Grau y Miguel Crespo baixó y abúes”. [3ª] “aumento de salario a M. Crespo baixó.”

Autor: O. Giménez.

Fuente: (inédito: elaboración propia)

Página: 161, 180 [fuente].

89.

Nombre: P. Fray Félix Talens (monje jerónimo) [13].

Año: 1737.

Lugar: Alcira: Monasterio Jerónimo de Ntra. Sra. de La Murta.

Descripción: Bajonista: Tabla de Alfonso de Vicente Delgado, incluida en su Tesis Doctoral, que recoge cronológicamente los monjes instrumentistas de los monasterios jerónimos de España.

Autor: Alfonso de Vicente Delgado (2010).

Fuente: *Los cargos musicales y las capillas de música en los Monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis Doctoral. Univ. Complutense, Madrid (2010).

Página: 297-299.

90.

Nombre: P. Fray **Jaime de San Lorenzo** (monje jerónimo) [9].

Año: ¿1739?

Lugar: Alcira: Monasterio Jerónimo de Ntra. Sra. de La Murta.

Descripción: Bajonista: Tabla de Alfonso de Vicente Delgado, incluida en su Tesis Doctoral, que recoge cronológicamente los monjes instrumentistas de los monasterios jerónimos de España.

Autor: Alfonso de Vicente Delgado (2010).

Fuente: *Los cargos musicales y las capillas de música en los Monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis Doctoral. Univ. Complutense, Madrid (2010).

Página: 297-299.

91.

Nombre: P. Fray **Blas Hurtado** (monje jerónimo) [8].

Año: *1723 - (profesó) 1741 - 1742

Lugar: Alboraya/Valencia: S. Miguel de los Reyes/S. Lorenzo de El Escorial (Madrid).

Descripción: [1º] “Hijo de Dionisio Hurtado y de Thomasa de Omedes, vezinos y naturales todos de la villa de Alboraya, en el Reyno de Valencia. Siendo niño estudió música en el Monasterio de San Miguel de los Reyes, donde se aplicó al bajón, obué [sic], flauta dulce, chirimía y corneta, en que salió excelente. Desde allí, siendo de edad como de 19 años, vino a tomar a Casa el Hábito, que vistió en 17 de Agosto de 1742.”

Autor: [1º] D. José Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí.

Fuente: *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico* (1903).

Página: -

Nombre: P. Fray **Blas Hurtado** (monje jerónimo) [8].

Año: *1723 – profesó 1741 – 1742.

Lugar: Alboraya/Valencia: S. Miguel de los Reyes/S. Lorenzo de El Escorial (Madrid).

Documento: -

Descripción: [1º] “Blas Hurtado (cantor contralto de voz muy sonora, y excelente tañedor de bajón, chirimía, oboe, flauta, corneta y órgano de campanas). Nació en la ciudad de Valencia, el miércoles 3 de febrero de 1723, siendo bautizado en la Parroquia de Santa Cruz, de la misma ciudad, en 5 del mismo mes y año, con los nombres: Blas, José, Pedro, Francisco y Andrés. Llamóse en el siglo Blas Hurtado. Se crió en el Monasterio de san Miguel de los Reyes, cerca de Alboraya, de donde era toda su familia, [y] donde aprendió música y a tocar varios instrumentos, en lo que salió muy aventajado, solicitando luego ser fraile en el monasterio del Escorial. Al efecto se hicieron las informaciones en Valencia ante el escribano Leonardo Talens de la Riva, en 1742. Lo que dice el bajonista Rodríguez en su manuscrito, porque debió [*de*] conocer a nuestro fray Blas, y apreciar su talento. Dice de él que, en lo personal, era bien dispuesto y de hermoso rostro; que servía a su coro y Comunidad con su voz de contralto, muy sonora, y con la habilidad grande de bajón, chirimía, corneta y flauta; y que habiéndose dedicado al órgano de campanas, las tañía con tal gracia, que era el embeleso y alegría de toda la Real Comitiva; y tanto, que el Cantor de Palacio [*al*] que llamaban Farinelli, le componía sonatas especiales, para que las tocase en dicho órgano y las oyese la Reina (D.^a Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI).”

[2º] Bajonista: Tabla de Alfonso de Vicente Delgado en que recoge cronológicamente a todos los monjes jerónimos instrumentistas de los siglos XVI al XIX en España (en su Tesis Doctoral, U. Compl. Madrid, 2010).

Autor: [1º] Francisco Asenjo Barbieri. [2º] Alfonso de Vicente Delgado (2010).

Fuente: [1º] *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles: Legado Barbieri*. Edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares Rodicio. Madrid, BBV, 1986. [2º] *Los cargos musicales y las capillas de música en los Monasterios de la Orden Jerónima (SS. XVI-XIX)*. Tesis Doctoral, U. Complutense, Madrid (2010).

Página: [1º] 262. [2º] 297-299.

92.

Nombre: Juan Bautista Portalés.

Año: 1739, 1762.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: ACC-SF-140, fol. 417. - Determinaciones 1739, fol. 267; agosto 1762.

Descripción: “Tañedor de la chirimía y bajón 2º. También tañía otros instrumentos, siendo su salario de 36 libras.”

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Portalés, Juan Bta.”

93.

Nombre: Simón Miró.

Año: 1740, 1747.

Lugar: Colegio del Corpus Christi (Valencia).

Documento: ACC-SF-140, fol.420.- Determinaciones 1740, fol. 279; 1742, fol. 287.

Descripción: “OFICIO: Bajón 1°. Era clérigo y ya venía ejerciendo en el coro hacía unos meses. Se le fijó sueldo de 80 libras. En 1742 se le aumentó sueldo 7 libras. En 1747 se fue de beneficiado a una iglesia de Morella y recibir las órdenes sagradas.”

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Miró, Simón”.

94.

Nombre: Joseph Carnicer.

Año: 1740.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: ACC-SF-141, fol. 85.

Descripción: “Oficio: Instrumentista, bajón. Licencia sepultura en 2º vaso. Sirvió en el Coro 45 años. Comportamiento excelente y gran devoto del Patriarca. Su hermano también era capellán de la Capilla.”

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Carnicer, Joseph”.

95.

Nombre: Josep Falcó.

Año: 1744.

Lugar: Xátiva.

Documento: A.M.X. (Archivo Municipal de Xátiva) *Llibre de Comptes de Propis i Arbitris*, gastos de capilla, 1744. Sig. 370.

Descripción: “A principio del s. XVIII, los ministriles municipales m[i]embros de la capilla de la colegiata eran: Josep Frayle, alt,... y al final de los años treinta, y principio de los cuarenta: Josep Portell, mestre de capella; Fernando Acuña, organista; Jacinto García, según tenor; Nicolás Mira, primer tenor; Josep Falcó, baixó...”

Autor: Josep Antoni Alberola i Verdú.

Fuente: *Introducció i ús de la trompa a les capelles musicals valencianes*. (2000)

Página: 61.

96.

Nombre: Cristóbal Hervás.

Año: 1745.

Lugar: Valencia.

Documento: Catedral de Valencia. Archivo Histórico. Actas Capitulares nº 3299.

Descripción: “nomenament de menestril a Cristobal Hervás...”

Autor: Vicente Ripollés.

Fuente: *El Villancico del siglo XVIII en Valencia*. (1935)

Página: 28.

Nombre: Christófol [Cristóbal] Hervás.

Año: 1751, abril 1.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. *Libro de Salarios y Nombramientos de Cantores y de Músicos de 1605 a 1810*, p. 190.

Descripción: “1 abril de 1751 Christófol hervás baixó.”

Autor: O. Giménez.

Fuente: (inédito: elaboración propia)

Página: 190 [fuente].

Nombre: Christobal [Cristóbal] Herbas [Hervás] [2ª].

Año: 1793, octubre 22.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. *Libro de Salarios y Nombramientos de Cantores y de Músicos de 1605 a 1810*, p. 80.

Descripción: “Christobal Herbas”

Autor: O. Giménez.

Fuente: (inédito: elaboración propia)

Página: 80 [fuente].

Nombre: Cristóbal Hervás.

Año: 1795, julio 22.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. *Libro de Salarios y Nombramientos de Cantores y de Músicos de 1605 a 1810*, p. 81.

Descripción: Jubilación Herbás y nombramiento de Gregorio Bellido. Documento de oposición de Christóbal Hervás.

Autor: O. Giménez.

Fuente: (inédito: elaboración propia, siguiendo en parte a otros autores)

Página: 81 [fuente].

97.

Nombre: Antonio Soliva.

Año: 1746.

Lugar: Valencia.

Documento: Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca).

Descripción: “...que cantó la misa el rector del Colegio, D. José Mas, asistido por D. Antonio Soliva, capellán primero del Colegio, que cantó el Evangelio, y por el Dr. D. Pascual Horta, colegial de beca, que cantó la Epístola...”

Autor: Pascual Boronat y Barrachina, Manuel Dánvila y Collado.

Fuente: *El B. Juan de Ribera y el R. Colegio de Corpus Christi: estudio histórico*. (1904)

Página: 51.

Nombre: Antonio Soliva.

Año: 1746.

Lugar: Valencia.

Documento: Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca). *Lib. Determinaciones*, tomo III, fol. 151 v.

Descripción: “...En la *prima mensis* que en 23 de Mayo de 1797 celebraron los Señores Don Mariano Tortosa, Rector, Sr. Dr. Juan Bautista Navarro, Vicario de Coro [...], empleos y mérito en el servicio acordaron: Que a M[osé]n Antonio Montesinos, Maestro de Capilla, se le den ciento y [...] Calatayud, capiscol primero, cien libras; a M[osé]n Josef Llorens, capiscol segundo, sesenta libras; a M[osé]n Antonio Soliva y M[osé]n Luis Exulve, Evangelisteros, sesenta libras a cada uno, ...”

Autor: J. Piedra Miralles.

Fuente: *Anuario Musical*, volumen 23, Madrid, Instituto Español de Musicología. (1968)

Página: 124.

Nombre: Antonio Soliva.

Año: 1746.

Lugar: Valencia.

Documento: Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca).

Descripción: “Soliva, Antonio. Sacerdote ejemplar y excelente músico. Compuso una colección de 148 lecciones de bajón, muy disputada entre los profesores é inteligentes; se encuentra en poder del musicólogo D. José Rodrigo Benlloch.”

Autor: José Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí.

Fuente: *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. (1903)

Página: 411.

98 y 99.

Nombre: Miguel Crespo, Joseph Ribera.

Año: 1746.

Lugar: Valencia, Xátiva.

Documento: A.M.X. (Arxiu Municipal de Xàtiva) *Comptes de Propis i Arbitris*, 1746.

Descripción: «En cuanto a la orquesta de la capilla, varía dependiendo de las épocas. Además, los instrumentos utilizados también varían de unas épocas a otras. Así, a finales del S. XVII y principios del XVIII, los instrumentos de los ministriles de la capilla serian: bajón, cornetas, sacabuches, flautas de pico, chirimías, arpas, violas de gamba y violonchelos [...] Hacia mitad del siglo podemos decir que la orquesta está formada por violines, violón, bajón, oboes y trompas [...] Para saber cómo era una orquesta de aquellos tiempos en tierras valencianas, tenemos un documento del Archivo Municipal de Xátiva que hace referencia al sueldo que recibieron los músicos contratados por la ciudad durante la visita de Fernando VI, para darle más lustre [...]:

“Confieso, el abaxo firmado, haver rezibido de la Ilustre presente Ziudad de San Felipe [...] para la Función de la proclamación de su Majestad el Señor Don Fernando Sexto, que Dios Guarde, por la asistencia de los

Músicos, y demás que, por menor, avaxo se notará, que [h]a concurrido a dichos actos, lo que es en la forma siguiente: A M[osé]n Francisco Larrás, de tañer el oboe, la trompa y timbales: 6 l[ibras]. / A M[osé]n Antonio Soliva, de tañer el oboe: 6 l[ibras]. / A Manuel Prats. Violón: 6 l[ibras]. / A Pedro Segarra. Oboe: 6 l[ibras]. / A Miguel Crespo. Clarín y bajón: 6 l[ibras]. / A Manuel Mendoza, clarín y trompa: 6 l[ibras]. / A Juan Acuña, primer violín: 6 l[ibras]. / A Matías Manés, violín: 4 l[ibras]. / A Antonio Seguí: 4 l[ibras]. / A Joseph Portell, violín: 2 l[ibras]. / A Matías del Villar, violón: 2 l[ibras]. / A Fernando Acuña, violín: 2 l[ibras]. / A Joseph Ribera, fagoto: 2 l[ibras]. / Y por ser Verdad hago el presente, de mano propia, en San Felipe, a 31 de agosto de 1746.”

También cita a pie de página a Joseph Ribera como “ministrer de la ciutat” del 1740 al 1750 y del 1757 al 1792.»

Autor: Josep Antoni Alberola i Verdú.

Fuente: *Introducció i ús de la trompa a les capelles musicals valencianes.* (2000)

Página: 107.

Nombre: Miguel Crespo, Joseph Ribera.

Año: 1746.

Lugar: Xátiva.

Documento: AMX, legajo 646.

Descripción: «Con ocasión de la visita de Fernando VI a Xátiva en agosto de 1746 se formó una gran orquesta para agasajar al monarca. Albarán de los estipendios que percibieron los músicos por las actuaciones: “*Confieso el abaxo firmado haver recibido de la Ilustre presente ciuda[d] de San Felipe, y por mano del Sr. Don Antonio Joseph Cebrián, otro de los caballeros Regidores Comisarios, diputados por la misma para la función de la proclamación de su Magestad el Sr. Don Fernando VI, que Dios guarde, y demás actos correspondientes, que se han ejecutado en los días 26, 27 y 28 del corriente, ciento ocho libras, cinco sueldos y dos dineros, moneda del Reyno, por la asistencia de los músicos y demás, que por menor abaxo se notará, que [h]á concurrido a dichos actos, lo que es en la forma siguiente: / A Mosén Francisco Larrás, de tañer el oboe, la trompa y timbales: 6 L[ibras]. / A Mosén Antonio Soliva, de tañer el oboe: 6 L[ibras]. / A Manuel Prats, violón: 6 L[ibras]. / A Pedro Segarra, oboe: 6 L[ibras]. / A Miguel Crespo, clarín y bajón: 6 L[ibras]. / A Manuel Mendoza, clarín y trompa: 6 L[ibras]. / A Juan Acuña, primer violín: 6 L[ibras]. / A Matías Llanes, violín: 4 L[ibras]. / A Antonio Seguí, violín: 4 L[ibras]. / A Mosén Joseph Portell, violín: 2 L[ibras]. / A Mosén Matías del Villar, violón: 2 L[ibras]. / A Fernando Acuña, violín: 2 L[ibras]. / A Joseph Ribera, fagotto: 2 L[ibras].”*»

Autor: Josep Antoni Alberola Verdú, Francisco Bueno Cameno.

Fuente: “Josep Portell Martínez: Entre Xátiva e Italia”, en *Revista de Musicología* (2002), vol. 25, número 1.

Página: 181.

100.

Nombre: Joseph Ribera.

Año: 1747.

Lugar: Xátiva.

Documento: A.M.X. (Arxiu Municipal de Xátiva). *Comptes de Propis i Arbitris* 1747. Sig. 373.

Descripción: “Gastos de la capilla: aquí aparecen los siguientes músicos: Joseph Falcó, Matías del Villar, violín, aunque hemos podido comprobar que era hábil con el violón; Josep Ribera, ministril, de quien sabemos que era hábil con la trompa y el bajón...”

Autor: Josep Antoni Alberola i Verdú.

Fuente: *Introducció i ús de la trompa a les capelles musicals valencianes*. (2000)

Página: 108.

101.

Nombre: Francisco Martín.

Año: 1748, 1752.

Lugar: Valencia: Colegio del Corpus Christi.

Documento: ACC-SF-140, fol. 458. - Determinaciones 1750, fol. 345v; 1754, fol. 382; junio 1760 y abril 1761.

Descripción: “Oficio: Bajón 1º. Venía ejerciendo esta plaza ya hacía tiempo como bajón 2º; pero se le nombró 1º por la marcha de Simón Miró, que la dejó vacante. Se le paga 1 peseta blanca por su mucho trabajo en [la] Octava [del] Corpus [de] 1750. En 1754 se le aumenta salario y cobra 102 libras anuales.”

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Martín, Francisco”.

102.

Nombre: Xavier Martín.

Año: 1751, enero 15.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. *Libro de Salarios y Nombramientos de Cantores y de Músicos de 1605 a 1810*, p. 190.

Descripción: “15 enero 1751 Xavier martín baixó”

Autor: O. Giménez.

Fuente: (inédito: elaboración propia)

Página: 190 [fuente].

103.

Nombre: P. Fray **León de Guadalupe** (monje jerónimo) [7].

Año: 1752-1806.

Lugar: Valencia: Monasterio de S. Miguel de los Reyes / San Lorenzo de El Escorial (Madrid).

Documento: El Escorial (Esc. A.C.T. 2, fol. 13 v.).

Descripción: [1º] “León de Guadalupe, bajonista, 10 de enero de 1759, profeso del Monasterio de San Miguel de los Reyes, para segunda profesión en El Escorial, por haber residido en él, por espacio de 5 años, con la habilidad de bajonista.” [Esc. A.C.T. 2, fol. 13 v.] “Hijo de Bautista Marín y Francisca Dualde, naturales todos de Catí, provincia de Alicante. León profesó en el Monasterio de San Miguel de los Reyes, en Valencia, el 16 de enero de 1752. Dos años después vino a El Escorial con el objeto de perfeccionarse en tocar el oboe y el bajón, siguiendo aquí 5 años como bajonista, y haciendo segunda profesión en 14 de enero de 1759. Murió en El Escorial el 10 de febrero de 1806.”

[2º] Bajonista: Tabla de Alfonso de Vicente Delgado en que recoge todos los monjes jerónimos instrumentistas en España (siglos XVI-XIX).

Autor: [1º] Francisco Asenjo Barbieri. [2º] Alfonso de Vicente Delgado (2010).

Fuente: [1º] *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles: Legado Barbieri*. Edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares Rodicio. Madrid, BBV, 1986. [2º] *Los cargos musicales y las capillas de música de los Monasterios Jerónimos...* Tesis Doctoral, Univ. Complutense, Madrid (2010).

Página: [1º] 242. [2º] 297-299.

104.

Nombre: P. Fray **Pedro Serra** (monje jerónimo) [2].

Año: 1753.

Lugar: Valencia: Monasterio de S. Miguel de los Reyes.

Documento: Monasterio Jerónimo de San Miguel de los Reyes. Valencia.

Descripción: [1ª] Bajonista y fagotista: Tabla de Alfonso de Vicente Delgado, incluida en su Tesis Doctoral, que recoge cronológicamente los monjes instrumentistas de los monasterios jerónimos de España.

[2ª] “Dos de los tres fagotistas que figuran en el cuadro (pp. 297-299) eran también bajonistas [entre ellos, Fray Pedro Serra]; posiblemente más monjes bajonistas tocaran también el fagot.”

Autor: Alfonso de Vicente Delgado (2010).

Fuente: *Los cargos musicales y las capillas de música en los Monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis Doctoral. Univ. Complutense, Madrid (2010).

Página: [1ª] 297-299. [2ª] 305.

105,106, 107, y 108.

Nombre: **Cristóbal Hervás, M[on]s[e]ñor Escorigüela** [Escorihuela], **Gregorio Bellido, Joaquín Sales.**

Año: 1754.

Lugar: Valencia.

Documento: Catedral de Valencia (AHCV, 322: 113-114).

Descripción: “Habiendo oído el memorial presentado por M[on]s[e]ñor Christoval Hervás (...) en dicho día por quanto por jubilación de M[on]s[e]ñor Christóval Hervás vaca la Plaza de ministril de Bajón que obtenía en esta Santa Iglesia y para su obtento presentaron al Il[ustris]imo Cabildo memorial Mariano Llop, M[on]s[e]ñor Escorigüela, Bajoncista de la Santa Iglesia de Segorbe, Gregorio Bellido, y Joaquín Sales, en el día 22 de Julio pasado próximo; y en este mismo día acordó el Il[ustris]imo Cabildo fuesen examinados dichos pretendientes por D. Josef Pons, Maestro de Capilla, y Vicente Beneyto, Bajoncista, ambos de la presente Iglesia. Y en vista de la relación firmada de los sobredichos Maestro de Capilla y Bajoncista, sobre la habilidad y destreza de los enunciados pretendientes que presentaron al Il[ustris]imo Cabildo, eligió y nombró para la referida plaza de Ministril de Bajón a Gregorio Bellido, con el salario anuo de 30 L[ibras], pagaderas á saber: 10 L[ibras] de la Administración del Sr. Arzediano Mayor y Canónigo D. Gaspar de Tapia, y las 20 L[ibras] de la Administración de la Almoyna, con los demás emolumentos anexos y pertenecientes a dicha plaza de Bajón”.»

Autor: Ramon Ramírez Beneyto.

Fuente: *El Compositor Josep Pons i el Llenguatge Musical per a la Litúrgia de L'Ordinariu: “Misa A 4 y A 8 con Oboes, Violines y Trompas sobre la Antífona Ecce Sacerdos Magnus” (1786)*.

Página: 271.

109.

Nombre: P. Fray **Luis Fortet** (monje jerónimo) [3].

Año: 1755.

Lugar: Valencia: Monasterio de S. Miguel de los Reyes.

Documento: Monasterio Jerónimo de San Miguel de los Reyes. Valencia.

Descripción: [1ª] Bajonista y Fagotista: Tabla de Alfonso de Vicente Delgado, incluida en su Tesis Doctoral, que recoge cronológicamente los monjes instrumentistas de los monasterios jerónimos de España.

[2ª] “Dos de los tres fagotistas que figuran en el cuadro (pp. 297-299) eran también bajonistas [entre ellos, Luis Fortet]; posiblemente más monjes bajonistas tocaran también el fagot.”

Autor: Alfonso de Vicente Delgado (2010).

Fuente: *Los cargos musicales y las capillas de música en los Monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis Doctoral. Univ. Complutense, Madrid (2010).

Página: [1ª] 297-299. [2ª] 305.

110 y 111.

Nombre: Genesta (Serdans), Onofre.

Año: 1755. 1780. 1784.

Lugar: Madrid: Capilla Real de Su Majestad / Bandas Militares (Regimientos de Dragones “Mérida” y “Frigia”, Reales Guardias de Infantería Española).

Documento: Archivo General del Palacio Real (AGP): [1ª] AGP. *Real Capilla*. C.ª 10/ 4. [2ª] AGP. *Reinados: Carlos III*. Leg. 240. [3ª] AGP. *Reinados: Carlos IV*. Capilla. Leg. 3. [4ª] AGP. *Registros*. Tomo XI. [5ª] AGP. *Administrativa*. Leg. 1115. [6ª] AGP. *Personal*. C.ª 3041/46.

Descripción: “GENESTA (SERDANS), ONOFRE. Nació en Sellen[t] (Valencia) [*en fecha desconocida*]; falleció el 11 de abril de 1784. Fagot y Bajón. Era músico de las Reales Guardias de Infantería Española, puesto que abandonó para ocupar plaza en la Capilla Real. Se le concedió la plaza 2ª de fagot en la citada Capilla el 15 de octubre de 1755 (Reinado de Fernando VI), dotada con 6.000 reales de sueldo anual. En 1756, por el Nuevo Reglamento [*de Corselli*], esta plaza pasó a tener una dotación de 7.000 reales. En 1780, tras la muerte de Francisco Bordas, ascendió a la primera plaza [*de fagot*], dotada con el mismo sueldo [*7.000 reales; Genesta sólo la ostentó durante cuatro años (murió en 1784)*]. Contrajo matrimonio con Teresa Mas, que al quedar viuda [*11 de abril de 1784, reinado de Carlos III*], recibió 4 reales diarios de pensión [*de viudedad*].

Según informa en la Solicitud de la citada Pensión: Genesta sirvió 5 años y 10 meses en el Regimiento de Dragones de Mérida. Sirvió 6 años en el Regimiento de Frigia. Sirvió 8 años en la Banda de las Reales Guardias de Infantería Española. Sirvió 28 años y medio en la Real Capilla de Su Majestad [*de lo que se deduce que comenzó a tocar en la Real Capilla en 1746, sin plaza fija, sin reconocimiento oficial, o en plaza no consignada*]. En 1747 se dio a Genesta Licencia para abandonar el Cuerpo del Regimiento de Dragones de Frigia, por Orden del Sr. Brigadier de los Ejércitos del Rey, y Coronel del Regimiento de Frigia. Igualmente, Don Luis de Arteaga y Lezcano y Mendoza, Coronel del Regimiento

de Dragones de Mérida, le otorgó Licencia, haciendo constar que Genesta había servido como Bajón de la Banda de Músicos durante 5 años y 10 meses. La Certificación de su labor en las Reales Guardias de Infantería Española la avalaron [realizaron] los Músicos José Escolanet y Francisco Gónima. Ambos certifican que Genesta entró a servir como fagot en la Banda de los Batallones de las Reales Guardias Españolas en la Ciudad de Barcelona [puerto de embarque para una expedición militar] para la Campaña de Italia, el 15 de octubre de 1747, y continuó sirviendo [tras regresar de Italia] en Madrid, hasta el 16 de octubre de 1755.

Genesta formó parte del Grupo Instrumental que asistió a tocar “Las Vísperas Intermedias, por la mañana y la tarde, Misa y Siesta” en la Casa de los Padres Jesuitas, en acción de gracias a San Francisco de Borja, función patrocinada por el Conde-Duque de Benavente, y celebrada los días 9 y 10 de agosto de 1755.”

Autor: Judith Ortega Rodríguez (2010). Bibliografía secundaria citada por la propia autora: Saldoni (1868-81). Bourlignaux (1985). Martín Moreno (1985). Ortega Rodríguez (2000). Ortega Rodríguez (2004).

Fuente: *La Música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Tesis Doctoral. Dpto. Musicología. Univ. Complutense. Madrid. ISBN: 978-84-693-8791-7.

Página: 44 del Apéndice I “Biografías” (del conjunto de la obra = p. 442).

112.

Nombre: P. Fray **Vicente Redón** (monje jerónimo) [4].

Año: profesó 1762 - †1782.

Lugar: Alcira: Monasterio Jerónimo de Ntra. Sra. de La Murta.

Documento: [1ª] ARV. *Clero*. Libro 1117: 198. *Actas Capitulares 1661-1782*. Acta Capitular de 2 de febrero de 1762. [3ª] ARV. *Clero*. Libro 1003: s.f. Libro de Gastos (1785-1831).

Descripción: [1ª] “En 2 de febrero de dicho año [1762] nuestro Padre Prior [...] mandó tocar a Capítulo de Vocales, y estando todos congregados propuso [...] cómo Vicente Redón, de la villa de Catí [...] estaba pendiente de nuestro santo hábito [...] por habilidad de bajonista y otros instrumentos [...] Los cuales [Redón, y el tiple Joaquín Lledó] han tocado y cantado con desempeño, cada uno según su habilidad, en las festividades [...] en el mes de enero [de 1762] [...] Y así que pasasen a votar [...] primero por Vicente Redón, y luego por Joaquín Lledó, fueron recibidos por la Comunidad y por el dicho nuestro Padre Prior, de todo lo cual doy fe.”

[2ª] «Esta es la relación cronológica de monjes músicos [de La Murta, Alcira] desde el siglo XVI: [...] Vicente Redón (¿?-1762-1782) bajonista, oboísta, flautista y trompista.»

[3ª] «Del Monasterio de Nuestra Señora de La Murta de Alcira, dos datos de contabilidad completan el cuadro de los monjes músicos: por un lado, la compra en el último trimestre de 1790 de “ocho cañas de bajón y abúe” [...], fecha

posterior en ocho años a la muerte del [bajonista] y único monje oboísta, Fray Vicente Redón.»

Autor: Alfonso de Vicente Delgado (2010).

Fuente: *Los cargos musicales y las capillas de música en los Monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis Doctoral. Univ. Complutense, Madrid (2010).

Página: [1ª] 121; [2ª] 423; [3ª] 308.

113.

Nombre: P. Fray **Mariano Segarra** (monje jerónimo) [12].

Año: *1740 - profesó 1764 - †1797.

Lugar: Valencia: Monasterio de S. Miguel de los Reyes.

Documento: [1º] AHN. Códice 511: 179 r. – 179 v. *Actas Capitulares 1765-1785*. Acta Capitular de 4 de agosto de 1784.

Descripción: [1º] «Es el caso del bajonista Fray Mariano Segarra (1740-1764-1790), de San Miguel de los Reyes de Valencia, al que se le eximió en 1784 de tocar el bajón y cualquier otro instrumento de viento por motivos de salud, previo un informe médico.»

[2º] Bajonista: Tabla de Alfonso de Vicente Delgado, incluida en su Tesis Doctoral, que recoge cronológicamente los monjes instrumentistas de los monasterios jerónimos de España.

Autor: Alfonso de Vicente Delgado (2010).

Fuente: *Los cargos musicales y las capillas de música en los Monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis Doctoral. Univ. Complutense, Madrid (2010).

Página: [1º] 124 nota al pie; [2º] 297-299.

114.

Nombre: **Vicente Mendoza**.

Año: 1765, 1807.

Lugar: Valencia: Colegio de Corpus Christi.

Documento: ACC-SF-140, fol. 494. - Determinaciones: febrero y marzo 1791; enero 1793; diciembre 1807 y enero 1808.

Descripción: «Oficio: Bajón 1º. Contratado por “1 peseta blanca diaria”. En 1791 se le concede gratificación anual de 10 libras por más trabajo en las “nuevas celebraciones”. Murió en 1807.»

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Mendoza, Vicente”.

115.

Nombre: Joaquín Sales.

Año: 1769, 1796.

Lugar: Colegio del Corpus Christi (Valencia).

Documento: ACC-SF-140, fols. 504-505. - Determinaciones septiembre 1769; enero 1796.

Descripción: “OFICIO: Bajón 2º. Elegido con salario de 40 libras anuales. Consta el contrato firmado. En 1796 se le gratifica con 6 pesetas por suplir al bajón 1º en su enfermedad.”

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Sales, Joaquín”.

116.

Nombre: P. Fray **Diego de San José** (monje jerónimo) [11].

Año: 1774-1826.

Lugar: Valencia: Monasterio de S. Miguel de los Reyes.

Documento: -

Descripción: Bajonista: Tabla de Alfonso de Vicente Delgado, incluida en su Tesis Doctoral, que recoge cronológicamente los monjes instrumentistas de los monasterios jerónimos de España.

Autor: Alfonso de Vicente Delgado (2010).

Fuente: *Los cargos musicales y las capillas de música en los Monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis Doctoral. Univ. Complutense, Madrid (2010).

Página: 297-299.

117.

Nombre: P. Fray **Antonio Alapont** (monje jerónimo) [10].

Año: 1779.

Lugar: Gandía: Monasterio de San Jerónimo de Cotalba.

Documento: ARV Clero, Libro 1.010: 237v.-238, 241v., 243, 243v.

Descripción: “Natural de Catarroja (Valencia), fue recibido por su habilidad de voz y de bajonista. Es el único bajonista del que queda constancia en este monasterio.”

Autor: Alfonso de Vicente Delgado (2010).

Fuente: *Los cargos musicales y las capillas de música en los Monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis Doctoral. Univ. Complutense, Madrid (2010).

Página: 852.

118.

Nombre: **Matías Montañana**.

Año: 1780.

Lugar: Valencia; Cádiz.

Documento: -

Descripción: “...responsorios puestos en música según el espíritu del Cabildo. Con este motivo se recibió una importante cantidad de obras de Sevilla y Valencia. Uno de los comisionados para esta ampliación del repertorio fue el bajonista Matías Montañana, de origen valenciano. Por medio de él se recibieron de la Iglesia de Corpus Christi, entre octubre y diciembre de 1780, trece respensorios de Navidad: uno de José de Nebra, tres de Joaquín Traver, y nueve de Francisco Morera.”

Autor: Marcelino Díez Martínez.

Fuente: *La Música en Cádiz*. (2004)

Página: 1570.

Nombre: **Matías Montañana**.

Año: 1780.

Lugar: Valencia; Cádiz.

Documento: -

Descripción: “El bajonista Matías Montañana manifestó en su testamento haber enviado a México algunas composiciones instrumentales suyas.”

Autor: Marcelino Díez Martínez.

Fuente: *La Música en Cádiz*. (2004)

Página: 1796.

119.

Nombre: Tomás Carreres.

Año: 1782.

Lugar: Colegio del Corpus Christi (Valencia).

Documento: ACC-SF-140, fol. 521.

Descripción: “OFICIO: Capellán 2º Bajón. Había sido mozo de coro de la Capilla. Fue elegido cap. 2º con dispensa de la publicación de los Edictos por sus calidades y carencia de su voz en el coro. En 1782 se fue a la catedral de Valencia.”

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Carreres, Tomás”.

120 y 121.

Nombre: Joseph Ribera, Ysidro Antolí.

Año: 1783.

Lugar: Xátiva.

Documento: AMX: Actes capitulars, 11 de mayo del 1783, p.173.

Descripción: «En 1783, a la muerte del segundo ministril, el primer trompa Josep Pla, Ribera será ascendido a la plaza de segundo ministril y aparecerán dos aspirantes a la plaza vacante: “Hecho presente un memorial de Joseph Ribera, músico ministril de esta ciudad, en que dize *que más de veinticinco años tiene el honor de servirla en la plaza de segundo trompa* (aunque consta que además dominaba el bajón-fagoto) y, *habiendo fallecido Josef Pla, que disfrutava de la primera, parece se halla en proporción para optar a otra plaza*, acordó el Ayuntamiento en su inteligencia conceder al dicho Ribera la otra vacante por muerte del expresado Pla, nombrándole en caso necesario de nuevo, y se da por vacante la que el nombrado servía. Del mismo modo, se hizieron presentes dos memoriales de Ysidro Antolí y Joaquim Cameno, por los que respectivamente concluían suplicando se les agracie la plaza de músico vacante por la muerte de Joseph Pla, en consideración de hallarse instruidos: el primero, en tañer y tocar los

instrumentos de flauta, abúe, trompa, clarín, bajón; y el segundo, en violín, violón y violoncelo, prometiéndose habilitarse instantáneamente en la trompa que precisa...».

Autor: Josep Antoni Alberola i Verdú.

Fuente: *Introducció i ús de la trompa a les capelles musicals valencianes*. (2000)

Página: 118.

122.

Nombre: Vicente Beneyto.

Año: 1784, junio 8.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. *Libro de Salarios y Nombramientos de Cantores y de Músicos de 1605 a 1810*, p. 208.

Descripción: “8 junio 1784 vte. Beneyto”

Autor: O. Giménez.

Fuente: (inédito: elaboración propia)

Página: 208 [fuente].

Nombre: Vicente Beneyto.

Año: 1790.

Lugar: Valencia.

Documento: Catedral de Valencia (AHCV, 330: 153).

Descripción: “Se leyó un Memorial de Vicente Beneyto, Baxoncista de esta Santa Iglesia, en el que manifestaba, que se le había inutilizado el Baxón y no tenía haberes para comprar otro, y suplicaba se dignase el II[ustrísi]mo Cabildo subvenir su necesidad; y el II[ustrísi]mo Cabildo dio comission al Señor Canónigo D. Manuel de Navia para que de los efectos de la Administración de la Fábrica mande comprar un Baxón para el servicio de esta Santa Iglesia.”

Autor: Ramón Ramírez Beneyto.

Fuente: *El Compositor Josep Pons i el Llenguatge Musical per a la Litúrgia de L'Ordinarium: “Misa A 4 y A 8 con Oboes, Violines y Trompas sobre la Antífona Ecce Sacerdos Magnus”* (1786).

Página: 264

Nombre: Vicente Beneyto.

Año: 1790, junio 15.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. *Libro de Salarios y Nombramientos de Cantores y de Músicos de 1605 a 1810*, p. 210.

Descripción: “15 junio 1790 Vte. Beneyto”

Autor: O. Giménez.

Fuente: (inédito: elaboración propia)

Página: 210 [fuente].

Nombre: Vicente Beneyto.

Año: 1790.

Lugar: Valencia.

Documento: Catedral de Valencia. *Libro de Salarios i Nombramientos de capellanes cantores i de Músicos 1.605 – 1.810* (AHCV, *Mss.*: 1.631: 78) 248.

Descripción: Libro de Salarios i Nombramientos de capellanes cantores i de Músicos 1.605 – 1.810: “Aumento de Salario a Vicente Beneyto, Bajoncista, de 40 L[ibras] por meitat de la Almoyna y Tapia en 15 de junio 1.790”. (AHCV, *Mss.*: 1.631: 78) 248.

“Així podem trobar com un individu amb molts anys de servei a la capella, que aconsegueix diversos augments de salari al llarg de la seua vida, pot tenir el seu sou repartit en petites fraccions per infinitat d'administracions.”

Autor: Ramon Ramirez Beneyto.

Fuente: *El Compositor Josep Pons i el Llenguatge Musical per a la Litúrgia de L'Ordinarium: “Misa A 4 y A 8 con Oboes, Violines y Trompas sobre la Antífona Ecce Sacerdos Magnus”* (1786).

Página: 230

123.

Nombre: Pedro Segarra.

Año: 1787, diciembre 1.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. *Libro de Salarios y Nombramientos de Cantores y de Músicos de 1605 a 1810*, p. 209.

Descripción: “1 diciembre 1787 Pedro Segarra”

Autor: O. Giménez.

Fuente: (inédito: elaboración propia)

Página: 209 [fuente].

124.

Nombre: José Cameno.

Año: 1790.

Lugar: Xátiva.

Documento: Colegiata de Santa María. Archivo Parroquial de Xátiva.

Descripción: Tabla de digitaciones de Xátiva.

Autor: Josep Borràs i Roca.

Fuente: *El Baixó a la Península Ibérica*. (2008)

Página: 248.

125.

Nombre: P. Fray **Llátser** [Lázaro] **Marinello** (monje jerónimo) [1].

Año: 1791.

Lugar: Valencia: Monasterio de San Miguel de los Reyes. / San Lorenzo de El Escorial (Madrid).

Documento: Monasterio Jerónimo de San Miguel de los Reyes. Valencia.

Descripción: [1^a] Bajonista y Fagotista: Tabla de Alfonso de Vicente Delgado, incluida en su Tesis Doctoral, que recoge cronológicamente los monjes instrumentistas de los monasterios jerónimos de España.

[2^a] “Dos de los tres fagotistas que figuran en el cuadro (pp. 297-299) eran también bajonistas [entre ellos, Llátser Marinello]; posiblemente más monjes bajonistas tocaran también el fagot.”

Autor: Alfonso de Vicente Delgado (2010).

Fuente: *Los cargos musicales y las capillas de música en los Monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis Doctoral. Univ. Complutense, Madrid (2010).

Página: [1^a] 297-299; [2^a] 305.

126.

Nombre: Carmelo Ortiz.

Año: 1794.

Lugar: Valencia; Madrid.

Documento: -

Descripción: “Carmelo Ortiz, nació en Carcagente en el año 1794 y estudió en Valencia, pasando luego a la Corte, donde fue nombrado fagot de la Real Capilla, plaza que desempeñó hasta su fallecimiento, ocurrido en agosto de 1838.”

Autor: José Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí.

Fuente: *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico.* (1903)

Página: 352.

Nombre: Carmelo Ortiz.

Año: 1794. 1894.

Lugar: Valencia; Madrid.

Descripción: [1ª] “Día 21 de enero de 1794. Nace en Valencia D. Carmelo Ortiz. Sólo sabemos de este músico que fue fagot muy acreditado de la Real Capilla, gozando entre sus contemporáneos de muy envidiable reputación.” [2ª] “Día 12 de diciembre de 1838. Muere en Madrid el muy aventajado fagot de la R[eal] C[apilla] D[on] Carmelo Ortiz.”

Autor: Baltasar Saldoni.

Fuente: [1ª] *Diccionario de efemérides...* vol. II. [2ª] *Diccionario de efemérides...* vol. III.

Página: [1ª] 564. [2ª] 357.

Nombre: Carmelo Ortiz.

Año: 1825.

Lugar: Valencia, Madrid.

Documento: -

Descripción: Fagotista (y bajonista) «[...] a Salvador Giner, músic major del regiment d' Artilleria i director en els anys 1803, 1809, 1818 i 1821 de les capelles de música, úniques que per antics privilegis existien en les tres parròquies de Sant Joan, Sant Andreu i Sant Martí (Ibídem: 275); i a Carmelo Ortiz, el qual arribà a ocupar la plaça de fagot a la Reial Capella de Madrid.»

Autor: José Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí (1903).

Fuente: *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico.* (1903)

Página: 352.

127.

Nombre: Antonio Cazador.

Año: 1794.

Lugar: Morella.

Documento: -

Descripción: “Sacerdote nacido en Morella, gran bajonista y distinguido compositor. Floreció en 1794.”

Autor: José Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí.

Fuente: *Diccionario biográfico y crítico*. Establecimiento tipográfico Doménech. Valencia, 1903. [Servicio de reproducción de libros París-Valencia. Copia facsímil. Valencia, 1987]

Página: 212.

—

128, 129, 130, 131 y 132.

Nombre: **Cristóval Hervás** [3^a], **Gregorio Bellido**, **Mosén Manuel Escorigüela** [Escorihuela], **Joaquín Sales**, **Vicente Beneyto**.

Año: 1795.

Lugar: Valencia.

Documento: -

Descripción: «*Cristóbal Hervás, que es va jubilar a l'agost de 1.795 després de servir en el lloc de ministrer de baixó des d'abril de 1.754*: “En dicho día, por quanto por jubilación de Msn. Christoval Hervás vaca la Plaza de ministril de Bajón que obtenía en esta Santa Iglesia; y para su obtento presentaron al Ilmo. Cabildo memorial: Mariano Llop; Msn. Manuel Escorigüela, Bajoncista de la Santa Iglesia de Segorbe; Gregorio Bellido; y Joaquín Sales; en el día 22 de Julio pasado próximo; y en este mismo día acordó el Ilmo. Cabildo fuesen examinados dichos pretendientes por D. Josef Pons, Maestro de Capilla, y Vicente Beneyto, Bajoncista, ambos de la presente Iglesia. Y en vista de la relación firmada, de los sobredichos Maestro de Capilla y Bajoncista Beneyto, sobre la habilidad y destreza de los enunciados pretendientes que presentaron al Ilmo. Cabildo, eligió y nombró para la referida plaza de Ministril de Bajón a Gregorio Bellido, con el salario anuo de 30 L[i]b[r]as pagaderas à saber 10 L[i]b[r]as de la Administración del Sr. Arzediano Mayor y Canónigo D. Gaspar de Tápia; y las 20 L[i]b[r]as de la Administración de la Almoyna, con los demás emolumentos anexos y pertenecientes a dicha plaza de Bajón”.»

