

M. I. ACADEMIA DE LA MÚSICA VALENCIANA



BOLETÍN INFORMATIVO

Núm. 76. JUNIO de 2020

EDITA: M.I. Academia de la Música Valenciana (Valencia)

www.miamv.org / rector@miamv.org

PRESIDENTE: Roberto Loras Villalonga

DIRECCIÓN: Joaquín Gericó Trilla

ISSN: 2660-7077

Estimados Miembros de la Academia, llegado el mes de junio y con idénticas perspectivas que los anteriores con respecto a las actividades culturales, nos limitamos de nuevo en el Boletín a publicar sendos trabajos de investigación de dos de nuestros asociados y como no, una nueva carta de nuestro Presidente. El primero de los trabajos corresponde al Académico Numerario Rvdo. Antonio Andrés Ferrandis, organista de la Catedral de Valencia, quien nos acerca a la música de Palestrina en la Capilla del Corpus Christi de Valencia.

Y el segundo corresponde a la Miembro de Número Dña. Mónica Orengo Miret, catedrática de piano del Conservatorio Superior de Música “Salvador Seguí” de Castellón, que en esta ocasión nos habla de la producción de Eduardo López-Chavarri Marco dentro de la actividad musical valenciana.

Esperando que los artículos de investigación propuestos sean del agrado de todos y ansiando que la situación actual acabe cuantos antes, os deseamos a todos un Feliz Verano.

-



Hola compañeros y compañeras: Este es el último boletín antes del verano, como siempre dejaremos de emitirlo en julio y agosto y volveremos a la carga en septiembre.

Poco ha variado la situación epidémica desde el anterior a ahora. Sí un poco, pero poco, y el futuro sigue siendo muy incierto.

Todavía no hemos podido reunirnos la Junta de Gobierno, y es que, además de las restricciones de movilidad Lo Rat Penat sigue cerrado y sin visos de abrirse. Veremos si al mes que viene nos dejan abrir un rato para nosotros y os podemos enviar lo que está pendiente: libro curricular y pendrive de la Mostra 2015.

Yo tengo una programación confeccionada para empezar a desarrollarla a partir de octubre, pero ya he contactado con el Ateneo Mercantil (donde desde hace unos años realizamos las conferencias) y todavía no me saben decir nada de fechas ni de si se harán. De momento se están haciendo de forma virtual. El Conservatorio donde realizamos el acto de “Insignes” no se sabe, como ningún centro educativo, qué puede pasar en otoño, y aunque las entidades convoquen subvenciones, es posible que luego no haya donde desarrollar las actividades.

Pero bueno, yo ya lo he presentado a la SGAE, que es la primera en convocar ayudas, diciendo que luego las realizaremos o no en función de posibilidades espaciales. Ya me han dicho que los Consejos Territoriales, que algo nos han ayudado económicamente, este año quizás no lo puedan hacer porque se han volcado en ayudar a autores en situación de gravedad económica.

Nada, seguiremos presentando nuestros proyectos a quien se preste a ello, seguiremos tratando de concitar entrevistas cuando sea posible, y no desanimaremos en nuestro empeño de llevar adelante nuestros fines, ahora obstaculizados por una situación ajena a todos nosotros y a todo el mundo.

Os deseo que paséis un feliz verano, dificultoso también en lo que se refiere a playas y piscinas, que no paséis mucho calor circulando con las mascarillas (que hay que ver lo que dan) y nos veremos cuando sea posible.

Adelante y mucha salud.

El presidente
Dr. Roberto Loras Villalonga

LA MÚSICA DE PALESTRINA EN LA CAPILLA DEL CORPUS CHRISTI DE VALENCIA

POR RVDO. ANTONIO ANDRÉS



RESUMEN

Las obras de polifonía sagrada del compositor, organista y maestro de capilla Giovanni Pierluigi da Palestrina (Palestrina 1525-Roma 1594) fueron consideradas como la expresión de lo que debía ser la música sacra después de la reforma litúrgica del Concilio de Trento. Sus composiciones polifónicas, tanto manuscritas como impresas, se difundieron por toda Europa e influyeron en el desarrollo de la música litúrgica posterior.

En el territorio del antiguo Reino de Valencia encontramos composiciones suyas en las catedrales de Segorbe (8 obras), Orihuela (9 obras) y Valencia (9 obras), lo cual no significa que en su momento hubiera más, pero estas son las que se conservan a fecha de hoy; mientras que la Capilla del Corpus Christi de Valencia posee un total de 284 composiciones. Por este motivo hemos centrado nuestro estudio en esta institución que, desde su fundación por San Juan de Ribera, quiso ser expresión de la reforma litúrgica y musical promovida por el Concilio de Trento.

Después de una introducción a la música sacra en Valencia y a la fundación de la Capilla y Colegio de Corpus Christi, se relacionan todas las composiciones musicales conservadas en su archivo, y, finalmente, se alude a la influencia que ejerció el estilo palestriniano en los compositores valencianos posteriores.

PALABRAS CLAVE

G.P. da Palestrina, Capilla de Corpus Christi de Valencia, reforma litúrgica del Concilio de Trento, Juan Bautista Comes.

INTRODUCCION

La música ha ocupado y ocupa un lugar importante en el ámbito de la Comunidad Valenciana que comprende las provincias de Castellón, Valencia y Alicante y se corresponde con lo que fue en su momento el Reino de Valencia (1).

Desde los vestigios prehistóricos e ibéricos, pasando por la época romana y visigoda y la influencia musulmana, que se prolongó hasta la expulsión de los moriscos en 1609, llegamos a la Edad Media de la que perduran representaciones lírico-sacras y dramas religiosos, entre los que destaca el Misterio de Elche (2).

La Reconquista y constitución del Reino de Valencia por el rey Jaime I de Aragón (1238), permite que se entre en contacto con las corrientes culturales y musicales que provienen de Europa y especialmente las prácticas de la Corona de Aragón de donde forma parte el nuevo Reino. Así encontramos juglares, trovadores, ministriles y capillas estables como en las demás cortes españolas o europeas del momento destacando entre todas la del Palacio Real en tiempos de Alfonso V *el Magnánimo*, a caballo entre Nápoles y Valencia con los consiguientes intercambios e influencias. Posteriormente se consolidó un fuerte movimiento renacentista en la corte del duque de Calabria,

virrey de Valencia, con una gran actividad musical y literaria durante el segundo cuarto del siglo XVI. Entre sus músicos destaca Mateo Flecha “El Viejo” y Luis de Milán (3) y una obra que sintetiza los gustos musicales dominantes en aquella corte: el *Cancionero del Duque de Calabria*, impreso en Venecia en 1556, llamado también *Cancionero de Upsala*(4).

Por lo que respecta al ámbito eclesiástico hay que señalar la actividad desarrollada por monasterios y catedrales, colegiatas y parroquias en la formación de niños cantores y en el mantenimiento de capillas de música estables con su maestro de capilla, organista, cantores y ministriles en un número que dependerá de las posibilidades económicas de cada lugar y de cada momento. En el período del Renacimiento y Barroco es necesario enumerar por su importante actividad las catedrales de Valencia, Segorbe (Castellón) y Orihuela (Alicante), las Colegiatas de Gandía, Játiva y Morella y otras muchas parroquias tanto de las ciudades como de los pueblos, sin olvidar la fundación, en los primeros años del siglo XVII, del Real Colegio-Seminario y la Capilla de Corpus Christi en la ciudad de Valencia como expresión de la reforma propuesta por el Concilio de Trento.

La desamortización de Mendizábal en 1836 trajo como consecuencia, para lo que nos ocupa, la dispersión y pérdida de gran parte del patrimonio documental y musical de los monasterios y conventos, y en época más reciente, en 1936, se produjo la bárbara destrucción de los archivos, órganos, imágenes, etc. en casi todas las parroquias.

1. PRESENCIA DE LA OBRA DE PALESTRINA

Buscando el rastro de las obras de Palestrina y la pervivencia de su estilo en nuestra música recurrimos por una parte a las publicaciones de los Fondos Musicales existentes, que afortunadamente se han salvado de los diversos avatares de la historia, y por otra parte a la legislación emanada de los Concilios o Sínodos Provinciales y Sínodos diocesanos celebrados con la finalidad de aplicar las disposiciones de reforma del Concilio de Trento.

2. FONDOS MUSICALES

Las obras conservadas en las tres catedrales arriba expresadas y en el Real Colegio-Seminario de Corpus Christi se han editado en una colección que lleva como título *Fondos Musicales de la Región Valenciana* (5) y que recoge lo que se conserva en la actualidad, tanto manuscritos o ediciones de época como ediciones más modernas (6). En cuanto a las obras de Palestrina el balance es el siguiente: Catedral de Valencia: 9 obras, de ellas la más significativa es *Compendium Missarum Quinque Quatuor Vocibus Concinendarum Cum Aspersione per annum Auctore Joanne Petro Aloysio Praenestino Sacrosanctae Basilicae Vaticanae Capellae Magistro. Lopez scribebat Matriti. Anno 1729* (LA X, olim 178); Catedral de Segorbe: 8 obras, de ellas una es *Missarum Liber Secundus* (con 7 misas, incompleto) (nº 1878) y otra *Mottetorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur LIBER SECUNDUS [...] Venetiis, Apud Haeredem Hieronymi Scoti. MDLXXX* del que sólo se conservan las partes de Tenor, Bassus y Sextus (nº 1883), las demás en edición moderna; Catedral de Orihuela: 9 obras, de ellas una es *Compendium Missarum Quinque [...] Lopez scribebat Matriti. Anno 1729* (LPA VIII) ya citada anteriormente, las demás del siglo XVIII; Real Colegio-Seminario de Corpus Christi: 284 obras, contenidas en dos libros manuscritos y uno impreso, todos de época, un tratado de composición del siglo XVIII donde se cita como ejemplo una obra de Palestrina (la descripción de estos libros citados se hará más adelante) y una serie de partituras y partes manuscritas e impresas de finales del siglo XIX y primera mitad del XX cuyos títulos y año también se relacionarán. (En el Apéndice 1 se transcriben los títulos de las obras de Palestrina que aparecen en los inventarios citados en la nota nº 6). Ante semejante volumen de

obras y el carácter particular que esta institución ha tenido y tiene desde su fundación, hemos pensado centrar nuestra atención en ella.

3. LEGISLACIÓN EMANADA DE CONCILIOS PROVINCIALES Y SÍNODOS DIOCESANOS

Los decretos de Trento, después de muchos problemas que no es lugar el describirlos aquí, fueron aceptados tanto por parte del Rey Felipe II, que publicó su Cédula del 12 de junio de 1564 (7) como por todo el episcopado español. En seguida se celebraron los Concilios provinciales (1564-1566) que adaptaron los decretos tridentinos. A nivel de España se celebraron los siguientes: el de Tarragona, el de Toledo, el de Valencia, el Compostelano (celebrado en Salamanca), el de Zaragoza y el de Granada. En general en todos ellos, por lo que respecta a la música, se legisló sobre el Coro (comportamiento, participación, distribuciones, etc.), prohibición de danzas y representaciones durante los oficios sagrados y más en concreto por lo que afecta a nuestro tema transcribimos la cita más significativa:

Concilio Provincial de Toledo (8)

Sesión III de Reforma [...]

IX: Que la música en las iglesias no impida oír lo que se canta.