Autor: Ramón Ramírez y Beneyto.

Fuente: *El Compositor Josep Pons i el Llenguatge Musical per a la Litúrgia de L'Ordinariu*: “Misa A 4 y A 8 con Oboes, Violines y Trompas sobre la Antífona *Ecce Sacerdos Magnus*” (1786).

Página: 270.

S. XIX

133.

Nombre: P. Fray **Miguel Talamantes** (monje jerónimo) [5].

Año: 1800-1834.

Lugar: Valencia: Monasterio de San Miguel de los Reyes.

Documento: Monasterio Jerónimo de San Miguel de los Reyes. Valencia.

Descripción: Bajonista: Tabla de Alfonso de Vicente Delgado, incluida en su Tesis Doctoral, que recoge cronológicamente los monjes instrumentistas de los monasterios jerónimos de España.

Autor: Alfonso de Vicente Delgado (2010).

Fuente: *Los cargos musicales y las capillas de música en los Monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Tesis Doctoral. Univ. Complutense, Madrid (2010).

Página: 297-299.

134.

Nombre: **Blas Ballester**.

Año: 1798.

Lugar: Valencia, Segovia.

Documento: Catedral de Segovia. Acta 3250. 1798.

Descripción: «Acta 3250: “A la plaza de bajonista opositaron Manuel Sardina, natural de Sigüenza; Lázaro Sierra, natural de Almazán, bajonista en Calahorra; y Blas Ballester, bajonista en Valencia. Nombraron a Manuel Sardina.” 1798... Blas Ballester, bajonista de Valencia, que ha sido opositor a la plaza de bajón cuando se proveyó en Sardina, pide al cabildo “*le confiera esta plaza vacante o le habilite para su provision, teniendo presente la censura de aquel examen; y si en él recayese la elección se ofrece a ser de nuevo examinado*”. Se conferenció el punto y últimamente acordó el Cabildo que le habilitaba para la provisión desta plaza...»

Autor: José López-Calo.

Fuente: *Documentario Musical de la Catedral de Segovia: Actas Capitulares*. (1990)

Página: 295, 304-306.

135 y 136.

Nombre: **Vicente Beneyto, Gregorio Bellido**.

Año: 1802.

Lugar: Valencia.

Documento: Catedral de Valencia. “*Libros de Mesadas Tercias de los salarios de los Oficiales de Altar y Coro, Músicos, Subalternos y Dependientes del Ilmo. Cabildo*”. Deliberación de 1º de Mayo de 1802.”

Descripción: «D’altra banda, també es conserven en l’arxiu documental de la catedral la col·lecció completa dels “*Libros de Mesadas Tercias de los salarios de los Oficiales de Altar y Coro, Músicos, Subalternos y Dependientes del Ilmo. Cabildo*” que comença l’any 1.801 i es pot fer el seguiment de la sèrie perfectament fins 1.819. Veurem la primera anotació a mode d’exemple:

“Pago de salarios que deve hacer el Dr. D. Josef Laguia Tesorero, de los Oficiales de Altar y Coro y Músicos de esta Santa Iglesia, según Deliberación de 1º de Mayo de 1.802.

Anglés: 1º Organista 76# 13# 4
Abella: Contralto de 1º Coro 63# 03# 8
Aliaga: Tenor: plaza extraordinaria 18# 06# 8
Bendris: Tenor de 1º Coro 18# 06# 8
Durán: Acólito 3º Mozo de Capilla 11# 13#---
Beneyto: Baxoncista 20#-----
Bellido: Baxoncista 13# 06# 4
Cabo: Capellanía de tiple y 2º Organista 31#-----
Durán: Acólito Mozo de Capilla 11# 13# 4
Hortelano: Chirimista 20#-----
Jordá: Sotxantre 2º 109#-----
Lorca: Sochantre 1º 105#-----
Mascarós: Sochantre 3º Supernumerario 90#-----
Moreno: Acólito Mozo de Coro 16#13# 14
Pons: Maestro de Capilla 195# 09# 8
Prats: Contrabajo o violón 6# 13# 4
Sanz: Manchador de los órganos 20# 02#---
Terranegra: Capellanía de Tenor 18# 06# 8
Vidal: Acólito Mozo de Coro 2º 16# 13# 4
Vicent: Violoncelo 13# 06# 4”.»

Autor: Ramon Ramirez Beneyto.

Fuente: *El compositor Josep Pons i el llenguatge musical per a la litúrgia de l’ Ordinariu: “Misa a 4 y a 8 con oboes, violines y trompas sobre la antífona Ecce Sacerdos Magnus” (1786).*

Página: 290.

137.

Nombre: P. Fray **Primitivo Álvarez** (monje jerónimo) [6].

Año: 1803.

Lugar: Valencia: Monasterio San Miguel de los Reyes / San Lorenzo de El Escorial (Madrid).

Documento: -

Descripción: [1º] “Primitivo Álvarez, natural de Adzaneta, Arzobispado de Valencia, hijo legítimo de Joaquín Álvarez y Josefa Molina, todos de dicho pueblo: y habiendo Su Reverendísima mandado al P. Maestro de Capilla informasse a la Comunidad, le dixo que el referido Pretendiente estaba buen Bajonista, con lo que se pasó inmediatamente a la votada y fue admitido por la mayor parte de los vocales...”

[2º] Bajonista: Tabla de Alfonso de Vicente Delgado que recoge cronológicamente a los monjes jerónimos instrumentistas en España.

Autor: [1º] Luis Hernández (1993). [2º] Alfonso de Vicente Delgado (2010).

Fuente: [1º] *Música y culto divino en el Real Monasterio de El Escorial (1563-1837)*. [2º] *Los cargos musicales y las capillas de música de los Monasterios Jerónimos...* Tesis Doct., Univ. Compl., Madrid.

Página: [1º] 498. [2º] 297-299.

138.

Nombre: Vicente Catalá.

Año: 1804.

Lugar: Valencia. Catedral.

Documento: Catedral de Valencia (AHCV, 335: 59-60).

Descripción: “Tan important havia d’estar la qualitat dels nostres ministres d’instruments de vent, que el mateix rei Carles IV després de la seua estada a València quedaria tan impressionat del nivell que tenien aquestos instrumentistes, que anys després arribaria a reclamar a alguns d’ells per a la seua cort madrilenya:

“El Sr. Canónigo D. Josef Faustino de Alzedo, Vicario General Capitular, hizo presente al Ilmo. Cabildo que los Señores D. Miguel Castelví y D. Josef Cardona, Cavalleros Maestranteras de esta Ciudad, le habían encargado manifestarse al Ilmo. Cabildo en nombre del Real Cuerpo de Maestranza, que necesitava de llevar consigo á la Corte, donde era llamado por el Rey, á Vicente Catalá, Bajoncista; y á Vicente Beneyto, Chirimista, Músicos en esta Santa Iglesia, para cumplir con las órdenes de Su Magestad, y que suplicaba al Ilmo. Cabildo se dignase concederles la licencia y permiso para efectuar lo referido; Y el Ilmo. Cabildo, ohída la referida solicitud del dicho Real Cuerpo de Maestranza, acordó conceder la licencia y permiso á los sobredichos Vicente Catalá y Vicente Beneyto, Músicos, para ausentarse de esta Ciudad con dicho motivo, con tal que dexen sustitutos para cumplir en los días que se necesiten en esta santa Iglesia, y que á dirección del Señor Canónigo Fabriquero queden guardados en ella los instrumentos que son propios de la misma”.»

Autor: Ramon Ramirez Beneyto.

Fuente: *El compositor Josep Pons i el llenguatge musical per a la litúrgia de L’ Ordinarium: “Misa a 4 y a 8 con oboes, violines y trompas sobre la antífona Ecce Sacerdos Magnus” (1786)*.

Página: 271.

139.

Nombre: Salvador Valls.

Año: 1807-1808.

Lugar: Colegio de Corpus Christi. Valencia.

Documento: ACC-SF-140, fols. 569 y 597. – Determinaciones: marzo 1807; diciembre 1807; enero 1808.

Descripción: «OFICIO: Bajón 2º. Convocada plaza vacante, se presentó y fue elegido. En 1807 asciende a bajón 1º por muerte del bajón 1º [*titular*], Vicente Mendoza, y se le aumenta el salario 10 pesos, cobrando en total ahora 60 libras. En 1808 se le aumentan 12 libras anuales.»

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Valls, Salvador”.

140.

Nombre: Ramón Ferrer.

Año: 1807-1808.

Lugar: Colegio del Corpus Christi. Valencia.

Documento: ACC-SF-140, fol. 597. – Determinaciones: diciembre 1807; enero 1808.

Descripción: «OFICIO: Bajón 2º. Vacante la plaza por muerte de V. Mendoza, la solicitó Ferrer junto con Manuel Torrero. Ambos fueron elegidos, repartiéndose entre ellos por mitad el importe de la distribución, y con obligación de sustituir[se] uno a otro en caso de ausencia o enfermedad. En 1808 se les fija salario [*de*] 60 libras anuales.»

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Ferrer, Ramón”.

141.

Nombre: Manuel Torrero.

Año: 1808.

Lugar: Colegio de Corpus Christi. Valencia.

Documento: ACC-SF-140, fol. 597. – Determinaciones: diciembre 1807; enero 1808.

Descripción: «OFICIO: Bajón 2º. Vacante la plaza por muerte de V. Mendoza, la solicitó Ramón Ferrer junto con Manuel Torrero. Ambos fueron elegidos, repartiéndose entre ellos por mitad el importe de la distribución, y con obligación de sustituir[se] uno a otro en caso de ausencia o enfermedad. En 1808 se les fija salario [*de*] 60 libras anuales.»

Autor: J. Antonio Domenéch Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Torrero, Manuel”.

142.

Nombre: ¿-? Beneito. ¿-? Beneyto. ¿-? Blesa.

Año: 1849-1850.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. Libro de Pagadores de Distribución, Año 1849-1850 [s.f.].

Descripción: [1ª] «*Aparecen como*» “raciones menors” Beneito primer bajó y Bonafé 2 bajó. [*También aparece*] Beneyto como “Cheremita”.» [2ª] «Agosto 1849 baixó Blesa.»

Autor: O. Giménez.

Fuente: (inédito: elaboración propia)

Página: s.f.

143.

Nombre: Carmelo Pallardó.

Año: 1850, 1856.

Lugar: Colegio de Corpus Christi. Valencia.

Documento: ACC-SF-140, fol. 665; ACC-SF-152, fol. 37.

Descripción: «OFICIO: Bajón 1º. Fue elegido por muerte de los bajonistas Salvador y J. Ant.º Valls. En 1856 se le aumentó la asignación.»

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Pallardó, Carmelo”.

144.

Nombre: Bernardino Vidal.

Año: 1850, 1860.

Lugar: Colegio de Corpus Christi. Valencia.

Documento: ACC-SF-140, fol. 665; ACC-SF-150, fol. 164v.; ACC-SF-152, fols. 9, 57 y 63.

Descripción: «OFICIO: Bajón 2º. Elegido por muerte de los bajonistas Salvador y J. Antº Valls. En 1856 se le aumentó la asignación y en 1858, pidiendo otro aumento, no se le dio por falta de fondos del Colegio. Pero se le aumentó en 1860.»

Autor: J. Antonio Doménech Corral

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Vidal, Bernardino”.

145.

Nombre: Eduardo Catalá.

Año: 1861, 1897.

Lugar: Colegio de Corpus Christi. Valencia.

Documento: ACC-SF-148, fol. 2v.; ACC-SF-150, fol. 164v.; ACC-SF-152, fols.74 y 129.

Descripción: «En 1861 se le aumentó la retribución por sus buenos servicios. Se jubiló con la pensión diaria de 4 reales. Murió en 1897 en la Residencia de los Ancianos Desamparados.»

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Catalá, Eduardo”.

S. XX

146.

Nombre: Agustín Valero.

Año: 1886, 1903.

Lugar: Colegio de Corpus Christi. Valencia.

Documento: ACC-SF-148, fol. 4v.; ACC-SF-152, fol. 167; ACC-SF-153, fols. 70 y 80.

Descripción: «OFICIO: Bajón 2º. Renunció a la plaza y se fue en diciembre [de] 1900. En 1901 la volvió a solicitar pero se le denegó la solicitud. Sin embargo, en P. Mensis julio 1903 se acordó convenir las bases de un nuevo contrato con él.»

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Valero, Agustín”.

Nombre: Agustín Valero García.

Año: 1917, febrero.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: [1ª] AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. *Libros Cuentas Generales*. [s.f.] [2ª] ACC-SF-148, fol. 4v.; ACC-SF-152, fol. 167; ACC-SF-153, fols.70 y 80.

Descripción: [1ª] “Agustín Valero fagot 30 pesetas. El violonchelo y el contrabajo cobran sólo 20 pesetas.” [Aparece en la primera plantilla de la Banda Municipal como fagotista:] “En 1903, Agustín Valero García, fagot de 3ª, 45 años” [Por lo tanto, ya contaba 59 años

en 1917 (?). [2ª] «OFICIO: Bajón 2º. Renunció a la plaza y se fue en diciembre [de] 1900. En 1901 la volvió a solicitar pero se le denegó la solicitud. Sin embargo, en P. Mensis julio 1903 se acordó convenir las bases de un nuevo contrato con él.»

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Valero, Agustín”.

147.

Nombre: Francisco Villón.

Año: 1895.

Lugar: Colegio de Corpus Christi. Valencia.

Documento: ACC-SF-152, fol. 153.

Descripción: «OFICIO: Ministril bajón. Fue admitido a prueba ante la dimisión de Fernando Galiana. Renunció a la plaza al año de ingreso.»

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Villón, Francisco”.

Nombre: Francisco Villón.

Año: 1895.

Lugar: Colegio de Corpus Christi. Valencia.

Documento: ACC-SF-152, fol. 153.

Descripción: «OFICIO: Ministril bajón. Fue admitido a prueba ante la dimisión de Fernando Galiana. Renunció a la plaza al año de ingreso.»

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Villón, Francisco”.

148.

Nombre: Honorio Monleón.

Año: 1896.

Lugar: Colegio del Corpus Christi. Valencia.

Documento: ACC-SF-152, fols. 155 y 163.

Descripción: «OFICIO: Ministril fagót. Ingresó en la Capilla como interino ocupando la plaza que dejó vacante al renunciar a ella F[rancis]co Villón.»

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Monleón, Honorio”.

Nombre: Honorio Monleón.

Año: 1896.

Lugar: Colegio de Corpus Christi. Valencia.

Documento: ACC-SF-152, fols. 155 y 163.

Descripción: «OFICIO: Ministril fagót. Ingresó en la Capilla como interino ocupando la plaza que dejó vacante al renunciar a ella Fco. Villón.»

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Monleón, Honorio”.

149.

Nombre: Fernando Galiana.

Año: 1895.

Lugar: Valencia.

Documento: -

Descripción: «Galiana, Fernando. Natural de Cuart de Poblet, director de varias bandas, y últimamente bajón de la Capilla de la Basílica Metropolitana. Sólo conocemos de éste compositor una *Gran Fantasía de Fagot*.»

Autor: José Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí (1903).

Fuente: *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico* (1903).

Página: 266.

Nombre: Fernando Galiana.

Año: 1898, mayo.

Lugar: Valencia: Catedral.

Documento: AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. Libros Cuentas Generales. [s.f.]

Descripción: “1898 Mayo Galiana primer bajón. Sueldo de 2 pesetas y 93 céntimos.”

Autor: O. Giménez

Fuente: (inédito: elaboración propia)

Página: s.f.

Nombre: Fernando Galiana.

Año: [1ª] 1895. [2ª] 1901, abril 27. [3ª] 1905, marzo.

Lugar: [1ª] Colegio de Corpus Christi. Valencia. [2ª y 3ª] Valencia: Catedral.

Documento: [1ª] ACC-SF-152, fols. 133 y 153; [2ª y 3ª] AHCV. Archivo Histórico de la Catedral de Valencia. *Libros Cuentas Generales*. [s.f.]

Descripción: [1ª] «(Fco. Villón) OFICIO: Ministril bajón. Fue admitido a prueba ante la dimisión de Fernando Galiana. Renunció a la plaza al año de ingreso.» [2ª] “27 abril 1901, Galiana, bajón”. [3ª] «Marzo de 1905 Fernando Galiana “fagot” [*escrito a mano*], “bajón” [*en letra impresa*].»

Autor: O. Giménez.

Fuente: (inédito: elaboración propia)

Página: s.f.

150.

Nombre: Miguel Gea.

Año: 1888, 1891.

Lugar: Colegio de Corpus Christi. Valencia.

Documento: ACC-SF-148, fol. 5v.; ACC-SF-152, fols.115 y 133.

Descripción: «OFICIO: Mozo de coro. Tocaba el fagot. Marchó del Colegio sin despedirse ni pagar el instrumento para cuya compra se le dejó el dinero. En Prima Mensis octubre 1891 se acordó “retirada culpable” y ser reemplazado por Fdo. Galiana.»

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012) (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: sub voce “Gea, Miguel”.

151.

Nombre: Francisco Campos.

Año: 1910, 1914.

Lugar: Catedral de Valencia.

Documento: -

Descripción: En la serie de los *Libros de Fábrica* de la Catedral de Valencia, el nº 951 (mayo-junio 1914) incluye en la plantilla de músicos del templo un fagot, un violonchelo y un contrabajo. El fagot cobra 20 pesetas mensuales, y el violonchelo y el contrabajo, 15 cada uno. Siguiendo la normativa vigente desde la promulgación del *Motu proprio*, los únicos

instrumentos vigentes en la capilla de la catedral son los permitidos por aquélla. Comprobamos que el fagot, en este caso, cobra más que los otros dos; podemos aventurar que sus funciones comprendían una mayor asistencia a servicios musicales asociados con la liturgia ordinaria cotidiana (misa, horas), como había sido la norma habitual para el bajón en los siglos anteriores, desde el XVII. El músico fagotista que aparece en estos asientos contables es Francisco Campos Bueno. Otro dato sobre este fagotista es su inscripción como “profesor de primera” en la plantilla de la Banda Municipal de Valencia fijada en 1910 (Astruells, 2004: 404). También aparece en un concierto de música de cámara en el año 1930:

“En el Festival Casella (...) participaron el pianista y compositor Alfredo Casella, el violinista Arrigo Serato, el violonchelista Arturo Bonucci, el clarinetista Vicente Redondo, el fagotista Francisco Campos y el trompetista Vicente Peris. Estos tres últimos únicamente colaboraron en la interpretación de una obra, concretamente en la Serenata para clarinete, trompeta, fagot, violín y violonchelo (1928).”³²⁰

Autor: O. Giménez.

Fuente: (elaboración propia)

Página: -

152.

Nombre: Salvador Lafarga Peris.

Año: 1899, 1920.

Lugar: Colegio de Corpus Christi. Valencia.

Documento: ACC-SF-148, fol. 14; ACC-SF-152, fol. 163; ACC-SF-153, fols. 69, 115 y 165.

Descripción: «OFICIO: Fagot. Obtuvo la plaza mediante oposición. Sustituyó a Monleón que ocupaba interinamente la plaza. En 1901 se acordó formalizarle contrato. En 1920 se le aumentó su retribución en atención a los méritos contraídos en su trabajo.» [Nota: Aparece un contrato de trabajo que exponemos en el apartado de funciones de este capítulo.]

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Lafarga, Salvador”.

153.

Nombre: Salvador Raga.

Año: 1920, 1941.

Lugar: Colegio de Corpus Christi. Valencia.

Documento: ACC-SF-153, fols. 165 y 238.

³²⁰ Extraído del Programa de mano del Festival Casella con fecha 15-I-1930. Cit. por (Sapena, 2007: 401).

Descripción: «OFICIO: Fagot. En Junta *P. Mensis* abril [1920] se le aumentó su retribución y el cargo era de fagot vespertino, mientras que Lafarga era de fagot matutino; pero debiendo actuar ambos juntos en las solemnidades. En 1941, en Junta de *P. Mensis* julio, consta que no se le rebajó su salario a pesar [*de*] que el trabajo le ha disminuido.»

Autor: J. Antonio Doménech Corral.

Fuente: *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

Página: *sub voce* “Raga, Salvador”.

**FICHAS DE OBRAS DOCUMENTADAS Y
COMPOSITORES.**

En las siguientes fichas mostramos por orden cronológico datos sobre las composiciones en las que el bajón ha tenido un uso destacado.

Hemos incluido el título de la composición (Título), el nombre del compositor (Compositor), el año de composición (Año), la ubicación del documento (Localización), los datos de la obra (Descripción), el autor del documento donde aparece catalogada la obra (Autor), la fuente de procedencia de la partitura (Fuente) y finalmente la página de localización de la obra en dicha fuente o documento (página). En los casos en que no aparece Autor, Fuente y Página se deben a que son datos elaborados por el autor de la presente tesis.

S. XVI

1.

Título: *Benedictus Dominus*.

Compositor: Ginés Pérez de la Parra (ha. 1548-1600)

Año: (ha. 1582-1588).

Localización:

Descripción: “cabe remarcar que en el *Benedictus Dominus*... Canticum in VI Tono ad quatuor voces cum instrumento (vulgo) bajón vel bajoncillo de este autor hallamos las primeras indicaciones de una instrumentación obligada, en este caso, en el bajón, cosa que cambia la costumbre de que el maestro de capilla instrumentase de acuerdo con la tradición y los recursos de que disponía.” (AA.VV., 1992: 222).

Autor: Pedrell, F. (1896).

Fuente: *Hispaniae Schola Musica Sacra: Opera Varia (saecul. XV, XVI, XVII et XVIII)*, vol. V. Barcelona, 1896, reed. 2011 Nabu Press.

2.

Título: Lamentación a solo

Compositor: Anónimo.

Año: s. XVI

Localización: Inventario de las obras de música existentes en el armario situado en el vestuario o sacristía de S. Vicente Martir, practica-do en el mes de marzo de 1881. Estante 1. Leg. B. Maestros Guerrero y otros Autores del siglo XVI.

Descripción: “No. 24. Lamentación a solo. Compositor: (Anónimo). “Inventario de las obras musicales de la catedral de Valencia” / Inventario de las obras de música existentes en el armario situado en el vestuario o sacristía de S. Vicente Martir, practica-do en el mes de marzo de 1881. Estante 1. Leg. B. Maestros Guerrero y otros Autores del siglo XVI. Nota: Autor no conocido. Nota: esta Lamentación tiene la especialidad de que su acompañamiento es de un bajoncito y un bajón solamente.”

Autor: Francisco Asenjo Barbieri.

Fuente: Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles: (Legado Barbieri). Edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares. Madrid, 1986.

Página: 560

S. XVII

3.

Título: Lamentación 2ª de Jueves Santo a solo de S y bc de bajón y bajoncito.

Compositor: Anónimo.

Año: s. XVII.

Localización: Archivo de la Catedral de Valencia.

Descripción: “Lamentación 2ª de Jueves Santo a solo de S y bc de bajón y bajoncito. 3 ps. S. XVII. 2/17.”

Autor: J. Climent Barber.

Fuente: Fondos Musicales de la Región Valenciana. I. Catedral Metropolitana de Valencia. Valencia, Instituto de Musicología, Inst. Alfonso El Magnánimo.

4.

Título: No. 84. Dixit Dominus a 17.

Compositor: J. B. Comes.

Año: ca. 1610.

Localización: “Inventario de las obras musicales de la catedral de Valencia” / *Inventario de las obras de música existentes en el armario situado en el vestuario o sacristía de S. Vicente Martir, practicado en el mes de marzo de 1881.* Estante 1. Leg. C. Maestro J. B. Comes. S. XVIII. “Números del 1 al 67, tonadillas y villancicos desde tres a dieciséis voces”.

Descripción: “Este salmo tiene acompañamiento de arpa, cornetas, sacabuche, vigüelas, archilaúd y bajones.”

Autor: Francisco Asenjo Barbieri (ed. 1986).

Fuente: *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles: (Legado Barbieri).* Edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares. Madrid, 1986.

Página: 561.

5.

Título: Al Misterio “La iglesia de Dios”.

Compositor: J. B. Comes.

Año: ca.1610.

Localización: -

Descripción: A 3 coros; sacabuche, corneta, 2 bajoncillos y bajón.

Autor: Maggie Kilbey (2002).

Fuente: *Curtal, Dulcian, Bajón: A History of the Precursor to the Bassoon* (2002).

Página: 95.

6.

Título: Revolved esos archivos³²¹.

Compositor: J. B. Comes.

Año: ca.1610.

Localización:

Descripción: Villancico de Navidad: incluye secciones con 2 violines y trío de bajoncillos.

Autor: Maggie Kilbey (2002).

Fuente: *Curtal, Dulcian, Bajón: A History of the Precursor to the Bassoon* (2002).

Página: 95.

7.

Título: In manos tuas. Responsorio de completas³²².

Compositor: J. B. Comes.

Año: ca. 1610.

Localización: Catedral de Valencia. S. XVII. Part. Guzmán, Leg. 180, 4 ps. pág. 183 - 7/16.

Descripción: Responsorio de completas a solo de S y 3 bajoncitos.

Autor: José Climent Barber (1979).

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Catedral Metropolitana de Valencia*. Volumen 1 (1979).

³²¹ Vide PARTITURA VII: REVOLVED ESOS ARCHIVOS, J. B. COMES.

³²² Vide PARTITURA VI: RESPONSORIO BREVE DE COMPLETAS, J. B. COMES.

Página: 119.

8.

Título: **Quién será aquel caballero. Romance a San Miguel Arcángel**³²³.

Compositor: J. B. Comes.

Año: ca. 1610.

Localización: Catedral de Valencia, S. XVII. Part. Guzmán, Leg. 183, pág. 248 - 10/48.

Descripción: 755. Quien será aquel caballero. Romance a San Miguel Arcángel a solo de S con acompañamiento de bajón pequeño, grande y sacabuche 5 ps. S. XVII. Part. Guzmán, Leg. 183, pág. 248 - 10/48.

Autor: José Climent Barber (1979).

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Catedral Metropolitana de Valencia.* Volumen 1 (1979).

Página: 133.

9.

Título: **Revolved esos archivos. V[illanci]co al Nacimiento.**

Compositor: J. B. Comes.

Año: ca. 1610.

Localización: Catedral de Valencia. S. XVII. Part. Guzmán, Leg. 183, pag. 223. Publicado por la Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia. 10/12.

Descripción: 757. Revolved esos archivos. Vco. al Nacimiento. Tonada y coplas a solo de B y 3 bajoncitos resp. a 12 SSAT-SATB-SATB 17 ps. S. XVII. Part. Guzmán, Leg. 183, pag. 223. Publicado por la Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia. 10/12.

Autor: Jose Climent Barber (1979).

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Catedral Metropolitana de Valencia.* Volumen 1 (1979).

Página: 133.

10.

Título: "O magnum mysteryum".

³²³ Vide PARTITURA V: ROMANCE A SAN MIGUEL. J. B. COMES.

Compositor: J. B. Comes.

Año: ca. 1610.

Localización: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca), “*Libro de borradores de música*” fol. 9 vto.

Descripción: “*Libro de borradores de música*” fol. 9 vto., Comes, J. B.: “O magnum mysteryum”, resp. 1º del II Nocturno de los Maitines de Navidad, a 12 (SSAT-SATB-SATB). En el verso “Ave Maria”, que es a 4, se lee: “El contralto se ha de tocar con bajoncillo de tenor, o cantarlo con la voz”.

Autor: José Climent Barber (1984).

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Real Colegio de Corpus Christi-Patriarca*. Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, Valencia, 1984.

Página: 31.

11.

Título: “Magnificat”.

Compositor: ¿J. B. Comes?

Año: ca. 1615.

Localización: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi-Patriarca.

Descripción: Fol. 163 vto.: Magnificat, “a 14 con bajoncillos, de 4º tono” (SAT-STB-SATB-SATB).

Autor: José Climent Barber (1984).

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Real Colegio de Corpus Christi-Patriarca*. Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, Valencia, 1984.

Página: 64.

12.

Título: “*Quatro libros para menestriles*”.

Compositor: (Anónimo)

Año: 1656.

Localización: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi Patriarca. Inventario de 1656.

Descripción: «El inventario de 1656 anota “*Quatro libros para menestriles*”. Por desgracia no se conserva ninguno de estos libros.»

Autor: José Climent Barber, [y] Joaquín Piedra Miralles.

Fuente: *Juan Bautista J. B. Comes y su tiempo: estudio biográfico* (1977).

Página: 105.

13.

Título: Tocatas para ministriles.

Compositor: (Anónimo)

Año: s. XVII-XVIII (¿?)

Localización: Catedral de Valencia 178/20.

Descripción: Tocatas para ministriles a 2 (4 obras) y a 3 (14 obras).

Autor: José Climent Barber.

Fuente: “La música de la Catedral de Valencia” (2010).

Página: 89.

13.

Título: Miserere a 5 coros.

Compositor: Pedro de Ardanaz.

Año: s.XVII.

Localización: “Inventario de las obras musicales de la catedral de Valencia” / *Inventario de las obras de música existentes en el armario situado en el vestuario o sacristía de S. Vicente Martir, practicado en el mes de marzo de 1881*. Estante 1. Leg. B. Maestros Guerrero y otros Autores del siglo XVI.

Descripción: “El reparto de los 5 coros se halla anotado en los papeles y es con poca diferencia el mismo que en los anteriores. Tiene acompañamiento de bajoncillos y bajón.”

Autor: Francisco Asenjo Barbieri.

Fuente: *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles: (Legado Barbieri)*. Edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares. Madrid, 1986.

Página: 560.

14.

Título: Miserere. Salmo a 15.

Compositor: Pedro de Ardanaz.

Año: s. XVII.

Localización: Catedral de Valencia 43/12.

Descripción: “Ardanaz *Miserere. Salmo a 15.* SSAT-ST-SA-SATB. El 5º coro lo forman el bajoncillo y 2 bajones. 17 ps. 43/12.

Autor: José Climent Barber (1979).

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Catedral Metropolitana de Valencia.* Volumen 1 (1979).

Página: 90.

15.

Título: “**Conceptio tua. Motete a 9.**”

Compositor: Diego de Grado.

Año: s. XVII.

Localización: Catedral de Valencia G 8/7.

Descripción: “Diego de Grado 2266. *Conceptio tua Motete a 9* T-SATB-SATB, 2 bajoncillos y un bajón. Particellas del siglo XVII. G 8/7.

Autor: José Climent Barber (1984).

Fuente: *Fondos musicales de la Región Valenciana: Real Colegio de Corpus Christi Patriarca.* Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, Valencia, 1984.

Página: 365.

16.

Título: **Misa a 11 voces a Santo Tomás de Villanueva.**

Compositor: “Martínez”.

Año: s. XVII.

Localización: “Inventario de las obras musicales de la catedral de Valencia” / *Inventario de las obras de música existentes en el armario situado en el vestuario o sacristía de S. Vicente Martir, practicado en el mes de marzo de 1881.* Estante 4º. Leg. LI. Diferentes Autores del s. XVII.

Descripción: “No. 61. Misa a 11 voces a Santo Tomás de Villanueva; Martínez. Tiene acompañamiento de bajón en el primer coro.”

Autor: Francisco Asenjo Barbieri.

Fuente: *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles: (Legado Barbieri)*. Edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares. Madrid, 1986.

Página: 563.

17.

Título: Magnificat. Cántico a 14.

Compositor: “Ríos”.

Año: 1691.

Localización: Archivo del Real Colegio de Corpus Christi-Patriarca, LP 27, pág. 252 v.

Descripción: 4910. Magnificat Cántico a 14 con bajoncillos de 4º tono SAT-STB-SATB-SATB. Partitura. LP 27, pag. 252 v.

Autor: José Climent Barber (1984).

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Real Colegio de Corpus Christi Patriarca*. Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, Valencia, 1984.

Página: 693.

S. XVIII

18.

Título: Al amor que entre cándidos velos.

Compositor: Mathías Navarro.

Año: ca. 1700.

Localización: Catedral de Orihuela.

Descripción: Obra de Mathías Navarro –1666-1727– “Al amor que entre cándidos velos” para 3 coros, vl. 1, vl. 2, baxón obligado y acompañamiento.

Autor: Juan Perez Berná.

Fuente: *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathías Navarro (ca. 1666-1727)*.

Página: 19 del Catálogo.

19.

Título: Cantada a 4, Aura Apacible y Suave al Nacimiento de Ntro. Sr. Jesucristo.

Compositor: Mathías Navarro.

Año: ca. 1700.

Localización: Catedral de Orihuela.

Descripción: Cantada a 4 Aura apacible y suave al nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, con violón y bajón.

Autor: Juan Perez Berná.

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

Página: 43 del Catálogo.

20.

Título: Mortales venid, Al Stmo. Sacramento.

Compositor: Mathías Navarro.

Año: ca. 1700.

Localización: Catedral de Orihuela.

Descripción: A 11, con instrumentos, Mortales venid, Al Santísimo Sacramento, Maestro Navarro. Sig. 113-6. Con vl. 1 y 2, bajón tapado o vlc.

Autor: Juan Perez Berná.

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

Página: 119 del Catálogo.

21.

Título: Motete “Audite universo populi” a 12 voces.

Compositor: Antonio Teodoro Ortells (1647-1706).

Año: ca. 1700.

Localización: Catedral de Valencia, 26/11.

Descripción: Motete “Audite universo populi” a 12 voces (VAC 26/11), donde el tiple segundo y tenor del primer coro están interpretados por bajoncillos. Editado por M^a Teresa Ferrer Ballester en las págs. 411-415.

Autor: María Teresa Ferrer Ballester.

Fuente: *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española.* (2007)

Página: 168.

22.

Título: Miserere a 12 voces.

Compositor: Antonio Teodoro Ortells.

Año: ca. 1700.

Localización: Catedral de Valencia, 25/3.

Descripción: Miserere a 12 voces, VAC 25/3, donde uno de los tenores está interpretado por un bajoncillo.

Autor: María Teresa Ferrer Ballester.

Fuente: *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española.* (2007)

Página: 168.

Título: Miserere a 12 voces.

Compositor: Antonio Teodoro Ortells.

Año: ca. 1700.

Localización: Catedral de Valencia, 25/9.

Descripción: Miserere a 12 voces VAC 25/9, en cuyo bajo del tercer coro glosan dos versos con dos bajones.

Autor: María Teresa Ferrer Ballester.

Fuente: *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española.* (2007)

Página: 168.

23.

Título: O vos omnes. Motete a Ntra. Sra. de los Dolores a 10.

Compositor: Pedro Rabassa.

Año: 1716.

Localización: Catedral de Valencia 50/6.

Descripción: 2921. O vos omnes. Motete a Nuestra Señora de los Dolores a 10 SA-SATB-SATB org. y bc. de bajón. 14 ps. 1716. 50/6.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Catedral Metropolitana de Valencia. Volumen 1.*

Página: 403.

24.

Título: Recercada a 3 sobre el “Pange Lingua”. Oboe, bajón, bajoncillo y órgano³²⁴.

Compositor: Francisco Hernández.

Año: 1719.

Localización: Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) H 3/6. VAcP-Mus/CM-H-37.

Descripción: 2613. Recercada a 3 sobre el “Pange Lingua”. Oboe, bajón, bajoncillo y órgano. Particellas de diversas épocas. Partitura moderna. Las particellas más antiguas están en Fa; otras, también antiguas, en si b; y otras, en La b. H 3/6.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Real Colegio de Corpus Christi-Patriarca*. Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1984.

Página: 409.

25.

Título: Recercada a 3 sobre el “Pange Lingua”. Oboe, fagot, bajón y órgano³²⁵.

Compositor: Francisco Hernández.

Año: 1719.

Localización: Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) H 3/6. VAcP-Mus/CM-H-39.

Descripción: 2614. Recercada a 3 sobre el “Pange Lingua”. Oboe, fagot, bajón y órgano. Particellas. Unas particellas en Si b, y otras en La b. H 3/6.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Real Colegio de Corpus Christi-Patriarca*. Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1984.

Página: 409.

26.

Título: Recercada a 3 sobre el “Pange Lingua”. Término de ministriles. Dos triples, bajo y acompañamiento³²⁶.

Compositor: Francisco Hernández.

Año: 1719.

Localización: Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) H 3/6. VAcP-Mus/CM-H-41.

³²⁴ Vide PARTITURA IX: RECERCADA SOBRE EL PANGE LINGUA, HERNÁNDEZ.

³²⁵ Vide PARTITURA X: RECERCADA SOBRE EL PANGE LINGUA II, HERNÁNDEZ.

³²⁶ Vide PARTITURA XI: RECERCADA SOBRE EL PANGE LINGUA III, HERNÁNDEZ.

Descripción: 2615. Recercada a 3 sobre el Pange Lingua. Término de ministriles. Dos tiples, bajo y acompañamiento. Particellas. Escrito en 9/8; un papel en La b, y otro en Si b. H 3/6.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Real Colegio de Corpus Christi-Patriarca*. Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1984.

Página: 409.

27.

Título: Recercada a 3. Término de ministriles, oboe, fagot, bajo y acompañamiento cifrado³²⁷.

Compositor: Francisco Hernández.

Año: 1719.

Localización: Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) H 3/6. VAcP-Mus/CM-H-43.

Descripción: 2616. Recercada a 3. Término de ministriles, oboe, fagot, bajo y acompañamiento cifrado. Partitura y particellas en do m. H 3/6.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Real Colegio de Corpus Christi-Patriarca*. Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1984.

Página: 409.

28.

Título: Recercada a 3 en Re m de bajo(n), bajoncillo y oboe.

Compositor: Francisco Hernández.

Año: 1719.

Localización: Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) H 3/6.

Descripción: 2611. Recercada a 3 Re m de bajo(n), bajoncillo y oboe. Órgano. Particellas. H 3/6.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Real Colegio de Corpus Christi-Patriarca*. Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1984.

Página: 408.

³²⁷ Vide PARTITURA XII: RECERCADA SOBRE EL PANGE LINGUA IV, HERNÁNDEZ.

29.

Título: Recercada a 3³²⁸.

Compositor: Francisco Hernández.

Año: 1719.

Localización: Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) H 3/6.

Descripción: 2612. Recercada a 3 para dos bajones, tiples y órgano. Particellas de 1719. H 3/6.

Autor: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Real Colegio de Corpus Christi-Patriarca*. Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1984.

Página: 408.

30.

Título: Villancico 1533.

Compositor: José Pradas Gallén.

Año: 1720.

Localización: -

Descripción: Pradas, villancico nº 1533: “...*que en los estribillos haya / Bemolados, sostenidos, / Y finalmente que el coro / Mueva un poco de ruido, / En que no se oye la letra / Y solo se oyen los gritos. / Pues eso está remediado / En que todo el coro unido, / Al ruido de los Baxones, / Añada el de sus chillidos, / Diciendo en ecos sonoros / De armonioso artificios...*”

Autor: Vicente Ripollés.

Fuente: *El Villancico del siglo XVIII en Valencia*. (1935)

Página: 36.

31.

Título: “Quae est ista.” Motete a la Asunción.

Compositor: José Pradas Gallén.

Año: 1720.

Localización: Catedral de Valencia, 63/1.

³²⁸ Vide PARTITURA XIII: RECERCADA AL SANTÍSIMO, HERNÁNDEZ.

Descripción: 2546. “Quae est ista.” Motete a la Asunción a solo de S., vl., órg., con clarines bc. de bajo tapado y otro 5 ps. S. XVIII. 63/1.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Catedral Metropolitana de Valencia. Volumen 1.*

Página: 360.

32.

Título: Villancico no. 159.

Compositor: José Pradas Gallén.

Año: 1725.

Localización: Catedral de Valencia.

Descripción: “Villancicos al Nacimiento de Cristo, de José Pradas Gallén; villancicos que se han de cantar en la Santa Metropolitana Iglesia de la ciudad de Valencia, en los solemnes maytines del Nacimiento de Cristo, en este año de 1750”, pág. 337. Villancico no. 159. La letra del estribillo dice... “*Pues lo cantado hasta ahora / Puede serlo. -Bien has dicho. / Pero nos faltó una cosa / Muy esencial. -¿Cuál ha sido? / Que de la capilla el lleno / Ha callado, y es estilo / Que en los estribillos haya / Bemolados, sostenidos, / Y finalmente que el coro / Mueva un poco de ruido / En que no se oye la letra / Y sólo se oyen los gritos. / Pues eso está remediado / En que todo el coro unido / Al ruido de los bajones / Añade el de sus chillidos, / Diciendo en ecos sonoros / De armoniosos artificios...*”

Autor: José Luis Palacios Garoz.

Fuente: “El último villancico barroco valenciano” (1995).

Página: 337.

33.

Título: Domine y Mirabilia. Verso y salmo a 14.

Compositor: Luis Serra.

Año: 1730.

Localización: Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) S. 3/13.

Descripción: 5276. Domine y Mirabilia. Verso y salmo a 14. Solo existe el bajón de primer coro. Particella. S. 3/13.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Real Colegio de Corpus Christi-Patriarca.* Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1984.

Página: 741.

34.

Título: Recercada a 3 de 2 bajos [bajones] y bajoncillo³²⁹.

Compositor: Francisco Vicente Cervera (ca. 1690-1749).

Año: ca. 1725. (transcripción de ca. 1860)

Localización: Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca). VAcP-Mus/CM-V-39.

Descripción: Resercada [Manuscrito]: a 3 de dos bajos y bajoncillo / de Mn. Fran.co Vicente y Cerbera. — [Valencia, ca. 1860] (transcripción). 4 partes ([2, 2, 2, 1] p.); 22 x 32 cm. Lugar de producción a partir de la propiedad del documento. Fecha de producción a partir de las características físicas del documento. Partes de bajoncillo, bajón I, II; acompañamiento continuo. Escrito con pluma en tinta negra. Signatura antigua escrita a lápiz en la portada de la parte de bajoncillo: V 4 | 6. En la h. [1] v. de la parte de acompañamiento: título y mención de responsabilidad. La h. [2] v. de tres de las partes en blanco.

Título: Recercada a 3 de 2 bajos y bajoncillo³³⁰.

Compositor: Francisco Vicente Cervera.

Año: ca. 1725. (Transcripción de 1875-1908)

Localización: [1^a] Real Colegio de Corpus Christi Patriarca, V. 4 / [original]. [2^a] VAcP-Mus/CM-V-40 [transcripción].