Debiendo cantarse en las iglesias las alabanzas divinas, de modo que sirvan, en cuanto sea posible, de enseñanza al pueblo; y pudiendo moverse el espíritu de devoción con el culto de la magestad del Señor y también los deseos hacia las cosas celestiales, tendrán buen cuidado los obispos, que la modulación de la voz no haga ininteligibles las palabras de los salmos y de lo demás que suele cantarse, oscureciendo al propio tiempo su sentido con el estrépito que se mueve. Por lo tanto, conservarán el canto llamado de órgano, de modo que puedan entenderse las palabras que se dicen, y fijarse más en la pronunciación que en las canturías curiosas. También tendrán un extremo cuidado de que la música que se emplea en las alabanzas divinas no imite los tonos profanos del teatro, del amor impúdico o de la guerra.

En lo que toca a la Diócesis de Valencia, en el citado Concilio Provincial (9) solamente se legisla, por lo que a la música se refiere, lo que sigue:

En la sesión III, Título III, cap. XI: “Además, como que en los templos nada debe permitirse indecoroso, prohíbe el sínodo todas las cancioncillas en maitines y en las demás horas canónicas, admitiendo tan sólo las aprobadas por el examinador nombrado por el ordinario” y en la Sesión V, Título IV, cap. V: “En qué lugares y tiempo se prohíben las danzas con música [...] y a los transgresores, además de la pena de ex-comunión, se les multará en cinco libras”.

Anteriormente, en el Sínodo de D. Raimundo Despont (1298), en la Constitución III, ya se reguló que no se cantasen canciones profanas en las vigilijs de festividades y el uso de instrumentos populares como por ejemplo guitarras (10). También debemos indicar la presencia de unas *Constitutiones sive Ordinationes Insignis Metropolitanae Ecclesiae Valentinae ab eius primaeva fundatione et origine...*(11) que recoge las prácticas litúrgicas de la Catedral Metropolitana y que sin duda servirían de modelo en la praxis de las demás Iglesias de la Diócesis. En Valencia ya no se celebraron más Concilios Provinciales hasta el año 1889, por evitar las injerencias seculares de los legados del Rey, sin embargo se celebraron once Sínodos Diocesanos en el período de 1566 a 1687 (12) interrumpiéndose su celebración hasta 1951 (13) y el último celebrado en 1987.

Las disposiciones de los once Sínodos citados, por lo que se refiere a nuestro tema, son pocas y generales y las exponemos brevemente: Sínodo de Ribera (14) -mayo de 1590-: que se unifiquen todas las Iglesias en cuanto a los libros litúrgicos y de canto con los que tiene la Catedral; Sínodo de

Aliaga (15) (1631): el contenido del Capítulo XXI es recogido y ampliado por el Sínodo de Urbina (16) (1657): Título XII, Constitución IX:

que en los divinos Oficios, assi de día como de noche, no se canten letras, o villancicos en lengua vulgar, ni se mezclen sonos indecentes, sino que lo que se cantare sea en Latín [...] pero en caso que se diese licencia para cantar en lengua vulgar [...] se observará [...] que en las músicas de las Iglesias, assi en el órgano, como en el canto, no se mezclen cosas lascivas o impuras. Por lo qual mandamos, que las letras que se cantaren sean devotas, en tono grave, y honesto, que provoque a la verdadera devoción y no en el tono y modo con que se cantan las letras profanas en los teatros de comedias; y esto aunque las tales letras, o romances esten traduzidos a lo divino, por quanto la experiencia enseña, que este modo de cantar solo deleita los sentidos.

San Juan de Ribera celebró siete de estos once Sínodos y se vió probablemente condicionado por las costumbres y privilegios que existían en la Catedral, en las Colegiatas y en otras Iglesias, y al tener que legislar para muchos reconoció prudentemente que algunos ideales eran inaccesibles, por ello a la hora de analizar su verdadero sentir con respecto a la reforma propuesta por Trento hemos de analizar las Constituciones de la fundación que realizó a sus expensas y en las que trató de plasmar su espíritu. Para ello daremos un esbozo biográfico que nos permita encuadrarlo en su tiempo y transcribiremos lo más significativo de las citadas Constituciones.

4. APUNTE BIOGRÁFICO DE SAN JUAN DE RIBERA Y SU FUNDACIÓN (17)

Nace en Sevilla el 27 de diciembre de 1532 de noble ascendencia sevillana, en 1543 recibe la clerical tonsura en Sevilla y al año siguiente parte a Salamanca en cuya Universidad cursa estudios de Leyes (Cánones) durante cuatro años, posteriormente estudia Teología licenciándose y recibiendo la ordenación sacerdotal en 1557. En este ambiente tiene como maestros entre otros a Pedro de Sotomayor, Domingo de Soto y Melchor Cano, coincidiendo su presencia en la Universidad con el período de preparación y celebración del Concilio de Trento (1545 -1562). Gran apasionado de los libros los adquiere en cantidad reflejando en ello las corrientes de su tiempo: el erasmismo y los tratados de reforma. Tuvo una cátedra de Teología en Salamanca hasta que en 1562 es nombrado obispo de Badajoz donde visita canónicamente la Diócesis, publica el Concilio de Trento (1564), convoca Sínodo Diocesano (1565) y asiste al Concilio Provincial Compostelano celebrado en Salamanca en 1565 donde traza un enérgico programa de reforma episcopal según el espíritu tridentino (18)

En 1568 el papa Pío V le nombra Patriarca de Antioquía (30 de abril) y Arzobispo de Valencia (3 de diciembre), entrando en la diócesis el 20 de enero de 1569. De los 42 años de su pontificado hay que destacar la reforma de los estudios de la Universidad, de la que era Canciller, que a pesar de los problemas suscitados, tuvo su efectividad a lo largo del siglo XVII. En cuanto al trabajo pastoral realizó la Visita canónica a la diócesis en once ocasiones, también reunía a los sacerdotes para predicarles y exhortarles a vivir conforme a la deseada y santa reforma, convocó siete Sínodos con un gran sentido práctico, fundó la Capilla de Corpus Christi como ejemplo de cultos reformados y el homónimo Colegio-Seminario para satisfacer el mandato del Concilio de Trento, dotando ambas instituciones de su propio peculio y con una estructura original y que aún perdura.

Por la gran confianza que tenía el Rey en su persona, fue nombrado Virrey y Capitán General por espacio de poco más de un año (octubre de 1602 a febrero de 1604), consiguiendo la pacificación social de las diversas lacras sociales, sobre todo del bandidaje, a base de una energía de gobierno junto con una atención a los más pobres. Gozó de la confianza de los reyes Felipe II y su hijo Felipe III, de los papas San Pio V, que elogió ante el consistorio las virtudes de Don Juan de Ribera llamándole *lumen totius Hispaniae*, Gregorio XIII, Paulo V y Clemente VIII que le otorgó amplias

facultades para su fundación y la jurisdicción exenta (19). Se relacionó con los santos de la época (20) entre los que se cuenta a san Carlos Borromeo, con quien mantuvo una relación epistolar basada en el común empeño de aplicar la reforma de Trento (21).

El 8 de febrero de 1604, coincidiendo con una visita de los Reyes a Valencia, tuvo lugar el traslado del Santísimo desde la Catedral a la nueva fundación inaugurando con ello la Capilla que se abrió oficialmente al culto el 6 de febrero de 1605. El 15 de diciembre de 1610 firmó las Constituciones de la Capilla y del Colegio, muriendo en el mismo el 6 de enero de 1611. Pío VI lo beatificó en 1796 y Juan XXIII lo canonizó en 1960.

Las razones que le movieron a realizar esta fundación las pone de manifiesto en las Constituciones, tanto de la Capilla como del Colegio, (en el Apéndice 2 se presenta un extracto de las mismas, especialmente en lo que se refiere a la música) y a continuación las enumeramos sucintamente: San Juan de Ribera quiso con esta su obra cumplir el mandato de Trento sobre la fundación de Seminarios; procurar el mayor orden en cuanto al culto y el recogimiento de los ministros (educación litúrgica de los Colegiales); dejar, como obispo, testimonio de obediencia y adhesión a la Iglesia; mostrar con obras el amor a sus feligreses; manifestar su devoción al Santísimo Sacramento, a la Virgen y a los Santos. Y para ello ordena que los Oficios divinos se digan y canten con toda pausa y atención, de manera que muevan a los oyentes a devoción y veneración del Señor y su Templo; trata con ello de evitar los abusos y faltas que se cometían en otros lugares, y para ello dota la Capilla de los ministros necesarios (80 personas) para que ésta sea ejemplo para las demás Iglesias. Los ministros relacionados con la música son: 30 Capellanes primeros, 15 Capellanes segundos, 2 Mozos de Coro, 6 Infantes y 6 Ministriles, señalando a cada uno sus obligaciones. Las Capellanías no son “colativas, ni dadas en título” sino “amovibles, y temporales” (22). Las condiciones que se piden para acceder a ellas son: que tengan buenas voces, sean diestros en canto llano y sepan de canto de órgano (polifonía). Desea que haya una Iglesia de Oficios divinos reformados para que en ello se muestre por obra el respeto y veneración que se ha de guardar. En cuanto a la liturgia, la Capilla se ha de conformar con el Ceremonial Romano y con la Iglesia Catedral; se dan órdenes concretas para que se cante con pausa y sosiego; se prohíben los tonos y cancioncillas profanas y, finalmente, se prohíben las danzas o representaciones (aunque anteriormente las permitió). Su objetivo final es que sirviera de modelo en las celebraciones de la diócesis y fuera de ella.

En cuanto al Colegio desea que se críen sujetos en virtud y letras para que haya buenos sacerdotes preparados para regir las Iglesias. Finalmente encarga a la Visita anual que supervise el cumplimiento de las Constituciones, lo que ha permitido una reforma continua y ha logrado mantener vivo el espíritu del fundador hasta el presente.

Con la reforma de las Constituciones realizada en 1964 se ha tratado de adaptar esta institución al espíritu del Concilio Vaticano II.

5. OBRAS DE PALESTRINA CONSERVADAS

Descripción de las obras que se conservan en la actualidad en el Archivo de Música del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia:

Libros de Partituras

- n^o XXI; sin datación; escrito en papel; 295 x 210 mm; 3 + 226 f.; foliación original del 1 al 226, números arábigos, ángulo superior derecho, color negro; composición de fascículos variable; pentagramas por p. 16, caja de escritura variable, algunas partes del manuscrito se leen de izquierda a derecha en sentido apaisado, sin márgenes en el centro, por ello el número de folio, que está en la

parte derecha, se refiere a las dos páginas. En caso de piezas copiadas en una sola página se indicará recto o verso; misceláneo, orillado; notación mensural, varias manos; sin decoración; encuadernado con cubiertas flexibles de pergamino, 303 x 215 mm, hoja de guarda al inicio y fin, cortes color rojo marmoleado, título en la portada y lomo; al final de la pieza de p. 93 dice: “De la mano y pluma de Tomas gr” no se lee más por haber sido orillado, estado de conservación bueno; frontispicio: Obras de Musica de Facistol/ de Felipe Rogier, Alfonso/ Lobo, Pedro Luis Prenestina, Christoval Morales, Thomas de Victoria y Navarro. Tabla [índice en 3 f. sin numerar].

Contenido:

Motetes de Pedro Luys de Prenestina a 4.