Descripción: [1^a] Vicente. 5810. Recercada A 3 de dos bajos, bajoncillo y acompañamiento cifrado de órgano. V. 4/6. [2^a] Resercada [Manuscrito]: a 3 de dos bajos y bajoncillo / de Mn. Francisco Vicente y Cervera. — [Valencia, entre 1875 y 1908]. 4 partes ([1, 1, 1, 1] p.); 22 x 32 cm. Parte de bajoncillo y bajón II interpretadas por las partes de oboe y fagot. Lugar de producción a partir de la marca de propiedad del documento. Fecha de producción a partir de las características físicas del documento. Partes de oboe, bajón I; fagot; acompañamiento continuo. Escrito con pluma en tinta negra. Signatura antigua: V 4 | 6. En la h. [1] v. de la parte de acompañamiento: título y mención de responsabilidad inscritos en un rombo. Cuño del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia. La h. [1] v. de tres de las partes en blanco.

Título: Recercada a 3 de 2 bajos [bajones] y bajoncillo³³¹. (Transcripción 1950-1971)

Compositor: Francisco Vicente Cervera (ca. 1690-1749).

Año: ca. 1725.

Localización: Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca). VAcP-Mus/CM-V-41.

³²⁹ Vide PARTITURA XIV: RECERCADA A 3, VICENTE, CM-V-39.

³³⁰ Vide PARTITURA XV: RECERCADA A 3, VICENTE, CM-V-40.

³³¹ Vide PARTITURA XVI: RECERCADA A 3, VICENTE, CM-V-41.

Descripción: Resercada [Manuscrito]: a 3 de dos bajos y bajoncillo / Francisco Vicente y Cervera. — [Valencia, entre 1950 y 1971]. 1 partitura ([4] p.); 31 cm. Copiado probablemente por Joaquín Piedra Miralles. Lugar de producción a partir de la propiedad del documento. Fecha de producción a partir de las características físicas del documento. Partitura para bajoncillo, bajón I, bajón II y acompañamiento continuo. Escrito en tinta negra excepto las líneas divisorias con bolígrafo en tinta azul. Signatura antigua: V 4 | 6.

Autor: [1ª] José Climent Barber.

Fuente: [1ª] *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Real Colegio de Corpus Christi-Patriarca*. Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1984.

Página: [1ª] 809.

35.

Título: Ay, qué pena³³².

Compositor: Joaquín García de Antonio (ca. 1710-1779).

Año: 1738.

Localización: Manuscrito y edición moderna.

Descripción: Ay, qué pena. Tonada a solo con corneta, bajón y bc.

Autor: O. Giménez (elaboración propia)

Fuente: Hemeroteca Municipal de Valencia, sign. E/I-25.

36.

Título: Tremendo Sacramento.

Compositor: Joaquín García de Antonio (ca. 1710-1779).

Año: 1740.

Descripción: E/II-3 TREMENDO SACRAMENTO, a solo, con violón, bajón y bc. 1740.

Autor: O. Giménez (elaboración propia).

Fuente: Hemeroteca Municipal de Valencia, sign. E/II-3.

37.

Título: De brillante hermosura.

Compositor: Joaquín García de Antonio (ca. 1710-1779).

Año: 1745.

³³² Vide PARTITURA XX: AY! QUE PENA. GARCÍA.

Descripción: E/II-36 DE BRILLANTE HERMOSURA. Cantada, a solo, con 2 bajones y bc. 1745.

Localización: edición moderna.

Autor: O. Giménez (elaboración propia).

Fuente: Hemeroteca Municipal de Valencia, sign. E/II-36.

38.

Título: Noble Magestuosa arquitectura³³³.

Compositor: Joaquín García de Antonio (ca. 1710-1779).

Año: 1757.

Localización: manuscrito.

Descripción: Noble Magestuosa arquitectura. Cantada sola con oboes y bajones. 1757.

Autor: O. Giménez (elaboración propia).

Fuente: Hemeroteca Municipal de Valencia, sign. F/XII 5.

39.

Título: Cielos, tierra y elementos.

Compositor: Joaquín García de Antonio (ca. 1710-1779).

Año: 1748.

Descripción: E/III-14 CIELOS, TIERRA Y ELEMENTOS, a 4 v., con 2 bajones y bc. 1748.

Autor: O. Giménez (elaboración propia).

Fuente: Hemeroteca Municipal de Valencia, sign. E/I.

40.

Título: Cuantas el Sol enciende³³⁴.

Compositor: Joaquín García de Antonio (ca. 1710-1779).

Año: 1757.

Localización: manuscrito y edición moderna.

Descripción: Cuantas el Sol enciende. Cantada al Santísimo con bajones. 1757.

³³³ Vide PARTITURA XIX: NOBLE, MAGESTUOSA ARQUITECTURA. GARCÍA.

³³⁴ Vide PARTITURA XVIII: CUANTAS EL SOL ENCIENDE. GARCÍA.

Autor: O. Giménez (elaboración propia).

Fuente: Hemeroteca Municipal de Valencia, sign. E/V-15.

41.

Título: Cómo se llena en gozo.

Compositor: Joaquín García de Antonio (ca. 1710-1779).

Año: 1742.

Descripción: E/II-12 CÓMO SE LLENA EN GOZO. Cantada, a solo, con corneta, bajoncillo y bc. 1742.

Autor: O. Giménez (elaboración propia).

Fuente: Hemeroteca Municipal de Valencia, sign. E/II-12.

42.

Título: Salmo Fa M a 10 voces.

Compositor: Gil Pérez (1715-1762)

Año: ca. 1750.

Localización: Catedral de Segorbe, 7/19.

Descripción: 956. Miserere. Salmo Fa M a 10 voces SAT-SAT-SATB, bajón y acompañamiento cifrado. Partitura y 12 particellas de 1746, en colección. En música los versos impares. 7/19.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Catedral de Segorbe. Volumen 3.*

Página: 104.

43.

Título: Salmo Re M a 5 voces.

Compositor: Gil Pérez (1715-1762).

Año: ca. 1750.

Localización: Catedral de Segorbe, 10/8.

Descripción: 958. Miserere. Salmo Re M a 5 voces S-SATB, oboe, y acompañamiento de arpa y fagot. 8 particellas de 1748. Musicados los versos impares. 10/8.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Catedral de Segorbe. Volumen 3.*

Página: 104.

44.

Título: Motete a 5 de Miserere.

Compositor: Gil Pérez (1715-1762)

Año: 1750.

Localización: Catedral de Segorbe, 7/20.

Descripción: 966. “Usquequo lugebit terra.” Motete a 5 de Miserere S-SATB, oboe y acompañamiento cifrado de arpa y fagot. Partitura sola de 1753. 7/20.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Catedral de Segorbe. Volumen 3.*

Página: 105.

45.

Título: Incipit Lamentio... Aleph. Quomodo sedet; “Lamentación 1ª del Miércoles Santo”.

Compositor: Francisco Javier García.

Año: ca. 1750.

Localización: Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) S. XIX. Tomo I, serie I. 1. (pág. 2).

Descripción: S. XIX. Tomo I serie I. 1. (pág. 2). García, Francisco Javier: Incipit Lamentio... Aleph. Quomodo sedet; “Lamentación 1ª del Miércoles Santo”, a 8 SATB-SATB, trompas, bajones, violines y bajo.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Real Colegio de Corpus Christi-Patriarca.* Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1984.

Página: 75.

46.

Título: Motete a 12 voces en 4 coros a la Natividad de Nuestra Señora.

Compositor: [¿-?] Vidal.

Año: ca. 1750.

Localización: Catedral de Valencia. Inventario de las Obras Musicales de la Catedral de Valencia. “Inventario de las obras de música existentes en el armario situado en el vestuario o sacristía de S. Vicente Mártir, practicado en el mes de marzo de 1881. Estante 13. Leg. LL. Diferentes autores del Siglo XVIII.”

Descripción: No. 20. Motete a 12 voces en 4 coros a la Natividad de Nuestra Señora, con acompañamiento de ministriles; Vidal.

Autor: Francisco Asenjo Barbieri.

Fuente: *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles: Legado Barbieri*. Edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares Rodicio. Madrid, 1986.

Página: 565.

47.

Título: Misa a 15 voces.

Compositor: [¿-?] Vidal.

Año: ca. 1750.

Localización: Catedral de Valencia. Inventario de las Obras Musicales de la Catedral de Valencia. “Inventario de las obras de música existentes en el armario situado en el vestuario o sacristía de S. Vicente Mártir, practicado en el mes de marzo de 1881. Estante 13. Leg. LL. Diferentes autores del Siglo XVIII.”

Descripción: No. 21. Misa a 15 voces en cuatro coros, con acompañamiento de ministriles; está basada sobre el ut-re-mi-fa-sol-la.

Autor: Francisco Asenjo Barbieri.

Fuente: *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles: Legado Barbieri*. Edición, transcripción e introducción a cargo de Emilio Casares Rodicio. Madrid, 1986.

Página: 565.

48.

Título: Lauda. Salmo en Re m.

Compositor: Salvador Noguera.

Año: ca. 1750.

Localización: Catedral de Valencia, 83/21.

Descripción: 1781. Lauda. Salmo en re m a 8 SSAT-SATB 2 vl. y bc. de fag. y cb. 18 ps. S. XVIII. 83/21.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Catedral Metropolitana de Valencia. Volumen 1*.

Página: 268.

49.

Título: Credidi. Salmo en Re M.

Compositor: Salvador Noguera.

Año: ca. 1750.

Localización: Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) N. 5/3.

Descripción: 3659. Credidi. Salmo Re M a 8 SSAT-SATB y tres acompañamientos iguales y cifrados, uno de órgano. Hay dos copias; las más antiguas llevan dos violines y acompañamiento de fagot y órgano. N. 5/3.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Real Colegio de Corpus Christi-Patriarca*. Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1984.

Página: 543.

50.

Título: Miserere. Salmo a 12.

Compositor: Salvador Noguera.

Año: ca. 1750.

Localización: Real Colegio de Corpus Christi Patriarca, N. 6/1, y Z. 2/16.

Descripción: 3667. Miserere. Salmo a 12 SSAT-SATB-SATB, 2 violines, 2 oboes, viola, fagot y acompañamiento de arpa y címbalo, ambos iguales y cifrados. Particellas de 1736. Partitura en colección. N. 6/1, y Z. 2/16.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Real Colegio de Corpus Christi-Patriarca*. Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1984.

Página: 543.

51.

Título: “Pange Lingua”. Himno de Vísperas del Corpus.

Compositor: Salvador Noguera.

Año: ca. 1750.

Localización: Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) N. 6/2.

Descripción: 3668. “Pange Lingua”. Himno de Vísperas del Corpus a 4 y 8 SATB-SATB y acompañamiento de arpa, contrabajo, fagot y órgano con clarines. Partitura y particellas

de 1763. Musicados “Pange Lingua”, “In Supreme”, “Tantum Ergo” y “Genitori”. N. 6/2.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Real Colegio de Corpus Christi-Patriarca*. Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1984.

Página: 544.

52.

Título: “Para oírlas”. Villancico al Stmo. Sacramento.

Compositor: Salvador Noguera.

Año: ca. 1750.

Localización: Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) Z. 2/16.

Descripción: 3671. “Para oírlas”. Villancico al Santísimo Sacramento a 8 SSAT-SATB, 2 violines, 2 trompas, fagot y 2 acompañamientos cifrados, uno de órgano. Partitura de 1739, en colección. Z. 2/16.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos musicales de la Región Valenciana: Real Colegio de Corpus Christi-Patriarca*. Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1984.

Página: 544.

53.

Título: Tocatta [*sic*] de Ministriles para el Ofertorio, de dos chirimías y dos bajones.

Compositor: [¿-?] Vives.

Año: 1764.

Localización: Catedral de Segorbe, 23 B/14.

Descripción: 2629. Tocatta [*sic*] de Ministriles para el Ofertorio, de dos chirimías y dos bajones. Sólo la particella del órgano. De 1764. 23 B/14.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Catedral de Segorbe. Volumen 3*.

Página: 266.

54.

Título: “Qué equívocos, lucidos resplandores”. Villancico al Nacimiento de Cristo.

Compositor: [¿-?] Vives.

Año: 1766.

Localización: Catedral de Segorbe, 23/17.

Descripción: Vives 2626. “Qué equívocos, lucidos resplandores”. Villancico al Nacimiento de Cristo a 12 voces SSAT-SATB-SATB, 2 violines, 3 oboes, violón obligado y acompañamiento de arpa y bajón, 19 particellas de 1766. 23/17.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Catedral de Segorbe. Volumen 3.*

Página: 266.

55.

Título: “BORRADOR, / de la Misa / à cuatro y à ocho, del / Maestro D. JOSÉ HAYDEN / 1837.”

Compositor: Joseph Haydn.

Año: 1769.

Localización: Catedral de Valencia.

Descripción: Existen tres portadas para la copia manuscrita de la partitura, a razón de una para cada uno de los tres ejemplares conservados:

- 1) “BORRADOR, / de la Misa / à cuatro y à ocho, del / Maestro D. JOSÉ HAYDEN / 1837”. Se trata de una copia tardía, posterior en sesenta y ocho años a su composición original.
- 2) “Para regir la Misa del Maestro Ayden [sic]”. Aproximadamente, hacia el primer tercio del siglo XIX.
- 3) “MISA / A / 4. Y 8. / DE / D. JOSÉ AYDEN”. Sin indicación expresa de fecha alguna en la fuente, podríamos no obstante aventurar, quizás, una datación en torno al último cuarto del siglo XIX.

La instrumentación de la fuente valenciana no se ajusta con la edición completa de las obras de Joseph Haydn: faltan aquí los papeles del corno inglés 1 y 2, y en contrapartida se incluye un “baxón”, lo que nos habla bien a las claras de la “adecuación” que las capillas eclesiásticas valencianas —y por extensión, en toda España— debían hacer, para poder adaptar el repertorio internacional a sus propias características y recursos técnicos y humanos (dado que el corno inglés era un instrumento generalmente ausente de tales capillas en la época, mientras que el bajón era un instrumento todavía omnipresente en muchas de ellas, incluso por encima del fagot, seguramente por su papel fundamental para acompañar el canto).

Autor: José Aparisi Aparisi.

Fuente: “Recepción Histórica de la Música Eclesiástica de Joseph Haydn en los Archivos Musicales Catedralicios de la Comunidad Valenciana”, en *Anuario Musical*, nº 63, enero-diciembre 2008.

Página: 107.

56.

Título: “Pange Lingua”. Himno al Santísimo.

Compositor: José Casaña.

Año: 1774.

Localización: Catedral de Segorbe, 13/17.

Descripción: CASAÑA, José: Organista de la Catedral de Segorbe desde el 19 de diciembre de 1770, hasta su muerte en 1808. 612. “Pange Lingua”. Himno al Santísimo Sacramento “para chirimía, bajón y órgano”. Solo existe el papel del órgano, fechado en 1774. 13/17.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Catedral de Segorbe. Volumen 3.*

Página: 70.

57.

Título: Principes persecuti sunt. Salmo Fa M.

Compositor: Manuel Narro.

Año: 1774.

Localización: Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) N. 2/8.

Descripción: Narro. 3590. Principes persecuti sunt. Salmo Fa M a 10 ST-SATB-SATB y tres acompañamientos iguales y cifrados, uno de ellos de violón o bajón; otro diferente, de órgano, también cifrado. Particellas de 1774. N. 2/8. Narro, Manuel (Valencia 1729 - Valencia 1776).

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos musicales de la Región Valenciana: Real Colegio de Corpus Christi-Patriarca.* Valencia, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1984.

Página: 534.

58.

Título: Miserere. Salmo en Re m.

Compositor: Antonio Teodoro Ortells.

Año: 1775.

Localización: Catedral de Valencia, 25/10.

Descripción: 1872. Miserere. Salmo Re m a 14 SSAT-SATB-SATB bajón, bajoncillo y bc. 15 ps. Siglo XVIII. En realidad es a 12, con los dos instrumentos. 25/10.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Catedral Metropolitana de Valencia. Volumen 1.*

Página: 280.

59.

Título: Miserere. Salmo en Fa M.

Compositor: Antonio Teodoro Ortells.

Año: 1775.

Localización: Catedral de Valencia, 25/7.

Descripción: 1874. Miserere. Salmo Fa M a 12 SSAT-SATB y 2 bc. 30 ps. en dos copias del siglo XVIII. Falta el “Auditui meo” y el “Quoniam si voluisses”. Hay un verso glosado de dos bajones. 25/7.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Catedral Metropolitana de Valencia. Volumen 1.*

Página: 280.

60.

Título: Miserere. Salmo en Fa M.

Compositor: Antonio Teodoro Ortells.

Año: 1775.

Localización: Catedral de Valencia, 25/8 y 25/9.

Descripción: 1876. Miserere. Salmo Fa M a 12 SSAT-SATB-SATB y bc. de órgano y arpa 15 ps. Siglo XVIII. Hay dos versos glosados a dos bajones. El primer verso es idéntico al del Leg. 25/8. - 25/9.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos Musicales de la Región Valenciana: Catedral Metropolitana de Valencia. Volumen 1.*

Página: 280.

S.XIX

61.

Título: *Vau. Et egressus est*, lamentación segunda de Feria V a dúo (A, T, bajón, bajo continuo).

Compositor: Vicente de Nuestra Señora de los Desamparados Olmos (Catarroja, 1745) (Capdepón, 1998: 204)

Año: 1807

Localización: Catedral de Valencia. S. XIX, 152/10.

Descripción: *Vau. Et egressus est*, lamentación segunda de Feria V *in Coena Domini* a dúo (A, T, bajón, bajo continuo), 1807. [...] part. 2, fol. 1807.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos musicales de la Región Valenciana: Catedral Metropolitana de Valencia*. Volumen 1.

Página: 327.

62.

Título: *De lamentatione... Cogiavit Dominus*. Lamentación 1ª de Feria 6ª.

Compositor: Jaime Balius.

Año: ca. 1800.

Localización: Catedral de Valencia. S. XIX 85/6.

Descripción: “Jaime Balius, nacido en Barcelona a mediados del siglo XVIII. Muerto en Córdoba en 1822.

451. *De lamentatione...Cogiavit Dominus*. Lamentación 1ª de Feria 6ª a 8 SATB-SATB 2 vl. vla. fl. 2 ob. 2 fag. 2 tmpa. bc. de violón, bajón y cb. 26 ps. S. XIX.”

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos musicales de la Región Valenciana: Catedral Metropolitana de Valencia*. Volumen 1.

Página: 95.

63.

Título: *Incipit... Quomodo sedet*. Lamentación 1ª de Feria 5ª.

Compositor: Jaime Balius.

Año: ca. 1800.

Localización: Catedral de Valencia. S. XIX 85/4.

Descripción: “Jaime Balius, nacido en Barcelona a mediados del siglo XVIII. Muerto en Córdoba en 1822.”

452. *Incipit...Quomodo sedet*. Lamentación 1ª de Feria 5ª a 8 SATB-SATB 2 vl. vla. fl. 2 ob. 2 tmpa. 2 fag. y bc. de bajón, violón y 2 cb. ps. ca. 1800. 85/4.

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos musicales de la Región Valenciana: Catedral Metropolitana de Valencia.*
Volumen 1.

Página: 95.

64.

Título: *Magnificat.* Cántico a 6.

Compositor: S. Miranda.

Año: s. XIX.

Localización: Catedral de Valencia. S. XIX 153/5.

Descripción: “S. Miranda. 1444. Magnificat. Cántico a 6 SA-SATB 2 chirimías 2 bajos violón cb. y org. part. 8, fol. y 10 ps. S. XIX 153/5.”

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos musicales de la Región Valenciana: Catedral Metropolitana de Valencia.*
Volumen 1.

Página: 225.

65.

Título: *Miserere.* Salmo a 4 voces.

Compositor: Manuel J. Doyague.

Año: s. XIX.

Localización: Real Colegio de Corpus Christi Patriarca. S. XIX Tomo I Serie I.

Descripción: «S. XIX. Tomo I serie I (pág. 83) Doyague, Manuel J.: Miserere. “Salmo a 4 voces con flautas, fagotes, trompas y acompañamiento”.»

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos musicales de la Región Valenciana: Real Colegio de Corpus Christi Patriarca.*
Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1984.

Página: 75.

66.

Título: *De Lamentatione... Cogiavit Dominus.*

Compositor: José Aleyxandre López.(1792-1832)

Año: 1792-1832

Localización: Catedral de Orihuela.

Descripción: «De Lamentatione.... Cogiavit dominus. “Lamentación 1ª de feria VI” a 8 SATB-SATB, flautas, 2 trompas, fagot, contrabajo y acomp. de clave. Part. 6 fols. y 15 particellas.»

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos musicales de la Región Valenciana: Catedral de Orihuela.*

Página: 30.

67.

Título: *Desde ese trono. “Aria a coros a la Virgen.”*

Compositor: José Aleyxandre López. (1792-1832)

Año: 1792-1832

Localización: Catedral de Orihuela 34/7.

Descripción: «Desde ese trono. “Aria a coros a la Virgen” S-SATB, dos violines, dos oboes, dos bajones y acomp. de órgano. Part. 5 fol. de 1827 y 23 particellas. 34/7.»

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos musicales de la Región Valenciana: Catedral de Orihuela.*

Página: 34.

68.

Título: *Misa en Re M.*

Compositor: Francisco Secanilla (1775-1832).

Año: ca. 1810.

Localización: Catedral de Valencia. 171/8.

Descripción: «3027. Misa en Re Mayor a 8. SATB-SATB 2 chirimías, 2 bajones, vlc., contrabajo y org. Part. 20 fols. y 12 ps. 171/8.»

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos musicales de la Región Valenciana: Catedral Metropolitana de Valencia. Volumen 1*

Página: 418.

69.

Título: *Salmo en Re M a 6.*

Compositor: Cabo.

Año: 1815.

Localización: Catedral de Valencia. 191/14.

Descripción: «570. Laudate. Salmo ReM a 6 SB-SATB cb. fag. violón y org. con clarines 13 ps. 1815. 191/14.»

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos musicales de la Región Valenciana: Catedral Metropolitana de Valencia. Volumen 1.*

Página: 111.

70.

Título: *Villancico de Kalenda.*

Compositor: Morata.

Año: 1822.

Localización: Catedral de Segorbe. 27 B/5.

Descripción: «Morata. 1731. “Villancico de Kalenda”. Particellas de viola y bajón de 1822. 27 B/5. Podrían ser dos autores: José Morata (*Geldo –Castellón–, 1769; Valencia, 1840) infante y luego maestro de capilla de Segorbe, fue después maestro de la Colegiata de Játiva; opositó a la Catedral de Valencia en 1819, siendo finalmente maestro del Patriarca desde 1829. O Miguel Soriano Morata (Maestro de Segorbe, 1829-1838).»

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos musicales de la Región Valenciana: Catedral de Segorbe.* Volumen 3

Página: 178.

71.

Título: “Villancico último para este año 1825.”

Compositor: Morata.

Año: 1825.

Localización: Catedral de Segorbe. 27 B/17.

Descripción: «1744. “Villancico último para este año 1825”, con viola, flauta, oboe, flauta y bajón. 5 particellas de 1825. 27 B/ 17. Podrían ser dos autores: José Morata (*Geldo –Castellón–, 1769; Valencia, 1840) infante y luego maestro de capilla de Segorbe, fue después maestro de la Colegiata de Játiva, opositó a la Catedral de Valencia en 1819, siendo finalmente maestro del Patriarca desde 1829. O Miguel Soriano Morata (Maestro de Segorbe, 1829-1838).»

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos musicales de la Región Valenciana: Catedral de Segorbe.* Volumen 3.

Página: 178.

72.

Título: *Hoy el Padre glorifica.*

Compositor: Juan Bautista Plasencia y Valls.

Año: 1845.

Localización: Real Colegio de Corpus Christi Patriarca.

Descripción: «4561. Hoy el Padre glorifica. Orquesta con fagot... Particellas de 1845.»

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos musicales de la Región Valenciana: Real Colegio de Corpus Christi Patriarca.* Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1984.

Página: 648.

73.

Título: *Aleph. Quomodo obscuratum est aurum.*

Compositor: Juan Bautista Plasencia y Valls.

Año: 1849.

Localización: Real Colegio de Corpus Christi Patriarca.

Descripción: «4569. Aleph. Quomodo obscuratum est aurum. Lamentación con acomp. de piano, fagot, violoncello y contrabajo. Partitura y particellas de 1849.»

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos musicales de la Región Valenciana: Real Colegio de Corpus Christi Patriarca.* Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1984.

Página: 649.

74.

Título: *Miserere.* Salmo a 8.

Compositor: Juan Bautista Plasencia y Valls.

Año: 1842.

Localización: Real Colegio de Corpus Christi Patriarca, p. 9/2, y p. 11/ 1 y 2.

Descripción: «4573. Miserere. Salmo a 8 SATB-SATB y acomp. pianoforte, fagot, violón y cb. Partitura y particellas de 1842. Otra partitura autógrafa firmada por el autor (1842) en Mi b. Particellas p. 9/2, y p. 11/ 1 y 2.»

Autor: José Climent Barber.

Fuente: *Fondos musicales de la Región Valenciana: Real Colegio de Corpus Christi Patriarca.* Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1984.

Página: 649.

75.

Título: Partitura de la lamentación 2ª de la feria 6ª.

Compositor: Juan Menchué.

Año: ca. 1850.

Localización: Inventario de las obras musicales de la catedral de Valencia. “Inventario de las obras de música existentes en el armario situado en el vestuario o sacristía de S. Vicente Mártir, practicado en el mes de marzo de 1881. Estante 18. Leg. C.C.C. Diferentes Autores del S. XIX. Nº 8.”

Descripción: “No. 8. Partitura de la lamentación 2ª. De la feria 6ª. A solo de tenor con acompañamiento de piano, fagot, violoncelo y basso; Menchué.”

“Don Juan Menchué: organista, tenor y maestro de capilla. 1853. Organista 2º del Patriarca en Valencia, después tenor de la Catedral y Maestro de Capilla interino de la Catedral. Murió allí el 6 de Marzo de 1853.”

Autor: Francisco Asenjo Barbieri.

Fuente: *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*. Ed., transcr. e introd. a cargo de Emilio Casares. Madrid, 1986.

Página: 566.

76.

Título: Lamentación 3ª del Jueves.

Compositor: Pérez [Gascón].

Año: ca. 1850.

Localización: Catedral de Valencia. Inventario de las obras musicales de la catedral de Valencia. “Obras de música usuales que existen en el archivo llamado de los beneficiados situado en el vestuario de la capilla de S. Vicente Ferrer. [Sin numerar]”

Descripción: “Lamentación 3ª del Jueves a dúo de bajón con acompañamiento; Pérez.”

Autor: Francisco Asenjo Barbieri.

Fuente: *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*. Ed., transcr. e introd. a cargo de Emilio Casares. Madrid, 1986.

Página: 567.

77.

Título: Resercada a 3 de dos bajos y bajoncillo. (Transcripción)

Compositor: Francisco Vicente y Cervera (ca. 1690-1749).

Año: ca. 1860.

Localización: Colegio de Corpus Christi. Catálogo de Música, sig. VAcP-Mus/CM-V-39.

Descripción: “Resercada [Manuscrito]: A 3 de dos bajos y bajoncillo / de Mosén Francisco Vicente y Cerbera. — [Valencia, ca. 1860] 4 partes ([2, 2, 2, 1] p.); 22 x 32 cm. Lugar de producción a partir de la propiedad del documento. Fecha de producción a partir de las características físicas del documento. Partes de bajoncillo, bajón I, II; acompañamiento continuo. Escrito con pluma en tinta negra. Signatura antigua escrita a lápiz en la portada de la parte de bajoncillo: V 4 | 6. En la h. [1] v. de la parte de acompañamiento: título y mención de responsabilidad. La h. [2] v. de tres de las partes en blanco.”

Fuente: Catálogo de Música del Colegio de Corpus Christi de Valencia.

Página: (sig. VAcP-Mus/CM-V-39).

78.

Título: Recercada para ofertorios para oboe, fagot, bajón y acompañamiento continuo de órgano³³⁵.

Compositor: Mariano Plasencia Valls (ca. 1805-1875).

Año: 1869.

Localización: Colegio de Corpus Christi. Catálogo de Música, sig. VAcp-Mus/CM-P-215.

Descripción: “Recercada para ofertorios [Manuscrito]: para oboe, fagot, bajón y acompañamiento continuo de órgano / Mariano Plasencia. — [Valencia], 1869. 1 partitura ([2] p.); 22 x 32 cm + 4 partes ([1, 1, 1, 2] p.). Lugar de producción tomada de la portada de la carpetilla. Partitura para oboe, fagot I, fagot II y órgano. Partes de oboe; fagot; bajón; acompañamiento continuo. Escrito con pluma en tinta negra. En la h. [1] r. de la parte de oboe, signatura antigua escrita a lápiz: P 12 | 8; y en la h. [1] v. posible fecha de interpretación escrita a lápiz. Carpetilla de la que solo se conserva la h. [1] con el título y mención de responsabilidad. Cuño del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia en las partes. La h. [3] v. de tres de las partes en blanco.”

Fuente: Catálogo de Música del Colegio de Corpus Christi de Valencia.

Página: (sig. VAcp-Mus/CM-P-215).

79.

Título: Lamentación 3ª a solo de bajón.

Compositor: José Piqueras.

Año: ca. 1865.

Localización: Catedral de Valencia. Inventario de las obras musicales de la catedral de Valencia. “Obras de música usuales que existen en el archivo llamado de los beneficiados situado en el vestuario de la capilla de S. Vicente Ferrer. [Sin numerar]”

Descripción: “Lamentación 3ª a solo de bajón [partitura]. D. José Piqueras maestro de capilla, 1861-70. Era ya maestro de capilla interino de la catedral de Valencia cuando fue nombrado en propiedad el 18 de marzo de 1861. Murió en 23 de febrero de 1870.”

Autor: Francisco Asenjo Barbieri.

Fuente: *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*. Ed., transcr. e introd. a cargo de Emilio Casares. Madrid, 1986.

Página: 568.

S. XX

80.

Título: Misa a cuatro voces y Fagot para los Domingos de Adviento y para la Cuaresma³³⁶.

³³⁵ Vide PARTITURA XXII: RECERCADA PARA OFERTORIOS II. PLASENCIA.

³³⁶ Vide PARTITURA XXVI: MISA. ZUBIAURRE.

Compositor: Valentín Zubiaurre (1837-1914).

Año: 1879.

Localización: Catálogo de Música del Colegio de Corpus Christi, sig. VAcp-Mus/VRP-457.

Descripción: “Misa [Manuscrito] a cuatro voces y Fagot: para los Domingos de Adviento y para la Cuaresma / compuesta por D. Valentín Zubiaurre, Maestro Director de la Real Capilla de Música de Su Majestad — [Valencia], 1879. 1 partitura (19 h.); 24 x 32 cm. Texto en latín. Lugar de producción a partir de la propiedad de la obra. Partitura para Tiple, Alto, Tenor, Bajo y Fagot. Escrito con pluma en tinta negra. Paginación a lápiz. En la portada, escrita a lápiz, la signatura antigua: Z 1 | 14, y el *ex libris* de Vicente Ripollés Pérez, en tinta negra. Partitura en cuaderno cosido con hilo rojo.”

Fuente: Catálogo de Música del Colegio de Corpus Christi de Valencia.

Página: (sig. VAcp-Mus/VRP-457).

81.

Título: *3ème Messe Solennelle à quatre voix solos et chœurs avec orchestre ou orgue*: op. 11.

Compositor: Alexandre Guilmant (1837-1911).

Año: 1894.

Localización: Catálogo de Música del Colegio de Corpus Christi, sig. VAcp-Mus/CM-G-85.

Descripción: «3 ème Messe Solennelle [Música notada]: à quatre voix solos et chœurs avec orchestre ou orgue: op. 11 / par Alexandre Guilmant. — París [etc.]: A. Durand & Fils [etc.], cop. 1894 (Delanchy). 1 partitura vocal (76 p.); 29 cm + 9 partes; 35 cm. “Hommage respectueux à sa Grandeur Monseigneur Pierre Louis Parisis, Evêque d’Arras, de Boulogne et de St. Omer.” Texto en latín. N. pl.: (A. G. 77.) Partitura para Soprano I, Soprano II, Tenor, Bajo y Órgano. Partes de flauta; clarinete I y II; bajón; saxofón alto; órgano; violín I, II; violonchelo; contrabajo.»

Fuente: Catálogo de Música del Colegio de Corpus Christi de Valencia. [*Posiblemente sea un error de catalogación y la palabra “bajón” sea traducción del francés “basson”.*]

Página: (sig. VAcp-Mus/CM-G-85).

82.

Título: Glosa castellana del “*Stabat Mater*” a tres voces iguales (ya solas, ya acompañadas de órg[ano]).

Compositor: Francisco Martí Estellés (1885-?).

Año: (Entre 1885 y 1958).

Localización: Catálogo de Música del Colegio de Corpus Christi, sig. VAcp-Mus/EDB-1162.

Descripción: «Glosa castellana del “*Stabat Mater*” [Manuscrito]: a tres voces iguales (ya solas, ya acompañadas de órg[ano]) / por F. Martí, Presbítero. — [Valencia, entre 1885 y 1958]. 1 partitura vocal ([3] p.); 32 cm + 5 partes; 22 x 32 cm. Manuscrito probablemente autógrafo. *Incipit*: “La madre estaba llorosa...” Texto en castellano. Lugar y fecha de producción deducidos según la propiedad del manuscrito. Partitura para Tenor I, Tenor II, Bajo y Órgano. Partes de Tenor I, II; Bajo; órgano; bajón. Escrito con pluma en tinta negra.»

Fuente: Catálogo de música del Colegio de Corpus Christi de Valencia.

Página: (sig. VAcP-Mus/EDB-1162)

83.

Título: *Gran fantasía para fagot.*

Compositor: Fernando Galiana.

Año: 1900.

Localización: -

Descripción: «Galiana, Fernando. Natural de Cuart de Poblet y director de varias bandas, y últimamente bajón de la Capilla de la Basílica Metropolitana. Sólo conocemos de este compositor una *Gran fantasía de fagot.*»

Autor: José Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí.

Fuente: *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico.* 1903

Página: 266.

84.

Título: *Recercada a duo de oboe y fagot sobre el Pange Lingua*³³⁷.

Compositor: José Medina Garcerà (1850-1910).

Año: 1902.

Localización: Catálogo de Música del Colegio de Corpus Christi de Valencia, sig. VAcP-Mus/CM-M-82.

Descripción: Recercada a duo de oboe y fagot [Manuscrito]: sobre el Pange Lingua / José Medina. — Valencia, 1902, sept. 28. 1 partitura ([3] p.); 22 x 32 cm + 4 partes ([1, 1, 2, 2] p.). En la p. [1] de la partitura, escrito a lápiz: “para Jueves”. Partes de oboe, fagot y órgano producidas entre 1902 y 1950 según sus características físicas. La parte de violonchelo y contrabajo no está escrita en la partitura. Lugar y fecha de producción tomados de la partitura. Partitura y partes de oboe; órgano; violonchelo y contrabajo. Escrito con pluma en tinta negra. Signatura antigua: M 7 / N° 10. Anotaciones sobre el modo de interpretación y modificaciones en algunos compases de las partes instrumentales. Cuño del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia. La h. [2] v. de partitura y parte de órgano, y la h. [1] v. de las partes de oboe y fagot, en blanco. La h. [8] v. de la partitura, h. [2] v. de veinticuatro de las partes vocales, y h. [4] v. de las partes instrumentales, en blanco.

Fuente: Catálogo de Música del Colegio de Corpus Christi de Valencia.

85.

Título: Glosa castellana del “*Stabat Mater*”³³⁸.

³³⁷ Vide PARTITURA XXVII: RECERCADA A DUO. MEDINA.

³³⁸ Vide PARTITURA XXVIII: STABAT MATER. MARTÍ.

Compositor: Francisco Martí Estellés (1885-?).

Año: (1885—1958)

Localización: Catálogo de Música del Colegio de Corpus Christi de Valencia, sig. VAcP-Mus/EDB-1162.

Descripción: Glosa castellana del “Stabat Mater” [Manuscrito]: a tres voces iguales (ya solas, ya acompañadas de órg[ano].) / por F. Martí, Pbro. — [Valencia, entre 1885 y 1958]. 1 partitura vocal ([3] p.); 32 cm + 5 partes; 22 x 32 cm. Ms. probablemente autógrafo. *Incipit:* “La madre estaba llorosa...” Texto en castellano. Lugar y fecha de producción deducidos según la propiedad del ms. Partitura para Tenor I, Tenor II, Bajo y órgano. Partes de Tenor I, II; Bajo; órgano; bajón. Escrito con pluma en tinta negra.

Fuente: Catálogo de música del Colegio de Corpus Christi de Valencia.

86.

Título: Recercada para Ofertorios³³⁹.

Compositor: Mariano Plasencia Valls (ca. 1805-1875).

Año: 1869

Localización: Catálogo de Música del Colegio de Corpus Christi de Valencia, sig. VAcP-Mus/CM-P-215

Descripción: Recercada para ofertorios [Manuscrito]: para oboe, fagot, bajón y acompañamiento continuo de órgano / Mariano Plasencia. — [Valencia], 1869. 1 partitura ([2] p.); 22 x 32 cm + 4 partes ([1, 1, 1, 2] p.). Lugar de producción tomada de la portada de la carpetilla. Partitura para oboe, fagot I, fagot II y órgano. Partes de oboe; fagot; bajón; acompañamiento continuo. Escrito con pluma en tinta negra. En la h. [1] r. de la parte de oboe, signatura antigua escrita a lápiz: P 12 | 8; y en la h. [1] v., posible fecha de interpretación, escrita a lápiz. Carpetilla de la que sólo se conserva la h. [1] con el título y mención de responsabilidad. Cuño del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia en las partes. La h. [3] v. de tres de las partes, en blanco. [En la parte de fagot indica: *Fagóto como pinta y Bajón tono alto en la, de Capilla*]

Fuente: Catálogo de Música del Colegio de Corpus Christi de Valencia.

87.

Título: Resercada a 3 de dos Bajones y oboe.(transcripción)

Compositor: Francisco Hernández y Llana [Francisco Hernández Illana debió de nacer alrededor de 1700. Hacia 1723 fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Astorga. El 7 de junio de 1728 fue elegido maestro de capilla en el Colegio del Patriarca o de Corpus Christi de Valencia. Murió en 1780.]

Año: 1900-1950.

Localización: Catálogo de Música del Colegio de Corpus Christi de Valencia, sig. VAcP-Mus/CM-H-37.

Descripción: Resercada [sobre el Pange lingua] [Manuscrito]: a 3 de dos Bajones y oboe / [D.

³³⁹ Vide PARTITURA XXI: RECERCADA PARA OFERTORIOS I. PLASENCIA.

Francisco Hernández]. — [Valencia, entre 1900 y 1950]. 4 partes ([2, 2, 2, 2] p.); 24 x 33 cm. Dos copistas. Obra atribuida al compositor por el equipo de catalogación. Lugar y fecha de producción deducidos según los datos biográficos del compositor en el *Listado de Personal del Real Colegio Seminario de Corpus Christi* (1995), y las características físicas del ms. Partes de oboe; fagot; bajón I; ac. Continuo. Falta parte de Bajón II. Escrito con pluma en tinta negra. Con cuño de “Real Colegio / de / Corpus Christi / Valencia”. Adjunta portada con los datos de la obra y una numeración con lápiz, probablemente referido a la obra “Nº 1”. En portada de la parte de ac. está escrito “órgano”.

Fuente: Catálogo de Música del Colegio de Corpus Christi de Valencia.

88.

Título: Resercada sobre el *Pange lingua* a 3 (transcripción).

Compositor: Francisco Hernández y Llana [Illana].

Año: 1800-1850.

Localización: Catálogo de Música del Colegio de Corpus Christi de Valencia, sig. VAcP-Mus/CM-H-39.

Descripción: Resercada sobre el *Pange lingua* [Manuscrito]: a 3 / del Mtro. D. Franco. Hernández. — [Valencia, entre 1850 y 1900] 8 partes; 23 x 32 cm. Un juego de copias está en 3/4 y otro juego en compasillo; también existen algunas diferencias en la armadura y en la melodía. Una parte de ac. está cifrada. Lugar y fecha de producción deducidos según los datos biográficos del compositor en el *Listado de Personal del Real Colegio Seminario de Corpus Christi* (1995) y las características físicas del ms. Partes de oboe (2); fagot I (2); fagot II; bajón; ac. continuo (2). Escrito con pluma en tinta negra. Adjunta portada con los datos de la obra y la numeración “Nº 2”, probablemente referida a la obra; también en la cabecera de algunas partes. Las h. [1] v. de las partes están en blanco, excepto una parte de acompañamiento. En el [re]verso de una copia de ac. está escrita la signatura antigua con lápiz: “H 3 / 6”.

Fuente: Catálogo de Música del Colegio de Corpus Christi de Valencia.

89.

Título: Resercada sobre el *Pange lingua* a 3 (transcripción).

Compositor: Francisco Hernández y Llana [Illana].

Año: 1850-1900.

Localización: Catálogo de Música del Colegio de Corpus Christi de Valencia, sig. VAcP-Mus/CM-H-41.

Descripción: Resercada [sobre el *Pange lingua*] [Manuscrito] : a 3 de Bajo, bajoncillo y oboe / [Francisco Hernández]. -- [Valencia, entre 1800 y 1850]. 6 partes ; 23 x 33 cm. Dos copistas, los dos alrededor del s. XIX. Obra atribuida al compositor por el equipo de catalogación. Lugar y fecha de producción deducidos según los datos biográficos del compositor en el 'Listado de Personal del Real Colegio Seminario de Corpus Christi. 1995' y las características físicas del ms. Partes de Tiple ; Bajo I ; Bajo II ; bajón ; ac. continuo (2). Escrito con pluma en tinta negra. Dos partes con cuño de "Real Colegio / de / Corpus Christi / Valencia". En cabecera de la parte de Tiple I está escrito con pluma la numeración "Nº 5" probablemente referido a la obra. Adjunta portada con los datos de la obra y la signatura antigua escrita con lápiz "H 3 / 6". Una parte de acompañamiento lleva escrito en la portada la numeración '330' y 'para oboe'. En el margen inferior de la parte de Tiple I está escrita con lápiz la signatura antigua. "H 3 / 6".

Fuente: Catálogo de Música del Colegio de Corpus Christi de Valencia.

90.

Título: Resercada sobre el Pange lingua a 3 (transcripción).

Compositor: Francisco Hernández y Llana [Illana].

Año: 1850-1900.

Localización: Catálogo de Música del Colegio de Corpus Christi de Valencia, sig. VAcP-Mus/CM-H-43.

Descripción: Resercada sobre el Pange lingua [Manuscrito]: a 3 / Hernández. — [Valencia, entre 1850 y 1900] 1 partitura ([5] p.); 31 cm + 5 partes; 23 x 33 cm. Lugar y fecha de producción deducidos según los datos biográficos del compositor en el *Listado de Personal del Real Colegio Seminario de Corpus Christi* (1995) y las características físicas del ms. Partitura y partes de oboe I; oboe II; fagot; bajón I; bajón II; ac. continuo. Escrito con pluma en tinta negra. En la partitura sólo hay un bajón en la plantilla y falta parte de ac. continuo. Con cuño de “Real Colegio / de / Corpus Christi / Valencia”. Partitura en cuaderno cosida por el lomo con hilo rojo.

Fuente: Catálogo de Música del Colegio de Corpus Christi de Valencia.

91.

Título: Resercada a 3 de dos bajos y bajoncillo (transcripción).

Compositor: Francisco Vicente Cervera (ca. 1690 - 1749).

Año: [1ª] ca. 1860. [2ª] 1875-1908. [3ª] 1950-1971.

Localización: Catálogo de Música del Colegio de Corpus Christi de Valencia, signaturas: [1ª] VAcP-Mus/CM-V-39. [2ª] VAcP-Mus/CM-V-40. [3ª] VAcP-Mus/CM-V-41.

Descripción: [1ª] Resercada [Manuscrito]: a 3 de dos bajos y bajoncillo / de Mn. Francisco Vicente y Cervera. — [Valencia, ca. 1860] 4 partes ([2, 2, 2, 1] p.); 22 x 32 cm. Lugar de producción a partir de la propiedad del documento. Fecha de producción a partir de las características físicas del documento. Partes de bajoncillo, bajón I, II; acompañamiento continuo. Escrito con pluma en tinta negra. Signatura antigua escrita a lápiz en la portada de la parte de bajoncillo: V 4 | 6. En la h. [1] v. de la parte de acompañamiento: título y mención de responsabilidad. Las h. [2] v. de tres de las partes, en blanco.

[2ª] Resercada [Manuscrito]: a 3 de dos bajos y bajoncillo / de Mn. Francisco Vicente y Cervera. — [Valencia, entre 1875 y 1908] 4 partes ([1, 1, 1, 1] p.); 22 x 32 cm. Parte de bajoncillo y bajón II interpretadas por las partes de oboe y fagot. Lugar de producción a partir de la marca de propiedad del documento. Fecha de producción a partir de las características físicas del documento. Partes de oboe, bajón I; fagot; acompañamiento continuo. Escrito con pluma en tinta negra. Signatura antigua: V 4 | 6. En la h. [1] v. de la parte de acompañamiento: título y mención de responsabilidad inscritos en un rombo. Cuño del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia. Las h. [1] v. de tres de las partes, en blanco.

[3ª] Resercada [Manuscrito]: a 3 de dos bajos y bajoncillo / Francisco Vicente y Cervera. — [Valencia, entre 1950 y 1971] 1 partitura ([4] p.); 31 cm. Copiado probablemente por Joaquín Piedra Miralles. Lugar de producción a partir de la propiedad del documento. Fecha de producción a partir de las características físicas del documento. Partitura para bajoncillo, bajón I, bajón II y acompañamiento continuo. Escrito en tinta negra excepto las líneas divisorias, con bolígrafo en

tinta azul.

Fuente: Catálogo de Música del Colegio de Corpus Christi de Valencia.

PARTITURAS

PARTITURA I: BENEDICTUS DOMINUS, GINÉS PÉREZ

Benedictus Dominus Deus Israel...

Canticum

In VI Tono ad quatuor voces cum instrumento

(vulgo) bajón vel bajoncillo.

1. Moderato. (Jucunde.)
SOLUS. tenete

Cantus. Be - ne - di - ctus Do - mi - nus De - us I - sra - el, e
Altus.
Tenor.
Bassus. Bajón.

CANTORES.
Presto. *mf*

qui - a vi - si - ta - vit, et fe - cit re - dempti - o - nem
qui - a vi - si - ta - vit, et fe - cit re - dempti - o - nem
qui - a vi - si - ta - vit, et fe - cit re - dempti - o - nem
qui - a vi - si - ta - vit, et fe - cit re - dempti - o - nem

mf tenete

ple - bis su - ac.
ple - bis su - ac.
ple - bis su - ac.
ple - bis su - ac.

2. CHORUS:
Et erexit...

Hispaniæ Schola Musica Sacra.
J. G. Pérez.

P.P.C.

Copyright 1896, by Breitkopf & Härtel.

PARTITURA II: PANGE LINGUA.

Interim cantatur hymnus Pange, lingua (exclusis duabus ultimis strophis), vel alius cantus eucharisticus.

Thomas de Aquino (?)

III

P Ange lingua gló-ri- ó-si Córpo-ris mysté-ri- um,
Sangi-nisque pre-ti- ó-si, Quem in mundi pré-ti- um Fructus
ventris gene-ró-si Rex effú-dit gén-ti- um. 2. No-bis da-tus,
no-bis na-tus Ex intácta Vírgi-ne, Et in mundo con-
versá-tus, Sparso verbi sémi-ne, Su- i mo-ras inco-lá-tus
Mí-ro clausit ór-di-ne. 3. In suprémae nocte cenae Re-
cúmbens cum frátri-bus, Observá-ta lege ple-ne Ci-bis

The image shows a musical score for the hymn 'Pange lingua'. It consists of ten staves of music, each with a corresponding line of Latin text. The music is written in a simple, square-note style on a five-line staff. The text is in Latin and describes the Eucharist. The score is marked with 'III' at the beginning and 'P' at the start of the first line of text. The text is: 'Pange lingua gló-ri- ó-si Córpo-ris mysté-ri- um, Sangi-nisque pre-ti- ó-si, Quem in mundi pré-ti- um Fructus ventris gene-ró-si Rex effú-dit gén-ti- um. 2. No-bis da-tus, no-bis na-tus Ex intácta Vírgi-ne, Et in mundo con-versá-tus, Sparso verbi sémi-ne, Su- i mo-ras inco-lá-tus Mí-ro clausit ór-di-ne. 3. In suprémae nocte cenae Re-cúmbens cum frátri-bus, Observá-ta lege ple-ne Ci-bis'. The music is in a 4/4 time signature and is written in a single system.

PARTITURA III: MAGNIFICAT.

M a-gní-fi-cat * ánima méa Dó-minum.

2. Et exs-ultávit spíritus méus * in Déo salutari mé-o.

3. Qui-a respéxit humilitátem ancillæ súæ: * ecce enim ex hoc beátam me dicent

ómnes generatió-nes.

4. Qui-a fécit míhi mágna qui pótens est: * et sánctum nómen é-jus.

5. Et mi-sericórdia éjus a progénie in progénies * tíméntibus é-um.

6. Fé-cit poténtiam in bráchio súo: * dispérsit supérbos ménte córdis sú-i.

7. Depó-suit poténtes de séde, * et exaltávit húmiles.

PARTITURA IV: SALVE REGINA.

5.
Sálve, Regína, * máter mi-se-ricórdi-ae : Ví-ta, dulcé-
do, et spes nóstra, sálve. Ad te clamámus, éxsu-les, fí-
li- i Hévae. Ad te suspi-rámus, geméntes et fléntes in hac
lacrimárum vátte. E-ia ergo, Advocáta nóstra, íllos tú-os
mi-se-ricórdes ócu-los ad nos convérte. Et Jésum, benedí-
ctum frúctum véntris tú-i, nóbis post hoc exsí-li-um ostén-
de. O clémens : O pí- a : O dúlcis * Vírgo Ma-rí- a.

PARTITURA V: ROMANCE A SAN MIGUEL, J. B. COMES.

Tonada **Romance a San Miguel** **Leg. X-48**
Trans.: J. Climent

Tiple *Quien sea aquel cauce* *Quién se-*

Bajoncillo *quien sea aquel.*

Sacabuche *quien sea.*

Bajón grande *quien sea.*

—rá a—quel ca—ba—lle—ro tan va—

—lien—te y ad—mi—ra—ble que por Dios e—chó del

The image shows a musical score for a guitar and voice piece. It is titled 'Romance a San Miguel' by J. B. Comes, with a transcription by J. Climent. The score is for a 'Tonada' and is marked 'Leg. X-48'. It features a vocal line and four guitar parts: Tiple, Bajoncillo, Sacabuche, and Bajón grande. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The score is divided into two systems, each with four staves. The first system shows the vocal line and the four guitar parts. The second system continues the vocal line and the four guitar parts. The lyrics are: 'Quién se-rá a-quel ca-ba-lle-ro tan va-lien-te y ad-mi-ra-ble que por Dios e-chó del'.

PARTITURA VI: RESPONSORIO BREVE DE COMPLETAS, J. B. COMES.

A. Homan / 1907

RESPONSORIO BREVE DE COMPLETAS

MÚSICA DEL INSIGNE MAESTRO
JUAN BAUTISTA CÓMES.

TIPLE.

BAJONCITO 1º

BAJONCITO 2º

BAJON.

In mi...

nus tu...

Do mi ne, com...

Revolved esos archivos

Leg. X-12

Trans.: J. Climent

Entrada en Diálogo

The first system of the musical score includes five staves. From top to bottom: Tiple (with lyrics 'que ay (sus)'), Tenor-Bajo (with lyrics 'Revolved esos archivos'), Bajoncito Tiple I (with lyrics 'Revolved'), Bajoncito Tiple II (with lyrics 'Revolved'), and Bajoncito Alto (with lyrics 'Revolved'). The Tenor-Bajo staff contains the lyrics 'Re-vol-ved e-sos ar-chi-vos, re-vol-ved e-sos ar-'.

The second system of the musical score continues the Tenor-Bajo line with the lyrics '-chi-vos, o-je-ad, o-je-ad na-tu-ra-le-zas de cuan-tos'. It includes four staves of accompaniment for the Tiple, Bajoncito Tiple I, Bajoncito Tiple II, and Bajoncito Alto.

PARTITURA VIII: LAMENTACIÓN, FELIPE MARTÍN.

Incipit lamentatio
Lamentación 1ª del Jueves

Transcripción: Raúl Angulo Díaz Felipe Martín
(+ 1753)

Ti Solo

Bju Bajón

Ac Acompañamiento

Ti
In - ci - pit, in - ci - pit, in - ci - pit la - men - ta - ti - o, in - ci - pit

Bju

Ac

Ti
la - men - ta - ti - o Je - - - re - mi - - - ae pro phe - - -

Bju

Ac

© 2012 Fundación Gustavo Bueno. Raúl Angulo Díaz

Fuente: ANGULO, R. ed. (2012): "Felipe Martín (+1753): «Incipit lamentatio» Lamentación 1ª del Jueves para tiple, bajón y acompañamiento", en Colección Ars Hispana Serie Minor. Catedra de Filosofía de la Música, Fundación Gustavo Bueno. Edición crítica de Raúl Angulo.

PARTITURA IX: RECERCADA SOBRE EL PANGE LINGUA, HERNÁNDEZ. (CM-H-37)

Oboe.

REAL COLECCIÓN
DE
CORPUS-CHRISTI
VALÈNCIA

Rep. 114
CM-H-37
4516

REAL COLECCIÓN
DE
CORPUS-CHRISTI
VALÈNCIA

Fagota, 1.

Handwritten musical score for Flute 1, consisting of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A circular library stamp is visible in the center of the page. At the bottom right, there is a rectangular stamp that reads: REAL ACADEMIA DE CIENCIAS Y LETRAS DE MADRID, CORENOVA, VALENCIA.

Fin

Handwritten musical score for Flute 1, consisting of four staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and the word "Fin". A circular library stamp is visible in the center of the page.

Rajon 8.º

REAL ENLACE
CORRECCION

1955
CH-437

||

Companiam. to

Handwritten musical score for a piano accompaniment, consisting of eight staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "6", "4s", "34", "24", and "32". The paper shows signs of age and wear.

Handwritten musical score for a piano accompaniment, consisting of three staves of music. The notation includes various rhythmic values and accidentals. The paper shows signs of age and wear.

PARTITURA X: RECERCADA SOBRE EL PANGE LINGUA II, HERNÁNDEZ. (CM-H-39)

Oboe, Recercada á 3 Sobre el Pange-Lingua *De Hernandez*

REAL ACADEMIA DE LAS CIENCIAS Y LETRAS DE BURGOS

Map. No. 1
CM-H-39
4527

Flageot, Desercada à 3 Sobre el Bange lingua. De Hernandez

REAL COLEGIO
DE
CORPUS CHRISTI
MADRID
VALLEJUELA

Vozes
CM-439
14527

Organo. Recercada á 3 Sobre el Buzo lingua *de Hernandez*

Como

REAL COLEGIO
CORPUS-CHRISTI
VALENCIA

Voz. Solo
CI-4-39
4527

Organo. Resonancia à Sobre el Borge lingus

de Hernandez.

REAL COLECCION
DE
CORPUS CHRISTI
1785
VAL-ENCIA

PARTITURA XI: RECERCADA SOBRE EL PANGE LINGUA III, HERNÁNDEZ. (CM-H-41)

Violín 1º a 3
Violín 2º a 3

This image shows the first ten measures of a handwritten musical score for Violin 1 and Violin 2. The notation is written on ten staves. The top staff is for Violin 1 (Violín 1º) and the second staff is for Violin 2 (Violín 2º). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several accidentals (sharps and naturals) throughout the piece. The paper is aged and shows some staining.

Bajo 1º a 3

This image shows the first ten measures of a handwritten musical score for Bass. The notation is written on ten staves. The top staff is for Bass (Bajo 1º). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several accidentals (sharps and naturals) throughout the piece. The paper is aged and shows some staining.

Bajo 2.^o 3.

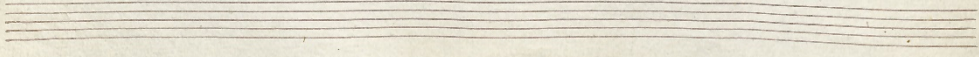
A page of handwritten musical notation for a piece titled "Bajo 2.º 3.". The score is written on ten staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines. The key signature appears to be one sharp (F#). The handwriting is in a cursive style typical of 18th or 19th-century manuscripts.

Bajon 2.^o

A page of handwritten musical notation for a piece titled "Bajon 2.º". The score is written on eight staves. The notation is more complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The key signature is one sharp (F#). At the bottom of the page, there is a printed stamp that reads "REAL COLECCION" and "CORPUS MUSEI".

Temp. to Continuo

A handwritten musical score for Continuo, consisting of eight staves of music. The notation is in a historical style, likely from the 17th or 18th century. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line. The notation includes various note values, rests, and bar lines. There are some markings above the notes, possibly indicating fingerings or ornaments. The score is written on aged, slightly yellowed paper. A faint circular stamp is visible in the center of the page, partially overlapping the music.



PARTITURA XII: RECERCADA SOBRE EL PANGE LINGUA IV, HERNÁNDEZ. (CM-H-43)

This image shows the first page of a musical score, consisting of two facing pages. The left page features four staves of music, with the top staff labeled 'Violin' and the bottom staff labeled 'Basso'. The right page features four staves of music. The score is written in a complex, polyphonic style with various rhythmic patterns and dynamic markings such as 'p' and 'f'. The paper is aged and shows some staining.

This image shows the second page of the musical score, also consisting of two facing pages. The left page features four staves of music, and the right page features four staves of music. The notation continues from the first page, maintaining the same complex, polyphonic style. The paper is aged and shows some staining.

Ms. A. 1. 1
C. 1. 1. 43
14531

Handwritten musical notation on a four-staff system. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. The word "Org." is written below the first staff, and "Lao." is written below the second staff.

Handwritten musical notation on a four-staff system. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. The word "Org." is written below the first staff, "Lao." is written below the second staff, and "Org." is written below the fourth staff.

Handwritten musical notation on a four-staff system. The notation includes various rhythmic values and melodic lines. The word "Org." is written below the first staff.

A series of seven empty musical staves.

Obie, Reverenda à 3, Sobre el Bauge lingua. *Hermandad*

EST. EST. EST.
COREUS-ORIGINEI
VALEROLA

Handwritten musical score on a second page, continuing the piece. It features six staves of music. The notation is consistent with the first page. In the top left corner, there is a small handwritten note: "Map. 111. 91. 93. 14531". The paper is aged and shows some staining. At the bottom of the page, there are three empty staves.

Oboé, *Reservada à 3. Sobre el Bauge lingua.*

Sternander

Handwritten musical score for Oboe, *Reservada à 3. Sobre el Bauge lingua.* The score consists of seven staves of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The music is written in a single system across the seven staves.

Recop. Manl
C. 44-43
1.4531

Handwritten musical score for Oboe, *Reservada à 3. Sobre el Bauge lingua.* The score consists of six staves of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The music is written in a single system across the six staves.

Vigent. Pasacada á 3. Sobre el Arpe lingua. Hernandez

REAL COLECCION
DE
CORPUS CHRISTI
VALENCIA

149p. 16v. 1
Q. 1. 43
14531

Hernandez

Wajon 8.ª Overurada à 3. Sobre el Bange lingua *Hernandez*

Comp. pinta
And. te

REAL CANTORIO
DE
CORPUS CHRISTI
VALLADOLID

Rep. 1661
Ch. H. 43
4531

ce

Bajón 2.º Baxerada à 3. Sobre el Bange lingua.

Nernández

Handwritten musical score for Bajón 2.º Baxerada à 3. Sobre el Bange lingua. The score consists of seven staves of music with various notes, rests, and bar lines. The notation is dense and characteristic of early manuscript notation.

14524

Handwritten musical score for Bajón 2.º Baxerada à 3. Sobre el Bange lingua. The score consists of six staves of music with various notes, rests, and bar lines. The notation is dense and characteristic of early manuscript notation.

PARTITURA XIII: RECERCADA AL SANTÍSIMO, HERNÁNDEZ.

**Cantada sola al S^{mo}
con dos Bajones**

Transcripción: Raúl Angulo Díaz Francisco Hernández Illana
(ca. 1700-1780)

Tenor

Bajón 1º

Bajón 2º

Acompañamiento

T

Bjn. 1º

Bjn. 2º

Ac.

T

A don-de, a don-de mar - cha la pom - pa real au - gus - tu, a

Francisco Fernández Illana, Cuaderno de cantadas... 58 www.musicadehispania.net

Fuente: Transcripción: Raúl Angulo Díaz. Ed. Musica de Hispania.

PARTITURA XIV: RECERCADA A 3, VICENTE, CM-V-39.

Handwritten musical score for "Recercada a 3" by Vicente. The score is written on aged, yellowed paper and consists of ten staves. The title "No 6 Recercada a 3" is written in the top left corner. The tempo marking "Allegro" is written above the first staff, and "Doppio movimento" is written below it. The music is in 3/2 time and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one sharp (F#). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for "Recercada a 3" by Vicente, continuing from the previous page. The score is written on aged, yellowed paper and consists of ten staves. The tempo marking "Doppio movimento" is written above the first staff. The music is in 3/2 time and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one sharp (F#). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Dayo 1. a 2.
Tempo

This page contains the first system of a handwritten musical score. It features ten staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The music is written in a cursive, historical style.

This page contains the second system of the handwritten musical score, continuing from the first page. It features ten staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The music is written in a cursive, historical style. The word *Deciso* is written in the middle of the sixth staff.

Wage 3. a 3.
Desp.

Handwritten musical score on aged paper, page 1. It features ten staves of music in a single system. The notation includes various note values, rests, and clefs. The paper shows signs of age and wear, with some staining and a small tear at the bottom center.

Wage 3. a 3.
Despacio.

Handwritten musical score on aged paper, page 2. It features ten staves of music in a single system. The notation includes various note values, rests, and clefs. The paper shows signs of age and wear, with some staining and a small tear at the bottom center.

PARTITURA XV: RECERCADA A 3, VICENTE, CM-V-40.

Oboe, Recercada á 3. *M. Juan. Vicente Corvera*

REAL COLECCION
DE
CORPUS-CHRISTI
VALENCIA

Bajon 8.º Recercada á 3. *M. Juan. Vicente Corvera*

REAL COLECCION
DE
CORPUS-CHRISTI
VALENCIA

Sagot Ovesrada à 3 *M. Vicente Corvera*

Desp.

REAL COLEGIO
DE
CORPUS CHRISTI
VALSOLA

Accompaniamento

Desp.

Org.

Francisco Vicente y Cervero

RECERCADA a 3 de dos Bajos y Bajoncillo

Despacio

BAJONCILLO

BAJO 1º

BAJO 2º

ACOMPAÑAMIENTO

organo

flautado

org.º

flautado

This image shows two pages of handwritten musical notation. The score is written on multiple staves, likely for a piano or similar instrument. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as "Molto". The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. The score is organized into systems, with each system containing several staves. The first system on the left page has a "Molto" marking. The second system on the left page also has a "Molto" marking. The right page continues the notation with various rhythmic patterns and rests. The overall appearance is that of a personal or working manuscript.

VAcop. Mus 1
CM-V-4A
f. 5478

Handwritten musical notation for the first system, consisting of three staves. The top two staves contain rhythmic notation with stems and beams. The bottom staff contains a melodic line with notes and accidentals, including a "3#" marking above the first measure and an "org." marking above the second measure.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of three staves. The notation is dense with notes and accidentals, including a "3#" marking above the first measure and an "org." marking above the second measure.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of three staves. The notation is sparse, with notes and accidentals. The bottom staff includes markings for "7 b#", "org.", and "flaut. 6".

Handwritten musical score on aged, stained paper. The score consists of approximately 10 staves of music, with Latin lyrics written below the notes. The lyrics include: "ne recortata est", "non habemus", "quoniam veritas est", "in", "concordia", "Sicut", "Domini", "am, quoniam veritas est in", "in", "Domini". The paper shows signs of age, including foxing and staining. A large, faint watermark is visible in the center of the page, featuring a shield with a crown on top and the text "UNIVERSITY OF TORONTO" around it. The number "10" is written in the top right corner.

PARTITURA XVIII: CUANTAS EL SOL ENCIENDE, GARCÍA.

Al. S. S. e Sacram. to
Cantada con Bajones
Quantas el Sol enciende.
Mo D^o Joaqⁿ Garcia
Año 1757.

Recit^o
Basón 2^o ala Cantada
Mo D^o Joachn Garcia

Area

Allegro
Eco
2
4
6
8

PARTITURA XIX: NOBLE, MAGESTUOSA ARQUITECTURA. GARCÍA.

15

Navidad

Cantada sola con Oboes, y Bajones.

Noble magestosa arquitectura

M^o. D^o. Joaquín García

Año 1757. E/XII

5

Mto Cantada sola Con Oboes y Bajones. *Mto. D^o Joaquín García.*

Recitado

No ble ma ges tuo sa Ar qui te ctura. A tri la gros del mundo, de di
ca da, la dñs ma terni dad noosa se gu ra. Lues he mos vis to, q pa ras en na da, la
sa bri ca a tu na da, dea q el por tal pe q no, don de na ce mi Bien jes tu mi Dueño, Da en sues plen
tor, mi so be ra no in di cio, de ser fue nte del Bien, mas que edi ficio.

Aria

En don de se ñor Ca bra, El su bi lo hay En trád quan do tu pie dad, a si y.
nue bo ser a mi me da

PARTITURA XX: AY! QUE PENA. GARCÍA.

3. AY, QUE PENA

Tonada con ...

Instrumento de Bofon

M.º García.

Ay que pena es

Coplas

Embarrado como Bofon

PARTITURA XXI: RECERCADA PARA OFERTORIOS I. PLASENCIA. CM-P-215.

Handwritten musical score for Oboe. The title is "Oboe" with "Dopp." written above. The score is written on seven staves. It features a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The music includes various rhythmic values and accidentals. There are handwritten annotations: "aumentando un poco" and "ritempo". At the bottom of the page, there is a printed stamp: "REAL COLEGIO DE CORPUS CHRISTI VALENCIA" and a handwritten number "P 12/15".

Handwritten musical score for Flute. The title is "Flauto" with "Dopp." and "Bajo" written above. The subtitle "Vino alto en la de Capilla" is written above the first staff. The score is written on seven staves. It features a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The music includes various rhythmic values and accidentals. There are handwritten annotations: "canto pinto", "aumentando un poco", and "ritempo". At the bottom of the page, there is a printed stamp: "REAL COLEGIO DE CORPUS CHRISTI VALENCIA".

Bayan *Dep.*

a celebrando un poco *P. tempo*

REAL COLEGIO DE COMPOSITORES

Acompañamiento

a celebrando un poco *P. tempo*

REAL COLEGIO DE COMPOSITORES

PARTITURA XXII: RECERCADA PARA OFERTORIOS II. PLASENCIA.

Oboe Recercada n° 2°

A tono natural

This image shows a page of handwritten musical notation for an Oboe. The title is "Oboe Recercada n° 2°" and the instruction "A tono natural" is written at the beginning. The music is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The paper is aged and shows some staining. A faint circular watermark is visible in the background.

Sagot 1° Recercada n° 2°

A tono natural

This image shows a page of handwritten musical notation for a Sagot. The title is "Sagot 1° Recercada n° 2°" and the instruction "A tono natural" is written at the beginning. The music is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The paper is aged and shows some staining. A faint circular watermark is visible in the background.

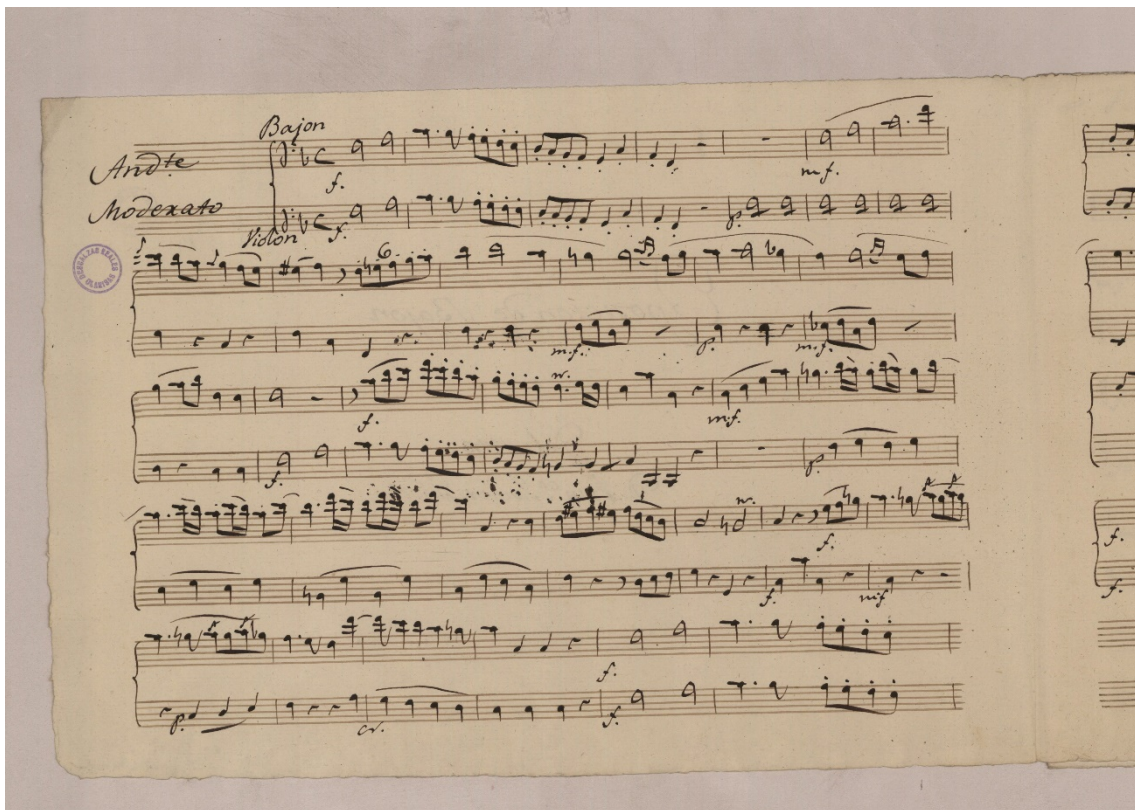
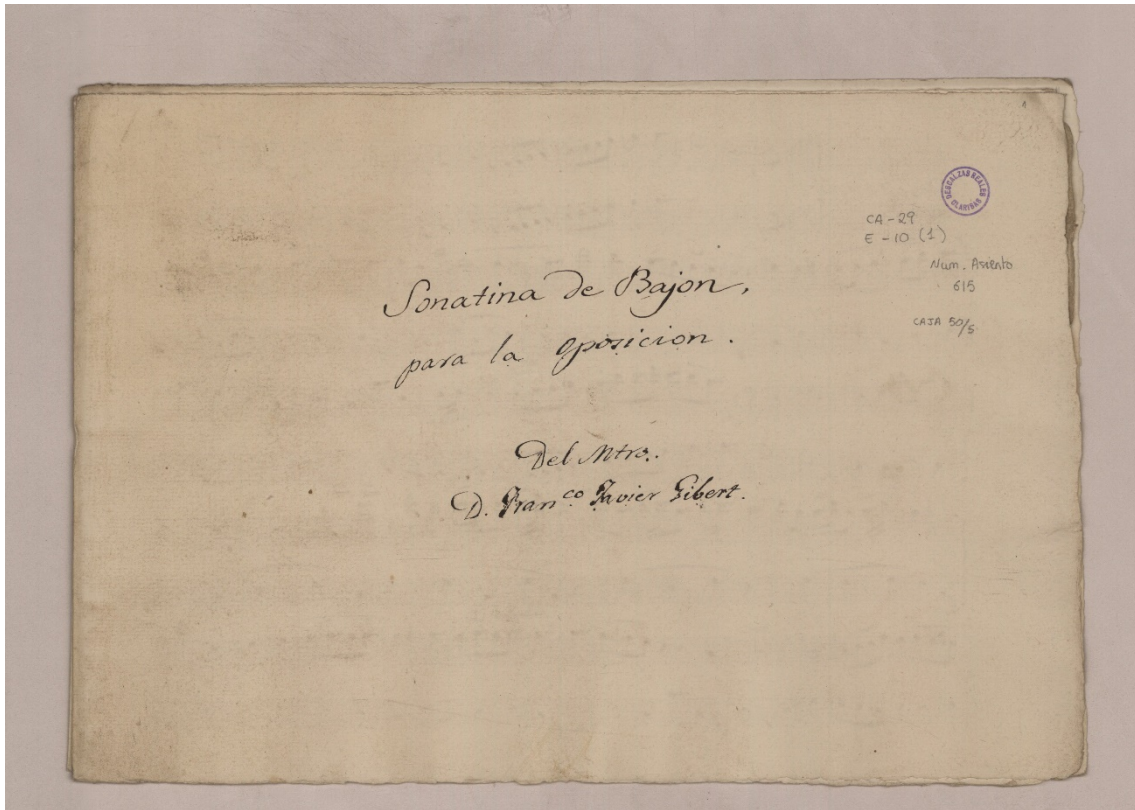
Fagot 2^o *Recuerda* n^o 2^o

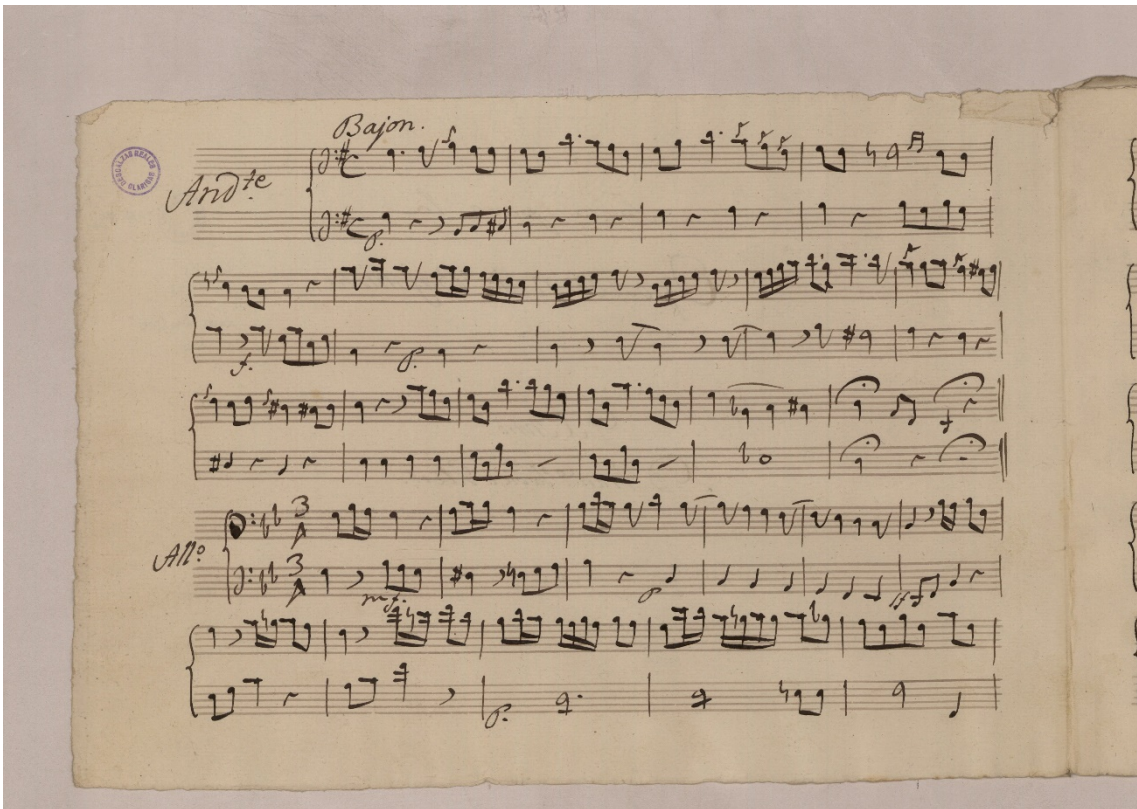
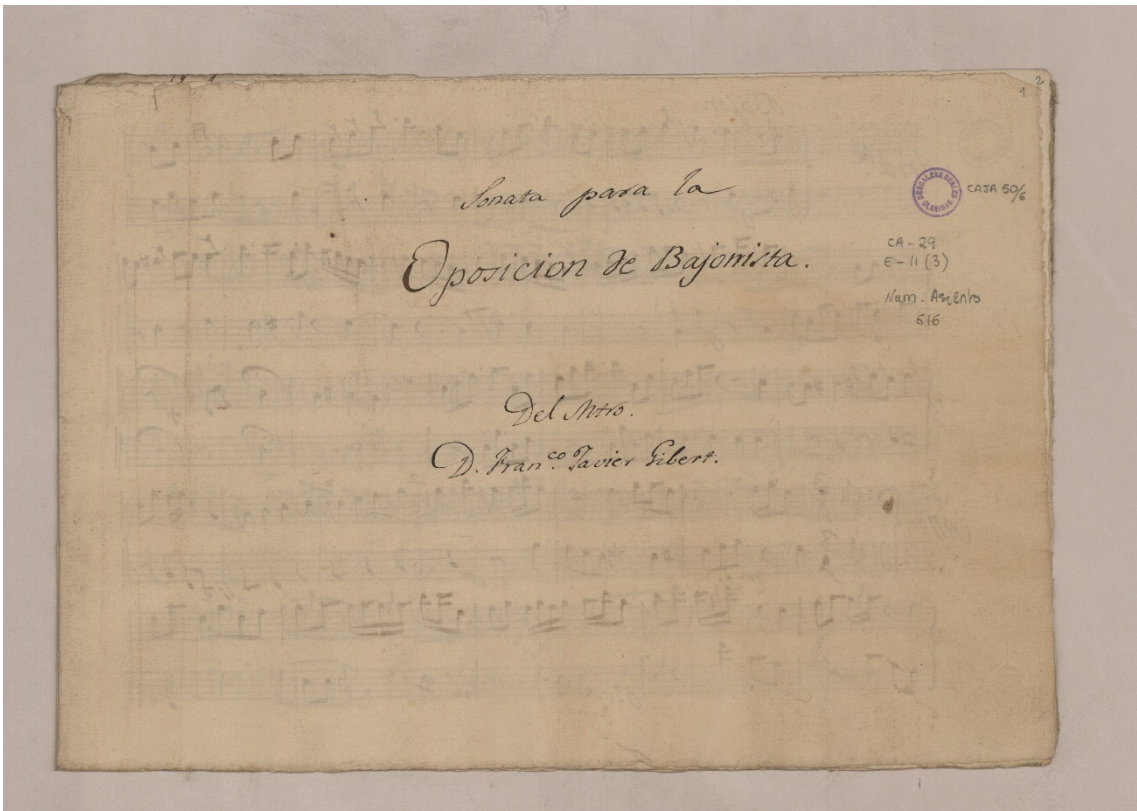
à tono natural

Handwritten musical score for Fagot 2^o, Recuerda n. 2^o. The score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music consists of a single melodic line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical score for Fagot 2^o, Recuerda n. 2^o. This page continues the score from the previous page. It features five staves of music. The notation is dense, with many notes and rests. There are several fingerings indicated by numbers 1-5 above notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

PARTITURA XXIII: GIBERT.





PARTITURA XXIV: VIÁTICOS.

No 1.

Largo.

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Largo.' and the piece is titled 'No 1.' The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. There are several accidentals, including a sharp sign (#) in the first system and several flats in the subsequent systems. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings like accents.

No II.

Musical score for No II, consisting of six staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The first staff begins with a repeat sign. The second staff contains a measure with the word "Fin." above it. The sixth staff concludes with the instruction "D.C." (Da Capo) above the final measure.

No III.

Musical score for No III, consisting of six staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The first staff begins with a repeat sign. The second staff contains a measure with a triplet of eighth notes marked with a "3". The third staff contains a measure with a triplet of eighth notes marked with a "3". The fourth staff contains a measure with a triplet of eighth notes marked with a "3". The fifth staff contains a measure with a triplet of eighth notes marked with a "3". The sixth staff concludes with a repeat sign.

PARTITURA XXVI: MISA. ZUBIAURRE.

Andante *Kiries*

Soprano
Contralto
Tenor
Bajo
Bagot

Handwritten musical score for Kiries, featuring vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Bajo) and Bagot. The score includes lyrics in Spanish and Latin, such as "Ki-ri-e e-lei-son" and "Christe e-lei-son".

(1) *Conviene transportar 1/2 tono bajo, y acaso uno entero, para mayor comodidad de los cantantes.*

PARTITURA XXVII: RECERCADA A DUO. MEDINA.

Recercada à Duo de Oboe e Fagot, sobre el Pange Lingua

Oboe

Fagot

Para Juan de...

PARTITURA XXVIII: STABAT MATER. MARTÍ.

Handwritten musical score for 'Stabat Mater' by Martí. The score is written on ten staves. The top staff is for voice, with 'A voce sola' written above it. The second staff is for piano, with the instruction 'Tocando sólo 4 compassos como en la edición' written above it. The third staff is for soprano, with the lyrics 'O que tu tey a li q - - - da que se ta - ma - de se ve - ri -'. The fourth staff is for alto, with the lyrics 'O que tu tey a li q - - - da que se ta - ma - de se ve - ri -'. The fifth staff is for tenor, with the lyrics 'O que tu tey a li q - - - da que se ta - ma - de se ve - ri -'. The sixth staff is for bass, with the lyrics 'O que tu tey a li q - - - da que se ta - ma - de se ve - ri -'. The seventh staff is for piano, with the lyrics 'da del u - ni - que - ni - to - Dio - qui -'. The eighth staff is for piano, with the lyrics 'da del u - ni - que - ni - to - Dio - qui -'. The ninth staff is for piano, with the lyrics 'da del u - ni - que - ni - to - Dio - qui -'. The tenth staff is for piano, with the lyrics 'da del u - ni - que - ni - to - Dio - qui -'. The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and markings.

ANEXOS

ANEXO I. CUERPO.



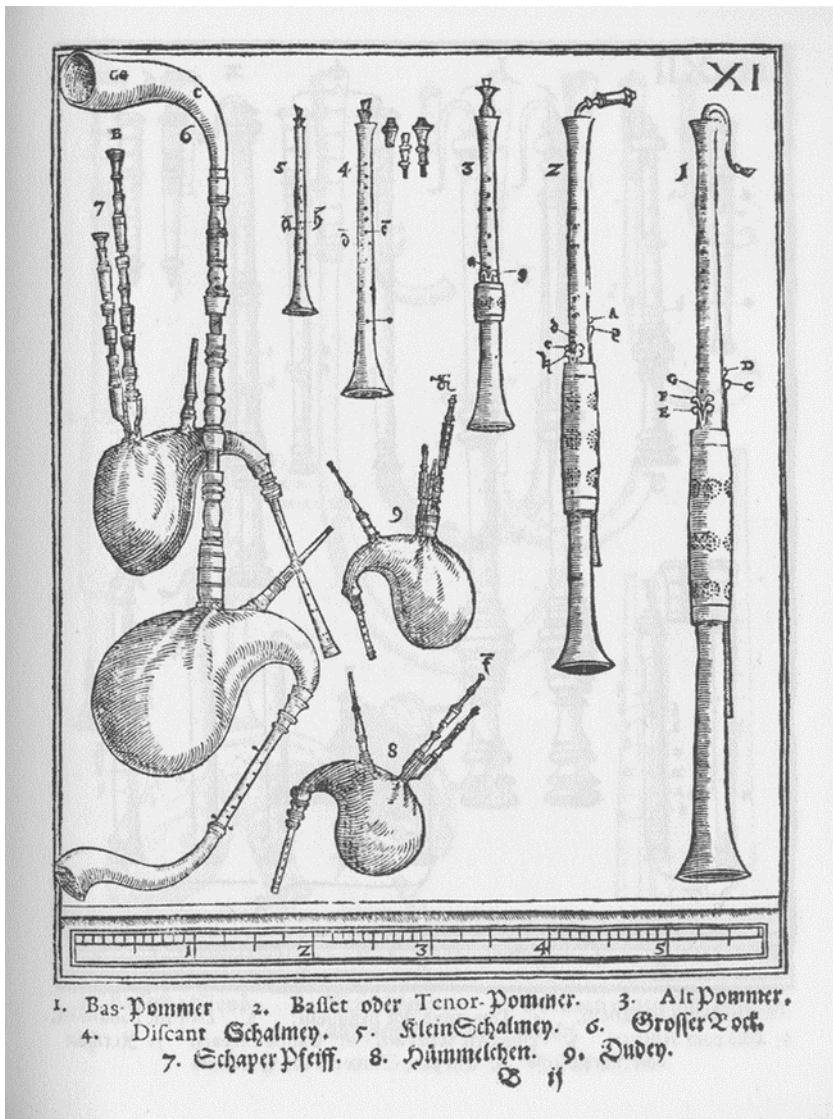
ANEXO II. TUDEL.