- In die Natalis Domini. [Dies sanctificatus] (f. 79r-80).
- In die Sancti Stephani. [Lapidabant Stephanum] (f. 80-81).
- In die Sti. Joannis Evang. [Valde honorandus est] (f. 81-82).
- In die Circuncisionis Domini. [Magnum haereditatis] (f. 82).
- In Epiphania Domini. [Tribus miraculis] (f. 83-84).
- In Purificatione B. M. [Hodie beata Virgo Maria] (f. 84).
- In Anuntiatione B. Mariae. [Ave Maria] (f. 85).
- In Resurrectione Domini. [Jesus iunxit se] (f. 86-87).
- In Ascensione Domini. [O Rex gloriae] (f. 87-88).
- In Die Pentecostes, 5º tono. [Loquebantur] (f. 88-89).
- In festo SSmae. Trinitatis, 5º tono. [Benedicta sit] (f. 89).
- In festo Corporis Christi. [Lauda Sion] (f. 90).
- In Nativitate Sancti Joannis Baptistae. [Fuit homo] (f. 91).
- In sancti Petri Apostoli. [Tu es Pastor ovium] (f. 92).
- In Sancti Pauli Apostoli. [Magnus sanctus Paulus] (f. 93).
- In Visitatione B. Mariae. [Surge, propera amica mea] (f. 94).
- In Sanctae Mariae Magdalena. [In diebus illis] (f. 95).
- In Sancti Laurentii. [Beatus Laurentius] (f. 96).
- In Assumptione Beatae Mariae. [Quae est ista] (f. 97).
- In decollatione Sancti Joannis B. [Misso Herodes] (f. 98).
- In Nativitate Beatae Mariae. [Nativitas tua] (f. 99).
- In festo Sanctae Crucis. [Nos autem gloriari] (f. 100).
- In festo omnium Sanctorum. [Salvator mundi] (f. 101).
- In sancti Martini Episcopi. [O quantus luctus] (f. 102).
- Presentatio Beatae Mariae. [Congratulamini mihi] (f. 103).
- In Sanctae Ceciliae. [Dum auroram finem daret] (f. 104).
- In Sancti Andreae. [Doctor bonus] (f. 105).
- In festo Conceptionis. [Quam pulchri sunt] (f. 106).
- In festo Apostolorum. [Tollite iugum meum] (f. 107).
- In festo Evangelistarum. [Isti sunt viri sancti] (f. 108).
- In festo unius Martiris. [Hic est vere martir] (f. 109).
- In festo plurimorum Martirum. [Gaudent in coelis] (f. 110).
- In festo confessorum Pontificum. [Iste est] (f. 111).
- In festo confess. non Pont. [Beatus vir qui suffert] (f. 112).
- In festo Virginum. [Veni, sponsa Christi] (f. 113).
- In dedicatione Templi. [Exaudi Domine] (f. 114).

[sigue una obra de Aguilera que ocupa el f. 115 y parte del 116]

- Missa a 4. Ecce sacerdos magnus de Prenestina. (f. 116-124).
- Missa O regem Celi a 4 de Prenestina. (f. 124-130).
- Missa Virtute magna a 4 de Prenestina. (f. 131- 138).
- Missa Gabriel Archangelus Prenestina. (f. 138-146).
- Missa Veni sponsa Christi a 4 de Prenestina. (f. 146-150).
- Missa Ave Regina Coelorum a 4 de Prenestina. (f. 151-156).
- Missa Sine nomine a 4 Prenestina. (f. 157-160).
- Missa Ad fugam Prenestina. (f. 160-164). [En el f. 163r hay una indicación: “el Tenor de este tercio está tan primoroso que puede seguir fuga en quarta a un compás” y en el f. 163v dice al co-mienzo del tercer Agnus: “Trinitas in unitate”].
- Missa a 5 Ad Coenam Agni providi. Canon in sub diapente de Prenestina. (f. 165-177).

[Las cuatro misas que siguen son sin Gloria ni Credo].

- Missa de Beata Virgine - Palestina. (f. 177-179).
- Missa Inviolata - Palestina. (f. 179-181).
- Missa Brevis a 4 de Palestina. (f. 182-183).
- Missa a 6 de ut, re, mi, fa, sol, la - Palestina. (f. 184-188).
- Motete a 6 de Palestina [Virgo prudentissima]. (f. 189-190).
- Prenestina. Cantica Canticorum:
 - [Osculetur me] (f. 191).
 - [Trahe me post te] (f. 191-192).
 - [Nigra sum] (f. 192-193).
 - [Vineam meam] (f. 193-194).
- Magnificat de Prenestina.
 - Primo tono. [3 versos, 2 inc.] (f. 194).
 - 2º tono [2 versos, 1 inc.] (f. 195).
 - 3º tono [3 versos, 2 inc.] (f. 195).
 - 4º tono [3 versos, 2 inc.] (f. 195).
 - 5º tono [2 versos, 1 inc.] (f. 196).
 - 6º tono [4 versos, 3 inc.] (f. 196).
 - 7º tono [4 versos, 3 inc.] (f. 196-197).
 - 8º tono [3 versos, 2 inc.] (f. 197).

[Observaciones: los motetes tienen el texto sólo en la parte del bajo; algunas misas tienen sólo la primera palabra o algunas palabras pero no todo el texto; el Cantica Canticorum tiene de texto sólo lo que se ha indicado entre paréntesis; el Magnificat sólo las primeras palabras de cada verso].

El contenido de la primera parte de obras, es decir desde el f. 79r hasta el f. 114, se corresponden exactamente con el libro *Motecta festorum totius anni communi sanctorum quaternis v. Liber primus*, Roma, 1563; en cuanto a las Misas se han seleccionado de ediciones de distinta datación; hay también 4 misas sin Gloria ni Credo agrupadas; el motete a 6: Virgo prudentissima (f. 189-190) aparece en el catálogo como a 7 voces; del *Cantica* están los cuatro primeros motetes; finalmente hay algunos versos incompletos del Magnificat en cada uno de los 8 tonos.

- n° XX; sin datación; se trata de ocho libros correspondientes a las partes de Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Quinta vox, Sexta vox, Septima vox y Octava vox encuadrados cada uno por separado, guardando todos el

mismo orden en cuanto al contenido; estos libros se encuentran en la actualidad en la Biblioteca del Santo Fundador con la sigla SJR(V) 42-49; escrito en papel; 240 x 170 mm; paginación original en la parte superior al centro, números arábigos, color negro, cada libro tiene un número de páginas diverso: S, A, T, B: 2 + 2-139, 5ª: 2 + 16-139, 6ª: 2 + 64-142, 7ª: 114-139 y 8ª: 122-139 (en todos faltan páginas, generalmente las mis-mas); composición de fascículos variable; pentagramas por p. 9, caja de escritura variable; unitario, mutilado; notación mensural; sin decoración; encuadernado con cubiertas flexibles de pergamino, 245 x 175 mm, hoja de guarda al inicio en todos y al fin sólo en T, B, Sexta vox y Septima vox, conservan parte de las ataduras S y B, título en portada, estado de conservación bueno; frontispicio: Motetes de diversos autores/ a 4, 5, 6, 7, y 8 bozes. En el frontispicio de cada libro está el título, la voz a que corresponde y la inscripción: “Don Diego Vique²³ sirvió con estos libros al Colegio de Corpus Christi a 27 de septiembre 1641”, hay un cuño ovalado de color azul con la inscripción: “COLEGIO DE CORPUS CHRISTI.

VALENCIA”; sigue la tabla de lo que se contiene en cada libro; autores cuyas obras se contienen: Gay, Guerrero, Robledo, Ginés Pérez, Phinot, Lasso, Company, Ribera, Zorita, Palestrina, Nanterni, Vecchi, Mortari, Cotes, Clemens non Papa, Ruffo, Comes, Rogier, Tarín [aparece sólo en el índice], Pujol y Chersen.

Obras de Palestrina:

- Prima pars a 5: Surge propera amica mea. (p. 55).
- 2 Pars a 5: Veni dilecti mi. (p. 56).

[al ser a 5 voces no constan, por tanto, en 6ª, 7ª y 8ª vox].

Estos dos motetes corresponden a los números 16 y 29 del *Cantica*(*Canticum canticorum*).

- n° XXVI, se trata de seis libros impresos correspondientes a las partes de Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Quintus y Sextus encuadernados cada uno por separado, guardando todos el mismo orden en cuanto al contenido, con las excepciones que se indicarán; estos libros se encuentran actualmente en la Biblioteca del Santo Fundador con la sigla SJR(V) 58-63; en el frontispicio de la primera página de cada libro está escrito a mano: “Don Diego Vique (23) sirvió con estos libros al Colegio de Corpus Christi a 27 de Septiembre 1641”, hay también un cuño ovalado de color azul con la inscripción: “COLEGIO DE CORPUS CHRISTI. VALENCIA”, que también aparece en otros lugares; en la parte superior de cada página al centro está la paginación original en números arábigos (con algunos errores), en la parte inferior derecha de algunas páginas están las indicaciones con letras y números; medidas página 220 x 163 mm; al final de cada libro o parte se encuentra el correspondiente index o tabula; encuadernados en pergamino, hoja de guarda inicial y final, 2 ataduras de cuero; estado de conservación bueno.

Contenido:

- 1) IOAN. PETRALOYSII/ PRAENESTINI,/ Motetorum Quatuor Vocibus./ LIBER SECUNDUS./ NUNC DENUO IN LUCEM AEDITUS./ marca tipográfica/ VENETIISS./ Apud Haeredem HIERONYMI SCOTI. MDLXXXVIII.
4 duernos, 32 p.
- 2) LIBER PRIMUS/ IOAN. PETRALOYSII/ PRAENESTINI/ MOTECTORUM QUAE/ PARTIM QUINIS,/ Partim Senis, Par-tim Septe-/nis vocibus conci-/nantur./ marca tipográfica/ Venetijs Apud Angelum Gardanum./ M.D.LXXXX.
4 duernos y 1 ternión, 44 p.
- 3) IOANNIS PETRALOYSII/ PRAENESTINI, Motetorum, quae partim quinis, partim senis, partim/ octonis vocibus concinantur./ LIBER SECUNDUS./ Nunc denuo in lucem editus./ CUM PRIVILEGIO./ marca tipográfica/ VENETIIS, Apud Haeredem Hieronymi Scoti. MDLXXXVIII.
6 duernos, 48 p.

- 4) IOANNIS PETRALOYSII/ PRAENESTINI/ Motetorum quae partim quinis, partim senis, partim octonis/ vocibus concinuntur./ LIBER TERTIUS./ Nunc denuo in lucem aeditus./ CUM PRIVILEGIO./ marca tipográfica/ VENETIIS, Apud Haeredem Hieronymi Scoti. MDLXXXIX.

5 duernos y 1 ternión, 52 p.

- 5) IOAN: PETRALOYSII/ PRAENESTINI/ MOTTETORUM/ Quinq; Vocibus/ LIBER QUARTUS, EX CANTICIS/ Salomonis, Nunc denuo in lucem aeditus./ marca tipográfica/ Venetijs Apud Angelum Gardanum./

M.D.LXXXVII.

4 duernos, 2 + 30 p.

Todos los volúmenes están compuestos del número de fascículos y páginas arriba indicados excepto:

- Altus: el 3) consta de 2 duernos, 1 ternión y 3 duernos, 52 p.

- Quintus: no tiene el 1); el 4) consta de 6 duernos y 1 ternión, 60 p.

- Sextus: no tiene el 1) y el 5); el 2) consta de 1 duerno y 1 ternión, 20 p.; el 3) consta de 2 duernos y 1 ternión, 28 p.; el 4) consta de 3 duernos, 24 p.

Estos libros son reediciones de finales del siglo XVI realizadas todas en Venecia por Gardano y Scotto.

- n° XXXIII: este número agrupa varias obras o colecciones (24), vamos a presentar ahora las que se refieren a nuestro tema y fueron donadas al Colegio en 1939 por Don Vicente Ripollés (25) de su propia biblioteca:

- *Guía/ Para los Principiantes, / Que dessean Perfeccionarse en/ la Compossición de la Mussica/ Compuesta/* Por el Licenciado Pedro Rabassa/ Presbítero, Mro. de Capilla en la/ Sta. Metropolitana Iglesia de la Ciudad de Valencia Año de 1720/ Y desde, el Año de 1724/ Mro. de Capilla en la Sta. Metropolitana y Patriarchal de Sevilla/ Asta el de 1767.