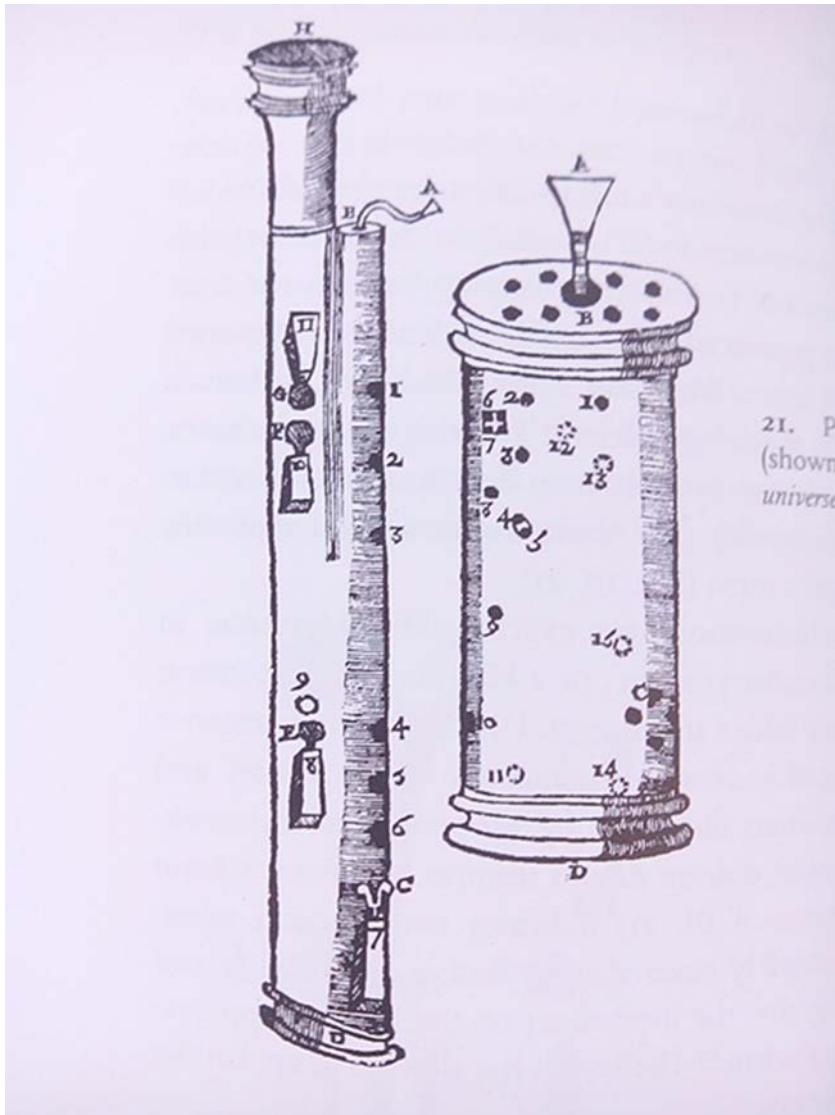
ANEXO III. CAÑA.



ANEXO IV. CHIRIMÍAS Y BOMBARDAS.

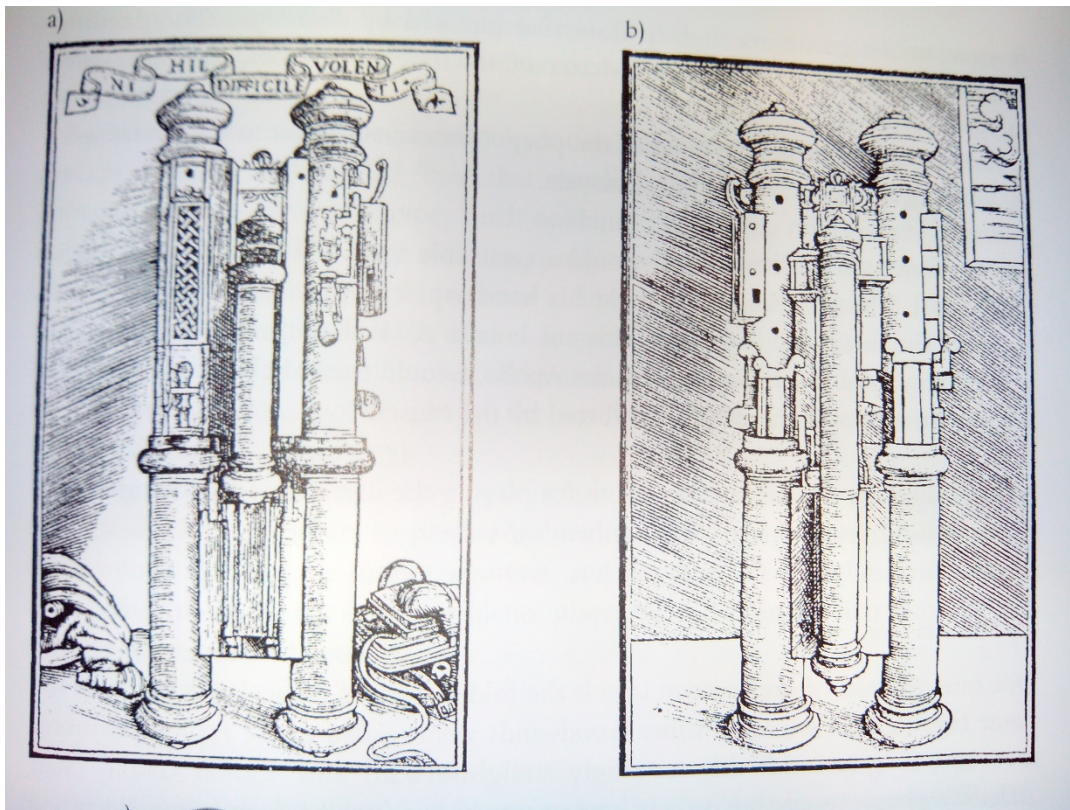


ANEXO V. MERSENNE, BASSOON Y CERVELAT.

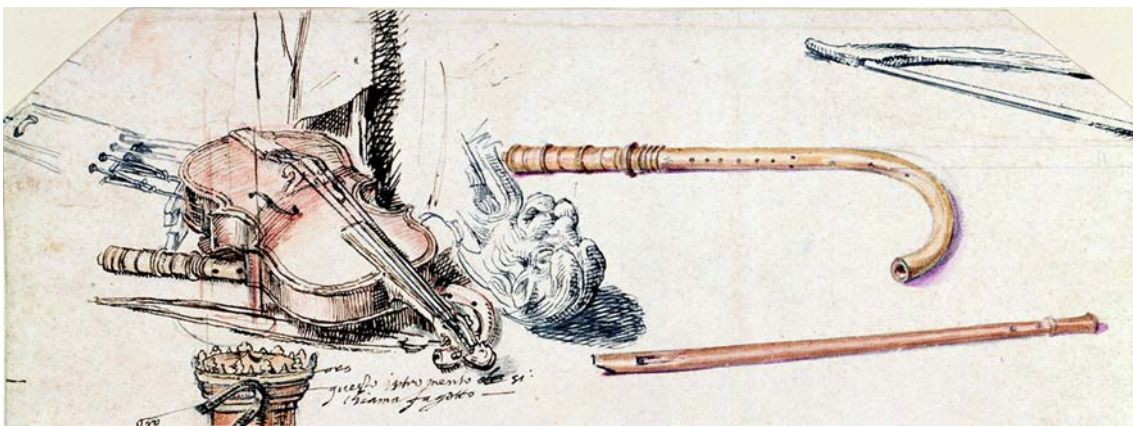


(Mersenne, 1636: 300)

ANEXO VI. PHAGOTUM



ANEXO VII. RICAMATORI



Fuente: (Kirnbauer, 2011: 217-228)

Prattica di Musica

mi di sopra commemerate m'acquetarci & parei fine: ma dubitando di non esser così da tutti inteso, ho deliberato al fine di proporverti quello che sia più da detto fatto figure della perfetta T. cantata.

The image shows two systems of musical staves. The first system contains seven staves labeled from left to right: Corni bianchi & neri, Violini I & II, Fagotti, Trombe, Corni neri, Fagotti Chiaro, and Trombe. The second system contains seven staves labeled from left to right: Violini Contraltini, Tenore, Bassi, Viola Contraltina, Tenore, Bassi, Doppio Bassi, and Trombe. Each staff contains musical notation with notes and rests.

Queste sono le possibilità de' gli strumenti che si sogliono adoprare per far concerti: & se ve ne sono d'altra sorte, tutti hanno convenienza con qualche duno de' li superiori. Così riguardando una Compositore alle possibilità loro se ne servirà con assai più facilità: & li sopra meglio dispor le parte sopra, che non farà quando che non seppe le possibilità delle voci che si possono dare.

Et ancora ogni uno che si come le voci humane, possono cantar una cantilena un Tono più alto: & un Tono più basso secondo che li torna comodo & che li pare è piace, che così ancora gli strumenti possono sonar una cosa dura in un Tono & dura nell'altra, per rispetto che tutti universalmente sono al rispetto alle voci. Et così quando che con gli strumenti si vogliono accompagnare le voci il più delle volte per accommodarle se si sonano alla seconda, alla terza, alla quarta &c. E però in questo caso quelli che li vogliono adoprare: se non ne hanno altra particular cognizione: almeno sappiano generalmente che i Toni barbari non si possino collocar dentro alle lor corde naturali: si possono sonar un Tono più basso: & che li rapportati si possono fare alla quarta & alla quinta come si presuppone d'egli da se stesso habbia da considerar queste cose.

A restate poi che in questa professione si ha da considerare si lascia ad altro più perito di me, i perché si come il giudizio & il discorso gioca in ogni cosa, così ancora in simil occasione consideranda in che modo & per che via procedano gli strumenti in accommodar le parte che hanno da cantar può presenziare à tutte le considerazioni particolare, & in qual si voglia caso risolvete ad più ad meno che s'egli fosse un perito & perfetto maestro.

Onde se le scritture hanno quella forza & viva voce che hanno le parole, con i ragionamenti & le parole m'afficcerete di maltratar meglio, & di meglio dar ad intendere tutte queste cose: ma essendo tale quale si veggono essere, dopo l'essermi affaticato quanto in tutto il progresso dell'opera si vede, & haver cercato al possibile di fermi intendere, fatto brevemente tutte quelle esclamazioni che in simili ragionamenti si debbon fare: havendo adempita la mia intentione in nome di quel Signore che mi ha dato potenza di dar principio, & condarmi fin qui con pace, & buona grazia di tutti voglio terminare & dar fine.

IL FINE,

ANEXO IX. FAMILIA DE BAJONES.



Que es de los Conciertos, e instrum. music. y de su temple. 1063

Reales: particularmente de los que mas vezes a sido hecha mencion en los Cap. de arriba afiu, que disponiendose el Compositor de hazer vna Composcion con proposito de introducir demas de las voces; algunos instrumentos artificiales, pueda disponer la obra juntamente con ellos, *sin que aya falta ninguna de Tonos, ni de Semitonos.*

Pero en quanto à las *Cornetas*, assi blancas como negras, *naturalmente no passan quinze voces*, comengando de A lamire; y aduertan que las *Cornetas negras*, demas destas voces naturales, pueden assimesmo subir quatro, cinco y seys voces, tan buenas y tan perfectas, como lo sean las primeras principales: todas vezes que el Tañedor las supiere formar, como se deve.

Corneta blanca
12, 15 puntos
Corneta negra
12, 15 puntos

Assi mesmo entre las *Cornetas negras*, se halla vna *Corneta*, que se llama *Corneta querta*; la qual no sube mas de *ocho voces reales*: principiando desde D solre hasta à G solreut; y con la *Clave*, no deciendo mas que en C faut.

Corneta quarta
11 puntos

Las *Dulçaynas* sin *Claves*, no passan *nueve voces*, y con las *Claves* *ocho*, hasta à doze: comengando desde C faut hasta à D lafolre.

Dulçayna
9 puntos y 12 con las Claves

El *Pagote corista* sube desde la *Oitava baxa* de C faut, hasta al b fa \sharp mi agudo; que son *catorce puntos*: se dize *Pagote corista*, por quanto ay de su tono, sino que es algun tanto mas alto ò mas baxo.

Pagote corista
14 puntos

Las *Cornas finadas*, no passan *nueve voces*; empegando desde C faut à D lafolre; como tambien las *Dulçaynas* sin *Claves*.

Cornas finadas
9 puntos

Los *Fiferos*, no passan de baxo de D solre; y por arriba, el *Tiple* no *passa la Quingena*.

Flauta
14, 15, 16

El *Tiple* de las *Flautas* sube desde G solreut primero, hasta à F faut añadido, que son *catorce puntos*: el *Tenor* procede desde C faut à A lamire sobregado, que son *trece puntos*; mas el *Baxo*, desde el F faut retroplex (que es la *Oitava* de F faut primero en la orden de la *Mano*, llamado F faut graue) hasta à b fa \sharp mi agudo, que son *ocho puntos*.

Secantes
16 puntos en cifra

Ay despues otros instrumentos que se llaman *Sordones*, los quales tienen el sonido como las *Cornas finadas*, y van tan baxo como el *Pagote corista*; y son de tal naturalcza, que ni suben ni baxan, sino hasta à vna cierta señal.

Sordones
16 puntos en cifra

Los *Sacabuches* van tan alto, que llegan hasta à A lamire sobregado; y abaxan poco menos quanto quisiere el Tañedor, porque con alargar los cañones y añadirles los tuertos, se hacen voces de mas del ordinario. Estas pues son las subidas y baxadas de los instrumentos estables; particularmente de los, que tañen vna sola parte.

Sacabuches
16 puntos en cifra desde A lamire sobregado hasta à la octava

Los otros instrumentos despues de sonido mouible, si queremos ver que tanto suban y baxen, diremos que la mayor parte de los *Organos*, *Clauicembalos*, *Arpycordios*, *Monochordios*, *Regales*, y *Clautorganos* son instrumentos, que entre *Tonos* y *Semitonos*, tienen *50 voces* en la mayor cantidad, y algunos ay de *42* solamente.

Organos, Arpycordios etc.
42, 50 puntos

Los *Rabeles* ò *Violines* suben *17 voces*, comengando desde G solreut agudo hasta à b fa \sharp mi añadido por arriba de la *Mano*: demas destas, otras *vozes* se pueden formar por *artificio* y *habilidad* del Tañedor; lo mesmo se dize de las *Vihuelas* de brazo ò *bastardas*, y de *piernas*; llamadas vulgarmente, *Vihuelas* de arco.

Rabel
17 puntos

La *Violeta chica* (que es el *Tiple* de las *Vihuelas* de arco) sube y baxa desde A lamire fuera de la *Mano* hasta en A re, que vienen à ser *12 puntos*. Mas el *Baxo* procede desde D lafolre à G solreut baxo baxo; que es *Oitava* retroplex de F vt: que son *19 voces*. Finalmente aduertan que el *Tenor* y *Alto* de las *Vihuelas* de brazo, formaran estas bozes desde A lamire hasta à F faut, fuera del principio de la *Mano*: mas el *Baxo*, porque se temple en *Oitava* graue con el *Tiple*, el mas graue punto que pueda formar (hablando de las *Vihuelas* ordinarias) sera el de b fa \sharp mi baxo, hasta à D lafolre.

Vihuelas de arco
12 y 19

Afin que el nuevo professor pueda entender con mas facilidad, pongo todo esto por punto en el dibuxo de la siguiente tabla.

Puntos extremos de los instrumentos mas usados en los Conciertos musicales, assi de sonido firme, como mouible.

Com-

1064 De la Musica del Cerone Lib. XXI.

Corneta blanca. 14	Corneta negra. 15 y 5	Corneta tuerta. 11 y 1	Cornamuda tuerta. 9	Dulçayna. 9 y 3	Fagote y Sordón. 14	Fifano. 15	Sacabuche. 17 y mas.	Rabel. 17 y mas.
<p>FLAUTAS. Tiple. Tenor. Baxo.</p> <p>DOBLADOS. Tiple. Tenor. Baxo.</p> <p>VIVELAS DE ARCO. Tiple. Tenor. Baxo.</p>								

The image shows a musical score for various instruments. The top section includes Corneta blanca (14), Corneta negra (15 y 5), Corneta tuerta (11 y 1), Cornamuda tuerta (9), Dulçayna (9 y 3), Fagote y Sordón (14), Fifano (15), Sacabuche (17 y mas.), and Rabel (17 y mas.). The bottom section includes Flautas (Tiple, Tenor, Baxo), Dobladós (Tiple, Tenor, Baxo), and Vivelas de Arco (Tiple, Tenor, Baxo). The score is written on multiple staves with various musical notations.

DE ORGANOGRAPHIA.

haben die Löcher allein vornen; Die andern haben sie vornen vnd hinten; Die drittem haben dieselben vornen/hinten vnd an den seiten.

VIII.

Was die ersten anfanget / welche vornen allein / vnd hinten keine Daumenlöcher haben; so sind dieselbe noch zweyerley artzen: Denn etliche haben darbey einen Sack anhengendt / Als da ist /

Tibia utricularis, Schafforgel oder Schafferpfeiffe.

Etliche aber haben keinen / Als /

Fiffari, Tibia transversa vel Traversa, Querflöte, Querpfeiffe.

Lituus, Schallmeyer.

Piffari, kleine Alt Bombarten.

IX.

Der ander Art Instrumenten/welche nemlich ihre Löcher vornen vnd hinten haben sind diese:

Cornu, Cornetto, Cornet/ein schwarzer krummer Zind.

Cornamuti, ein gelber vnd gerader Zind.

Cornamusc, Krumbhörner.

Tibia, Fistula, Flauti, Ein Flöte oder Blockpfeiffe.

Fagotti, Dolzaine, Dulcian/Fagott.

Bombyces, Groffe Bass vnd andere Pommern.

Bassanelli, & cetera tibiz utricularis, als / Bock / Hündchen / Duden/ etc.

X.

Zum drittem/welche vornen/hinten vnd darneben/auch an den seiten Löcher haben/vnd mit den Ballen an Henden zgedrückt werden/ sind diese:

Rackette, Sordunen, Doppionen, Schryari, Schreyerpfeiffen.

XI.

Vnd dieses seynd also die *ἔμφυσα*, Inflata, pfeiffende Instrument. Vn folgen/welche *ἀπύσσα* vnd sonderlich *κρούα* percussa, klopfende Instrument genennet werden.

Vnd seynd diese/welche mit sonderlichen Hölzern oder andern Sachen geklopft werden; Vnd diese werden widerumb vnterschieden; Denn etliche haben keine Saiten/*ἄχορδα*, etliche aber haben Saiten/*ἔχορδα*.

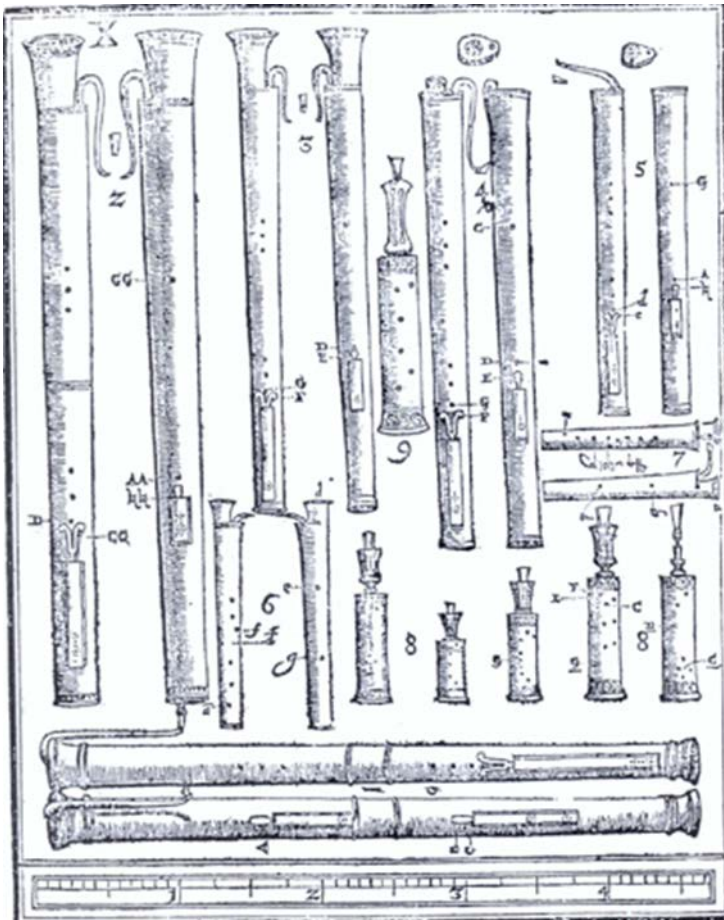
X ij

XII. Welche

ANEXO XIII. PRAETORIOU, TABELLA UNIVERSALLIS.

XI.

	Fagotten. Dolcianen.				
Signa.	1	2	3	4	5
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					
F					
G					
A					
B					
C					
D					
E					



- | | |
|---|---|
| 1. Sorduen Bas auff beyden Seiten. GG. | 1. Sordón Bajo, por ambos lados. Sol ₋₁ |
| 2. Doppel Fagott bis ins GG | 2. Doppel-Fagott que baja al Sol ₋₁ |
| 3. Offen Chorist-Fagott C | 3. Chorist-Fagott abierto Do ₁ |
| 4. Gedact Chorist-Fagott. C | 4. Chorist-Fagott cerrado Do ₁ |
| 5. Singel Kolt Holt. Basset oder Tenor zum Chorist-Fagott. G | 5. Curtal simple. Bassetto o tenor del Chorist-Fagott. Sol ₁ |
| 6. Alt. d | 6. Alto. Re ₂ |
| 7. Discant oder Exilent zum Chor: Fagott a | 7. Tiple o exilent del Chorist-Fagott. La ₂ |
| 8. Stimmwerck Racketten | 8. Completo conjunto de cervelas |
| 9. Gross Rackett/so tieff als der gar Grosse Bas-Bombard, CC, Uff 16. FußThon | 9. Gran cervela, tan grave como la gran bombardada baja, Do ₋₁ |

ANEXO XV. DANIEL SPEER.

Mens II		Jagen		F. Mens	
C		H		e.	
D		c.		b.	
Dis		cis		e.	
E		d.		c.	
F		dis		cis	
Fis		e.		d.	
G		f.		dis	
Gis		fis		e.	
A		g.		f.	
B		gus			

ANEXO XVI. MERSENNE, PROPOSITION XXXII.

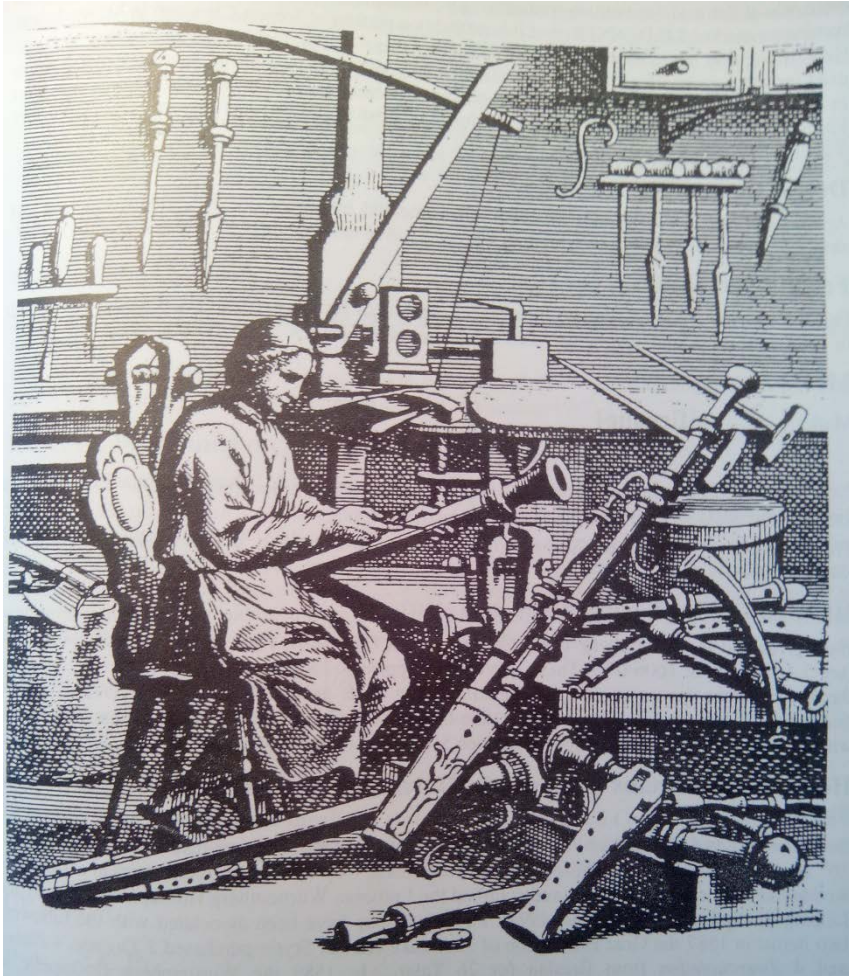


“Proposition XXXII”



“Proposition XXXIII”

ANEXO XVII. WEIGEL.



Musicalisse Elementer
eller
Anledning til Forstand
paa
De første Ting udi **MUSIQUEN**
hvor udi
Den Musicalisse Signatur
I den Bruug som den nu habes hos de fleste,
saa ogsaa
Applicaturen paa nogle saa kaldte strængende og blæsende Instrumenter
og andet meere Musiquen tilhørende;
For dem, som ere Elskere af at lægge ret Grund til at forstaae det Musicalisse Væsen,
kort og tydeligen anført, fuldfærdiget og udgivet
ved
JOHANN DANIEL BERLIN
Kongel. privilegeret Stads-Musicus og Organist til Dom-Kirken i Tronhiem.
I R O N H J E M,
Trykt paa Autors Bekostning af Jens Christ. Binding, 1744.

2. Bart. 9. Cap: Om Applicationen paa Dulcianen. 109

B. C. D. E. F. Fis. G. Gis. A. B. H. e. cis. d. dis. e. f. fis. g. gis. a. b. h. e. cis. d. dis. e. f. fis. g.

§. 5. Her staaer een Fagott tegnet saaledes, at man kand see de tre øverste og underste, for Dyuene aadensaaende Huller, og de to Klapper med deres underliggende Huller.

§. 6. Hvad Orden disse otte Huller har efter hinanden, i henseende til at det ene Hul staaer over det andet, sees af de Tal, som staaer tegnet paa den venstre Haand, naar man har Tegningen for sig.

§. 7.

D 3

ANEXO XIX. BAJÓN DE 3 PIEZAS.



ANEXO XX. CAPITULACIONES 1524.

“En lo any de la Nativitat de Nostre Senyo[r] 1524, dimecres, qu’en contaba 23 del mes de nohembre, los Molt Magnífichs Mosén Jerónimo Pelegrí, Generós, En Luis Gramilles, Ciudadá, Mosén Bernat Luis Almunia, Generós, En Per Gin, En Rodrigo de Lucerga, Ciudadans, Cinch del[s] Magnífichs Jurats en lo any present de la insigne Ciutat de València, En Nicholau Benet del Pont, Ciudadá e Racional, é En Thomas de Assió, Síndich de la dita Ciutat, ajustats en cambra de Consell Secret de la Sala de la dita Ciutat, considera[n]t que lo Consell General celebrat en la Sala de la dita Ciutat de aquélla, a 28 del mes de setembre prop-passat atenents, y considerant que la dita Ciutat sería molt decorada, honrada, en[n]oblida, que entre los altres servidors y officials ordinaris de aquélla, tinga ordenada una cobla de 4 ministrers, qui ordinariament sonen e hayen de sonar en totes les festivitats, processons y altres solemnitats, honres y alegrías que la dita Ciutat acostuma fer entre any, y encara les entrades y benaventurades vengudes de la Cesárea Mayestat de son rey y señor, o de sos primogénits y altres persones reals, o de sos loch-tinen[t]s generals, e altres magnats y grans senyors, que los Jurats de dita Ciutat haja[n] tingut ministre[r]s serts qui la han servida.”

“Empero, com de aquélls no tingués ningún enfermetat ni obligació, moltes vegades se es seguit que la dita Ciutat, quant los havien menester en semblants jornades, no podía haver aquélls, lo que pareixía e ha paregut cosa molt des[h]onorosa per a la dita Ciutat, per ser tan insigne y tan populosa com és”.

“E per ço, per proveir a semblants desconserts y deordens, que quant se seguien no son sino en deshonor de la dita Ciutat, ha paregut al dit Magnífich Consell crear y deputar la dita cobla de quatre ministre[r]s; los quals tinguen salari cert, casqun any, per sonar davant los dit[s] Magnífichs Jurats, Racional y Síndich, en les dites festes y processons, y altres semblants jornades desús dites, y altres actes, en los quals la dita Ciutat asseste per aquells dits ministres, per capitulació y ordinació, per a que segons aquélla, los dits ministre[r]s, qui serán elets, e los que après dells succeirán en dits officis, hagen de ésser tenguts y oblig[a]ts a servir, a la dita Ciutat [e] als dits Magnífichs Jurats, Racional y Síndich de aquélla; per la qual ordinació y capítols, y tot lo que sobre aquélla fos necessari, lo dit Magnífich Consell ha donat poders als dits Magnífichs Jurats, Racional y Síndic, per a que no solament facen y ordenen lo que convinga y sía necessari en honra y decoració de la dita Ciutat, més encara, elegisquen y nomenen los dits quatre ministre[r]s, que mester serán per dar compliment a la dita cobla.”

“E com els dits Jurats, Racional e Syndich hajen entre sí feta elecció e nominació del honrats En Andreu de Huesa, çacabuig, En Johan Arnau, tenor, En Ferrando Jacón, contralt, y Paulo de Tolosa, tiple: per ço, los dits Magnífichs Jurats, Racional y Síndich, e per virtud del dit poder, a ells atribuït y donat, per lo dit Consell General de dita Ciutat, fer[e]n y fermaren a los dits ministre[r]s per ells, y per los qui après d’ells succehirán en dits officis, la ordinació y capitulació del tenor següent:”

“Ordinació y Capitulació feta per los Magnífichs Jurats, Racional y Síndich de la insigne Ciutat de Valencia, havent ple y bastant poder del Consell de aquélla, celebrat a 28 de setembre prop-passat, ab los honorables En Andreu de Huesa, çacabuig; En Johan Arnau, tenor; En Ferrando Jacón, contralto; En Paulo de Tolosa, tiple; ministre[r]s conduhits per a sonar en les festes y honres de la dita Ciutat, per a honra y reputació de aquélla, en la forma següent:”

“Primerament, es ordenat y capitulat entre la dita insigne Ciutat y los sobredits ministrers, y qualsevol altre que, als sobredits, o [a] altres que aquells, succehirá, o que succehirán, en los dits officis de ministrers: que aquells sien e se hagen de nomenar [per els] ministres de la insigne Ciutat de Valencia, y no de ninguna altra persona, de qualsevol [e]stament y dignitat que sia.”

“Segon. Item que los dit ministre[r]s sien tenguts e obligats de sonar en totes les f[e]stes que la dita Ciutat fa y ac[o]stuma fer ordinariament, com són de Sent Jordi, del Ángel Cu[s]todi, de Sent Miquel de setembre, [i] de Sent Dionisi; en los días que la dita Ciutat clourá qualsevol divers ús; y los días [en] que la Ciutat lliurará alguns [e]dict[e]s de aquélla; y los días [en] que la Processó de les Letanías pasa per mig de la Lonja Nova”.

“Tercer. Item, a[i]xí mateix, los dits ministre[r]s sien tenguts y obligats a sonar en totes les processons, com son la procesó del Sant Sacratíssim Cor, [e] de [Sant] Vicent Ferrer; é en qualsevol processó que la dita Ciutat farà per alimares de alguna benaventurada nova; é en qualsevol altra processó de alegría y de grácies que la Ciutat farà. E a[i]xí mateix sien obligats [a] sonar en qual[s]sevol crides que la dita Ciutat s’es guardarà [e]n fer, manant-lo-ho los honrats Jurats, Racional y Síndich.”

“Quatre. Item, que los dits ministre[r]s sien obligats [a] sonar en totes les festes que [e]s farán en dita Ciutat, públiques é generals, com són: de corros de bous, de justes, torneigs, jochs de canyes, ladriolades y qual[s]sevol altra manera [e] espécie de festes, que los dits Senyors Jurats irán a mirar; e que los dits ministre[r]s sonen [e] estiguen sonant en lo [l]loch on los dits Senyors Jurats mirarán les dites festes.”

“Cinch. Item, que los dits ministre[r]s, en les predites festes, no puxen acompanyar als justadors, taulegers, e aventurers, ni altres persones, sens licencia dels Magnífichs Jurats, Racional é Síndich.”

“Sis. Item, que los dits ministre[r]s sien obligats de sonar en qualsevol entrada e recepció de Sa Majestat, de son primogénit y persones reals, y de qualsevol altre grau, que la Ciutat e[i]xirá a rebre; e en qualsevol festa, acte y procés [en] que la Ciutat hi entrevinga, hagen de sonar, estant a la ordinació dels dits Senyors Jurats, Racional y Síndich.”

“Set. Item, que los dits ministre[r]s y successors de aquells hagen de ésser tenguts y obligats de cumplir y [ob]servar realment é ab tot efecte totes les coses desús ordenades e capitulades, sots pena de 20 florins d’ór per casqua vegada que contravendrán a la dita ordinació e capitulació, en tot o en part, é de privació dels dits officis, a arbitre dels dits Senyors Jurats, Racional é Síndich.”

“Huit. Item es ordenat e capitulat que morint, o anant-se’n, o renunciant, o en qualsevol manera dexant lo dit offici qualsevol del[s] dits ministre[r]s, los que restarán sien tinguts y obligats á cercar y haver hun altre o altres ministre[r]s en loch de [a]quests que faltarán; é aço dints quatre mesos aprés de la mort, absència o renunciació, o dexistiment de aquell o aquells que faltaren. E si dins los dits quatre mesos no trobaren o no haurien ab tot efecte los ministre[r]s o ministrer que faltaren, en tot cas de allí en avant, no es córriga salari algú als que restarán; e que per a cercar y haver ab tot efecte los dits ministre[r]s o ministre[r] que faltaren, aquells hagen d’haver lo salari de aquell o aquells que faltaran, dins los dits quatre mesos tan solament.”

“Nou. Ytem es ordenat é capitulat, com sía cosa justa e rahonable, é á rahó conforme, que los dits ministre[r]s, per ratió y causa de dits treballs, sien satisfets y pagats, qu’el[s] sien donades y pagades cent l[[]]iures casqun any, ço es: vint-i-cinch l[[]]iures a casquí de aquélls, les quals, los dits Honrats Jurats, Racional y Síndich les consignen per just[s] y bons respectes, en y sobre los venedors del almudí de la present Ciutat, é sobre los garbelladors é mesurers del almudí, en la forma següent: ço es, sobre los dits venedors, quaranta l[[]]iures; sobre los dits mesurers, trenta l[[]]iures; y sobre los dits garbelladors, altres trenta l[[]]iures; les quals lo sien pagades per los clavaris y mayorals de dites companyes, en tres eguals pagues, ço es: á Nadal, a Sent Johan de juny, y [a] Sent Miquel de setembre, començant la primera paga a Nadal primer vinent, y de allí sien en dits terminis y pagues.”

“Los quals capítols y ordinació, y totes y sengles coses en aquells contengudes, los dits En Andreu de Huesa, En Johan Arnau, En Ferrando Jacón, En Paulo de Tolosa, ministre[r]s desús dits, loaren, aprovaren y ratificaren y conformaren, de [la] primera línea fins a la darrera inclusive; e per ells y per los qui a ells —e l’altre de aquells— succehirán en los dits officis de ministre[r]s prometeren, es obligaren ab dits Magnífichs Jurats, Racional y Síndich presents, en unió de la dita Ciutat, acceptant atendre y cumplir, tenir y [ob]servar totes y sengles coses, en los dits capítols e ordinacions contengudes.”

“E per les dites coses atendre y cumplir, obliguen tots y sengles bens y drets seus, mobles y immobles, haguts y per haver, on que sien o serán; les quals coses foren fetes en la ciutat de Valencia lo día, mes y any desús dits.”

“Presents foren per testimonis a les dites coses, ço es, quant a les fermes dels dits Magnífichs Jurats, Racional e Síndich, y dels dits ministre[r]s, exceptat lo dit Paulo de Tolosa, qui tots ensemps fermaren com testimonis, los Honorables En Pere Lobet e En Johan Rius, Verguer dels dits Magnífichs Jurats. E quant a la ferma del dit Paulo de Tolosa, qui fermen a 24 del dit mes y any son testimonis los Honorables En Vicent Çabater, serivent, e En Galcerán Francesch, velluter, habitants de Valencia.”

nes exarshi, gaspar de castelli, et pro eo sam di-
tus R^{mus} et nobilis dominus don gaspar honora-
tus Pelliter, michael de la torre, diaacus brun,
Joannes segria dei et aphi^{re} sedis grana epus xpo-
politani, hieronymo epidius Roda, Petrus mestre
et Vincentius Roca de la serua omnes canonici
prebendati dicte eccleie in eiusdem capitulo in similibus
capitulariter convocati, et congregati, totumq^{ue} ca-
pitulum facientes, celebrantes et representantes tag^a
generales administratores dicti archiepiscopi Valen-
tinae sede vacante ac personam R^{mi} domini Ar-
chiepi facientes et representantes. Precedente conuo-
catione omnium dominorum canonicorum residentium
ad infra specialiter peragenda et providenda per
venerabilem virum solapbrum in dicta sede Valenti-
nae beneficiatum regentem officium subdiaconatus
iam dicte eccleie die hesternae ad primum diem facti
Pro ut ipse mihi in suo notario et dicti R^{mi} capi-
tuli scribere voluit et sic dem fere. Et habito prius
inter se diligenti colloquio, tractatu ac delibera-
tione maturi. Attendentes et considerantes
Capellam Cantorum musicie dicte ecclesie Valen-
tinae maximopere bassi voce indigere que non pa-
rum in ecclesijs metropolitanis, et insignibus inter mu-
sicos et cantores earundem estimatur. Et quum ex-
perientia quere mater vest rerum omnium manifestissi-
me detegatur q^{ue} ecclesia predicta Valentin^a maxi-
mopere decoraretur si in dicta Cantorum capella
diuina officio quodam bassi instrumento barixon du l

godino in pose honor Lupi Castillo tibicinis sine in inf.
 tril diste/ ecclesie existenti celebrarentur. Quod qu.
 dem bassi mstro. pro experimento in prefato ecclesia
 diebus proximo de arsis divina officia prefatis dms.
 Canonicis audientibus et interessentibus fuerunt ce
 lebrata. Ideo et als decori, solemnitati, diuinoq.
 cultui, et subilo cui merito cetera sunt postponen
 da summo studio, ac solertia providere et intendere
 volentes. Sciunt et gratas omnes unanimes et con
 cordes et nemine discrepante. Promiderunt, deliberarunt
 et mandarunt qd instrumentum predictum barison apel
 latum apud distam Lupum Castillo existens nomine
 et pro dicto R.^o capitulo ematur ad dicto lupo cas
 tillo precio triginta duorum duratoru ad rationem.
 Unde in regalium Castellanoru pro quolibet durato
 guo precio illud prefatus Castillo unicum quodam lip.
 neo tegumento sine caixa remittit pro dicto medio iura
 mento ipse affirmavit. Distig. triginta duodurati
 solvantur ex pecunijs disti R.^o capitali in sacristia
 predicte ecclesie existentibus. In qua quidem sacristia
 instrum. bassi predictum clavi clausum semper cus
 todiri debeat et illius clavis a R.^o hieronymo Co
 nes pbro in sacra theologia magistro ac prefate eccle
 sie sancte sancte seu eius in dicto subsacristia sur
 cessoribus observari debeat. Aqua quidem sa
 cristia predictum instrum. extrahi non possit nisi
 et dumtaxat in honore diste ecclesie ac pro servicio dis
 te rapelle et delictoria disti R.^o capitali et nequod.

alunt artificium sine artificio esse videatur de habi-
litate, idoneitate, et sufficienti honoris dandi de me-
drano tibi cibus sine ministerio dicte ecclesie plurimum in dno
confidentes. Qui dictum instrumentum iam ab eis bene et miri-
fice sonite acceptarunt, nominarunt et deputarunt
in bassum seu instrumentum predicti bassi appellati musi-
cum, et tibi cibus eundem honoris dandi cum de medra-
no licet absentem tamquam presentem cum constitutione et
assignatione salarii ordinarij viginti quinque librarum
iam dicte monete ultra salarium ordinarium de-
menestul eidem per R^{mum} dominum Archiep^m
valen^m et per dictum R^{mum} caplum ab assignati.
Que quidem viginti quinque libere solvantur eidem di-
daco de medrano singulis annis per dictum R^{mum}
dominum Archiep^m valentin^m p^rtempore existentem
et dictum R^{mum} caplum de administratione denarij
minuti dicte ecclesie equis portionibus respective in-
domini n^ri Jesu xpi, et sancti joannis baptiste e-
nativitatum festivitibus duabus equalibus solu-
tionibus mediatis. Quod quidem salarium currere in-
cipiat et currat adiegnitodeimo currentis men-
sis augusti. In quod die dictus didacus de medra-
no admissus ad dictum officium fuit et illud exer-
cere incepit. De quibus erat. Actus iudicis caplo
dicte ecclesie valen^m

Testes huius rei sunt vener^{es} Joacimus
Junio et petrus nanavero pres

(TRANSCRIPCIÓN)

Die XXI augusti anno a nativitate Domini M^oD^o LX quarto

Provisio emendi instrumentum baixon nuncupatum cum nominatione Didaci de Medrano qui ?? constitutione salarii

Admodum Reverendi et magnifici viri domini canonici et capitulum Sancte metropolitane ecclesie Valentine in quo erant presentes Don Gaspar Honoratus Pellicer Vicarius generalis capitularis, sede Archiepiscopali Valentina vacante et pastore carente, per Reverendum capitulum et dominos canonicos dicte ecclesie administratores Archiepiscopatus Valentini, eadem sede vacante, electus, nominatus et deputatus, Bernardinus Gomez de Miedes Archidiaconus Muriveteris, Michael Hieronymus Vich et pro eo Reverendus et nobilis dominus Don Gaspar Honoratus Pellicer, Joannes Exarch, Gaspar de Castellvi et pro eo iam dictus Reverendus et nobilis dominus Don Gaspar Honoratus Pellicer, Michael de la Torre, Didacus Brun, Joannes Segria, Dei et apostolice sedis gratia episcopus christopolitanus, Hieronymus Egidius Roda, Petrus Mestre et Vincentius Roca de la Serna, omnes canonici prebendati dicte ecclesie in eiusdem capitulo in simul capitulariter convocati et congregati totumque capitulum facientes, celebrantes et representantes tamquam generales administratores dicti archiepiscopatus Valentini, dicta sede vacante, ac personam Reverendissimi domini Archiepiscopi facientes et representantes. Precedente convocacione omnium dominorum canonicorum residentium ad infrascripta specialiter peragenda et providenda per venerabilem incholem Tolzap/Rolzap Brunum(?) in dicta sede Valentina beneficiatum regentem officium subdiaconatus iam dicte ecclesie die hesterna ad presentem diem facta prout ipse michi infrascripto notario et dicti Reverendi capituli scribe retulit et fidem fecit. Habito prius inter se diligenti colloquio, tractatu ac deliberatione matura. Attendentes et considerantes capella cantorum musice dicte ecclesie Valentine maximopere bassi voce indigere que non paucum in ecclesiis metropolitanis et insignibus inter musicos et cantores earundem estimatur. Et cum experientia que mater est rerum omnium manifestissime detegantur quod ecclesia predicta Valentina maximopere decoraretur si in dicta cantorum capella divina officia quodam bassi instrumento baixon vulgo dicto in posse honorabilis Lupi Castillo tibicinis sive ministril dicte ecclesie existenti celebrarentur. Quo quidem bassi instrumento pro experimento in prefata ecclesia diebus proxime decursis divina officia prefatis dominis canonicis audientibus et interessentibus fuerunt celebrata.

Ideo et alius decori, solemnitati, divinoque cultui et iubilo cui merito cetera sunt posponenda summo studio ac solertia providere et nitendere volente. Scienter et gratis omnes unanimes et concordantes et nemine discrepante. Providerunt, deliberarunt et mandarunt quod instrumentum predictum baixon appellatum apud dictum Lupum Castillo existens nomine et pro dicto Reverendo capitulo ematur a dicto Lupo Castillo precio triginta duorum ducatorum ad rationem undecim regalium Castellorum pro quolibet ducato quo precio illud prefatus Castillo una cum quodam ligneo tegumento sive caixa emit prout medio iuramento ipse affirmavit. Dictique triginta duo ducati solvantur ex pecuniis dicti Reverendi capituli in sacristia predictae ecclesie existentibus. In qua quidem sacristia instrumentum bassi predictum clavi clausum semper custodiri debeat et illius clavis a Reverendo Hieronymo Coves presbytero in sacra theologia magistro ac prefate sacristie sacrista seu eius in dicta subsacristia successoribus observari debeat. A qua quidem sacristia predictum instrumentum extrahi non possit nisi et dumtaxat in choro dicte ecclesie ac pro servicio dicte capelle et de licencia Reverendi capituli. Et nequod aiunt artificium sine artifice esse videatur de habilitate, idoneitate et

sufficiencia honorabilis Didaci de Medrano tibicinis sive ministril dicte ecclesie plurimum in domino confidentes. Qui dictum instrumentum iam alias bene et mirisfice sonuit. Acceptarunt, nominaverunt et deputarunt in bassum seu instrumenti predicti bassi appellati musicum et tibicinem eundem honorabilem Didacum de Medrano licet absentem tamquam presentem cum constitutione et asignacione salarii ordinari viginti quinque librarum iam dicte monete ultra salarium ordinarium de menestril eidem per Reverendissimum dominum Archiepiscopum Valentinum et per dictum Reverendum capitulum alius asignatum que quidem viginti quinque libre solvantur eidem Didaco de Medrano singulis annis per dictum Reverendissimum dominum Archiepiscopum Valentinum quod tempore existentem et dictum Reverendum capitulum de administracione denarii minuti dicte ecclesie equis portionibus respective in Domini nostri Iesu Christi et sancti Joannis Baptiste nativitatum festivitatibus duabus equalibus solutionibus mediatim. Quod quidem salarium currere incipiat et currat a die quintodecimo currentis mensis augusti. In quo die dictus Didacus de Medrano admissus ad dictum officium fuit et illud exercere incepit.

De quibus ?? AcH (?) in dicto capitulo dicte ecclesie Valentine etc.

Testes huius rei sunt venerabiles Joachinus Ruvio et Petrus Navarro presbyteri.

(TRADUCCIÓN)

“En el día vigésimo primero de agosto en el año de la Natividad del Señor 1564.

Provisión de compra de instrumento “baixon” designado solemnemente con nombramiento de Diego de Medrano quien (¿?) y del salario.

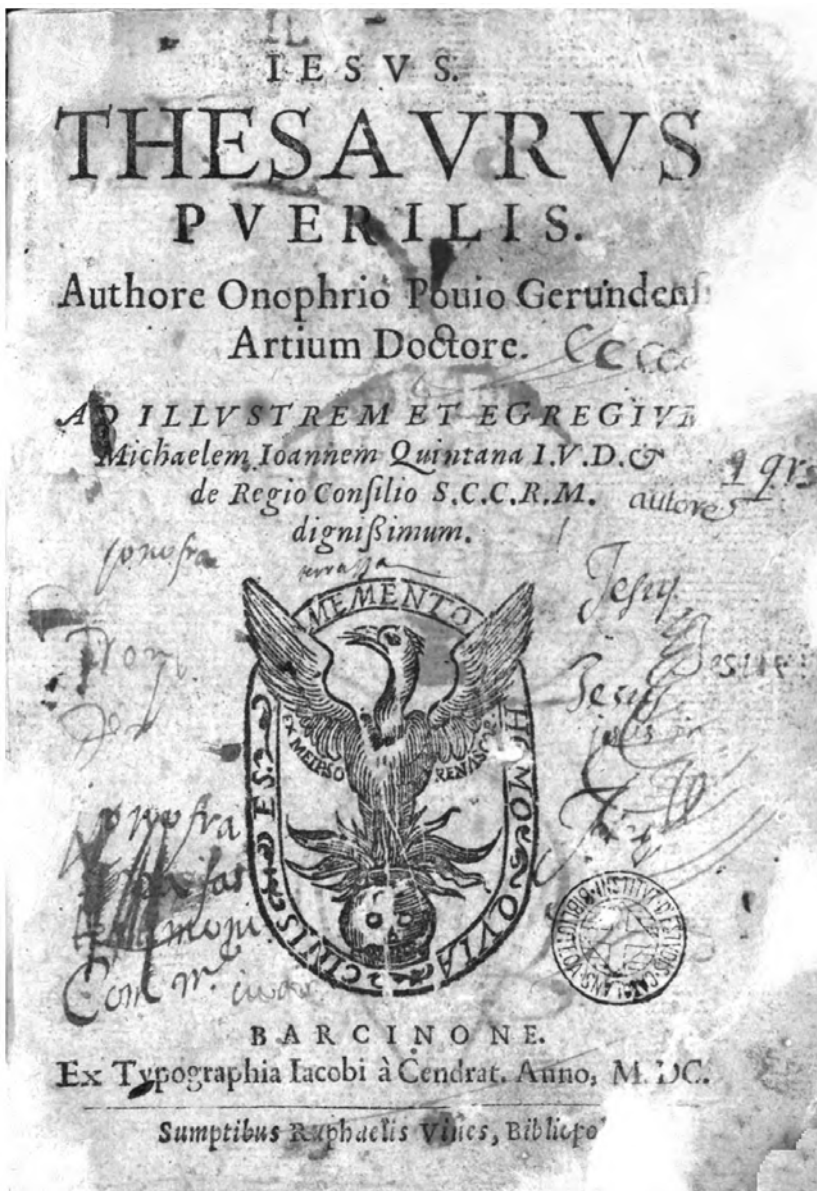
Estando al completo los reverendos y magníficos hombres señores canónicos y el capitulo de la Santa Metropolitana Iglesia Valentina en el cual estaban presentes don Gaspar Honorato Pellicer, vicario capitular, estando vacante la sede arzobispal y careciendo de pastor, por el Reverendo Capítulo y por los señores canónicos de dicha iglesia, administradores del arzobispado valentino, estando la misma sede vacante, es elegido, nombrado y asignado Bernardino Gómez de Miedes, archidiácono de Murviedro (Sagunto), Miguel Jerónimo Vich y en nombre de este, el anteriormente citado Reverendo y noble señor don Gaspar Honorato Pellicer, Juan Exarch, Gaspar de Castellví y en nombre de este el ya citado Reverendo y noble señor D. Gaspar Honorato Pellicer, Miguel de la Torre, Diego Brun, Juan Segriá, por la gracia de Dios y de la Apostólica Sede Obispo Cristopolitano, Jerónimo Egidio (=Gil) Roda, Pedro Mestre y Vicente Roca de la Serna, todos canónicos prebendados de dicha iglesia en el Capítulo de esta misma, convocados y congregados al mismo tiempo y capitularmente y constituyendo la totalidad del Capítulo, celebrantes y representantes, así como administradores generales de dicho arzobispado valentino, estando dicha sede vacante, haciendo de y representando a la persona del Reverendísimo Señor Arzobispo .

En la convocatoria precedente de todos los señores canónicos residentes hecha el día anterior hasta el día presente para cumplir y proveer los asuntos especiales que se indican abajo por el venerable habitante Rozalp Brunim (¿?) beneficiado en dicha sede valentina que dirige el oficio del subdiaconado de dicha iglesia según él mismo ha referido a mí, el infrascrito notario, y al secretario de dicho Reverendo Capítulo y ha dado fe.

Habiendo tenido lugar previamente entre ellos un diligente coloquio, un estudio y una deliberación madura. Prestando atención y considerando que la capilla de cantores de música de dicha iglesia valentina carecía de manera muy significativa de una voz de bajo, que es no poco estimada en las iglesias metropolitanas y en las iglesias insignes entre los músicos y los cantores de estas. Y como la experiencia, que es madre de todas las cosas, pone muy de manifiesto que la antedicha iglesia valentina estaría en grandísima medida enriquecida si en dicha capilla de cantores se celebraran los oficios divinos con cierto existente instrumento de bajo llamado vulgarmente “baixon” en poder del honorable Lope Castillo sonador o ministril de dicha iglesia, con este instrumento de bajo a modo de un experimento fueron celebrados los oficios divinos en la antedicha iglesia transcurridos pocos días oyendo y asistiendo los antedichos señores canónicos, que querían por esto proveer y aumentar el esplendor, la solemnidad y el culto divino y el sonido armonioso, a cuyo resultado las demás cosas han de ser dejadas en segundo lugar, con el máximo cuidado y habilidad. Conscientes y libremente, todos unánimes y concordados, no habiendo nadie que discrepase, han valorado, han deliberado y han mandado que el citado instrumento llamado “baixon” existente en casa de Lope Castillo en nombre y en representación de dicho Reverendo Capítulo sea comprado al citado Lope Castillo por treinta y dos ducados en proporción de once reales castellanos por un ducado por cuyo precio el antedicho Castillo compró aquel (instrumento) en una sola vez con un estuche de madera o sea “caixa”, según él mismo afirmó por medio de un juramento. Y dichos treinta y dos ducados sean librados (pagados) del dinero de dicho Reverendo Capítulo existente en la sacristía de la citada iglesia en la cual sacristía el citado instrumento de bajo debería estar siempre custodiado cerrado con llave y la llave de este (instrumento) debería ser vigilada por el Reverendo Jerónimo Cones/Coves presbítero, maestro en sacra teología y sacristán de la citada sacristía o por los sucesores de este en dicha subsacristía. Que de esta sacristía el antedicho instrumento no pueda ser sacado si no es únicamente en el coro de dicha iglesia y en virtud del servicio de dicha capilla y con licencia de dicho Reverendo Capítulo.

Y para que no parezca que digan que hay instrumento sin artista, de la habilidad, idoneidad y suficiencia del honorable Diego de Medrano sonador o ministril de esta iglesia están los señores muy confiados, el cual hizo sonar dicho instrumento ya bien y asombrosamente. Aceptaron, nombraron y asignaron permiso al bajo o músico del citado instrumento llamado “baixon” y al mismo flautista, el honorable Diego de Medrano, ausente como presente con la constitución y asignación a este mismo de un salario ordinario de veinticinco libras de las ya dichas monedas, además del salario ordinario de ministril asignado por el Reverendísimo Señor Arzobispo Valentino y por dicho Reverendo Capítulo. Que las veinticinco libras sean pagadas al mismo Diego de Medrano de año en año por el citado Reverendísimo señor arzobispo valentino existente en el momento y por dicho Reverendo Capítulo de la administración de dicho dinero de dicha iglesia en porciones iguales respectivamente en las festividades de las natividades de Nuestro Señor Jesucristo y de San Juan Bautista en dos pagos iguales por la mitad. Que el salario comience a correr y corra desde el día decimoquinto del corriente mes de agosto. En este día el citado Diego de Medrano ha sido admitido en dicho oficio y ha comenzado a tocar aquél instrumento, de lo cual (¿) en dicho Capítulo de dicha Iglesia Valentina.

Testigos de este hecho son el venerable Joaquín (¿) y Pedro Navarro presbítero” (AHCV, 1564: 303)



Frontispicio de la edición de 1600 del *Iesus Thesaurus Puerilis* de Onofre Pou (Onophrio Povio)

De la cantoria y musica. 115

U discotaur: Vox absona. Absonus, absona, absonum.

Discordancia. Ahsiphonia, x.

Veü defentonada. Apodos.

Defentonarse. Excidere ex concentu.

Tornar a to. Redire ad concentum.

Guardar be lo to. Seruare ad concentum.

En la Yglesia ha gran cantoria y sons. Persona templum cantu vocum, symphonix & fidium.

Los Orguens. Organa musica tibijs imparibus, quæ follibus appositis inspirantur, concentumque efficiunt.

Les manches. hæc, Follis, is.

Manchar. Agitare folles, follium agitatione cantes inspirare ad sonum edendum.

Les floutes dels orguens. Cantes, tium.

Lo organista. Musicus organicus.

Les teclès. Prima, x.

Harpa. Psalterium, rii.

Manacort. Monochordium, dii.

Clauicort. Clauichordium, dii.

Espineta. Clauictherium, rii.

Cimbol. Cymbalum, li.

Les cordes. Chorda, x.

Viola, Guitarra, Laut. hæc, Testudo, inis.

Cithara. Cithara, x.

Viola de arc. Lyra, x.

Lo arquet. Plectrum cetaceum.

Les clauilles. Collabus, bi.

P a Lo

Fol. 115 (recto) del *Iesus Thesaurus Puerilis*: los términos dentro de la sección de “cantoría” van seguidos de una expresión relativa a la música religiosa: “En la Yglesia ha gran cantoría y sons”. A continuación aparecen los instrumentos musicales, empezando por “Los Orguens”, e incluyendo todos los habituales en las capillas de ministriles catedrales de la época, entre otros de tipo profano.

Lo
La t
Lo
Lae
Lo pontet. Ponticulus, n.
Les cordes. Neruus, ui: hæc, fides, is.
Encordar. Fidibus lyram instruere.
Collar. Contendere fides.
La roseta. Transenna umbilici.
Los trats. Spatia, orum.
La diuifio. Sectio, onis.
Estar de stemprat. Male tentæ fides.
Temprar. Fides ad concentum tendere.
Apendre de sonar. Discere fidibus.
Sonar instrument de cordes. Canere fidibus.
Lo qui sona. Fidicen, fidicenis.
Flautes. Tibia, æ, fistula, æ.
Lo sonador. Tibicen, inis. Auleodus, di. Auletis, auletis.
Sacabucho. Sambuca, Buccina, æ.
Baxons. Fistulæ grauiiores.
Sonar floutes. Canere tibijs.
Cornetes. Cornicula, æ.
Lo sonador. Cornicen, cornicinis.
La trona. Pulpitum, ti. Suggestus, us. Concio, concionis.
Lo predicador. Concionator, is.
Lo sermo. hæc, Concio, onis.
Ohir lo sermo ab attētio. Attētiſſime audire cōcionē.
Pen-

Fol. 115 (vuelto) del *Iesus Thesaurus Puerilis*: apenas tres entradas después de los *Baxons* aparecen *La trona* (púlpito), *Lo predicador* (predicador) y *Lo sermó* (el sermón). La vinculación de la música de ministriles y sus instrumentos al culto divino es visible por su inmediata proximidad.

ANEXO XXIV: ÓRGANO CATEDRAL DE VALENCIA.



ANEXO XXV: BARTOLOMÉ MATARANA.





be los Oficios Divinos. Y porque juntamente con esto pueda llevar algun recaudo que sea necesario darlo à alguno del Coro , ha de estar mientras se celebra el Oficio Divino , en el Portico pequeño , pues desde alli podrá cumplir con ambos ministerios. Queremos que para esto se ponga persona que sea hombre de buena edad; juzgado por virtuoso, y que no aya tenido ocupacion vil , antes vivido en Arte , ó Oficio honradamente , y que sea cuerdo , y de buen termino , para exercitar su oficio con prudencia , y cordura.

1 Item, avrà un Campanero que toque las campanas en la forma que se acostumbra, el qual sea diestro en su ministerio , y viva sin nota , ò mal exemplo.

2 Lo mismo decimos del Barrendero, que sea hombre cuidadoso , y limpio.

3 A los dichos Portero , Campanero , y Barrendero se les darà la comodidad que al Retor , y cinco Sacerdotes pareciere conveniente.

CAP. XXI.

DE LOS MENESTRILES.

MAndamos que la Capilla tenga siempre assalariado un juego de Menestriles , que sean en numero seis , ò por lo menos cinco ; conviene à saber, dos Tiples , dos Contrabaxos , un Tenor , y un Contralto : los quales se elijan suficientes en habilidad , y tales que se tengan por los de los mas habiles, pues el salario que se les señala es competente para lo que suelen ganar en esta Ciudad los de su arte.

1 Item, que los tales ayan de servir à la Missa, primeras , y segundas Vísperas de todos los dias de las Pasquas : à saber es , en la de la Natividad de Jesu Christo nuestro Señor, los tres dias; y en la de la Resurreccion, y Pentecostes, los primeros , y segundos

dias ; y en los de su Triunfantísima Ascension , y Epifania. El dia del SANTISSIMO SACRAMENTO, y en su Ochavario tañeràn tan solamente à Missa, y Completas; el dia de la Puríssimá Purificacion, Concepcion, Natividad, Anunciacion, Expectacion, y Assumpcion de la gloriosísima Reyna de los Angeles, Madre de Dios, Señora , y Abogada nuestra, y en los dias de la Dedicacion de esta Capilla, del Angel de la Guarda, de Todos Santos, de San Juan Bautista, de los Apostoles San Pedro, y San Pablo, San Andres, y San Bernabè, y el de San MAURO Romano, San Vicente Martir, San Vicente Ferrer, y Santa Leocadia. Y asimismo ayan de tañer à la Missa tan solamente de los dias de la SANTISSIMA TRINIDAD, Circuncision, Transfiguracion, Sangre de Christo, Santiago, San Mauro Abad, San Joseph, Santa Tecla, Santa Catalina de Sena, Santa Ana, y en los de nuestra Señora de las Nieves, Visitacion, y Presentacion.

2 Item, que asimismo ayan de servir en todos los Jueves à la Missa, y Completas del Oficio que se ha de decir del SANTISSIMO SACRAMENTO, y en todos los Sabados à la Missa que se ha de decir de nuestra Señora, y à las Salves de dichos Sabados, y en las Salves de las Visperas, y dias de las Festividades sobredichas de nuestra Señora.

3 Item, que los dichos Menestriales ayan tambien de tañer siempre que al Colegio se le ofreciere, por algun caso extraordinario, aver de hacer algun Oficio solemne con musica de Menestriales.

4 Item, que el Baxòn, amàs de los dias sobredichos, aya de tañer asimismo todos los demàs dias en que se hiciere el Oficio à canto de Organo, que son los que diremos en el cap. 40.

5 Item, que à los dichos Menestriales se les den de salario à toda la copla trecientas libras cada año, se-

gun

gun la habilidad que tuvieren , disponiendo en esto los electores segun les pareciere, con tal que no puedan exceder de las dichas trecientas libras, ò à lo mas largo trecientas y cinquenta, comprehendido en ellas el Baxòn. Los quales Merestriles han de servir por el dicho estipendio en todos los sufragios que en este capitulo avemos dicho ; pero en los sufragios que adelante instituyeren devotos con musica de Menestriles, queremos que se aya de dar à cada uno de ellos, por cuenta de la persona que instituyere el tal sufragio, cinco sueldos por el Oficio de una Missa cantada ; y en caso que fuere Dobra entera de Missa, esto es, de Missa, y Oficio , doce sueldos à cada uno de ellos, por todo lo que huvieren de tañer en la tal Dobra.

6 Declaramos, que los tales han de servir de la misma manera que los Oficiales, y Capellanes ; esto es, que el dia que faltare alguno les apunten, para que se les abaxe del salario lo que vendrà à caber por cada Hora, Missa, ò Salve en que huviere faltado : y en caso que la falta fuere de manera, que no huviesse por lo menos quatro, sea la marca mayor. Todo lo qual se asentará con ellos quando los recibieren.

CAP. XXII.

DE LAS CALIDADES DE LAS DICHAS
Prebendas.

Necesario es que digamos la calidad que han de tener las dichas Prebendas de Oficiales, Capellanes primeros, y segundos, porque assi quede sabida nuestra voluntad, y se guarde inviolablemente en lo por venir; advirtiendole, que de lo que toca à las seis Prebendas de Sacerdotes, se trata en la segunda parte de estas nuestras Constituciones.

1 Decimos pues, que aviendo considerado atentamente, si convenia que las dichas Prebendas fuesen

CAP. XL.

DE LA ORDEN QUE SE HA DE GUARDAR
 en la cantoria , y musica de los Divinos
 Oficios.

DEclarando lo que diximbs en el capitulo precedente, num. 3. conviene saber , que tenemos por bien que en las festividades se celebrassen los Oficios de Miffa, Vifperas , y Completas con fabordones, y sencillos à canto de organo, ordenamos lo siguiente.

1 Primeramente, ordenamos, y mandamos , que en respeto de los Oficios de la Semana Santa , se junten el Rector, Vicario de Coro , Sacristan , y Maeftro de Ceremonias, y Maeftro de Capilla el Domingo in Paffione , y pongan en un papel los que han de cantar las Paffiones , y Lamentaciones, y demàs Oficios , atendiendo al mejor fervicio de la Capilla que huviere lugar , al confuelo , y paz de los Capellanes. Y queremos que ellos esten obligados à obedecer en lo que se les ordenare.

2 Prefuponemos que el canto de organo , con que permitimos se digan los Oficios , ha de fer el que se usa en las Iglesias Cathedrales , de la manera que lo dispufiere el Maeftro de Capilla. Lo qual entendemos, afsi en lo que es voces , como en lo que es instrumentos.

3 Item, prefuponemos , que en cantar los Pfalmos, afsi en fabordon , como en otra cantoria , se ha de tener cuenta en que el fabordon, ò la cantoria no vaya picada ; fino con pausa , y fofsiego, y que se haga mediacion conocida en medio del verso , mayor, ò menor , segun la solemnidad de la fiesta. Y que à la mediacion , y al fin del verso (quando se dixere à

can-

canto llano) no aya colas, quedandose unos mas pof-
treros que los otros. Y que esto mismo observen los
que quisieren alegrar el canto con varillas.

- 4 Item, queremos, y es nuestra voluntad, que en
esta Capilla no se canten tonos profanos, ni se mez-
clen las canciones humanas con las divinas. Y afsi de
ninguna manera permitimos que se digan chanzone-
tas, porque à mas que no se percibe lo que se dice,
de ordinario es la composicion poco grave, y las mas
veces parecida à tonos profanos, y deshonestos. Co-
mo nuestra intencion sea que se pretenda alabar à
nuestro Señor con musica modesta, devota, y grave,
por ser esto lo que agrada à su Divina Magestad, y
causa mayor devocion en las gentes. Y afsi en confi-
deracion, y conformidad de este nuestro deseo, he-
mos ordenado lo que està dicho en el cap. 32. §. 8.
Y afsimismo tenemos ordenado lo que se ha de can-
tar en la Procefsion que se ha de hacer el dia octavo
de la fiesta del SANTISSIMO SACRAMENTO, por-
que no se canten letras indecentes, y no conformes al
ministerio que se celebra.

- 5 Presuponemos, que las Horas de Tercia, Sexta, y
Nona, siempre se han de decir à canto llano; tenien-
do respeto à que la Hora que precede immediatamen-
te à la Miffa Conventual, se diga con mayor pausa,
y solemnidad.

- 6 Afsimismo presuponemos, que en todos los Pfal-
mos, è Himnos comenzará siempre el Coro à canto
llano, dando primero el tono el organo. Y que siem-
pre que en Vifperas huviere canto de organo, aun-
que no sea fino el *Magnificat*, se dirà en Completas à
fabordon la Salve que se dice en el Coro.

- 7 Item, advertimos, que los dias que ha de aver
musica de Meneftriles, van señalados en el capitu-
lo 21.

- 8 Queremos, que en todas las fiestas de primera claf-

se,

se, y en el dia de la Circuncision de Christo nuestro Señor, y en las festividades principales de nuestra Señora, como son Concepcion, Natividad, Anunciacion, Purificacion, Expectacion, y Assumpcion, y en los dias de San Juan Evangelista, Santiago, y San Andres, y San Bernabè, San Estevan Protomartir, y Santa Eleocadia, se diga la Missa à canto de organo, y con la mayor solemnidad que ser pudiere, ordenandolo todo el Maestro de Capilla con atencion segun las festividades. En las primeras, y segundas Visperas se diràn el primero, tercero, y quinto Psalmo, un verso el organo, y otro el Coro à fabordon; y el segundo, y quarto Psalmo, dirà un verso el organo, y otro el Coro à canto llano, con algunas varillas. En el Himno dirà un verso el organo, y otro el Coro à canto llano. Y en el *Magnificat* dirà un verso el organo, y otro el Coro à canto de organo. Y seràn todas las Responiones, y *Benedicamus Domino*, à canto de organo. Las primeras, y segundas Completas se diràn todas à canto llano. El *Nunc dimittis*, dirà un verso el organo, y otro el Coro à fabordon, ò con otra composicion, como aora se hace.

9 Item, en todos los Jueves del año, quando se hiciere el Oficio del SANTISSIMO SACRAMENTO, la Missa se dirà como en fiesta de primera classe, y las Completas de dichos Jueves con la mayor solemnidad que se pudieren decir, diciendose un verso con una voz al organo, otro verso con fabordon de quatro, y otro verso con flautas, y una voz, y juntandose todos, y algun Menestril con ellos, quando dixeren *Gloria Patri, &c.* Y los Menestriales tañeràn algunas veces quando pareciere. Todo lo qual se hace aora, y de la misma manera queremos que se observe adelante. Y en las primeras, y segundas Visperas de dichos Jueves, se dirà el *Magnificat*, un verso el

organo, y otro toda la Capilla à canto llano.

10 Item, en el Ochavario del SANTISSIMO SACRAMENTO, se dirà la Missa como en fiestas de primera classe; y en las Visperas el *Magnificat*, un verso el organo, y otro todo el Coro à canto llano; y las Completas con la mesma solemnidad que los Jueves.

11 Item, en todos los Jueves al descubrir el SANTISSIMO SACRAMENTO, se dirà el Himno de *Pange lingua*, un verso el organo, y otro el Coro à canto de organo, exceptando el verso *Tantum ergo Sacramentum*, que se ha de decir à canto llano; y la Lektania para encerralle, à canto de organo, lo que toca al SANTISSIMO SACRAMENTO.

12 Item, en la Procefsion que se ha de hacer el dia oçtavo del SANTISSIMO SACRAMENTO, dispondrà el Vicario de Coro, con parecer del Rector, y del Maestro de Capilla, la musica, así de trompetas, atabales, y Menestriles, como de canto llano, y de canto de organo, como le pareciere que será mayor solemnidad.

13 Item, en las fiestas de segunda classe, y en los dias de la Sangre, Corona, y Transfiguracion de Christo nuestro Señor, y de la Invencion de la Cruz, y en los dias de la Presentacion, Visitacion de nuestra Señora, y en el dia de las Nieves, se dirà la Missa à canto de organo. En las primeras, y segundas Visperas se diràn los quatro primeros Psalmos à canto llano, y el quinto se dirà un verso el organo, y otro el Coro à fabordon. El Himno à canto llano, y el *Magnificat*, un verso el organo, y otro el Coro à canto de organo; y las Responfiones, y *Benedicamus Domino*, à canto llano; las primeras, y segundas Completas à canto llano.

14 Item, que en las demás festiuidades, en las quales avemos señalado mayor distribucion ordinaria à la

Missã

Missa Conventual, y segundas Visperas, segun el capitulo 70. num. 4. que son Exaltacion de la Cruz, San Sebastian, San Cosme, y San Damian, San Joseph, y San Silvestre Papa, San Juan Chrysostomo, San Geronimo, San Bernardo, San Francisco, San Antonio de Padua, Santa Ana, y Santa Maria Madalena, Santa Catalina Martir, Santa Lucia, y Santa Cecilia, se dirà Missa à canto de organo. En las primeras, y segundas Visperas se diràn todos los Psalmos à canto llano, sino es el *Magnificat*, que dirà un verso el organo; y otro el Coro: à fabordon, todo lo demás à canto llano; las Completas se diràn asimismo à canto llano.

15 Item, en las demás festividades dobles, ò semido-
bles se harà todo el Oficio à canto llano, tañendo el organo en la Missa, y en las Visperas, al Himno, y *Magnificat*.

16 Item, en los dias simples, y ferias se harà el Oficio à canto llano, y sin organo.

17 Item, en las Dominicas del Adviento, Septuagesima, Sexagesima, Quinquagesima, y en las de Quaresma, y en la vigilia de Navidad, el dia de los Inocentes, y el Miercoles de Ceniza se dirà la Missa à canto de organo, es à saber, Kyries, Sanctus, y Agnus, como se acostumbra. Y en las Visperas de dichas Dominicas se dirà el Psalmo, *In exitu Israel de Ægypto*, à canto llano, con algunos sencillos à canto de organo.

18 Item, en las Dominicas de entre año, la Missa se dirà à canto llano con el organo; y asimismo las Visperas se diràn à canto llano, y el Himno, y *Magnificat* con el organo à canto llano.

19 Item, el Domingo de Ramos en la Procecion se dirà à canto de organo aquel verso, *Gloria, & laus*. Y la Pasion se dirà à canto de organo, como està compuesta, y el procecho à quatro; teniendo siempre

cuenta, que los que dixeren el processo, y el dicho del Jesus, y el de San Pedro, y otros, sean las mejores voces, diciendo la Turba todo el Coro.

20 Item, las Pasiones del Martes, y Miercoles las diràn tres, los que mas à proposito parecieren, à canto llano, juntandose los tres à canto de organo, en los passos que estan señalados en las Pasiones; y el Viernes el Processo à quatro.

21 Item, los Maytines del Miercoles, Jueves, y Viernes de la Semana Santa, se diràn à canto llano; y las Lamentaciones, con las demás Liciones, se encomendaràn à los que mejores voces tuvieren para este proposito; exceptando que el Benedictus, y el Misérere se han de decir un verso à fabordon, y otro à canto llano, con algunos sencillos à canto de organo.

22 Item, el Sabado Santo se hará el Oficio à canto llano, hasta los Kyries de la Missa, exceptando la Lektania, que se ha de responder à canto de organo. Y las Profecias se encomendaràn à los que mejores voces tuvieren; y de los Kyries adelante se hará el Oficio como à fiesta de primera classe.

23 Item, las Missas de Doblas se diràn à canto llano, y con el organo; advirtiendole, que las que los devotos instituyeren con musica, se diràn con ella; y que las Doblas de Plagis se digan sin organo, y à canto llano, si yà el devoto no la pidiese à canto de organo.

24 Item, los Aniversarios que están señalados en estas nuestras Constituciones se diràn à canto de organo; es à saber, la tercera Licion, y tercer Responso del Nocturno; y asimismo la Missa como se acostumbra, y el tercer Responso de las Absoluciones se dirà à canto de organo.

25 Item, los Aniversarios ordinarios se diràn à canto llano.

26 Item, los Viernes se dirà la Missa à canto de or-

gano, es à saber , Kyrics , Sanctus , y Agnus , como diximos arriba de las Dominicas de Adviento , numero 17.

27 Item, en los Viernes quando se descubre el Santo CRUCIFIXO, se dirà el Pſalmo del *Miserere*, un verso à fabordon, y otro à canto llano, exceptando los versos de *Tibi soli peccavi*, y *Benigne fac Domine*, que se han de decir à canto de organo, con voces sencillas. Dos Infantes diràn el verso, *Christus factus est pro nobis*, &c. Y las Responſiones seràn à canto de organo. Y lo mismo se harà en los demàs Misereres solemnes.

28 Item, en los Sabados se dirà la Missa Conventual de nuestra Señora, con organo, y à canto de organo, con las Responſiones à canto llano.

29 Item, siempre que en las Visperas del Viernes entràre à Capitula el Oficio de Nuestra Señora, se dirà el Himno à canto llano, y con el organo, y el *Magnificat*, un verso el organo, y otro el Coro à fabordon. Todo lo demàs à canto llano.

30 Item, en las Salves que se han de decir los Sabados, despues de aver tañido un poco el organo, se comenzará por el Antifona, *Ad honorem*, à canto de organo, y consecutivamente se dirà la Salve, un verso el organo, y otro el Coro à canto llano, y luego los Gozos, *Gaude Virgo*, &c. diciendo un verso el organo, y otro el Coro à canto de organo, despues tañeràn los Menestriles, è inmediatamente tañeràn el organo, y luego se dirà un motete de las festividades de nuestra Señora à canto de organo; el qual acabado, tañeràn las cornetas, dando fin à la dicha Salve con el verso, *Monstra te esse Matrem*, el qual entonaràn los dos Capiscoles, y las Responſiones seràn à canto llano.

31 Item, en las Salves que han de decir en las festividades de nuestra Señora en la vispera, y en el

dia

dia de las dichas festividades , se guardará el mismo orden que diximos en el numero precedente; añadiendo , que la Salve , y Responfiones se han de decir à canto de organo.

32 Item , todos los dias que no fueren de primera classe , ò Sabados , se diga acabadas Completas una Salve à canto llano , y con el organo pequeño que dexamos para este efecto , por tres Ministros, y el Organista , y los seis Infantillos.

33 Item , en las Estaciones se dirà el Himno que truxere à Visperas la fiesta , ò Santo , à quien se hiciere dicha Estacion , un verso al organo , y otro al Coro à canto llano. Diràn el versículo dos Infantes , respondiendo el Coro à canto llano ; y à la buelta de la Sacristia iràn diciendo todos à canto llano la Antifona , *O sacrum convivium* , &c.

34 Ultimamente exortamos à los que huviere dado Dios nuestro Señor buenas voces, y noticia en el canto , que se animen mucho à servirle con su talento, ofreciendole á su Magestad divina con humildad , y devocion, reputando por grande misericordia suya averles dado aquella habilidad, para emplealla en alabarle, y bendecirle. Y que se guarden de menospreciar el exercitarse en esto, acordandose del castigo que mereció Michol, por tener en poco el baile del Rey David delante del Arca del Testamento, y de la pena que mereció el que escondió el Talento que se le avia entregado. Talento es la buena voz, y la habilidad en cantar que da nuestro Señor, no para cantar vanidades , sino para cantar las alabanzas de su divina Magestad.

CAP.

LOS SERMONES Y FIESTAS QUE EN LA CIUDAD

de Valencia hizo por la Beatificación
del glorioso padre san Luys

Domus Bertran. *Caesariay.* ^{XVII} 1048

POR EL PADRE MAESTRO
fray Vincente Gomez de la Orden de
Schol Predicadores. *Pron.*

A LA ILLVSTRISSIMA SEÑORA
Doña Guiomar de Corella, y Cardenas,
Condesa de la Puebla.



~~Este~~
~~...~~
~~...~~
~~...~~
~~...~~
~~...~~

~~...~~
~~...~~
~~...~~
~~...~~
~~...~~
~~...~~

CON PRIVILEGIO.

Impressos en Valencia, en casa de Iuan Chrysofostomo Garriz. Año 1609.

Vendense en el Conuento de Predicadores

de la...

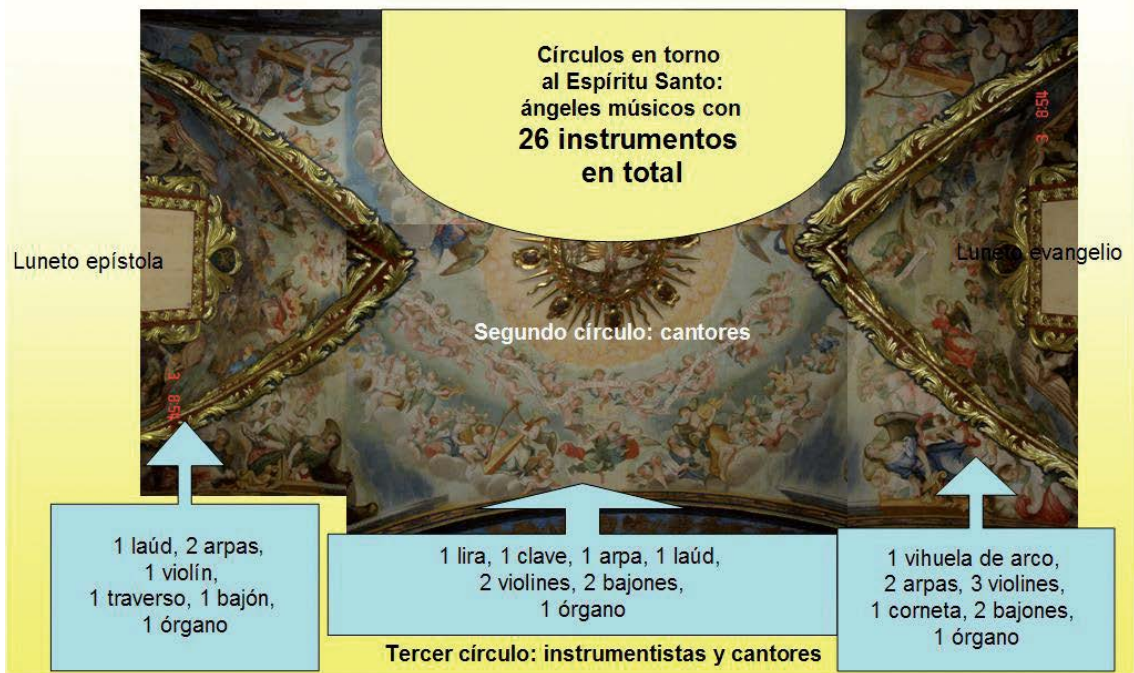
la musica de la ciudad de clarines, cornetas, flautas, baxones, sacabuches, menestriles, que hazian con la variedad, vna melodia del cielo, y vna semejança de la musica con que el alma santa del gran Luys Bertran partio del sueto. Y auiendo abordado este con el tablado, llegò el sigundo. Venian los representantes muy gallardos, bien vestidos, y bizarros, con mucho adreço de oro, sedas, plumas, pieças de oro, y diamantes en las gorras. En otro carro yuan las mugeres representantes con trages de Indias, muy bien adreçadas, y con hermosas plumas en los tocados. Todos ya puestos en el tablado, se començo la Comedia con musica de guitarras, y bellissimas, y regaladas bozes. Hizose pausa a la mitad de la Comedia; y dos Syndicos de la Ciudad entraron por la Galeria del señor Virrey, y Damas, con platos de colacion; y la dieron a los Virreyes de parte d' la ciudad, y luego alas damas. Fue tanta la colacion, y tan abundante, que sobro para todos los circunstantes. Luego se prosiguio, y acabò la comedia, con general aplauso de todo el pueblo, y mucha gloria de Dios, y honrra del Santo.

Las luzes, fueron esta noche, como la passada en el palacio Real, y en todas las torres de la ciudad, yglesias, y Monasterios. Y en la torre de la yglesia mayor huuo extraordinarias inuenciones de fuego.

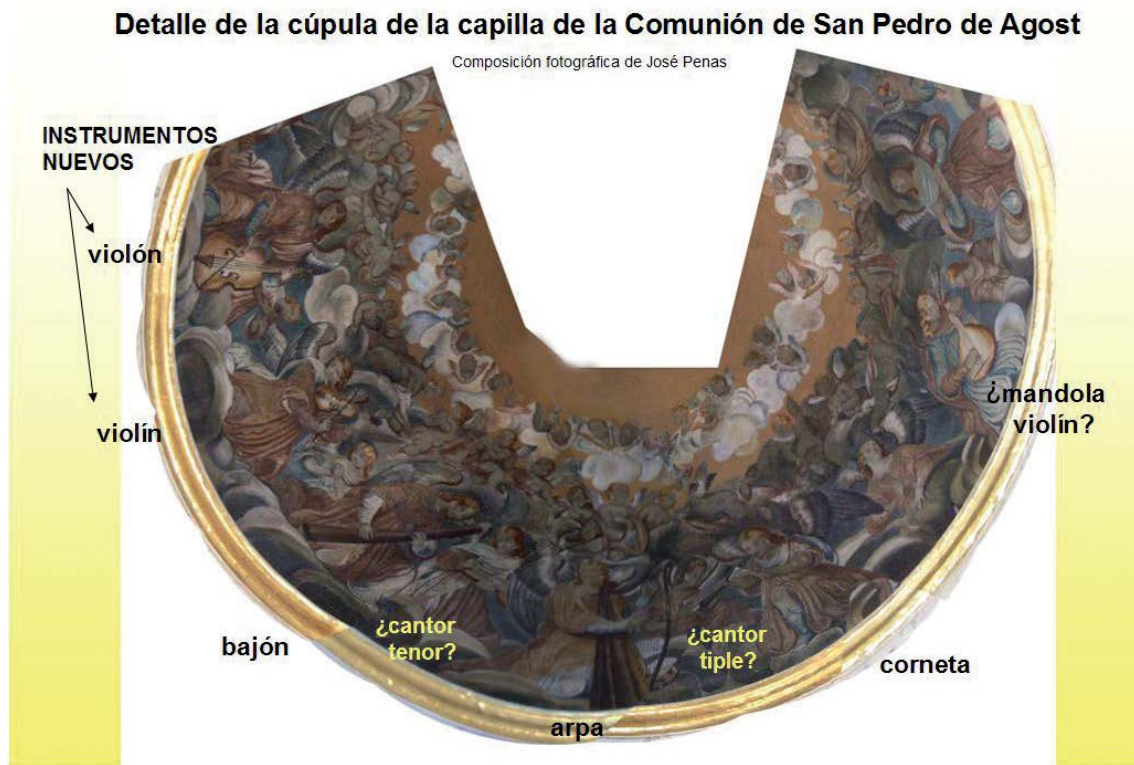
ANEXO XXVIII: COMUNIÓN DE LA MAGDALENA, J. ESPINOSA.



Santo Domingo de Orihuela



(Pérez, 2012: 104)



Distribución de los instrumentos en la cúpula de la capilla de la Comunión de Agust.
Composición de José Penas y J.P.B. (Pérez, 2012: 109)

ANEXO XXXI: FUNDACIÓN DE LA CAPILLA DE MUSICA DEL REAL PALACIO

Fundacion de la Capilla de Musica en el Real Palacio

1769, Enero 23. Valencia A.P.V.: Prot.: n. 350, fols. 26 vt. a 31.