Este libro ha sido recientemente publicado en edición facsímil (26) y el redescubrimiento del manuscrito ha sido posible gracias a la labor de un equipo (27) que firma la “Introducción” en la que se dan a conocer los datos sobre el autor, su trayectoria: Vic, Valencia y Sevilla y el valor de los contenidos de la obra: “La *Guía para los principiantes* de Pere Rabassa (1683-1767) constituye, juntamente con el *Mapa Harmónico* de Francesc Valls (1671-1747), la fuente más importante para el conocimiento del barroco musical hispánico” puesto además de manifiesto “en su importante y cuantiosa producción compositiva”. Se describe el original (XVII + 516 f., 415 x 290 mm, con el texto y la música en tinta sepia y rúbricas en rojo), también se dice que es obra posiblemente de un copista profesional, indicando la fecha de su composición: entre 1724 y 1738. Y se concluye afirmando que “La actitud de Pere Rabassa hay que evaluarla de acuerdo con su pensamiento y con su graduación metodológica; en este aspecto se nos muestra como un ejemplo de singular maestría”.

Por lo que se refiere al tema, en las p. 487-488 se dice: “Declaracion en que se demuestran avissos para compossicion de Missas [...] Advertencias de lo que se deve observar para componer Missas de qualquier genero que sean”. Se realiza una descripción de las partes del ordinario de la Misa indicando el principio y fin de cada una, refiriéndose a la

Cuerda principal del tono [...] cuerda de el tono [...] mediacion [...] con la advertencia que algunos autores no han seguido esta regla [...] pero los mas han seguido y siguen estas reglas para que la Musica tenga mas variedad (circunstancia que siempre se deve atender) y asi mismo ay algunas Misas de Atril Antiguas que en diferentes partes muda el tono [...] Kyries y Gloria por un tono y el Credo y Sanctus por otro, esto no se hizo solamente por salir del Tono, sino por ser la obra sobre algun Thema forzoso, o expresado. Como por

ejemplo podrá ver el curioso a Dn. Pedro Cerone... y encontrará lo expresado en los Kyries de una Missa a 4º de Prentestini, sobre el Canto llano del Hymno Iste Confesor”.

Aunque la citación de Palestrina es breve, podemos considerar que lo importante es el hecho de que en pleno siglo XVIII tanto el autor como los destinatarios de este Tratado de composición conocen la obra de Palestrina y la tienen en consideración.

Tres volúmenes misceláneos que contienen las siguientes obras de Palestrina:

- *nº IX*, volumen con varios números de la revista *Música Sacro-Hispana*:

- Popule meus. (febrero 1919).
- Jesu, Rex admirabilis. (agosto 1919).
- Ave Maria a 4 v.m.. (septiembre 1919).

- *Música sacra, XII*:

- X Offertoria a Dominica in septuagesima usque ad feriam V in Coena Domini ad 5 voces inaequales, (p. 1-54), F.X. Haberl, Regensburg, 1892.

- *Polifonía Sacra, Tomo XIII*:

- Diffusa est gratia, 5 v.m. (p. 20-24), F.X. Haberl, Regensburg, 1874.
- Missa Aeterna Christi munera, 4 v.m. (p. 1-28), F.X. Haberl, Regensburg, 1877.
- Missa Brevis, 4 v.m. (p. 1-28), F. Pustet, 1908.
- Missa Jesu nostra redemptio, 4 v.m. (p. 1-35), F.X. Haberl, Regensburg, 1882.
- Missa Lauda Sion, 4 v.m. (p. 1-30), F.X. Haberl, 1881.
- Missa Papae Marcelli, 6 v.m. (p. 1-60), F.X. Haberl, F. Pustet, 1895.

Música en carpetas

Se trata de la música que estuvo en uso a finales del siglo XIX y primera mitad del XX y ahora está archivada en carpetas por orden alfabético de autores. Señalamos con un asterisco antes del título las obras que llevan el *ex libris* de D. Vicente Ripollés:

- *D3, 2*: Jerusalem surge, 4 v.m., partitura y partes [para el entierro].
- *D4, 2*: Alma Redemptoris Mater, 4 v.m., Repertoire des “Chanteurs deSt. Gervais”, par Charles Bordes.
- *D4, 21*: Super flumina, partitura, 20 ejemplares, Pueri Cantores, Paris, 1949.
- *D4, 23*: Sicut cervus desiderat, partitura, 21 ejemplares, Pueri Cantores, Paris, 1950.
- *P1, 7*: Messa di Papa Marcello, (53 p.), Biblioteca Musicale Sacra, Ed. Ricordi.
- Cinq Messes... (184 p.), edición revisada por M. Adrien de Lafage, Paris chez Mme Ve Launer, editeur. (1. Papa Marcello, 2. De di-funtos, 3. Misa Canonica, 4. O Regem coeli, 5. Aeterna Christi munera).
- *P1, 8*: *Missa Aeterna Christi munera, 4 fascículos con partes vocales, F. Pustet, Ratisbonae.
- *P1, 9*: *Missa Lauda Sion, 4 fascículos con partes vocales, Musica Divina. Annus I, F. Pustet, Regensburg.
- *P1, 10*: Missa pro defunctis, a 3, 4 y 5 v.m., partitura 46 p., Ed. Marcello Capra, Torino, 1901.
- *P1, 11*: O bone Jesu, Pueri Cantores, Paris, 1954, 25 copias.
- *P1, 12*: Misa Breve a 4 v.m., manuscrita, 2 partituras de f. 18 [el acom-pañamiento es diverso entre ellas], partes vocales, Violón y Contrabajo y Organo.

- *Missa Brevis, 4 v.m., sólo partes vocales, Ed. F. Pustet, Regensburg.
- *PI, 13*: *10 Offertoria a Dominica in Septuagesima usque ad Feriam V. in Coena Domini, 5 v.m., Ed F. Pustet, Regensburg.
- *PI, 14*: Veni sponsa Christi, partitura de 4 p., nº 40 Encartage de la “Tribune de Saint Gervais”, 1902.
- Assumpta est Maria in coelum, Motet a 6 v.m., partitura, nº 53, y Quae est ista, Motet a 6 v.m., nº 53 bis, 10 p., Repertoire des “Chanteurs de St. Gervais”.
- *PI, 15*: Panis angelicus, partitura de 4 p. adaptado por Augusto Rotoli, Ed New England Conservatory of Music, 1887.
- *PI, 16*: Genitori, Barítono solista y 4 v.m., manuscrito siglo XX, partitura y partes.
- *PI, 21*: *Missa Jesu nostra Redemptio, 4 v.m., Musica Divina, Annus primus. Liber Missarum. V., F. Pustet, Regensburg.
- Sabbato sancto, 3 Lamentation des Charsamstags, adaptado por M. Haller, [sólo las partes de Tenor II y Bass II], Breitkopf Härtel in Leipzig.

Carpetas en uso

Estas carpetas contienen el repertorio que se ha utilizado hasta la reforma litúrgica del Vaticano II y que, en parte, se sigue utilizando en la actualidad. (Se trata de manuscritos a no ser que se diga lo contrario).

- *I, 4*: Lamentación 1ª del Miércoles Santo, partitura.
- Lamentación 3ª del Miércoles Santo, partitura y partes, copiado en 1905.
- Lamentación 3ª del Viernes, partitura y partes.
- *I, 4 bis*: Lamentationes Feria V, feria VI y Sabbato, Musica Divina I, IV.
- 1ª Lamentatio feria V, 4 v.i., partitura con partes.
- *I, 16*: Lamentación 1ª para el Miércoles, partitura y partes.
- Lamentación 2ª del Miércoles Santo, partitura y partes, copiado en 1905.
- *I, 18*: Responsorios feria V, 1º nocturno, sólo partes.
- Responsorios feria VI, 1º nocturno, partitura impresa, partes manuscritas, Repertoire des “Chanteurs de St. Gervais”.
- *I, 19*: Responsorios del Sábado Santo, 1º nocturno, partitura impresa, partes manuscritas, Repertoire des “Chanteurs de St. Gervais”.
- Responsorios feria V, 1º nocturno, partitura impresa, partes manuscritas, Repertoire des “Chanteurs de St. Gervais”.
- *II, 13*: Magnificat VIII toni, partitura y partes.
- *V, 58*: Ave Maria, 4 v.m., partitura impresa y partes manuscritas, Repertoire des “Chanteurs de St. Gervais”.
- Ave Maria, 4 v.i., partitura impresa y partes manuscritas, Repertoire des “Chanteurs de St. Gervais”.

6. PERVIVENCIA DE LA OBRA DE PALESTRINA

Al intentar comprobar en qué medida ha pervivido y ha influido la obra de Palestrina en el estilo y en las composiciones de los músicos valencianos, hemos de dar primeramente una mirada panorámica a la situación musical entre los siglos XVI al XVIII. En opinión de J.M. Llorens:

A pesar del favor y apoyo que los reyes dispensaron al arte franco-flamenco, no pudo éste resistir el empuje individualista del Renacimiento por el que los compositores españoles pudieron expresar el sentimiento de su raza y de su nación. En consecuencia, fué afianzándose, poco a poco, el elemento nacional en la música con caracteres definidos que pronto determinaron el florecimiento de la polifonía religiosa en España... El siglo XVI produjo también en España una vasta floración de celebridades con sello inconfundible y típicamente nacional. Sus obras constituyen el índice más elevado de expresión del sentimiento religioso (28).

Y hablando en particular de la escuela valenciana hemos de citar las dos figuras que la inician y con quienes Juan Bautista Comes coincidió como infante de coro mientras eran maestros de capilla de la Catedral de Valencia: Juan Ginés Pérez (1581-1595) y Ambrosio Coronado de Cotes (1596-1600). Sigue diciendo Llorens:

El nuevo estilo que caracteriza al siglo XVII, como consecuencia lógica de la severa época polifónica, instaura el arte de acompañar la melodía armónicamente con la adaptación de la teoría del bajo cifrado, estilo diametralmente opuesto a los principios estilísticos formulados por los músicos contrapuntistas [...] en la iglesia se siguió por todo el siglo con la práctica polifónica contrapuntística, aunque ya en franca decadencia, de la escuela romana. A partir de la segunda mitad del siglo XVII las nuevas tendencias encuentran bien dispuestos a no pocos compositores de salmos, motetes, villancicos y chasonetas. El alto nivel que había alcanzado la polifonía en el siglo anterior decae sensiblemente a pesar de la importante labor realizada por insignes artistas, continuadores de la severa escuela de Morales, Guerrero y Victoria [...] Además de Juan Bautista Comes, el más preclaro de la escuela valenciana, cabe mencionar a sus inmediatos sucesores en la Catedral de Valencia: Vicente García, Francisco Navarro, Aniceto Baylón y Gracián Babán († 1675), que se distinguió por su inclinación hacia las novedades estilísticas contrarias al espíritu palestriniano. A continuación, Antonio Teodoro Ortells († 1706), más dispuesto todavía a las nuevas exageraciones del estilo decadente (29).

Y concluye:

La música religiosa en el siglo XVIII [...] La escuela valenciana se mantuvo, al principio del siglo, muy reacia a las innovaciones italianizantes. Los maestros Pedro Rabassa, José Pradas, Pascual Fuentes y Francisco Morera fueron los más dignos continuadores de la obra musical de Juan Ginés Pérez y de Comes. Con José Pons, sin embargo, se acusa notablemente la decadencia, con la absorción del estilo teatral italiano (30)

Por su parte J. Climent y J. Piedra en su libro *Juan Bautista Comes y su tiempo* enmarcan la biografía de este insigne músico en el ambiente musical valenciano desde mediados del siglo XVI hasta la primera mitad del siglo XVII en los dos centros musicales más relevantes del momento: la Catedral y el Colegio de Corpus Christi de donde fué maestro de capilla (31) Comes nació probablemente en 1582 y murió en 1643 y

es la figura más representativa de la música vocal valenciana de todos los tiempos. Su obra es un compendio del arte que le precedió y, a la vez, un camino abierto para los que le sucedieron. Tiene, además, categoría de fundador de una escuela con pervivencia de más de dos siglos. Su genio rebasa el ámbito, siempre estrecho, de lo local o regional para alcanzar la dimensión de lo nacional y universal (32).

En cuanto al estilo añaden:

Comes cultivó todas las formas clásicas de la polifonía religiosa. Pero demostró un particular interés por el género multicoral. Por su grandiosidad de concepto y dominio técnico se parece mucho a Palestrina y a los Gabrieli venecianos [...] Ese hábito de espiritualidad y misticismo que corre a lo ancho y largo de toda su creación artística la debe –no lo dudamos– a la influencia de nuestros mejores polifonistas nacionales: Ginés Pérez y Victoria, Morales y Guerrero [...] Sin embargo, Comes es más avanzado que todos ellos en cuanto a formas se refiere [...] Comes al pretender superar una época, concretamente la escuela clásica del siglo XVI, no deja de aceptar y cultivar con admiración y entusiasmo las soberbias construcciones contrapuntísticas de los grandes colosos de la polifonía vocal.

Su formación contrapuntística es tan formidable, que no dudamos en compararle con Palestrina. Es más, al leer, una vez transcritas por nosotros, la casi totalidad de las obras vocales unicorales para voces solas, deploramos que no hubiese escrito más obras de ese estilo (33).

Una de estas obras la escribió por un motivo especial:

Al morir el santo patriarca escribió Comes un motete magistral: *Si mortepreoccupatus fuerit* en el que campea el más puro estilo palestriniano. Obra acabada por su técnica e inspiración (34).

Y concluyen el comentario estilístico diciendo:

Pedrell ha dicho de Comes, y en general de toda la escuela valenciana, que su característica principal consiste en su expresivismo “exultante”. El apelativo ha tenido fortuna y ha quedado consagrado por el uso general. No se puede negar que la música de Comes posee esta cualidad festiva, gozosa, rezumante de alegría. Pero se ha insistido poco en otra cualidad sobresaliente de Comes; nos referimos al carácter grandioso y monumental de su concepción artística [...] Hemos dicho, y se puede volver a insistir, que existe una gran semejanza entre los estilos de Comes y Palestrina (35).

El último cuarto del siglo XIX y la primera mitad del XX se caracterizan por un deseo de renovación musical en el ámbito eclesiástico. En 1903, san Pío X publica el “*Motu proprio*” sobre la música sagrada y en Valencia destaca la obra realizada por Vicente Ripollés Pérez del que damos unas notas biográficas (36): nace en Castellón de la Plana en 1867, compositor y musicólogo. Fue discípulo de Salvador Giner y Felipe Pedrell. Ocupó el cargo de maestro de Capilla de la Catedral de Tortosa en 1893, del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi en 1895 y de la Catedral de Sevilla en 1903. Volvió a Valencia en 1909 como profesor del Seminario y director de canto coral de la Catedral, siendo recompensada su labor con una canonjía en 1927. Implantó en toda la diócesis de Valencia el canto gregoriano y, como presidente de la Asociación Cecilianista Española, tuvo gran influencia en la restauración de la música sagrada en toda España. Su producción como compositor y musicólogo es abundante. En 1939 donó su biblioteca al Real de Corpus Christi y murió en Rocafort (Valencia) en 1943.

Después de la guerra, en 1939, se dió un gran resurgimiento religioso y musical, fruto de un movimiento litúrgico, “el mismo Ripollés confesaba, en esas fechas, que se había equivocado; que la restauración musical religiosa sólo es posible en un contexto de renovación litúrgica junto con la musical; sin una, la otra es imposible” (37). En línea de continuidad con este movimiento de renovación se celebró un Sínodo Diocesano en 1951 el cual dispone en cuanto a la música sagrada lo siguiente (38):

Cap. IV, Art. 281: [...] El canto oficial de la Iglesia es el gregoriano. Se admite, sin embargo, la música polifónica clásica, y la moderna, siempre que las composiciones revistan un carácter serio y grave y en perfecta armonía con las funciones litúrgicas. Se excluirá, sin dudar, de nuestras iglesias, toda música desprovista de carácter religioso.

CONCLUSIÓN

La Capilla y el Real Colegio- Seminario de Corpus Christi es una institución fundada a comienzos del siglo XVII por San Juan de Ribera. Desde su fundación ha tenido un carácter propio y peculiar que se ha mantenido hasta el presente: una Iglesia de Oficios divinos reformados en la que se muestre por obra el respeto y veneración que se ha de guardar, pueda edificar a los fieles y sea ejemplo para las otras Iglesias. Todo ello como expresión de la reforma propuesta por el Concilio de Trento.

En la ejecución de esta obra no se escatimaron esfuerzos, el Colegio adquirió desde el primer momento los libros de música necesarios para las celebraciones y, a lo largo de sus casi cuatro siglos de existencia, ha ido aumentando su patrimonio musical con nuevas adquisiciones y con las

obras musicales de los que han sido maestros de su Capilla. No faltan entre estas obras las de Palestrina, objeto de nuestro estudio.

La fidelidad en la puesta en práctica, a través de los años, del espíritu que le imprimió su fundador, ha hecho que esta institución haya merecido la confianza de muchas personas que han legado sus libros de música, como es el caso de Don Diego Vich, en 1641, y Don Vicente Ripollés, en 1939, entre otros, lo que ha contribuido a que este fondo musical sea el más grande de toda la Comunidad Valenciana con abundancia de obras de los siglos XVI al XX.

Por otra parte ha sido, junto con la Catedral, un centro musical con una gran vitalidad. Los maestros que han estado presentes en la ciudad de Valencia en uno de estos dos centros o en ambos, han desarrollado su tarea artística según los gustos del momento.

Una de las figuras más emblemáticas vinculadas con esta institución es Juan Bautista Comes en quien influyó de manera decisiva la obra de Palestrina. A través de este músico, cabeza y centro de la escuela valenciana, el espíritu palestriniano se ha transmitido, con los caracteres propios de nuestra idiosincrasia, a los demás músicos sucesores y admiradores de la técnica, luminosidad y grandiosidad de la obra de Comes. Otro músico posterior destacable por su conocimiento y aprecio de la obra de Palestrina es Pere Rabassa, digno continuador de la escuela valenciana en un momento en que la música religiosa comenzaba a caminar por otros derroteros.

Finalmente podemos decir que en la legislación de los Concilios Provinciales y Sínodos diocesanos no se hace ninguna referencia directa a Palestrina, sin embargo con las disposiciones relacionadas con la música: prohibición de danzas y de cantos e instrumentos profanos por un lado, y, por otro, la promoción del canto en latín en el que se entiendan las palabras y si se canta en lengua vulgar que las letras provoquen a la verdadera devoción, etc. se observa un intento de dignificar el culto en la línea propuesta por Trento, lo que también ha ocurrido en el movimiento de renovación musical de los siglos XIX y XX en los que se ha intentado recuperar la polifonía clásica.

Por tanto, podemos afirmar que en la Capilla de Corpus Christi de Valencia se hizo presente, en su momento, la obra de Palestrina y ésta ha perdurado hasta nuestros días.

APÉNDICE 1

Obras de Palestrina que aparecen en los inventarios del siglo XVII(39)En la Catedral de Valencia

Inventario de 1618:

- llibre ab cubertes de cartó, Missarum Joannis Petri Aloysi Prenestina, de estampa.
- llibre ab cubertes de pergamí, misses de Palestrina, liber quinque, de estampa.
- joch de llibres ab cubertes de cartó, sis thomos de estampa, ab motets de Palestrina.
- un llibre de Palestrina, misses, ab cubertes de pergamí, que conté la missa del home armé, està destrosat y no val res.
- sis llibres ab cubertes de paper de estrasa, ab los cants de Palestrina.

Inventario de 1632:

- llibre ab cubertes de carto, de misses de Aloy Palestina.
- joch de llibres ab cubertes de carto, sis tomos d'estampa dels motets de Palestina.
- sis llibres ab cubertes de paper destraça, ab los càntics de Pales-tina.
- libre ab cubertes de beserro de misses de Aloy. Palestina, de cinch veus.

Inventario de 1657:

- Palestrina, missas, I [thomo].

- Seis quadernos de motetes de Alonso de Palestrina.
- Seys quadernos de motetes de Joan Petraloysii de Prenestrini.

Inventario de 1669:

- quatre quaderns de motets de Palestrina, ab cubertes de pergami.

En el Real Colegio-Seminario De Corpus Christi

En 1620 se hizo un primer inventario del que sólo hay noticia pero no constancia de su contenido (40).

Inventario de 1625:

- seis libros de Palestrina.
- Cinco libros en cuarto de Palestrina.
- Una Missa de Palestina a 8.

Inventario de 1656:

- Ocho libros de motetes que dio Dn Diego Vigue.
- Sinco libros pequeños de Motetes de Joan Prenestina.
- ocho quadernos sin encuadernar con Missas a ocho de Joan Prenestina.
- sinco libros de diferentes autores los dos dellos manuscritos y están sin cubiertas [uno de estos manuscritos puede ser el nº XXI].

Inventario de 1675 y 1678:

- Un libro de Missas, motetes a 4. a 5. y a 6 y a lo último [puede ser el nº XXI].
- Ocho libros de Motetes que dió M. Diego de Vique.
- Quatro libros pequeños de motetes de Joan Prenestina.

Inventario de 1687:

- Ocho libros de motetes que dió Don Diego de Vique.

De estos 8 libros quedan en la actualidad solamente 6 y corresponden a los siguientes números y autores:

- XVI: Giovanni Animuccia, *Il secondo libro delle laudi...*, Roma per gli heredi di Antonio Blado, Stampatori. L'anno 1570 (en 8 libros).
- XX: *Motetes de diversos autores, a 4, 5, 6, 7 y 8 voces*, (descrito en el trabajo).
- XXIII: Francisco Guerrero, *Motetes, Venetiis*, apud Jacobum Vincentium, 1589 y *Canciones y villanescas espirituales*, Vene-cia en la imprenta de Yago Vincentio, 1589; Ludovico Viadana, *Vespertina omnium solemnitarum psalmodia...*, Venetiis apud Jacobum Vincentium, 1597 (en 5 libros).
- XXVI: 5 libros de motetes de Palestrina (descrito en el trabajo).
- XXVIII: T.L. de Victoria, *Motecta quae partim quaternis, partimquinis, alia senis, alia octonis vocibus concinuntur*, Venetiisapud filios Antonii Gardani. 1572 (en 6 libros).
- XXIX: Dominico Phinot, *Liber primus Motetorum quinquevocum*, Venetiis, apud Antonium Gardane. 1552 (en 5 libros).

APÉNDICE 2

Constituciones de la Capilla del Colegio y Seminario de Corpus Christi (41)

Cap. I. De las causas de la fundación de esta obra.

[...] Deseando que en la Capilla del Colegio, y Seminario de CORPUS CHRISTI, que erigimos y fundamos, mediante el favor de Dios nuestro Señor, en esta ciudad de Valencia, aya todo concierto y buen orden, assi en quanto al culto del Altar, y celebración de los Oficios divinos, como también quanto al recogimiento de los ministros, y buena educación de los que se han de criar en el; queremos por estas nuestras Constituciones dar la forma que en ambas cosas se han de observar, y guardar, declarando en ellas nuestra deliberada voluntad en la manera siguiente.