Notario : Juan Antonio Espada.

Sepase por esta publica Carta como nosotros Mosen Vicente Olmos clerigo, Maestro de Capilla, Vicente Catala Clarin, Joseph Leon Violon, Francisco Pusalgues Abué, y Violin, Pedro Verger chantre, Joseph Esteve chantre, Francisco Aranda contralto, Mosen Thadeo Salvador clerigo Bajon, Vicente Sabal Contralto, é Yo el dicho Vicente Catala, tambien en nombre de Procurador especial, y general para el infraescrito efecto de Juan Bautista Martínez tenor, de Joseph Ruiz Violin, y Miguel Martínez tenor, segun que de mis poderes parece, es de ver y consta por la Escritura autorizada por el presen-te, é infraescrito Escrivano en el día Veinte y uno de los corrientes mes, y año, todos Vecinos de la Ciudad de Valencia, juntos, y congregados en este Real Palacio, sito extra muros de la dicha Ciudad, y habitación del Dotor Don Francisco Xavier de Oloriz, Capellan maior de la Real capilla de dicho Real Palacio, a presencia, y con asistencia del Dotor Don Bartholome Esteve theniente de capellan maior del referido Real Palacio, por ausencia de el dicho Don Francisco xavier de oloriz, y mediante la licencia verbal, comunicada para ello por el Ilustre Señor Alcayde de el referido Real Palacio á el dicho Dotor Don Bartholomé esteve, segun que assi lo afirmó, deseando el maior desempeño, y lucimiento en los actos, y funciones de Musica, que se puedan ofrecer en la capilla de dicho Real Palacio, sin que sea necesario, que ninguna otra capilla de Musica de las hechas y formadas en la dicha ciudad de Valencia, asista á dichas acederas funciones, y actos; todos unanimes, y concordés, y sin discrepar alguno, hemos resuelto, y determinado erigir y fundar, corno erigimos, y fundamos, una capilla de Musica en dicho Real Palacio, y su Yglesia, bajo el titulo, y protección de la Gloriosa Santa Catarina Martir; Y como para podernos regir, y gobernar con el acierto, quietud y paz, que corresponde, sea preciso y necesario, establecer capitulas, y estatutos, bajo los quales hayamos de estar sugetos, y obedientes á su puntual, y exacto cumplimiento, deseando, como deseamos ponerlo en execusion y practica, por ende de nuestro buen grado, y cierta ciencia otorgarnos, y conocemos, que para el devido arreglo, y gobierno de esta dicha Capilla de Musica, para mejor acierto, y cumplida observancia de lo que a cada uno de nosotros , y lods demás Yndividuos, que en adelante serán de esta dicha Capilla de Musica, toca y pertenece, y tocar, y pertenecer podrá, prometemos, y nos obligamos estar, y pasar, observar, guardar, y cumplir inviolablemente, y a la letra de los capítulos, y estatutos, y condiciones infraescritos y todo quanto quedará prevenido, y estipulado en esta presente escritura. Y dichos capítulos, y estatutos son los siguientes

Primeramente Que mirando al objeto, i que se dirige esta Capilla devan todos proceder con la modestia. y hermandad, guardandose el devido respeto, tanto en las fuciones, que dicha Capilla tuviere, corno en las Juntas particulares, que para el buen regimen, y gobierno se ofrecieren, pues quales_ quiera, que fuese menos modesto, y desatento, quedará por la primera vez privado de ser convocado a qualesquiera actos, 6, fuciones, por termino de un Mes, y si despues faltare á lo prevenido, y estipulado en dicho Capitulo, pagará dos libras, por la primera vez, por la segunda vez quatro libras, y por la tercera quedará al arbitrio, y facultad de lo que resolviere el Maestro, y la capilla,

2. Otrosí: Que qualesquiera, que por enfermo no asistiere al acto, que la capilla tuviere, deva tener la misma parte, que los demas, y si se fuere á combalecer á alguna parte, lo mismo, con certificacion del medico.
3. Otrosí: Que todos los individuos de esta capilla estén obligados á obedecer al Maestro en cualquier acto yá sea para Cantar yá para las pruebas, que se ofrecieren, yá para dar licion á quien lo necesitase; sea quien fuese, para el mejor util, y lucimiento de la Capilla.
4. Otrosí: Que en cualquier acto estén todos á la Voz del Maestro solamente; sin corregirse uno, á otro, y proceder con aquel orden y seriedad, que piden casos semejantes, omitiendo del todo qualquier disputa, pleyto, discordia que alli, o en otra parte interviniere, acudiendo al Maestro en parte secreta, en qualesquiera pleyto, discordia, y desunion, que huviere.
- 5, Otrosí: Que todos los individuos de esta Capilla se traten con mucho modo, y seriedad, omitiendo sobre manera el hablarse malamente, y menos, palabras malsonantes.
- 6, Otrosí: Que los que tuvieren empleos cumplan exactamente para el buen gobierno y formalidad de esta capilla,
- 7, Otrosí: Que procuren asistir a los actos lo mas decente que pudieren.
8. Otrosí: Que ninguno (sino el que tuviere este cargo) pueda ajustar acto alguno, sino encaminarle al que tuviere.
- 9 Otrosí • Que á qualquiera acto fuera de Valencia sino ván todos los Yndividuos, por que tal vez, no será preciso, dexe la mitad del lucro en la capilla, y el maestro lo mismo que sucede en las demas capillas
10. Otrosí: Que no se puedan admitir dos actos aun mismo tiempo.
- 11 Otrosí: Que cantando nuestra capilla ninguno se pueda ir a otra, sea lo que fuese, si el acto es en Violines, y que el maestro no tenga facultad de dar semejante licencia, y asi, no cantando nuestra capilla podrá ir á cualquier acto con tal, que los de las demas Capillas favorezcan á la nuestra quando se nos ofreciese, esto se entiende bajo compás, que en lo demas, no cantando nuestra capilla, podrán ir á qualquier orquesta.
12. Otrosí: Si á alguno de los individuos se le ofreciese ir fuera deva avisar al Maestro para que esté enterado si ay algun acto, hazer prevencion de aquella parte, y lo mismo sucederá cuando al maestro se le ofreciese lo mismo, dejando en su lugar á quien le pareciere mas util, y combeniente, y en tál caso estén todos á su vez.
13. Otrosí: Que qualquiera que no venga antes de concluirse los kyries, á la Misa, quede apuntado por el que tuviere este encargo, y al credo, antes que se concluya el incarnatus est y fuesen Visperas antes del Gloria Patri del Psalmo primero, si completas, asi .mismo, sí Maytines, antes de la Aria, ó, coplas del Villansico primero, si procesion lo mismo, si en Misa de difuntos, antes que se concluyan los Kyries, si Visperas, antes de Concluirse el Psalmo primero.
14. Otrosí: Que á cualquiera, que se llame de las demas Capillas se le haga porcion igual á la nuestra, pero si quando llamaren á alguno de esta capilla no lo hicieran de la misma forma, que no estemos nosotros obligados tampoco.
15. Otrosí: Que á ninguno de esta Capilla, por habilidad, que sea, se le hagan dos porciones, exepto al Maestro que tiene dos, la una por asistir al acto, y llevar el compas, y la otra por

componer, y dár a los músicos las obras, yá copiadas, teniendo dicha Capilla provision correspondiente de Musica.

16. Otrosí: Que siempre, y quando se huviere de admitir algun Musico en esta capilla haya de ser por Votada canonica, de todos los Yndividuos de ella, y si fuere para Maestro han de pasar tres años los músicos para tener voto, y quando se admita a cualquiera se observe todo lo mismo que en otras partes se observa, y haze sobre este particular; Y en quanto a las entradas de los Ynfantillos se observe, y haga la misma votada, que para qualesquiera otros individuos; procurando primeramente complacer al Maestro, que es quien sabe tiene mejor disposicion, yá por la Voz, yá por su destreza.

17. Otrosí: Que el numero de los Musicos de esta capilla, haya de ser de diez, y ocho con el Maestro, y aparte los chicos, ó, Ynfantillos, y que si huviere de pasar de dicho numero por alguna superior habilidad, ó, cosa semejante haia de ser con consentimiento, voto, y parecer del señor Capellan maior del Real Palacio asi como en todas las demas cosas.

18. Otrosí. Que qualquiera que tuviese intencion de acomodarse en parte maior, avise al Maestro, y á su capilla para hazer eleccion de aquella parte.

19. Otrosí: Que los Ynfantillos no tengan Voto alguno en qualesquiera cosa, y menos el que esten firmados como los demas Yndividuos, y que el vestido de dichos Ynfantillos haya de ser como el de las demas capillas, o, como estimare por mas combeniente el Maestro.

20. Otrosí: Que el Numero de los Ynfantillos sea de quatro, y los mas antiguos devan tener porcion entera, y los otros dos media porcion con la obligacion los dos mas antiguos de ellos, el uno de llevar la bolsa de los papeles, esto es, el menor de estos dos, y el mas antiguo repartir dichos papeles, a los Musicos, en cualquier acto que fuere conforme, y se lo mandare el Maestro.

21. Otrosí: Que el ajustador de estos actos, y de cualesquiera función, ajuste como quiera, y pueda, con el conocimiento, que toda la capilla se intitulará por ocho pesos en buena moneda, esto es un solo acto.

22. Otrosí: Que al Maestro de esta capilla se le ha de dar por cada mes tres libras por dar licion a los Niños, y a quien lo necesitare, que asi está en las demas Capillas, y tambien que en qualesquiera actos, de capilla, se le hayan de dar dos porciones, la una por regir la capilla, y la otra por componer y copiar los papeles de la Musica, y en los Rosarios, y siestas lo mismo, que en las capillas

23. Otrosí: Que respeto, que muchos de los individuos de esta capilla, tienen diferentes habilidades, esto es, que tañen diferentes instrumentos, estén obligados á tañer qualesquiera de los que sepan, quando le pareciere al Maestro en su caso, y lugar.

24. Otrosí: Que el que tiene el cargo de ajustador, no pueda ajustar acto alguno por menos precio, que las otras Capillas asisten, con pena de lo que el señor Capellan maior pusiere, por la primera vez, y por la segunda, privado del empleo.

25. Otrosí: Que en quanto a los Rosarios, y Siestas, ó, cosa semejante, hayan de ir unos una vez, y otros otra a direccion del Maestro respeto de las voces, por que los violines es preciso que vayan.

26. Otrosí: Que la Capilla del Real Palacio sea preferida a qualesquiera otras funciones, de suerte, que no puedan ajustar ninguna, aviendo funcion en la Real Capilla dicha.

Cargos de los que tienen empleos. Ajustador, y Apuntador.

Primeramente: Que procure que el acto se empiece quanto mas tarde por motivo de que muchos de los Yndividuos de esta capilla, aora están cum-plendo en sus Yglesias, y para que no hagan falta notable se previene esto.

Que si en aquel mismo dia tenemos otro acto no pueda admitir el segundo, de ninguna manera, por muchísimos inconvenientes, y otras cosas que intervienen.

Que deva preguntar si la fiesta es de Santo, ó, Santa, ó a que Ymagen, para avisar al Maestro, y este pueda arreglar la musica, y asi mismo si está Nuestro Señor expuesto, há de preguntar la hora, para que avise al combocador, y este haga la combocacion como es devido; Asi mismo procurará a hora competente el hazer llevar la orquesta á su lugar, y hara, que pongan los bancos para el acto, en su lugar, y tambien el tener su facistol prevenido para el Misal al introito, y que sirva despues para el papel del Arpa. Violon, en quanto a lo de arriba, para la maior seguridad, lo pondrá en un papel despues irá al colector, y le dirá por quanto tiene ajustado el acto, y el nombre del que haze la fiesta para el recibo, y lo mismo al Maestro, para que este lo tenga en su casa apuntado, como está tratado por los de la Capilla, y en quanto al apuntar á qualesquiera, se ha de saber por el papel, á la hora que todos han de estar en el acto para apuntarles, y asi sínguno lo há de participar al Colector para que este no le haga parte. Que el Colector no este obligado á pagar los niquiles justificando, haver hecho las diligencias en tiempo, y forma.

Bien enterado, de los apuntamientos, antes de hazer las porciones sacará el salario del Maestro, que por dár lición a los Ynfantillos tendrá tres pesos de buena moneda, al Ajustador, y Apuntador doze libras, el colector dies, y ocho libras, y el combocador doze libras; Despues las porciones de las de fuera de la Capilla, como expresan los capítulos, y despues dár á cada uno lo que le tocara, ad extra, si alguno ha de menester dinero, deva hazer lo mismo que en las demas Capillas, bien que no exeda a lo que aquel mes pueda dar, sin orden del maestro. Nota: Que tanto el Maestro respeto de su salario, como el de los demas que tengan empleos respecto de sus salarios, por union de todos los in-dividuos, y convenio, no puedan cobrar dichos salarios hasta la Mesada de Abril.

Combocador. Este tiene obligacion de Convocar toda la capilla a qualquiera acto, que huviere, y tambien para las siestas o Rosarios, aunque no vaya.

Otrosi: Que haya de estar obligada dicha capilla á asistir en casa del Señor Alcayde de dicho Real Palacio, en qualesquiera funciones de su señoría.

Otrosi, y finalmente, Que ninguno de esta capilla pueda salirse á otra de dentro de la ciudad, exepcto la Catedral, y colegio del venerable Señor Patriarca, bajo la pena de Veinte libras, las que irremisiblemente ha de pagar, aunque pasen Veinte años. Todos los quales antedichos Capítulos, es esta presente Escritura lehdos, y publicados, y por nosotros dichos otorgantes interesados á todos los musicos de la dicha Capilla de Musica bien entendidos, y capacitados de todos, y cada uno de ellos, sus obligaciones, anexidades, y conexidades, les loamos, aprovamos, ratificamos, y confirmarnos desde su primera linea hasta la ultima inclusive, y queremos haverles por firmes, estables, ciertos, valederos, y seguros en todo tiempo, asegurados de la notoria utilidad, combeniencia, y beneficio, que en lo venidero esperamos lograr, y conseguir todos los comprehendidos en esta Escritura, de tál forma, que ninguno de nosotros, ní de los que en lo venidero entrarán, y sucederan en esta dicha capilla de Musica, no entiendan, ní permitan se diga, ni proceda, contra todo, ni la menor parte de quanto

abrasan, y incluyen los supradichos Capitules, respeto de la instruccion, y consejo, que se há procurado tomar, bajo las penas en cada uno de ellos expresadas, y los de entenderse por el mismo hecho de puestos, y apartados de los empleos, que cada uno de nosotros tiene, y en adelante tuviere; Y queremos que para su maior Valididad, y firmeza, estos se aprueven, por el Señor Juez a quien toque, y pertenezca su aprovacion, y a nosotros parezca mas conbeniente; Todo lo en los susodidos respective nombres, guardar, y cumplir, bajo la obligacion que hazemos de nuestras Personas y bienes respective: Y damos Poder cumplido á los Jueces, y Justicias de su Magestad, que nos sean competentes, a cuya jurisdiccion nos sometemos, e á nuestros bienes, y renunciarnos la ley si combenerit de jurisdiccion omnium judicum para que á ello nos apremien como por sentencia definitiva, dada por Juez competente, por nosotros pedida, y consentida, y pasada en authoridad de cosa juzgada, sobre s que re las Leyes, fueros, y demas derechos de nuestro favor, y la general en forma: en cuyo testimonio assi lo otorgamos en este dicho Real Palacio, y expresada habitacion de el dicho Capellan maior á los Veinte, y tres dias del Mes de enero de mil setecientos sesenta, y nueve años; Siendo presentes por testigos Salvador Forcar Maestro Sapatero, y Joseph Bori Labrador de la Partida de el Real Vecinos, y moradores: Y dichos otorgantes (a quienes Yo el Escrivano doy feé conosco) lo firmaron.

Ante mi, Juan Antonio Espada.

ANEXO XXXII: LA SAGRADA FORMA.



ANEXO XXXIII: TABLA DE DIGITACIONES, XÁTIVA.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, there is a single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. Below the staff is a large table of fingering notations. The table is organized into two main sections, each with two rows of notation. The first section is labeled 'Llave de Sol' (G-clef) and the second is labeled 'Llave de Fa' (F-clef). Each row in the table contains a series of notes on a five-line staff, with small circles or dots placed above or below the notes to indicate which finger should be used to play them. The notation is dense and covers most of the page. At the bottom right, there is a signature that appears to be 'W. L. M...'.

**COMPENDIO
MATEMATICO,
EN QUE SE CONTIENEN
todas las materias mas principales
de las Ciencias, que tratan de
la Cantidad.**

*QUE COMPUSO EL DOCTOR THOMAS
Vicente Tosca, Presbytero de la Congregacion del
Oratorio de S. Felipe Neri de Valencia.*

SEGUNDA IMPRESSION.

CORREGIDA, Y ENMENDADA DE
muchos yerros de Impresion, y Laminas, co-
mo lo verá el curioso.

DEDICADO
AL EX.mo SEÑOR CONDE DE ARANDA, &c.

TOMO II.

Que comprehende (ARITHMETICA SUPERIOR.
ALGEBRA.
MUSICA.

CON PRIVILEGIO.

En Madrid: En la Imprenta de Antonio Marin. Año 1727.

*Se hallará en la Libreria de Juan de Moya, frente de las
Gradas de S. Felipe; y en Casa de D. Jayme Marqués,
vive en el Santo, y Real Monte de Piedad de
esta Corte.*

CAPITULO II.

DE LOS INSTRUMENTOS

Pneumaticos.

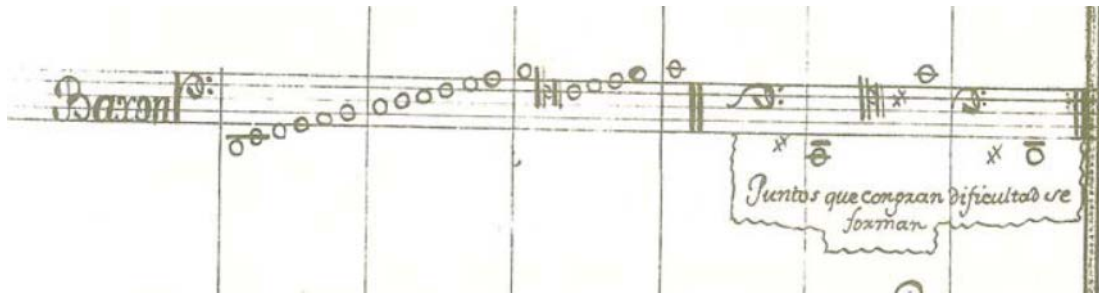
AViendo tratado de los instrumentos de cuerdas, si-
guefe el tratar de los instrumentos Pneumaticos.
Estos son los que animados con el viento causan
la variedad de sonos que experimentamos; como el Clarin,
Pifano Militar, Chirimias, Cornetas, Baxones, Organos,
y otros semejantes, cuya explicacion Phisico-Mathematica
va en las Proposiciones siguientes.

PROP. VI. Theorema.

*Explicanse los intervalos, y saltos del Clarin, y demas
Fistulas.*

CONsta por experiencia, que qualquiera Fistula, singu-
larmente si es larga, en la formacion de sus interva-
los, va subiendo por saltos, segun es mas, ò menos vehe-
mente la inspiracion, ò aliento con que se tañe. El instru-
mento que con mayor evidencia manifiesta esta verdad, es
el Clarin, que por ser de mayor longitud, puede expresar
todos los saltos. Supongamos, pues, vaya subiendo por
grados la vehemencia del aliento que le anima; y lo pri-
mero de todo subirà el sonido vna Octava por salto: si la
inspiracion es algo mas fuerte, subirà vna Quinta; luego
vna Quarta; con poco mas que el aliento se esfuerze, sal-
tarà vna Tercera mayor: luego vna Tercera menor; des-
pues vna Quarta; y aumentando despues la fuerza del alien-
to, irà subiendo la voz del Clarin, formando los puntos
re, mi, fa, sol, la: y la mayor maravilla es, que los puntos
intermedios en los saltos sobredichos, no se podrán jamas
formar, aunque se modere de qualquiera manera el aliento.
Veanse los saltos del Clarin en la fig. 13.

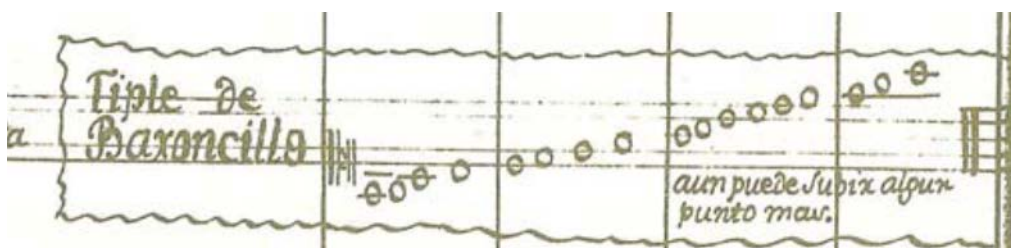
Ea



Se advierte que el Baxxon tiene algunas puntos que se forman con gran dificultad, y en particular los dos notados. y no deve el Compositor usar de ellos sino que sea por alguna Abilidad Especial pues no todos los Saben formar el Substenido de Abaxo de C. Sol. fa ut. Casi perfectamente no se puede formar, pero el de G. Sol. re ut. de Arriba se forma mejor el Substenido de Abaxo de D. la Sol. re. tambien es mui dificil pero se puede usar mas que los dos Expresados:



Este es Instrumento mui Jovial y es el Propio Baxxon de los Oboeses.



R. 152674

DIALECTOS MÚSICOS,

781
SM63 P

EN QUE SE MANIFIESTAN

LOS MAS PRINCIPALES ELEMENTOS

DE LA ARMONIA,

ESCRITOS

POR EL P. FR. FRANCISCO DE SANTA MARIA,
del Orden de S. Gerónimo.

24617



MADRID. MDCCLXXVIII.

Por D. JOACHIN IBARRA Impresor de Cámara de S. M.

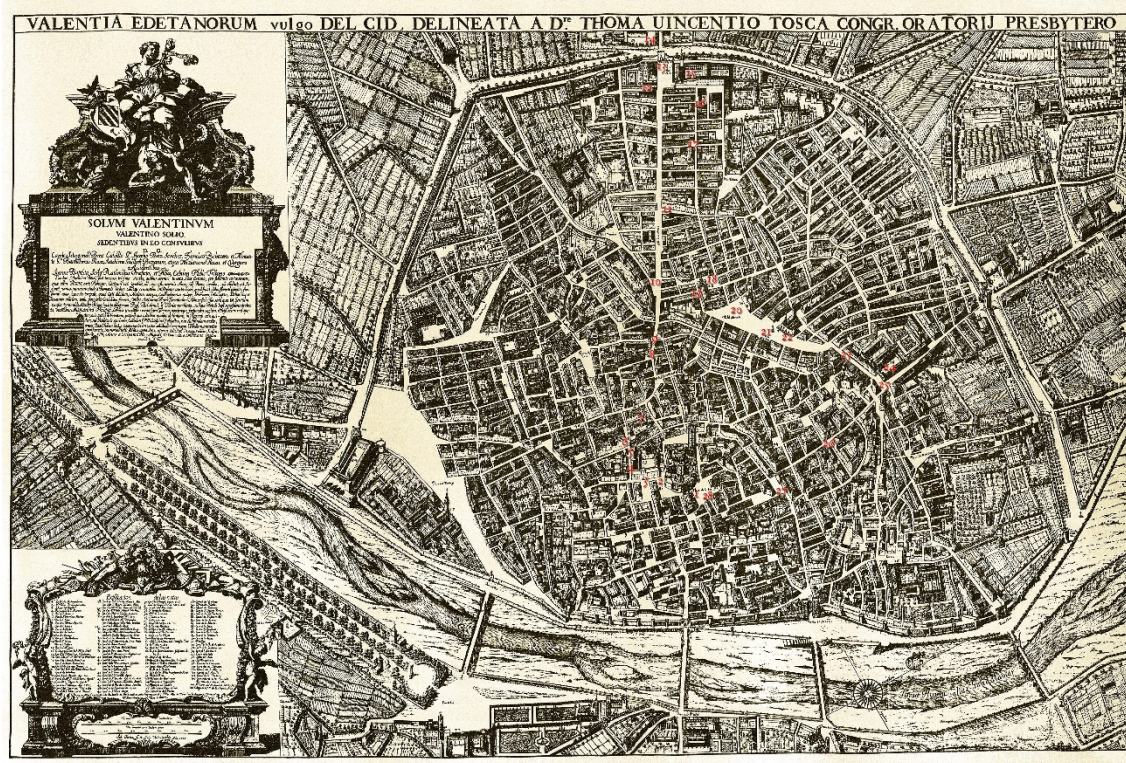
Con las licencias necesarias.

pone en el signo mas alto del que está la figura á quien sirve : su figura regularmente es una pequeña corchea , ó semicorchea , ó semínima , pero siempre con la cola alta , puesta antes de la figura muy cerca de ella. El pasar de la apoyatura á la nota , debe ser dexando caer la voz , sin dividir las , como haciendo de las dos una : regularmente se le dá la mitad del valor de la nota , que se le sigue , ó á quien sirve , mas esto no es siempre ; porque alguna vez se le dá mas , ó menos. Estas se hacen quando se canta á solo , ó á duo , y no quando se vá coreando. Un Autor pondera con tanto dolor las apoyaturas , que prorrumpe en decir , que las hacen tambien los baxones quando corean : cosa verdaderamente ridícula ; porque los baxones , y otros instrumentos , que sirven para acompañar , hacen apoyaturas , trinos , mordentes , y quanto sirve al buen gusto , quando tocan alguna sonata , ó concierto ; como los órganos , que se valen de quanto puede agradar al oído en sus tocatas ; pero quando acompañan , hacen lo que deben para sostener con teson las voces. Y aunque la apoyatura regularmente es especie disonante , no por eso es mala ; porque en sustancia viene á ser una pequeña ligadura , sin que le falte , aunque sea supuesta , la prevenzion. La apoyatura es la especie falsa , y la figu-

ANEXO XXXVII: IGLESIA DE SAN MARTÍN.



ANEXO XXXVIII: PLANO TOSCA, 1738.



El plano de Valencia grabado e impreso, reducción y actualización del manuscrito de T. V. Tosca, realizada por J. Fortea bajo la inspiración de A. Bordázar. La fecha del grabado (1738 ca) se deduce de la presencia de edificios alzados entre 1704 y 1738 (140 x 93 cm).



TEATRO PRINCIPAL.



Funcion extraordinaria para el **DOMINGO 11** de Julio de 1833.

Hallándose de paso para el extranjero

Don Camilo Melliez,

primer fagot de la Capilla Real de S. M. la REINA, profesor del Real Conservatorio de música y declamacion, y primer fagot del Teatro Real de Madrid, y habiendo sido invitado por multitud de personas, y entre ellas profesores distinguidos de esta ciudad, para dar un solo concierto, se han prestado gustosos en su obsequio á tomar parte en esta funcion los artistas de la compañía de declamacion, juntamente con los profesores de la orquesta de este Teatro, la cual guardará el siguiente órden.

- 1 Sinfonia á toda orquesta.
- 2 La divertida comedia en dos actos, cuyo titulo es

LAS CARTAS

DEL CONDE-DUQUENA.

Dirigida por el primer actor y director de la compañía D. Joaquin Garcia Parreño, acompañándole en su ejecucion la Sra. Losada, y los Sres. Alverá, Faubel, Gonzalez, Castellar y Argüelles.

3 En el intermedio del primero al segundo acto, gran fantasia de la ópera NABUCO, compuesta y ejecutada por el Sr. Melliez.

4 Concluida la comedia, fantasia de la ópera LA SONAMBULA, escrita para clarinete por Mr. Cavallini, y arreglada al fagot y ejecutada por el profesor D. Camilo Melliez.

5 y último. La lindisima comedia en un acto y en verso, original de D. Narciso Serra, con el titulo de

UN HUESPED DEL OTRO MUNDO.

Dirigida por el primer actor D. Manuel Pastrana, acompañado de las Sras. Andrade, Losada, Balanzá y el Sr. Alverá.

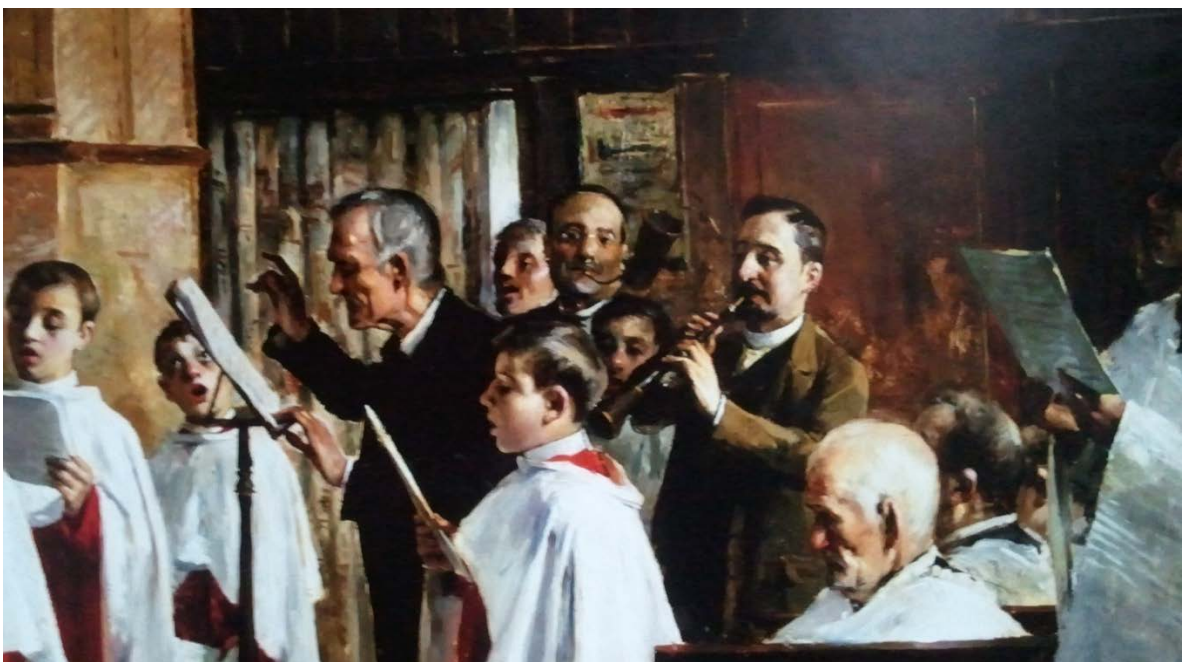
A las ocho y media.

Los Sres. que gusten adquirir localidades con anticipacion, se servirán pasar á la Contaduría de este Teatro, á las horas de costumbre.

Las puertas del Real y de Cuarte se abrirán á los de fuera, concluida la funcion, segun órden de S. E. el Sr. Capitán General.

Valencia.—Impr. de J. Ferrer de Orga.—1833.

ANEXO XL: BORRÁS ABELLÁ.



ANEXO XLI. EL CORO.



Carlos Gonzalez and Monte Marti, "Spanish Painters in Rome, 1850-1900" Barcelona, 1988, p. 102. Medium: oil on canvas, 38.10 x 57.5 cm. Obra de José Gallegos y Arnosa

ANEXO XLII. GALA.





BOLETÍN OFICIAL

DEL

ARZOBISPADO DE VALENCIA

SUMARIO: Circular de nuestro Excmo. Prelado sobre la música sagrada y el canto de las mujeres en las iglesias.—Circular del mismo declarando altar privilegiado el mayor de cada una de las iglesias de la diócesis.—Edicto del Provisorato anunciando un beneficio vacante, con cargo de organista, en la parroquia de los Santos Juanes de Valencia.—Conclusiones aprobadas por el primer Congreso Español de la Unión Misional del Clero.—Indulgencias del Rosario.—Nuevas tarifas de Correos y Telégrafos.—Apertura de curso de la Universidad Pontificia y Seminario Conciliar.—Suscripción en favor de los niños hambrientos de Rusia.—Nombramientos.—Orden del rezo de San Rafael.—Bibliografía.

ARZOBISPADO DE VALENCIA

CIRCULAR NÚM. 45

Hemos observado que en diferentes iglesias de nuestra diócesis no se cumplen, como es debido, las leyes eclesiásticas sobre música sagrada.

Nuestros venerables predecesores dictaron, en tiempo oportuno, las convenientes instrucciones para la recta ejecución de lo dispuesto sobre este asunto en el canon 1264 y en el *Motu proprio* promulgado por Pío X en 22 de noviembre de 1903. Nós las reproducimos y hacemos nuestras en todas sus partes, y para cortar abusos venimos en disponer lo siguiente:

1.º El canto de las partes variables de la Misa (introito, gradual, ofertorio y *communio*) es obligatorio, sin

que puedan los textos ser sustituidos por otros, aunque se tomen de los libros litúrgicos.

2.º Durante la Misa, puede cantarse un motete terminado que sea el canto del ofertorio, nunca en sustitución del mismo, ni en lugar del gradual o después de cantado éste.

3.º Para el legítimo uso de la orquesta en los templos, deberá pedirse permiso especial en cada caso, indicando las obras que han de cantarse y el número y calidad de las voces e instrumentos que han de tomar parte.

4.º Estando prescrito que las voces deben sobresalir en un conjunto vocal-instrumental, se procurará que, en todo caso, el número de aquéllas exceda al de éstos.

5.º En las obras a capilla no se admitirán más instrumentos, para reforzar el acompañamiento, que el violoncello, contrabajo y fagot.

6.º Están en absoluto prohibidos los instrumentos fragorosos, como son timbales, bombo, caja, campana chinesca, etc.

7.º Respecto del canto de las mujeres en los templos: *a)*, queda totalmente prohibido a las mujeres el acceso al presbiterio y al coro destinado al clero; *b)*, queda igualmente prohibido que formen parte de capillas de música, ya sea como voces, ya como instrumentistas, aunque se procure por algún medio separarlas de los demás músicos; *c)*, de la misma manera, está prohibido que actúen capillas o coros de mujeres, a no ser en defecto de cantores, con licencia del Prelado y de un modo provisional, mientras se forma un coro de hombres o niños; *d)*, fuera de las Casas religiosas y Colegios de señoritas, las mujeres sólo pueden cantar en las iglesias formando parte del pueblo, excepto en el caso de necesidad arriba indicado; *e)*, cuando cante el pueblo se empleará solamente el canto gregoriano o la música a coro unisonal, sin más acompañamiento que el de órgano; *f)*, cuando hayan de cantar solas las mujeres (en los casos antes mencionados), lo ha-

ANEXO XLIV: BAJONES DEL PATRIARCA.





ANEXO XLV: BAJONISTA 1902.



SEVILLA.....2148.....Baile de los Seizes.

J. Latorre y C^o Madrid.
Es propiedad. Deposito

ANEXO XLVI: ANTONIO ZARAGOZA, 1920.



ANEXO XLVII: ENRIQUE GARCÍA SILVA, 1953.



ANEXO XLVIII: EXPOSICIÓN CABANILLES



ANEXO XLIX: ENSAYANDO UNA MISA, PERICÁS.



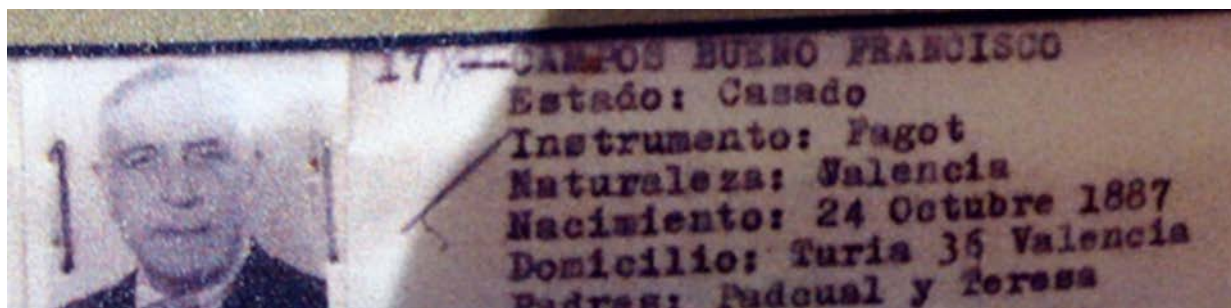
ANEXO L: HOMBRE TOCANDO EL FAGOT, BENLLIURE.



ANEXO LI: ORAW RAFF.



ANEXO LII: FRANCISCO CAMPOS BUENO.



FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

I. Fuentes Históricas.

ARCHIVO HISTÓRICO DE LA CATEDRAL DE ORIHUELA: Col. 17, fols. 87 r.º y v.º (cit. Pérez Berná 2007: 127).

ARCHIVO HISTÓRICO DE LA CATEDRAL DE SEGORBE: Actas Capitulares, Leg. 1734, fol. 191 (2 de junio de 1734) (Capdepón, 1998: 207).

ARCHIVO HISTÓRICO DE LA CATEDRAL DE SEGOVIA: Actas Capitulares, nº 3350, fol. 293 (1798, agosto, 8); nº 3355, fol. 331 (1799, febrero, 23) 3356, fol. 337 (1799, abril, 2); nº 3358, fol. 342 (íd., abril, 24); 3359, fol. 343 v. (íd., mayo, 8); 3360, fol. 348 (mayo, 31); 3362, fol. 350 (junio, 4); 3363, fol. 352 (junio, 21); 3364, fol. 363 (julio, 31); 3366, fol. 365 (agosto, 23); 3369, fol. 374 (octubre, 9); 3371, fol. 376 v., (octubre, 28); 3373, fol. 379, (noviembre, 20) (cit. López Calo, 1990: 295, 304-306).

ARCHIVO HISTÓRICO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA: Actas Capitulares, Leg. 3732, fol. 333 (año 1564); Leg. 3736, fol. 303 (año 1564) (cit. Climent y Piedra, 1977: 62); Leg. 5701, fol. 444 (año 1580);

Libro de Salarios i Nombramientos de Capellanes Cantores i de Músicos 1605-1810, MS. nº 1631, fols. 78 y 90 (cit. Ramírez, 2005: 248).

Libros de Mesadas Tercias de los Salarios de los Oficiales de Altar y Coro, Músicos, Subalternos y dependientes del Ilmo. Cabildo, MS. nº 322, “Deliberación de 1º de Mayo de 1802”, fols. 113 y 114.

Manuscritos, MS. nº 335, fols. 56 y 57 (año 1804).

ARCHIVO HISTÓRICO DEL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DEL ESCORIAL: Serie ACT. 2, fols. 12 y 13.

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL: Códice 523. *Registrum Priorum et novitiorum huius monasterii 1702* [libro misceláneo con varias foliaciones].

Códice 523. *Memoria de los monges professos en este r[eal]l convento de S[a]n Miguel de los Reyes desde el día de su fundación.*

Códice 523. *Libro llamado Registrum novitiorum* [a partir del f. 22 empieza nueva foliación, acaba en 1827].

Códice 523. *Catálogo de los hermanos legos.*

Códice 508. Libro 4º de actos capitulares desde el año 1639 hasta 1694.

Códice 525. Actas Capitulares 1580-1661.

ARCHIVO DEL REAL COLEGIO SEMINARIO DE CORPUS CHRISTI: Libros Capitulares e Instrumentos, *Libro de Gastos de la Sacristía*, *Libro de las Nominaciones*, *Libro de las Determinaciones del Capítulo*, tomo XI (1687), fols. 49 r.-v.

ARXIU MUNICIPAL DE XÁTIVA: *Comptes de propis i arbitris*, 1746.

ARXIU DEL REGNE DE VALÈNCIA: Protocolos, Leg. 8238, fols. 19 r. - 34, “Valencia, 19 de agosto de 1730”.

Real Acuerdo, Leg. 1831, fols. 34 y 276.

BIBLIOTECA VALENCIANA “NICOLAU PRIMITIU”: Serie AELCH (Archivo E. López Chávarri), docs. Pro 491 TG y Pro 505.

HEMEROTECA MUNICIPAL DE VALENCIA: SERIE DIARIO DE VALENCIA (1790-1818): Tomo XIX, nº 9 (7 de enero de 1795).

Diario de Valencia. XC, martes 1 dic. 1812.

El Turia, n. 140 año 2, p. 536, de fecha 28/03/1835.

ARCHIVO de la Excma. DIPUTACIÓN de VALENCIA (1955): *Catálogo de la Exposición de Derecho Histórico del Reino de Valencia*, Valencia, Excma. Diputación Provincial.

ARXIU del REGNE de VALÈNCIA (1996): *Instruments de descripció (Catàlegs, inventaris, índexs)* 2 CD-Rom, Valencia.

II. Publicaciones y Series Especializadas.

Anuario Musical.

Boletín Musical de Valencia (1892-1900). Edición en CD-Rom (2010) a cargo de la F.S.M.C.V. (Fed. Soc. Musicales Com. Valenciana).

Diario de Valencia.

Diario Las Provincias.

Revista Nassarre.

Revista Musicológica.

Revista de la Asociación de Fagotistas y Oboístas de España AFOES. Nº 1 (2012), pp. 14-17 (Mayor, 2011).

Double Reed Society Journal.

Early Music. May 2011, Issue 2, pp. 217-228. (Kirnbauer, 2011).

Fellowship of Makers and Researchers of Historical Instruments Quarterly (FoMRHIQ)

Galpin Society Journal.

Mundo Gráfico Revista Popular Ilustrada, Madrid, 27 diciembre 1911, p. 29

III. Bibliografía.

AA.VV. (1906-1914): *Diccionario Enciclopédico Popular Ilustrado Salvat*, Barcelona, 9 vols.

AA.VV. (1980): *Grande enciclopedia della musica classica*, 2 vols., Roma, Armando Curzio Editore.

AA.VV. (1992): *Historia de la música en la Comunidad Valenciana*. Valencia, Editorial Prensa Alicantina.

AA.VV (2002): *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*. Madrid, SGAE, vol. 9.

AA.VV. (2005): *Enciclopedia de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Editorial Prensa Valenciana.

AA.VV. (2008): *Diccionario de la lengua española*, 2 vols. Madrid, Real Academia Española de la Lengua/Ministerio de Educación y Cultura.

AA.VV.-R.A.E. (ed.) ([1726] 1972): *Diccionario de Autoridades*, Madrid: Imprenta de Joseph García [ed. facsímil: Madrid, Ed. Gredos, 2 vols. A-C].

AA.VV. (1999-2002): *SGAE. Diccionario de la Música española e Hispaniamericana*. Madrid, Iberoautor Promociones Culturales.

ANÓNIMO (1846): *Un Pillo y els chics educats en la Casa de Benefisensia*. Valencia, Imprenta de Agustí Laborda.