Ante todas cosas presuponemos, que lo que nos movió a escoger esta obra, entre otras muchas que pudiéramos emprender, pias, y religiosas, fue el considerar lo que el santo Concilio de Trento dice en la sesión 23, cap. 18 [...] Y assi mismo un pensamiento y dictamen que siempre hemos tenido, conviene a saber, que los Prelados devemos dexar testimonio perpetuo de la obediencia, que como Católicos, y fieles miembros de la Iglesia Católica Romana, tenemos a los santos Concilios, [...] y que también devemos mostrar con obras, el mucho amor que tenemos a nuestros feligreses, deseando, y procurando su bien espiritual, y temporal; como sea esta obra digna, y obligatoria de Pastor respecto de sus ovejas [...] Y aunque nuestro primero intento ha sido, fundar este dicho Colegio, y Seminario; pero siempre ha estado firme en nuestro ánimo un bivo deseo de fundar juntamente una Capilla, o Iglesia donde se celebrassen los Oficios divinos en veneración del SANTISSIMO SACRAMENTO, y de la benditissima Virgen MARIA Señora, y abogada nuestra, y de todos los Santos. Y que en la tal Capilla, o Iglesia se observasse en la celebración de los Oficios divinos lo que está dispuesto por los Santos Concilios, y ha sido observado en los tiempos que florecía la disciplina Eclesiástica, y lo que enseñan los autores que escriben desta materia, conviene a saber, que se digan y canten con toda pausa, y atención, y de manera que se conozca, que los que los cantan consideran que están delante de Dios nuestro Señor, y hablando con la suprema, è infinita Magestad suya: y que assi mismo muevan a los oyentes a devoción y veneración deste Señor, y de su santo Templo. Este deseo ha durado, y dura en nuestro ánimo, con particular congoxa de ver las muchas faltas, y abusos que están introduzidos en las Iglesias generalmente...

hemos deseado, y procurado dotar esta Capilla [...] para que assi los ministros con mayor suavidad y comodidad pudiesen cantar los Oficios divinos con pausa y sosiego, que es el fin principal que hemos tenido y tenemos, juzgando que se servirá mucho a Dios nuestro Señor, de que aya una Iglesia en esta ciudad, en la qual se le den las alabanzas con el respeto, atención, y veneración que se deve a tan infinita Magestad, para exemplo de los demás, assi del Reyno, como de fuera del [...] hemos querido también juntar a la obra del dicho Colegio, o Seminario, la de la dicha Capilla, donde se celebren los Oficios divinos ante el SANTISSIMO SACRAMENTO, ordenando para la veneración deste altissimo Misterio, y la decencia del culto divino, que aya algún número de Capellanes [...]

Y porque en dignidad precede la obra de la Capilla a la del Colegio, diremos primero de ella.

Cap. IV. De los ministros que ha de aver en esta nuestra Capilla.

[para el servicio del coro] [...] un Vicario de Coro [...] treinta Sacerdotes, llamados Capellanes primeros [...] quinze Capellanes, llamados Capellanes segundos... dos moços de Coro [...] seys Infantes [...] seis Menestriles.

Cap. VII. De los Treynnta Capellanes primeros, y quinze Capellanes segundos.

[...] a las dichas treynnta Capellanias primeras han de estar anexos los oficios siguientes, [...] Maestro de Capilla, [...] dos Capiscoles, un Organista [...] han de estar assi mismo anexas las plaças de Tiple, Contrabajo, y Contralto,...

Cap. IX. Del Maestro de Capilla.

[...] encargamos, que tenga mucha cuenta con alegrar los Oficios divinos, con mezclas graves, y devotas de musica en los dias solemnes [...] haga plática a los de la Capilla, para que se vayan exercitando en el canto.

Cap. XI. De los dos Capiscoles.

Los Capiscoles han de servir de entonar, y regir el Coro, como se acostumbra. Y porque del buen ministerio dellos depende mucha parte de la pausa, sosiego, y mediación de los divinos Oficios, les encargamos, y rogamos, que en esto tengan grandissima vigilancia, procurando con todo cuidado, que los dichos divinos Oficios se digan, y canten con todo sosiego, y pausa, sin que se pueda juzgar que tienen gana de acabarlos [...]

Cap. XII. Del Organista.

[...] Al dicho Organista encargamos, que guarde pausa y sosiego en el tañer, conformándose con las festividades mayores, o menores; pero ni en ellas, ni en los demás dias queremos que toque con priessa, ni de remeson, sino con gravedad, y modestia, entendiéndose que no ha de ser pesado, ni tardar con exceso, a parecer de las personas cuerdas, y devotas.

Cap. XVI. De los seys Infantes.

Ha de aver assi mesmo seys Infantes para la conveniente celebraci3n de los Oficios divinos, los quales han de servir en la forma que se acostumbra en las otras Iglesias... a cargo, en cuanto a la ensefianza, del Maestro de Capilla; [...] que se procure que sean virtuosos, y aprendan a cantar [...]

Cap. XXI. De los Menestriales.

Mandamos que la Capilla tenga siempre assalariado un juego de Menestriales, que sean en numero de seys, o por lo menos cinco; conviene a 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 m1s h1biles, pues el salario que se les sefala es competente, para lo que suelen ganar en esta Ciudad los de su arte [...]

Cap. XXII. De las calidades de las dichas prebendas.

[...] ordenamos, y mandamos, que las dichas Capellanias, y Prebendas no sean, ni puedan ser colativas, ni dadas en t1tulo; antes bien queremos que se tengan por amovibles, y temporales [...] por averlas dotado de nuestra hazienda [...]

Cap. XXIII. De las calidades que han de tener los Ministros desta nuestra Capilla.

[...] que todas las personas que se han de admitir a todas las dichas Prebendas, assi de Capellanes primeros, como de Capellanes segundos, tengan buenas voces, y sean diestros en canto llano, y sepan de canto de organo (por lo menos) lo que fuere necessario para ayudar en el fabord3n, y disposici3n para aprender canto de organo [...] que los Oficiales sean diestros en el canto de organo de manera que puedan cantar sencillos, y al organo [...]

Cap. XXIV. De las Horas y Oficios ordinarios que se han de dezir cada dia en esta nuestra Capilla, asistiendo todos los Ministros della, y de la reformati3n que se ha hecho en ello.

[...] que los divinos Oficios se celebren en ella con tanta pausa, y reverencia, que sea traslado, y retrato de lo que se sol1a hacer antiguamente en la santa Iglesia, quando no avia entrado en los Eclesiasticos la codicia, y poca devoci3n que vemos aora, por nuestros pecados. Y assi he pretendido desde que puse la primera piedra en esta Capilla, y pretendere siempre, que assi como ay Religiones de Clerigos, y Frayles reformados, assi tambien aya una Iglesia de Oficios divinos reformados, assi en las Missas rezadas, y cantadas, como en las horas dichas a canto llano, o a canto de organo; donde se d3 testimonio, y se muestre por obra el respeto, modestia, y veneraci3n que deven guardar los que hablan con la infinita Magestad [...] Tambi3n espero que consolar1 esta forma de cantar los Oficios divinos las almas devotas, y pias, y que ser1 de mucho exemplo para las otras Iglesias [...]

Cap. XXIX. Del tiempo que es necessario para la decente celebraci3n de los Oficios divinos.

[Se sefala el tiempo m1nimo que ha de durar cada oficio para que] se digan con la pausa necesaria [...]

Cap. XXXIX. De la forma que se ha de guardar en celebrar las Missas, y Oficios divinos.

[...] queremos que se guarde en esta nuestra Capilla inviolable, y rigurosamente lo dispuesto, y mandado en el Ceremonial Romano, conformandose en todo, y por todo con lo dispuesto por la Sede Apostolica, en la celebraci3n de los Oficios divinos, assi del Altar, como del Coro, y en lo que adelante se dispondr1 por los Sumos Pont1fices Vicarios de Jesu Christo nuestro Sefior: si bien en algunas cosas no substanciales hemos usado de indulgencia, aadiendo, o mudando: lo qual ha sido por causas de consideraci3n, respeto de la mayor decencia de los ministerios, no siendo esta Capilla Iglesia Parroquial, sino una simple, y particular Capilla [...] Item mandamos. que esta nuestra Capilla se conforme en todo con la Iglesia Catedral Matriz [...]

Cap. XL. De la orden que se ha de guardar en la cantori1, y m1sica de los divinos Oficios.

[...] Presuponemos que el canto de organo, con que permitimos se digan los Oficios, ha de ser el que se usa en las Iglesias Catedrales [...] Lo cual entendemos, assi en lo que es voces, como en lo que es instrumentos [...]

Item presuponemos, que en cantar los Psalmos [...] la cantoría no vaya picada, sino con pausa, y sosiego [...]

Item queremos, y es nuestra voluntad, que en esta Capilla no se canten tonos profanos, ni se mezclen las canciones humanas con las divinas. Y assi de ninguna manera permitimos que se digan chançonetas: porque a más de que no se percibe lo que se dize, de ordinario es la composición poco grave, y las mas vezes parecida a tonos profanos, y deshonestos [...]

Ultimamente exortamos a los que huviere dado Dios nuestro Señor buenas voces, y noticia en el canto, que se animen mucho a servirle con su talento [...] Talento es la buena voz, y la habilidad en cantar que dà Dios nuestro Señor, no para cantar vanidades, sino para cantar las alabanzas de su divina Magestad.

Cap. LIV. De las cosas que se prohiben en esta nuestra Capilla.

[...] Item prohibimos totalmente hazerse dança, o representación alguna en esta Iglesia, aunque sea en la festividad del SANTISIMO SACRAMENTO [...]

Constituciones del Colegio y Seminario de Corpus Christi (42)

Carta del Patriarca al Rey Felipe III:

Pareciéndome, que el más inmediato descargo de los que podia hacer, por las muchas faltas, y negligencias que he tenido en este ministerio, seria procurar con todas mis fuerças, que se criassen sujetos en virtud, y letras, para que con ellos las Iglesias estuviessen abundantes de buenos Sacerdotes, y los Prelados mis sucessores hallassen personas suficientes a quien encomendarlas: puse el pensamiento en eregir un Colegio, y Seminario en esta Ciudad, para los naturales del Arçobispado; conforme a lo que el Santo Concilio de Trento, con tanta fuerça de sentencias, y palabras, exortó, y mandó a los Obispos [...] Y assí vine a juzgar [...] fundar yo (en quanto la vida, y la fuerça de hacienda bastasse) este Seminario, pareciendome, que quando no se pudiesse salir con fundarle con perfección, se avría ganado en començarlo [...] El fundamento de las quales, es, suplicar à V.M. sea servido aceptar el Patronazgo desta casa [...] De Valencia, y Deziembre 2. de 1594 [...]

Contestación del Rey:

[...] Y bien faborecida quedará la obra con ser vuestra, y quedar tan bien dotada: pero pues holgais dello, acepto el Patronazgo con tan buena voluntad como me lo ofreceis, y suplicais [...] Dada en Madrid a 25. de Deziembre de 1594. Yo el Rey.

Cap. XLVIII. De la Visita.

[...] Item queremos, que assi mismo examinen, medio juramento, à los Maestro de Ceremonias, Maestro de Capilla, Domeros, Capiscoles, Evangelisteros, Epistoleros, y otros quatro Capellanes de los que juzgaren por mas zelosos, para entender si los Oficios divinos se celebran con la pausa, y mediación que dexamos ordenado, y las distribuciones se pagan según, y como està dispuesto en estas nuestras Constituciones. Lo qual encargamos particularmente al Padre Prior de S. Miguel de los Reyes, representandole lo mucho que hemos deseado, y procurado, que los Oficios divinos se celebren con notable pausa, y sosiego, para reprehensión del grande abuso que ay en muchas Iglesias, cantandose los Oficios divinos de manera que no se pueden entender las palabras, por la mucha priessa con que se dizen; lo qual es contra la disciplina Eclesiastica, y contra todo lo que escriben los que tratan de las distribuciones [...]

Constituciones reformadas en 1964 (43)

Parte segunda. De la Capilla.

Cap. I. Naturaleza de la Capilla.

Art. 5º. La Capilla es una fundación particular instituida por San Juan de Ribera y aprobada por la Santa Sede [...]

Cap. IV. Del culto de esta Capilla.

Art. 18. De la música. En la celebración de los Oficios Divinos se dará especial importancia al Canto Gregoriano. En la medida de lo posible se cuidarán las formas musicales polifónicas, tanto pretéritas como presentes siempre que se adapten a las normas de la Iglesia.
Guardando la dignidad del culto propia de la Capilla se fomentará la participación de los fieles en el canto.

BIBLIOGRAFÍA

- CLIMENT BARBER, J. – PIEDRA MIRALLES, J., *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid 1977.
Gran Enciclopedia de la Región Valenciana, Miguel A. Mas Ivars, Valencia 1972-1977, 12 t.
Historia de la Música de la Comunidad Valenciana, Editorial Prensa Alicantina, S.A. – Editorial Prensa Valenciana, S.A., Valencia 1992.
LLORENS, J.M.^a, “Música religiosa”, en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Instituto Enrique Flórez-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1972-1973 y 1987, 4 vol. + 1 supl.
ROBRES LLUCH, R., *San Juan de Ribera, Patriarca de Antioquía, Arzobispo y Virrey de Valencia. Un obispo según el ideal de Trento*, Juan Flors, Barcelona 1960.
TEJADA Y RAMIRO, J., *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia Española*, texto latino-castellano, Pedro Montero, Madrid 1855-62, 7 vol.

NOTAS

¹ Para tener una visión general de la Historia de la Música en la Comunidad Valenciana se puede consultar, a nivel de divulgación: *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*; además, las siguientes obras: J. CLIMENT BARBER, *Historia de la Música Valenciana*, Rivera Mota, Valencia 1989; E. LÓPEZ-CHÁVARRI ANDÚJAR, *Breviario de Historia de la Música Valenciana*, Piles, Valencia 1985; J. de Dios AGUILAR GÓMEZ, *Historia de la música en la Provincia de Alicante*, Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante 1970; y también F. SOPEÑA IBÁÑEZ, “Valencia”, en A. Basso (dir.), *DEUMM-Lessico*, vol. IV, Utet, Turín 1983-1984, 661-662 y G. BOURLIGUEUX, “Alicante”, en A. Basso (dir.), *DEUMM-Lessico*, vol. I, Utet, Turín 1983-1984, 64-65.

² Cf. G. BOURLIGUEUX, “Elche”, en A. Basso (dir.), *DEUMM-Lessico*, vol. II, Utet, Turín 1983-1984, 119-120.
³ El primero, autor de las célebres ensaladas, y el segundo, autor entre otros de un *Libro de Música de Mano*, intitulado *El Maestro*, impreso en Valencia en 1535 y de una obra literaria *El Cortesano* con abundantes referencias musicales.

⁴ Recibe este nombre porque el único ejemplar conservado fue hallado en la biblioteca de dicha Universidad en 1909 por el entonces embajador español en Suecia y musicólogo Rafael Mitjana.

⁵ J. CLIMENT BARBER, *Fondos musicales de la región valenciana*, I: *Catedral Metropolitana de Valencia*, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia 1979; II: *Real Colegio de Corpus Christi Patriarca*, Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia 1984; III: *Catedral de Segorbe*, Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe, Segorbe 1984; IV: *Catedral de Orihuela*, (Series Valentina XVIII), Facultad de Teología San Vicente Ferrer, Valencia 1986.

⁶ Lo cual no significa que en su momento no existieran más obras de Palestrina como lo atestiguan los inventarios del siglo XVII correspondientes a la Catedral de Valencia y al Real Colegio-Seminario de Corpus Christi que ha publicado J. Climent Barber, “La música en Valencia durante el siglo XVII”, *Anuario Musical XXI* (1966) 211-241.

⁷ El texto en J. TEJADA Y RAMIRO, *Colección de Cánones...*, vol. IV, 7.

⁸ El texto completo en J. TEJADA Y RAMIRO, *Colección de Cánones...*, vol. V, 217-260.

⁹ El texto completo en J. TEJADA Y RAMIRO, *Colección de Cánones...*, vol. V, 261-313.

10 I. PÉREZ DE HEREDIA Y VALLE, *Sínodos Medievales de Valencia*, Edición bilingüe, (Subsidia 33), Publicaciones del Instituto Español de Historia Eclesiástica, Roma 1994, 210ss.

11 Per Ioannem Mey Flandrum, Valencia 1546.

12 Cf. A. BENLLOCH POVEDA, “Sínodos Valentinos y reforma a finales del siglo XVI”, en *Corrientes espirituales en la Valencia del siglo XVI (1550-1600)*, *Actas del II Symposium de Teología Histórica*, (Series Valentina XIII), Facultad de Teología San Vicente Ferrer, Valencia 1983, 169-182; ID., “Sínodos valentinos y contrarreforma durante el siglo XVII”, en *Confrontación de la Teología y la Cultura*, *Actas del III Simposio de Teología Histórica*, (Series Valentina XV), Facultad de Teología San Vicente Ferrer, Valencia 1984, 201-209; A. BARBERÁ SENTAMANS, *El derecho canónico valentino comparado con el general de la Iglesia*, Establecimiento Tipográfico Doménech, Valencia 1928.

13 V. CÁRCEL ORTI, “¿Por qué no se celebraron Sínodos en Valencia desde 1687 hasta 1951?”, en *Los Sínodos Diocesanos del Pueblo de Dios*, *Actas del V Simposio de Teología Histórica*, (Series Valentina XXIII), Facultad de Teología San Vicente Ferrer, Valencia 1988, 199-214.

14 J. SÁENZ DE AGUIRRE, *Collectio Maxima Conciliorum omnium Hispaniae* [...], t. VI, Ex Typographia Antonii Fulgoni apud Sanctum Eustachium, Roma 1755, 223-224.

15 *Synodus Dioecessana Valentiae celebrata*, Praeside Illustrissimo, ac Reverendissimo D. D. F. Isidoro Aliaga Archiepiscopo Valentino Anno MDCXXXI, Apud viduam Joannis Chrisostomi Garriz, Valencia 1631.

16 P. de URBINA, *Constituciones Synodales del Arçobispado de Valencia* [...], Bernardo Nogues, Valencia 1657, 109-110.

- ¹⁷ Existen varias biografías, entre ellas la más moderna es la de R. ROBRES LLUCH, *San Juan de Ribera...* La publicación con bibliografía más actualizada es la de V. CÁRCEL ORTÍ, *Historia de la Iglesia en Valencia*, vol. I, Arzobispado de Valencia, Valencia 1986, 177-263.
- ¹⁸ El texto en J. TEJADA Y RAMIRO, *Colección de Cánones...*, vol. V, 314-318 que a su vez lo toma de J. BUSQUETS MATOSES, *Idea exemplar de preladados*, Real Convento de N. Sra. del Carmen de la Antigua y Regular observancia, Valencia 1683.
- ¹⁹ Al fundar el Patriarca con bienes propios su Colegio-Seminario, no estaba obligado a seguir en toda su rigidez el mandato del Concilio, por ello el papa le otorgó amplísimas facultades, aprobando las Constituciones y estatutos hasta entonces hechos o que en adelante hiciera el fundador, plenamente seguro de su prudencia y grandes virtudes. (Del Breve del 16 de marzo de 1598 de Clemente VIII).
- ²⁰ Entre otros: san Luis Bertrán, san Francisco de Borja, san Pedro de Alcántara, san Juan de Ávila, san Pascual Bailón, santa Teresa de Jesús, san Roberto Belarmino, san Lorenzo de Brindis, etc.
- ²¹ R. ROBRES LLUCH, *Litterae quinque Sancti Caroli Borromeae ad Beatum Ioannem de Ribera*, (s.n.t.), Roma 1960; ID., “San Carlos Borromeo y sus relaciones con el episcopado ibérico potridentino, especialmente a través de fray Luis de Granada y San Juan de Ribera”, *Anthologica Annua VIII* (1960) 83-141.
- ²² Cf. Apéndice 2, cap. XXII.
- ²³ Vique es el apellido castellanizado correspondiente a Vich, se trata de Diego Vich y Castellví (Valencia 1584), de la nobleza valenciana, fué paje de Felipe II, Caballero de la Orden militar de Alcántara, gobernador de Játiva y señor de la baronía de Llaurí. Escritor de diversas obras, era muy aficionado a los estudios históricos y matemáticos, y a la colección de libros y mapas raros. Ingresó en el monasterio de Nuestra Señora de la Murta (Jerónimos) en Alzira (Valencia) donde terminó sus días en 1657. Cf. *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, t. XII, 195.
- ²⁴ El Repertorio Musical del Seminario Diocesano de Vitoria, una gran colección de óperas en versión de canto y piano, multitud de números de Revistas Musicales y toda la Biblioteca de don Vicente Ripollés con sus libros teóricos musicales.
- ²⁵ Del que daremos más adelante unas notas biográficas.
- ²⁶ P. RABASSA, *Guía para los principiantes*, Universitat Autònoma de Barcelona. Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques “Josep Ricart i Matas”, Bellaterra 1990, (esta edición consta de Introducción, Índice y Texto, en un tamaño más reducido que el original: 247 x 175 mm).
- ²⁷ Formado por Francesc Bonastre i Bertrán, Antonio Martín Moreno y Josep Climent i Barber.
- ²⁸ Cf. J.M^a. LLORENS, “Música religiosa”, 1759.
- ²⁹ J.M^a. LLORENS, “Música religiosa”, 1761-1762.
- ³⁰ J.M^a. LLORENS, “Música religiosa”, 1762-1763.
- ³¹ En el Colegio del Patriarca fué teniente de maestro desde 1608 a 1613 y maestro del 1628 al 1632, en la Catedral fué maestro desde 1613 a 1618 y de 1632 a 1643, pasando por la Capilla Real de Madrid como teniente de maestro en el período de 1618 a 1628.
- ³² J. CLIMENT BARBER – J. PIEDRA MIRALLES, *Juan Bautista Comes...*, 13.
- ³³ J. CLIMENT BARBER – J. PIEDRA MIRALLES, *Juan Bautista Comes...*, 129-130.
- ³⁴ J. CLIMENT BARBER – J. PIEDRA MIRALLES, *Juan Bautista Comes...*, 58.
- ³⁵ J. CLIMENT BARBER – J. PIEDRA MIRALLES, *Juan Bautista Comes...*, 136.
- ³⁶ Cf. *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, t. X, 56.
- ³⁷ J. CLIMENT BARBER – J. PIEDRA MIRALLES, *Juan Bautista Comes...*, 79.
- ³⁸ *Sinodo Diocesano Valentino celebrado por el Excelentísimo y Reverendísimo Señor Dr. D. Marcelino Olaechea Loizaga Arzobispo de Valencia los días 25-28 de noviembre del año 1951*, Arzobispado de Valencia, Valencia 1952, 124-125.
- ³⁹ Los títulos y nombres se transcriben tal y como aparecen en lengua valenciana o castellana. Cf. nota nº 6.
- ⁴⁰ Cf. J. CLIMENT BARBER – J. PIEDRA MIRALLES, *Juan Bautista Comes...*, 144.
- ⁴¹ Hemos utilizado la edición realizada por Ferrer de Orga en Valencia, 1896.
- ⁴² Cf. nota anterior. En esta parte aparece, después de la contestación del Rey, el Breve de Clemente VIII de 16 de marzo de 1598 sobre la exención.
- ⁴³ El texto en *Boletín Oficial del Arzobispado de Valencia*, Epoca III, V/2.806 (1964) 606616.