ALBEROLA I VERDÚ, J. A. (2000): *Introducció i ús de la trompa a les capelles musicals valencianes*. Valencia/Benaguasil, Consolat de Mar.

ALBEROLA I VERDÚ, J. A., y BUENO CAMEJO, F. (2002): “Josep Portell Martínez: Entre Xátiva e Italia”, en *Revista de Musicología*, 25, 1.

ALDANA FERNÁNDEZ, SALVADOR (1970): *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia, Excmo. Ayuntamiento.

ALÉN, M.^a P. (1987): “Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III a Fernando VII”, en *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”*. Madrid, INAEM, vol. 2, pp. 39-49.

ALLISON PEERS, E. (2014): *A History of the Romantic Movement in Spain*, Volumen 2. Londres, Hafner, 1964.

ÁLVAREZ PÉREZ, R. (1981): *Elementos generales del rito latino tridentino*. Sevilla, Arzobispado de Sevilla.

AMORÓS HERRERO, A. (1972): *Índices de precios y poder adquisitivo en la España de Felipe II*. Alicante, Santa Bárbara.

ANGLÉS, H. Y CLIMENT, J. (1972): *Musici organici Iohannis Cabanilles (1644-1712) opera omnia*, Volumen 13. Barcelona, Biblioteca de Cataluña.

ANGLÉS, H. (1947): *La música en la corte de los Reyes Católicos: I, Polifonía religiosa; II, III, Polifonía profana: Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, 2 vols. Madrid, C.S.I.C., Instituto “Diego Velázquez”.

ANGLÉS, H. (1960): *La música en la Corte de los Reyes Católicos. I. Polifonía Religiosa*. Barcelona, CSIC.

ANGULO, R. ed. (2012): “Felipe Martín (+1753): «Incipit lamentatio» Lamentación 1ª del Jueves para tiple, bajón y acompañamiento”, en *Colección Ars Hispana Serie Minor*. Catedra de Filosofía de la Música, Fundación Gustavo Bueno. Edición crítica de Raúl Angulo.

APARISI APARISI, J. (2008): “Recepción Histórica de la Música Eclesiástica de Joseph Haydn en los Archivos Musicales Catedralicios de la Comunidad Valenciana”, en *Anuario Musical*, 63 (enero-diciembre).

ARCHIVO DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE VALENCIA (1955): *Catálogo de la Exposición de Derecho Histórico del Reino de Valencia*, Valencia, Excma. Diputación Provincial.

ARIAS PÉREZ, J. (2001): *Las colecciones escurialenses de manuscritos y códices*. Oviedo, Naranco.

ARMESTO SACO, P. (1959): *El valimiento del Duque de Lerma: aspectos reivindicativos de su política*. Sevilla, Nacional.

ARROYO CARBONERO, S. (1948): *Fernando VI, la discreción neutralista*. Bilbao, Altube.

ASENJO BARBIERI, F. (1890): *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

ASENSI ÁLVAREZ-ARENAS, A. (1997): *Maestranzas y arsenales en el reinado de Carlos III: Cartagena, Cádiz y El Ferrol*. Cartagena, Armada.

ASTRUELLS MORENO, S. (2004): *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la Historia de la música valenciana*. Valencia, Excmo. Ayuntamiento, Delegación de Cultura.

ATLAS, A. W. (2002): *La Música del Renacimiento*. Barcelona, Akal.

AYALA ARENAS, A. (1962), *Contribuciones eclesiásticas al esfuerzo bélico de Floridablanca*. Murcia, R.S.S. Fulgencio.

BAIXAULI, M. (1904): “La música religiosa”, en *Razón y Fe*, 9/33.

BARRIOS MANZANO, P. (1980): *Historia de la música en Cáceres*. Cáceres, Institución Cultural “El Brocense”.

BARRIOS MANZANO, P. (1985): “La música en Cáceres: Datos para su Historia (1590-1750)”, en *Revisa de Musicología*, VIII/1.

BENAVENT MONTOLIU, J. (1996): *El País Valenciano en el siglo de la Ilustración*. Valencia, 7 i Mig Ed.

BERCHEZ, J., ZARAGOZÁ J. y CATALÁN, A. (1996): *Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María*. Valencia, Generalitat Valenciana, Direcció General de Patrimoni Artístic.

BLASCO IBÁÑEZ, V. (1999): *¡Diputado Blasco Ibáñez!: Memorias parlamentarias (1898-1907)*. Madrid, Congreso de los Diputados.

BOIX V. (1845): *Historia de la Ciudad y Reyno de Valencia*. Valencia, Impta. V. Orga, vol.1.

BOMBI, A. (2002): Entre tradición y modernización: el italianismo musical en Valencia (1685-1738). Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, ISSN 0213-1498, nº 17.

BORONAT y BARRACHINA, P., y DÁNVILA y COLLADO, M. (1904): *El beato Juan de Ribera y el Real Colegio de Corpus Christi: estudio histórico*. Valencia, Impta. de F. Vives y Mora.

BORRÁS J. y EZQUERRO, A. (1999): “Chirimías en Calatayud. Principio y final de un proceso constructivo”, en *Revista de Musicología* (XXII-2), Sociedad Española de Musicología, pp. 54-85.

BORRÁS I ROCA, J. (1999): “El fagot en Aragón a finales del siglo XVIII: bajón versus fagot”, en ROS, P. (ed.): *Concierto para bajón y orquesta. Anónimo Siglo XVIII/XIX*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.)

BORRÁS I ROCA, J. (2001): “Constructors d’instruments de vent-fusta a Barcelona, entre 1742 i 1826”, en *Revista Calatana de Musicologia*, I, pp. 93-156.

BORRÁS I ROCA, J. (2008): *El baixó a la Península Ibèrica*, Barcelona, Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.

CALAHORRA MARTÍNEZ, P. (1977): *La Música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. II. Polifonistas y ministriles*. Zaragoza, Excma. Diputación Provincial.

CAPDEPÓN, P. *et altri* (1996): *La música en la Catedral de Segorbe (siglo XVIII)*. Castellón, Fundación Dávalos-Fletcher.

CASARES RODICIO, E. (ed.) (1986): *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles. Legado Barbieri*. 2 vols. Madrid, Fundación Banco Exterior de España.

CASARES RODICIO, E. (1994): *Francisco Asenjo Barbieri, el hombre y el creador*. Madrid, ICCMU, 4ª ed.

CERONE, P. (1613): *El Melopeo y Maestro Vol. II. Tratado de música teórica y práctica*. Nápoles: J. B. Gargano y L. Nucci. Barcelona, Antonio Ezquerro Esteban ed. (2007), CSIC.

CLIMENT BARBER, J., y PIEDRA MIRALLES, J. (1977): *Juan Bautista Comes y su tiempo: estudio biográfico*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.

CLIMENT BARBER, J. (1979): *Fondos Musicales de la Región Valenciana. I. Catedral Metropolitana de Valencia*. Valencia, Instituto de Musicología, Inst. Alfonso El Magnánimo.

CLIMENT BARBER, J. (1982): “La capilla de música de la catedral de Valencia”, en *Anuario musical*, 37.

CLIMENT BARBER, J. (1984): *Fondos Musicales de la Región Valenciana. II. Real Colegio del Corpus Christi Patriarca*. Valencia, Instituto de Musicología, Inst. Alfonso El Magnánimo.

CLIMENT BARBER, J. (1984): *Fondos Musicales de la Región Valenciana. III. Archivo de la Catedral de Segorbe*. Valencia, Instituto de Musicología, Inst. Alfonso El Magnánimo.

CLIMENT BARBER, J. (1985): “La música a València al segle XVII”, en *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana “Joan Cererols i el seu temps”*, Barcelona, Inst. Estudis Catalans.

CLIMENT BARBER, J. (1989): *Historia de la Música Valenciana*. Valencia, Rivera Editores.

CLIMENT SEBASTIÁN, M. (1997): *Precios, salarios y condiciones de vida en la España goyesca*. Madrid, Prado.

CRESPO LÓPEZ, C. (1964-65): “Los archivos españoles y la Ilustración: el Archivo del Reino de Valencia” en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXII, 1-2.

COMPANY, X. (2004): «La retablistica en el área valenciana: Gótico y Renacimiento, siglos XIV, XV y XVI» en *Retablos: Técnicas, materiales y procedimientos* [Conferencias]. Valencia, Grupo Español de Conservación, Universitat de Valencia.

COMSTOCK, A. D. (1999): *The Bajón at Palencia: 1553-1700*. Memphis, University of Memphis, Tesis Doctoral.

CUÉLLAR FRANCÉS, R. (2009): *Joaquín García de Antonio (Anna c.1710-Las Palmas 1779)*. Trabajo de Investigación presentado por Rafael Cuéllar Francés. Castellón.

DE SANTA MARÍA, F. (1778): *Dialectos músicos en que se manifiestan los mas principales elementos de la armonía*. Valencia, D. Joachin Ibarra Editor.

DE VICENTE DELGADO, A. (2010): *Los cargos musicales y las capillas de música en los Monasterios de la Orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)*. Madrid, Universidad Complutense, Fac. Geografía e Historia, Dpto. Musicología, Tesis Doctoral.

DEL SOL, M. (2009): “Lamentaciones para vihuela fuera de los muros de la catedral”, en *ROSETA, Revista de la Sociedad Española de Guitarra*, nº 3 (diciembre).

DÍEZ MARTÍNEZ, M. (2004): *La música en Cádiz*. Cádiz, Universidad de Cádiz.

DOMÉNECH CORRAL, J. A. (2015): *Real Colegio Seminario de Corpus Christi: Listado de todo su Personal (desde su fundación en 1604 hasta fin del año 2012)* (trabajo de investigación archivística inédito).

DURÁN GUDIOL, J. (1964): “La capilla de música de la Catedral de Huesca”, en *Anuario Musical*, 19.

DURÁN, E. (1981): *Història dels Països Catalans, dels orïgens a 1714*. Barcelona, Edhasa, vol. 1.

EGUIAGARAY BOHIGAS, F. (1964): *Historia Contemporánea de España*. Madrid, Max Hueber.

ESCRIG I MARTÍNEZ, J. (1851): *Diccionario valenciano-castellano*. Valencia, Constantí Llobart, Tip. Valenciana.

ESCRIVÀ I LLORCA, F. (2007): *Aproximació històrica a la música a Gandía al segle XVI. Institucions musicals i fonts relacionades*. Valencia, Trabajo Fin de Master del Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia.

EISEL, J. P. (1738): *Musicus Autodidaktós*. Erfurt, Johann Michael Funck.

ELDERS, Willem (1967): “The Lerma Codex: a newly discovered choirbook from seventeenth-century Spain”, en *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 20, no. 4.

ESPERANZA Y SOLA, J. M.^a de (1906): *Treinta años de crítica musical: colección póstuma de los trabajos del Excmo. Señor D. José Esperanza y Sola*. Ed. a cargo de J. R. Melida. Madrid, Publ. Establ. Tipogr. Viuda e Hijos de Tello.

EZQUERRO ESTEBAN, A. (ed.) (2004): *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta, y bajón —con violines y/u órgano—, de La Seo y El Pilar de Zaragoza)*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución “Milà i Fontanals”, Departamento de Musicología.

EZQUERRO ESTEBAN, A. (2006): “Músicos del Seiscientos Hispánico: Miguel de Aguilar, Sebastián Alfonso, Gracián Babán y Mateo Calvete”, en *Anuario Musical*, nº 61 (enero-diciembre 2006), pp. 81-120.

FERRAZ GÓMEZ, F. (1916) “Los títulos reales y nobiliarios de Charles de Ghent, Carlos I Rey de España, y Carlos V Kaiser del I Imperio Alemán”, en RODRÍGUEZ MARÍN, F. (1916): *Guía histórica y descriptiva de los Archivos, Bibliotecas y Museos Arqueológicos de España*. Madrid, Ministerio de Instrucción Pública.

FERRER BALLESTER, M.^a T. (2007): *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española*. Valencia, Generalitat Valenciana, Institut Valencià de la Música. Serie mayor, Biblioteca de música valenciana, 2.

FLORI LÓPEZ, A. M.^a (2003): *El magisterio de capilla en la Colegial de San Nicolás de Alicante durante el siglo XIX. Panorama social y musical en la ciudad*. Valencia, Tesis

Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte.

FONTESTAD PILES, A. (2006): *El Conservatorio de Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*. Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions.

FUENTE ANDRÉS, R. de la (1969): *Segovia en la Edad Moderna (1469-1808)*. Segovia, CAMPS.

GALBIS LÓPEZ, V. (1992): “La música instrumental y vocal de la primera mitad del siglo XIX” en *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Levante-El Mercantil Valenciano.

GALBIS LÓPEZ, V. (1999): “La educación musical española en el siglo XIX: el caso valenciano” en *Eufonía. Didáctica de la Música*. Octubre.

GARCÍA, A. (1999): “Archivo Fotográfico de la Diputación de Valencia” en *Métodos de Información*, vol. 6, núm. 34 (noviembre).

GARCÍA MARTÍN, J. H. (2011): *Música religiosa en la Castilla rural de los siglos XVIII y XIX. La capilla de música de la Iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey (1780-1890)*. Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Ciencias Sociales.

GIL FERNÁNDEZ, L. (2004): *La cultura española de la Edad Moderna*. Madrid, Akal.

GÓMEZ, V. (1609): *Los sermones y fiestas que la ciudad de Valencia hizo por la Beatificación del glorioso Padre San Luys Bertran, por el P. Mtro. Fray Vicente Gómez, de la Orden de Predicadores... Impressos en Valencia, en casa de Iuan Chrysóstomo Gárriz*. Valencia, Imprenta de Juan Crisóstomo Gárriz.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, M^a. M. y CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, J. (2006): “Un contrato de los Hernandos para la capilla de les Febres de la Seo de Xàtiva en 1511”, en *Archivo Español de Arte*, Tomo 79, nº 314.

GONZÁLEZ MARÍN, L. A. (1989): “Notas sobre la trasposición en voces e instrumentos en la segunda mitad del siglo XVII: el repertorio de la Seo y el Pilar de Zaragoza”, en *Recerca Musicològica*, IX-X.

GONZÁLEZ MARÍN, L. A. (1997): “Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español”, en *Anuario Musical*, 52.

GONZÁLEZ MARÍN, L. A. (2001): “Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal”, en *Anuario Musical*, 56, Departamento de Musicología, CSIC.

GÓMEZ MUNTANÉ, M. C. (2001): “San Miguel de los Reyes y la capilla musical de Don Fernando de Aragón, Duque de Calabria (1488-1550)”, en VV.AA. (2001): *San Miguel de los Reyes: de Biblioteca Real a la Biblioteca de Valencia*. 2^a ed. Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 91-111.

GREGORI, J. M. (2004): “Aspectes de la relació musical entre Catalunya i València durant el Renaixement”, en *III Jornadas Nacionales de Música, Estética y Patrimonio* (Ponencia 6), Xàtiva, pp. 153-170.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (1990): *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*. 3 vols. Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante, Col. Divulgación, nº 16.

HERNÁNDEZ ASCUNCE, J. (1967): “Música y músicos en la Catedral de Pamplona” en *Anuario Musical*, XXII, pp. 209-246.

HERNÁNDEZ OÑA, L. (2005): *Música y culto divino en el Real Monasterio de El Escorial: (1563-1837)*. Madrid, Ediciones Escorialenses.

HERNANDIS, P. J. (2010): *L'Arxiu Històric Municipal d'Albalat de la Ribera: descripció i aproximació al seus fons*. Albalat de la Ribera (Valencia) [inédito].

ISUSI FAGOAGA, R. (1997): “Pedro Rabassa en la teoría musical del siglo XVIII: algunos aspectos sobre instrumentos y voces según su «Guía para principiantes»”, en *Revista de Musicología* XX, 1.

ISUSI FAGOAGA, R. (2003): *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII: La obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*. Granada, Universidad de Granada.

ISUSI FAGOAGA R. (2004): “Los Rabassa: un linaje de músicos de origen catalán (siglos XVI-XIX)” en *Revista Catalana de Musicología*, 2.

JIMENO LASSALA, J. (1946): “Los conciertos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Primera época 1872-84” en *Diario Las Provincias*, 8 de enero de 1946, pág. 14.

JOPPIG, G. (1988): *The Oboe and the Bassoon*. Portland, Amadeus Press.

JUAN LLOVET, M.^a E. (2009): *Música religiosa en los pueblos del Valle de Albaida (del S. XVII hasta los inicios del S. XX)*. Valencia, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions.

KENYON DE PASCUAL, B. (1986): “El bajón español y los tres ejemplares de la Catedral de Jaca”, en *Nassarre* II/2.

KENYON DE PASCUAL, B. (1999): “Bajón”, en *Diccionario de la música española e iberoamericana*. Madrid, SGAE.

KILBEY, M. (2002): *Curtall, Dulcian, Bajon: A History of the Precursor to the Bassoon*. Londres, Anthony Rowe Publishers Ltd.

KIRCHER, A. (1650): “*Musurgia universalis*” Vol. I. Libro VI “*De Musica Instrumentalis*”. Roma, eredi di Francesco Corbelletti.

- KIRNBAUER, M. (2011): “‘si chiama fagotto’: Concerning a drawing of musical instruments by Giovanni Ricamatori, otherwise known as Giovanni da Udine”, en *Early Music*, May 2011, Issue 2, pp. 217-228.
- KNOWLES, D. (1969): *El Monacato Cristiano*. Madrid, Guadarrama
- KOPP, J. B. (2012): *The Bassoon*. New Haven y Londres, Yale University Press.
- KREITNER, K. (1992): “Minstrels in Spanish Churches, 1400-1600”, en *Early Music* 20 (November 1992), n. 17.
- LANGWILL, L. (1948): *The bassoon and double bassoon; a short history of their origin, development, and makers*. Londres, Hinrichsen Editions Ltd.
- LAWSON, C., y STOWELL, R. (2007): *La interpretación histórica de la música: una introducción*. Madrid, Alianza Música.
- LEÓN TELLO, F. J. (1979): *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, CSIC.
- LESCAUT, P. y SAINT-ARROMAN, J. (1999): *Méthodes Traités Série I France 1600-1800 Basson*. Courlay (France), Éditions J. M. Fuzeau.
- LÓPEZ-CALO, J. (1963): *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*. Granada, Fundación Rodríguez Acosta.
- LÓPEZ-CALO, J. (1980): *La música en la catedral de Palencia*. Palencia : Diputación Provincial.
- LÓPEZ-CALO, J. (1990): *Documentario Musical de la Catedral de Segovia: Actas Capitulares*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- LÓPEZ-CALO, J. (2002): “El patrimonio musical sacro español del siglo XVII” en *II Jornadas Nacionales de música, estética y patrimonio: Actas de las jornadas, Xátiva, 28, 29 y 30 de junio de 2002*. Coord. por Francisco Bueno Camejo, Josep Antoni Alberola Verdú, Josep Joan Benlloch i Barrera, pp. 13-44.
- LOPEZ CASTÁN, A. (1991): “Las Exposiciones públicas de los productos de la Industria Española y las artes decorativas en el Madrid fernandino”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 111. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- LÓPEZ-CHÁVARRI MARCO, E. (1908): “Música de los Comulgares.” Manuscrito inédito, en B.V. Serie AELCH Pro 505.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, C. (1996): “La vida cotidiana en la ciudad de Valencia durante el reinado de Carlos V”, en *II Jornades sobre la Cultura en la Comunitat Valenciana: Arxius, Biblioteques y Centres de Documentació*. Valencia, Universitat de València.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, C. (1997): “El Archivo Real y General del Reino de Valencia”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, 17, Universidad de Alicante.

LORENTE, A. (1672): *El porqué de la música, en que se contienen los quatro artes de ella: canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición*. Alcalá de Henares: en la Imprenta de Nicolás de Xamarés.

LYNDON-JONES, G., y HARRIS, P. (1991): “Reconstructing Mersenne’s Basson and Fagot”, en *Fellowship of Makers and Researchers of Historical Instruments Quarterly* [FoMRHIQ], 64 (julio).

MAGRANER, C. y LORENZO, M., (1990): *Cançoner del Duc de Calàbria. Música en Valencia en los s. XV-XVI*. EGT 536 CD. Primera edición 1990. AVI 8017. Reedición 2001.

MARINI, B. (1617): *Affeti Musicali*, Venecia: Bartholomeo Magni.

MARTÍNEZ ALVEROLA, F., y ANCHÉS RIGLA, J. J. (2004): *Catàleg de la Col·legiata Basílica de Santa Maria (La Seu) de Xàtiva*. Valencia, Digital Gràfic C.B. (soporte digital).

MARTÍNEZ GIL, C. (2002): “La fiesta del Corpus Christi”, en *Los sonidos de la fiesta: música y ceremonia en el Corpus Christi*. Toledo, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 215-234.

MAYOR CATALÁ, B. (2012): “La música para bajón en la obra de Juan Manuel de la Puente (1692-1753)”, en *AFOES Revista de la Asociación de Fagotistas y Oboístas de España*, nº 1, pp. 14-17.

MELCIOR, C. J. (comp.). (1859): *Diccionario Enciclopédico de la Música, recopilado por D. Carlos José Melcior*. Lleida, Impresora Barcelonesa de Alejandro García.

MENZEL MANSÓ, C. (2012): *La música a Mallorca en el segle XVII. Fonts musicals de la catedral: estudi i edició crítica*. Barcelona, Tesis Doctoral. Doctorat en art i musicologia. Departament d’art i musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona.

MERSENNE, M. (1636): *Harmonie Universelle, contenant la Théorie et la Pratique de la Musique*, 3 vols. París: Sébastien Cramoisy. [Ed. facsímil: LESURE, F. (ed.) (1986), París, Éditions du CNRS].

MICÓ TEROL, E. (2011): *Amancio Amorós Sirvent (1854-1925) y su proyección en la vida musical valenciana*. Barcelona, Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona, Departament d’ Història de l’ Art.

MONERRIS CASTELLÓ, J. (2006): *Historia del Ateneo Musical del Puerto*. Valencia [inédito].

MONTEAGUDO ROBLEDO, M.^a P. (1996): *El espectáculo del poder. Fiestas reales en la Valencia moderna*. Valencia, Excmo. Ayuntamiento.

NASSARRE, P. (1723): *Escuela Música según la Práctica Moderna, dividida en primera y segunda parte*. Zaragoza: Herederos de Manuel Román, 1723 [segunda parte], y Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbre, 1724 [primera parte]. [Ed. facsímil: SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar (ed.) (1980), 2 vols., Zaragoza, Institución Fernando el Católico].

NAVARRO BROTONS, V. (1987): “La personalidad científica de Tomás Vicente Tosca (1651-1723)” en *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, Serie Ciencia Moderna-Pioneros Españoles nº 11, Madrid, pp. 3-14.

OLARTE MARTÍNEZ, M. (1994): “Aspectos comerciales en los músicos españoles del Barroco (la correspondencia de Miguel de Irizar como fuente documental)”, en *Revista de Folklore*, 164, Tomo 14b.

OLSON, G. (2003): “Musical Angels, Instruments and Late Sixteenth-Century Valencia (Spain)”, en *Music in Art: International Journal for Music Iconography*. Hong Kong, Chinese University of Hong Kong.

OLSON, G. (2005): “Imágenes sonoras en Valencia al final del Renacimiento”, en BOMBI, A., CARRERAS, J. J., y MARÍN, M. A. (eds.): *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Valencia, Publicacions de la Universitat de Valencia.

ORELLANA, M. A. de (1923): *Valencia antigua y moderna. Historia y descripción de las calles, plazas y edificios de Valencia*. 3 vols. Valencia, Acción bibliográfica valenciana, Ed. J. Teixidor.

ORIOLA VELLÓ, F. (2009): “Los coros parroquiales y el motu proprio de Pío X: La diócesis de Valencia (1903-1936)”, en *Revista Nassarre*, nº 25, pp. 89-108.

ORIOLA VELLÓ, F. (2011): *Temps de músics i capellans. L' influx del motu proprio Tra le sollicitudini a la diòcesi de València (1903-1936)*. Valencia, FSMCV.

ORTEGA, J. y BERROCAL, J. (2010): *Sonatas a solo en la Real Capilla 1760-1819*. Imprint. Madrid, ICCMU. Series Música Hispana (Instituto Complutense de Ciencias Musicales). Serie B, Música instrumental, 45. Edición dirigida por Antonio Ezquerro Esteban.

ORTEGA RODRÍGUEZ, J. (2010): *La Música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Madrid, Tesis Doctoral. Dpto. Musicología. Univ. Complutense. ISBN: 978-84-693-8791-7.

PALACIOS GAROZ, J. L. (1995): *El último villancico barroco valenciano*. Castellón, Universitat Jaume I.

PALACIOS SANZ, J. I. (2000): *Los compositores aragoneses*. Zaragoza, CAI.

PALENCIA SOLIVERES, A. (1996): *Música sacra y música profana en Alicante: la capilla de música de San Nicolás (ss. XVI-XVIII)*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana.

PAREDES ALONSO, F. J. (1996): *Historia contemporánea de España (1808-1939)*. Barcelona, Ariel.

PAREDES ALONSO, F. J. (coord.) (2008): *Historia contemporánea de España. Siglo XIX*. Barcelona, Ariel.

PEDRELL, F. (1888): “Adiciones a los Apuntes sobre Música Local: los Ministriles del Viático”, en *Revista de Gerona*, año XIII, nº 10.

PEDRELL, F. (1896): *Hispaniae Schola Musica Sacra: Opera Varia (saecul. XV, XVI, XVII et XVIII)*, vol. V. Barcelona, 1896, reed. 2011 Nabu Press.

PÉREZ, V. (1997): *Isabel y Fernando: los Reyes Católicos*. Madrid, Nerea.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (2000): *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*. Valencia, Museo de Bellas Artes S. Pío V, catálogo de la exposición.

PÉREZ BERNÁ, J. (2007): *La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666-1727)*. Santiago de Compostela, Tesis Doctoral. Universidad de Santiago de Compostela.

PÉREZ BERNÁ, J. (2012): “Naturalismo y metáfora en la «Música» pintada de Santo Domingo de Orihuela, San Pedro de Agost y La Inmaculada de Onil (1695 - ca. 1730)”, en *Revista Catalana de Musicología*, núm. V, pp. 89-115.

PERPIÑÁN ARTÍGUEZ, J. (1896): “Cronología de los maestros de capilla de la Sta. Iglesia Catedral de Segorbe” en *La música religiosa en España*, 11.

PIEDRA MIRALLES, J. (1968) “Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca), (1622-1822)”, en *Anuario musical*, 23.

PINTO DE VITORIA, J. (1612): *Vida del Venerable Siervo de Dios N. P. M. F. Juan Sanz, del Orden de Nuestra Señora del Carmen. Escrita por el P. Presentado Fr. Juan Pinto de Vitoria, Lector de Teología en El Carmen de Valencia. Con el sermón que predicó nuestro muy R. P. Provincial, el Maestro Fr. Esteban de Thous, siendo Prior de dicho Convento. A Doña María de Corella y de Mendoza, Condesa de La Puebla*. En Valencia: en casa Juan Crisóstomo Garriz, junto al Molino de Rovella. Año 1612.

PRAETORIUS, M. (1619): *Syntagma Musicum*. [Editorial Bärenreiter, 1962. Kassel, edición facsímil]

RABASSA, P. (1720): *Guía para los principiantes que dessean perfeccionarse en la compossición de la música*. Valencia-Sevilla [manuscrito original del libro en BCCC, 1720] 1725-1730 ca. [Edición facsímil: BONASTRE I BERTRÁN, F., MARTÍN MORENO, A., y CLIMENT BARBER, J. (eds.), Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona].

RAMÍREZ I BENEYTO, R. (2005): *El compositor Josep Pons i el Llenguatge Musical per a la Litúrgia de L'Ordinarium: “Misa a 4 y a 8 con Oboes, Violines y Trompas sobre la Antífona “Ecce Sacerdos Magnus” (1786)”*. Valencia, Tesis Doctoral. Universitat de Valencia.

RAMOS LÓPEZ, P. (2011): *Música y autorrepresentaciones en las procesiones del Corpus de la España moderna*, en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna* / coord. por M. A. Martín López, A. Bombi y J. Carreras López, 2005.

REAL COLEGIO DE CORPUS CHRISTI DE VALENCIA (1605): *Constituciones de la capilla y Colegio seminario de Corpus Christi*. En Valencia: Imprenta de Antonio Bordazar [en el año 1739].

- REGLÀ CAMPISTOL, J., et al. (1975): *Història del País Valencià: volum III: De les Germanies a la Nova Planta*. Barcelona, Edicions 62.
- REIMANN, A. (1957): *Studien zur Geschichte des Fagotts: 1. Das "Phagotum" des Afranius Albonessii und zwei "fagotti" in Verona. 2. Geschichte der Namen für das Fagott*. Freiburg a. Br. PhD Dissertation, Albrecht-Ludwig Universität Freiburg a. Br.
- REMESAL, J., AGUILERA, A., y PONS, L. (2000): *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Cataluña. Catálogo e índices*. Madrid, Real Academia de la Historia.
- REMNANT, M. (2002): *Historia de los instrumentos musicales Teiá*. Barcelona, Editorial Ma non troppo.
- RIERA I ALBAIJÉS, M. (2006): *El baixó als segles XVIII, XIX i XX a la Península Ibèrica*. Barcelona, Treball Final de Carrera, Escola Superior de Música de Catalunya.
- RIPOLLÉS, V. (1897): *Memoria sobre la reforma de la música religiosa en la Capilla del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia que á la Excma. Visita presenta Vicente Ripollés*. Valencia, Viuda e Hijos de Terceño.
- RIPOLLÉS, V. (1935). *El Villancico i la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Catalunya.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, E. (2006): *Un libro de atril del colegio del patriarca de Valencia: el manuscrito de música nº 9*. Valencia, Institut Valencià de la Música, Serie mayor, Biblioteca de Música Valenciana, 1.
- ROS, P. (1999): *Concierto para bajón y orquesta. Anónimo de los siglos XVIII/XIX. - Archivo de la Catedral de Huesca*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (CSIC), Excma. Diputación de Zaragoza.
- ROUX, L. E. (1975-1978): *Du logos à la scène: la dramaturgie de la comédie de saints dans l'Espagne du siècle d'or (1580-1635)*. París, Éditions du CNRS.
- RUBIO, S. (1983): *Historia de la música española: Del "Ars Nova" hasta 1600*. Madrid, Alianza Música.
- RUBIO, M^aJ. (2009): *Reinas de España: siglos XVIII-XXI. De María Luisa Gabriela de Saboya a Letizia Ortiz. Biografías, Historia*. Madrid, La Esfera de los Libros.
- RUIZ DE LIHORY, J. (BARÓN DE ALCAHALÍ): *Diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Establecimiento Tipográfico Doménech [Servicio de reproducción de libros París-Valencia. Copia facsímil. Valencia, 1987]
- RUIZ JIMÉNEZ, J. (2004): "Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa", en GRIFFITHS, J., y SUÁREZ-PAJARES, J. (coords.): *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II: Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid, U. Complutense, ICCMU, Col. Música Hispana/Textos-Estudios, pp. 199-239

SALDONI, B. (1868): *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, 4 vols. Madrid, Antonio Pérez Dubrull Impresor [Ed. facsímil: TORRES, J. (ed.) (1986) Madrid, INAEM, Centro de Documentación Musical].

SALVADOR Y MONTSERRAT, V. (MARQUÉS DE CRUILLES) (1883): *Los gremios de Valencia: memoria sobre su origen, vicisitudes y organización, por el Marqués de Cruilles*, Valencia, Imprenta de la Casa de Beneficencia.

SANCHO GARCÍA, M. (2003): *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*. Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de Valencia.

SAPENA MARTÍNEZ, S. (2007): *La sociedad filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación*. Valencia, Tesis doctoral. Dpto. de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia.

SERNA GARCÍA, M. (2013): *Iconografía musical de la Lonja de Valencia*. Valencia, Trabajo del Master Universitario del Dpto. de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia.

SERNEGUET ROMERO, R. (2009): “La actividad musical dependiente del Cabildo Municipal de Valencia durante la Guerra de Sucesión”, en *Recerca Musicològica* XIX, pp. 241-256.

SIEMENS, Lothar (ed.): *Tonadas, villancicos y cantadas para voz sola concertada con instrumentos y bajo continuo (de Joaquín García)*. Estudio y transcripción de Lothar Siemens. Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, Instituto de Música Religiosa.

SOBREQUÉS I VIDAL, S., SOBREQUÉS I CALLICÓ, J. (1973): *La guerra civil catalana del siglo XV*. Barcelona, Ed. 62, 2 vols.

SPEER, D. (1697): *Grundrichtiger Unterricht der musicalischen Kunst* [esp. *Fundamentales, sencillas y fáciles Introducciones en el Arte de la Música*]. Ulm: Kühner Druckerei.

STANLEY, B., y LYNDON-JONES, G. (1983): *The Curtal*. St. Alban's, editado por los autores.

TOSCA Y MASCÓ, T. V. (1707): *Compendio Mathemático, en que se contienen todas las materias más principales de la Ciencias que tratan de la Cantidad*. 9 vols. Tomo II: *Que comprende la Arithmetica Superior, Álgebra, i Música*, “Tratado VI: De la Música Especulativa y Práctica”, Valencia: Imprenta de Joseph Garcia, 1707 [reeditado en 1715, 1727, 1754 y 1781].

TOSCA Y MASCÓ, T. V. (1710): *Tratado de la Música Especulativa y Práctica*, Valencia: Impr. Conejos.

TOSCA Y MASCÓ, T. V. (1721): *Compendium Philosophicum praecipuas Philosophiae partes complectens, nempe Rationalem, Naturalem et Transnaturalem, sive Logicam, Physicam et Metaphysicam*. 5 vols. Valencia, Imprenta de Joseph García.

TRICHET, P. (1640): *Traité des instruments*. Manuscript.

- ULLOA, P. de (1717): *Música Universal o Principios Universales de la Música*. Madrid, Imprenta de Bernardo Peralta.
- UXTASUN, J. de (1746): *Cuaderno del bajonista de Roncesvalles*, en PEÑAS GARCÍA, M^a C. (1995): *Catálogo de fondos musicales del Archivo de la Real Colegiata de Roncesvalles*. Pamplona, Gobierno Foral de Navarra.
- VALERO GALLEGO, M. (2014): “El bajón en España” en *Revista Leitmotiv. Revista del Real Conservatorio de Música Victoria Eugenia de Granada*, Año 2, número 3, Mayo de 2014.
- VALLS, F. (1742): *Mapa armónico práctico*. Barcelona [*manuscrito original del libro, conservado en la Biblioteca de la U. Autónoma de Barcelona*], ed. a cargo de PAVIA SIMÓ, J. (ed.) (2002): *Francesc Valls: Mapa armónico práctico (1742 a)*. Barcelona, CSIC, Col. “Textos Universitarios”, 37.
- VILAR, J. M. (1991): “Sobre la música barroca per a xeremies a Catalunya i la seva evolució posterior”, *Cuadernos de Eusko Ikaskuntza secció música*, V, pp. 111-152.
- VILLALMANZO CAMENO, J. (1990): *Llibre de Ordinacions de la Almoyna e Confraria del Offiçi dels Fusters*, Valencia, Consellería de Cultura, Educación y Deporte, Generalitat Valenciana.
- VILLALMANZO CAMENO, J. (1992): *La música en la parroquia de los Santos Juanes de Valencia durante el siglo XVIII*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana.
- VILLANUEVA SERRANO, F. (2009): Mateo Flecha el Viejo en la Catedral de Valencia: Sus dos períodos de de magisterio de capilla (1526-1531? y (1539-1541) y su entorno musical. *Anuario Musical*, N.º 64 enero-diciembre 2009, 57-108
- WATERHOUSE, W. (2003): *Bassoon*. Londres, Kahn & Averill, Col. “Yehudi Menuhin Music Guides”.
- WHITE, P. J. (1990): “Early Bassoon Fingering Charts”, en *Galpin Society Journal*, 43.
- WHITE, P. J. (1992): “Bajón Reeds”, en *Fellowship of Makers and Researchers of Historical Instruments Quarterly* [FoMRHIQ], 67.
- WHITE, P. J. (1993): *The Early Bassoon Reed in relation to the development of the Bassoon from 1636*, Oxford, Tesis Doctoral, Oxford University, Hertford College.
- ZACCONI, L. (1592): *Prattica di Musica utile e necessaria si al compositore per componre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili. Divisa in quattro libri*, Venecia, Girolamo Polo (vol. I) [Ed. facsímil: Bolonia, Forni, 1967].

IV. Bibliografía indirecta

ANGLÉS, H. (1970): *Historia de la música medieval en Navarra*. Pamplona, Diputación Foral de Navarra.

ATLAS, A. W. (1985): *Music at the Aragonese Court of Naples*. Cambridge, Tesis doctoral. University of Cambridge.

CELANI, E. (1907): “I cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI-XVIII”, en *Rivista Musicale Italiana*, XIV.

COROLEU, J. (1901): *Memorias de un menestral de Barcelona, 1797-1864*. Barcelona.

DE GABRIEL Y RUIZ DE APODACA, F., ed. (1870): *Historia de los Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel, por... Andrés Bernáldez...* Sevilla, vol. I, p. 95.

DE MATA CARRIAZO, J. (ed.) (1940): *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo*. Madrid, R. Academia de Ciencias Morales y Políticas.

FALLOWS, D. (1985): “The Performing Ensembles of Josquin’s Sacred Music”, en *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, xxxv, pp. 32-64, esp. p. 34.

FORNEY, K. K. (1987) “Music, Ritual and Patronage at the Church of Our Lady, Antwerp”, en *Early Music History*, VII, pp. 1-57, esp. pp. 27-28

GÓMEZ MUNTANÉ, M. C. (1997): *La música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336-1432*. Barcelona.

GREGORI, J. M. (1993): “Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de *cantus* y *altus* en el tránsito del Renacimiento al Barroco”, en *Revista de Musicología*, XVI, pp. 2770-2781.

GUIRAL-HADZIIOSSIF, J. (1989): *Valencia, puerto mediterráneo en el siglo XV: 1410-1525*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Serie Estudios Universitarios nº 37, 678 pp.

JIMÉNEZ CABALLÉ, P. (1998): *Documentario musical de la Catedral de Jaén. I. Actas Capitulares*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía.

KNIGHTON, T. W. (1983): *Music and Musicians at the Court of Fernando de Aragón, 1474-1516*. Cambridge, Tesis Doctoral. Cambridge University.

KORRICK, L. (1990): “Instrumental Music in the Early 16th-Century Mass”, *EM*, xvii, pp. 359-370.

LLORENS, J. M. (1955): “Músicos españoles durante el siglo XVI en la Capilla Pontificia de Roma”, en *Cuadernos de Trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma*, VII.

LOCKWOOD, L. (1984): *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505*. Oxford, Clarendon Press, p. 190.

- LÓPEZ-CALO, J. (1996): *La música en la Catedral de Burgos*, vols. III y IV. Burgos, Caja de Ahorros Fernando el Católico.
- MAGGINI, G. (2009): *Il Volto Santo di Sansepolcro. Concretezza e mistero di un'icona*. Sansepolcro, Edizioni della Cattedrale.
- MARTÍNEZ MILLÁN, M. (1988): *Historia Musical de la Catedral de Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, p. 46.
- Mc KINNON, J. W. (1978): "Representations of the Mass in Medieval and Renaissance Art", en *JAMS*, xxxi, pp. 21-52.
- Mc KINNON, J. W. (1983): "15th-Century Northern Book Painting and the *a cappella* Question: an Essay in Iconographical Method".
- NUGENT, G. (1986): "Music for the deposed House of Aragon: Sfortuna e Speranza", en *La musique et le rite sacré et profane. Actes du XIII^e Congrès de la S.I.M.* Estrasburgo, Université de Strasbourg, vol. II, pp. 181-193.
- HONEGGER, H. y MEYER, C. (eds.): *La musique et le rite sacré et profane (Actes du XIII^e Congrès de la Société Internationale de Musicologie)*. Estrasburgo, Sec. I, pp. 238-242.
- PILES ROS, L. (1969): *Apuntes para la historia económico-social de Valencia durante el siglo XV*. Valencia, Excmo. Ayuntamiento, Publicaciones A.M.V. Serie IV, Cuadernos de Cultura Valenciana 3, 176 pp.
- POLK, K. (1975): "Ensemble Instrumental Music in Flanders – 1450-1550", en *Journal of Band Research*, XI/2, pp. 12-27, esp. pp. 20-21.
- REYNAUD, F. (1996): *La Polyphonie Tolédanne et son milieu. Des premiers témoignages aux environs de 1600*. París, CNRS Éditions, pp. 199-200.
- STEVENSON, R. (1985): *La música en la Catedral de Sevilla*.
- WILSON, I. (1991): *Holy Faces, Secret Places: The Quest for Jesus' True Likeness*. Londres, Doubleday.

V. Webgrafía

"Jesus Thesaurus Puerilis (Onofre Pou)", en Google Books:
http://books.google.es/books/about/Jesus_Thesaurus_puerilis.html?id=nougRjLfbGUC&redir_esc=y Consulta: 12/2/2015, 14:07 h.

"Trombone history timeline: trombone history, 16th century", en Kimball Trombone:

<http://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/trombone-history-16th-century-2/> Consulta: 10/2/2015 09:23 h.

Capilla Musical Trivium:

<http://capillamusicaltrivium.blogspot.com.es/> Consulta: 04/12/2014, 22:02 h.

“Fernando Yáñez de la Almedina”, en Museo del Prado:

<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/yanez-de-la-almedina-fernando/> Consulta: 18/2/2014, 11:23 h.

SOLER GARCÍA, J. M. (2005): *El compositor villenense Ambrosio Cotes*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Dirección URL:<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnc695> 2005
Consulta: 22/9/2014, 09:05 h.

“Fallece el músico Enrique García, conservador del legado musical López Farfán”, en Diario de Sevilla:

<http://www.diariodesevilla.es/article/cofradias/1733463/fallece/musico/enrique/garcia/conservador/legado/musical/lopez/farfán.html> Consulta: 16/3/2015, 13:17 h.

ADRÁN GOÁS, C. (2003): “Historia de la «Ilustre y Venerable Cofradía del Santo Rosario o de los Nobles» de Viveiro” en el sitio web de la *Cofradía de Nuestra Señora del Santísimo Rosario de Viveiro*:

<http://cofradariosarioviveiro.org/seccion.37.php> Consulta: 1/2/2015, 14:03 h.

ROSELLÓ, V. M. (2008): “Tomás V. Tosca. El realismo urbano de un ilustrado”, en *Anuario Mètode*. Valencia, Universitat de València. Edición digital:

<http://metode.cat/es/revistas/monografics/cartografia/tomas-v-tosca> Consulta:
14/4/2015, 11:27 h.