A continuación reproducimos el artículo que nos ha hecho llegar Mónica Orengo Miret, sobre la producción dentro de la actividad musical valenciana del profesor, periodista, crítico, musicólogo y compositor valenciano Eduardo López-Chavarri Marco, aprovechando que este año se cumple el 50 aniversario de su fallecimiento.

La producción de Eduardo López–Chavarri Marco (*1871–†1970) dentro de la actividad musical valenciana

Mónica Orengo Miret

RESUMEN

En este artículo, narraremos una panorámica del momento y circunstancias en las que se desarrolló López–Chavarri, coincidiendo con la etapa de la *Renaixença* valenciana. En ella, los autores se fijaron en la búsqueda de las tradiciones populares, especialmente, con la utilización del folclore, activaron la investigación musicológica y acentuaron la necesidad de formar una conciencia musical valenciana. Para esto, focalizaremos nuestra atención en los géneros musicales que predominaban en esta época y, concretamente, en los que se fijó este compositor. Así mismo, incluiremos un inventario con su aportación en cada uno de dichos géneros.

Además, observaremos que el Romanticismo fue casi nulo en Valencia. Por eso, la perspectiva musical valenciana estaba muy limitada a las representaciones operísticas, fundamentalmente con repertorio italiano, aunque con el tiempo, se fueron introduciendo las óperas francesas y alemanas. La repercusión social de este fenómeno operístico, obligó a los músicos valencianos a centrarse en la música escénica, ya que era el género que dominaba sobre el resto, al igual que en otras partes de España, dejando con menor representación, a la música sinfónica y a la música de cámara.

Al igual que en Europa y en el resto de España, también en Valencia fueron apareciendo las primeras salas de conciertos, aunque con unos pocos años de retraso, y las primeras sociedades dedicadas, exclusivamente, a la música de cámara y sinfónica. Junto a ello, la burguesía organizaba tertulias y reuniones donde no faltaba la música representada por el piano, la guitarra o el canto. Es, precisamente, este entorno el que propiciará el auge del piano y de la guitarra hasta el punto de nacer una industria de construcción de pianos. Dentro de este sector, destacaría pianos Gómez, que llegó a estar representada, en París, en la Exposición Universal de 1867.

Palabras clave: actividad musical, géneros musicales, composición musical, salas de concierto.

ABSTRACT

In this article, we will narrate an overview of the moment and circumstances in which López-Chavarri developed, coinciding with the stage of the Valencian *Renaixença*. In it, the authors focused on the search for popular traditions, especially with the use of folklore, activated musicological research and emphasized the need to form a Valencian musical consciousness. For this, we will focus our attention on the musical genres that predominated at this time and, specifically, on which this composer set himself. Likewise, we will include an inventory with his contribution in each of these genres.

In addition, we will observe that Romanticism was almost null in Valencia. For this reason, the Valencian musical perspective was very limited to operatic performances, mainly with an Italian repertoire, although over time, French and German operas were introduced. The social repercussion of this operatic phenomenon forced Valencian musicians to focus on stage music, since it was the genre that dominated the rest, as in other parts of Spain, leaving symphonic music and chamber music with less representation.

As in Europe and the rest of Spain, the first concert halls also appeared in Valencia, although a few years late, and the first societies devoted exclusively to chamber and symphonic music. Along with this, the bourgeoisie organized gatherings and meetings where there was no lack of music represented by the piano, guitar or singing. It is precisely this environment that will foster the rise of the piano and guitar to the point of the birth of a piano construction industry. Within this sector, Gómez pianos would stand out, which came to be represented, in Paris, at the Universal Exhibition of 1867.

Key words: musical activity, musical genres, musical composition, concert halls.

INTRODUCCIÓN

La *Renaixença*¹ es un movimiento surgido en el Romanticismo. A nivel europeo, aparecerán músicos de gran importancia que dejarán una extensa producción musical. Aunque Valencia, al igual que el resto de España, es ajena a esta realidad, debido a que la influencia italiana lo invade todo. Igualmente, es un momento de gran provecho en disciplinas como la composición musical, la investigación musicológica o la historia de la música, además de ser la época de publicación de los principales tratados españoles sobre materia musical.

A mitad del siglo XIX, surge un intento de renovación², para acabar con la intromisión de lo profano en lo religioso. Aunque esto no sólo surge en Valencia o España, sino también en los demás países europeos, con la intención de restaurar el estilo polifónico sacro del siglo XVI y la vuelta al canto gregoriano en sus primeras formas (Micó: 157). Así, se producen críticas, en Valencia, a este italianismo dominante que provocaba que

¹ En este artículo no nos detendremos hablando sobre las características propias que conlleva este movimiento cultural, aunque se verá reflejado en el tipo de música popular compuesta.

² Este primer intento renovador está encabezado por Juan Bautista Guzmán (1864-1909), José M^a Úbeda (1839-1909) y Salvador Giner (1832-1911).

la música española se alejase de la tradición renacentista. En este sentido, interesantes son las críticas de Mariano Baixauli que, en 1904, describía la italianización de la música o las crónicas de la prensa valenciana al estilo operístico en la iglesia, en 1845 (Micó: 156).

López-Chavarri destacó en muchas de las ocupaciones a las que se dedicó. Aunque podemos decir que, en el terreno musicológico, se le puede reconocer el mérito de su gran aportación a la historia de la música española y, en concreto, a la valenciana, ya que fue precursor en la investigación de la música tradicional.

En este período, confluirán varios factores que redundarán en la práctica e impulso de la música, como la fundación de instituciones culturales y académicas, y el auge en las construcciones de teatros. Aunque tuvimos que esperar hasta 1860 para que aparecieran estas entidades y agrupaciones. En varias de ellas, López-Chavarri estará presente aportando sus conocimientos, tiempo y trabajo. Éstas, representarían el inicio de un cambio significativo que redundaría positivamente en el potencial creativo de la música en Valencia, siendo algunas de ellas:

- la inauguración del Conservatorio de Valencia en 1879,
- la aparición de algunas orquestas,
- la fundación de grupos corales durante la década de 1890 y,
- la creación de la Banda Municipal en 1903 (Galbis 2002: 656).

Respecto a los teatros, en la segunda mitad del siglo XIX, el número de edificaciones de teatros en España fue muy importante. De esta forma, los teatros comenzaron a ser los lugares más visitados, al poder ser utilizados tanto para baile, mitin o cualquier espectáculo (Casares y Alonso 1995: 49). No obstante, hubo una división en el uso: la aristocracia asistía a espectáculos operísticos, mientras que la clase media asistía a la zarzuela. La vida musical y el género lírico en Valencia fueron la consecuencia de lo que ocurría en Madrid desde 1790 (Galbis 2002:534).

1. La participación de López-Chavarri en los principales géneros musicales.

Ya que en este artículo tratamos la figura de este autor, a continuación enumeraremos, simplemente, su contribución a los géneros en los cuales participó y, por razones de extensión, no citaremos cada una de sus piezas, aunque sí algún comentario crítico que se ha hecho sobre las mismas. En este listado, se contabilizarán, exclusivamente, sus obras completas y definitivas, aunque sabemos que, desgraciadamente, dejó muchas incompletas. Con ello, pretendemos valorar la figura de este creador.

Este inventario ha sido recabado y comparado por tres vías: la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu donde reside su legado, la Biblioteca de Compositores Valencianos y el listado proporcionado por los doctores Díaz y Galbis en su libro sobre la correspondencia de este compositor (Díaz y Galbis 1996: 378–383).

Así, el conjunto de los registros localizados y referidos a las obras musicales compuestas por este autor, se sitúa en una cifra cercana a los 500 resultados. No obstante, éstos, no son el número de piezas, ya que, en varios casos, aparece cada uno de los movimientos que las componen ocupando un registro diferente, esto es, de forma disgregada o también se han numerado tanto el manuscrito como la versión definitiva de

una misma partitura. Teniendo esto en cuenta, hemos registrado algo más de 160 composiciones totales completas.

En su *corpus* compositivo, abundan las partituras de tipo profano sobre las sacras, aunque estas últimas fueron elogiadas por diversos entendidos, como se cuenta en el epistolario, anteriormente citado. En algunas de ellas, aparecen diferentes seudónimos que utilizaba para firmar sus composiciones. Además, observamos que el grueso de su producción lo constituiría el género coral. A éste, le seguirían las obras donde se incluye el piano, ya sea a solo o junto a otras formaciones instrumentales o de orquesta. Tras esta aclaración, detallamos la aportación de López-Chavarri, cifrada en cuanto al número de piezas, que integran cada uno de los siguientes géneros:

- Música teatral: 5.
- Piano solo: 6.
- Música de cámara y / o conjuntos instrumentales: 13.
- Orquesta sola: 17.
- Orquesta y solista: piano: 5, violín: 3, arpa: 1, soprano: 2 y clarinete: 1.
- Banda: 4.
- Coro y acompañamiento orquestal (con o sin órgano, piano o armonium): 6.
- Coro: mixto: 15 y voces blancas: 52.
- Voz y piano: 9.
- Arpa: 1.
- Guitarra: 6.
- Orquestaciones: 15.

Comenzaremos hablando de la **música teatral**. A finales del siglo XIX, el ambiente musical valenciano estaba dominado por la **ópera**, sobre todo italiana³, la **zarzuela** y la **música de salón**, en detrimento de la **música instrumental, camerística y sinfónica**, principalmente (Aviñoa, Carbonell, y Cortès 2003a: 92):

Todos los estudiosos coinciden en señalar que la sociedad valenciana de estos años estaba más interesada en los géneros líricos que en la música de concierto; así mismo se puede comprobar que las orquestas de teatro daban a conocer ocasionalmente algunas de las obras del repertorio de concierto.

El panorama que se vivía, donde se le daba una gran importancia a la ópera, también es relatado por Ana Galiano (1992a: 312):

Entre 1860 y 1875 hubo una intensa actividad teatral, con representaciones de ópera y zarzuela por temporadas, alternándose con sesiones teatrales de drama y comedia, sin olvidar la comedia de magia o el circo. Eran también muy frecuentes los espectáculos cuyo programa estaba confeccionado a base de varias obras cortas, alternadas con arias de ópera y fragmentos de zarzuela...
De 1860 a 1875 asistimos al período que podríamos denominar como del triunfo de la ópera. Una de cada tres representaciones era un título operístico.

³ La moda italianizante provocó, además, la modificación al idioma italiano de los nombres de los cantantes, ya que se pensaba que así, se tendría más éxito, como Lucrecia Bori (*Valencia, 1887–†Nueva York, 1960), que fue bautizada, en Valencia, con el nombre de Lucrecia Natividad Borja y González de Riancho.

En esos años de transición al siglo XX, aunque la **ópera** era el género preferido del público valenciano, era seguida por la **zarzuela**. Si bien, esta última, era más apreciada entre las clases populares. Estas dos variedades, impidieron que, finalmente, se pudiera desarrollar una ópera nacional española. Sobre esta posibilidad de una ópera propia, basada en el canto nacional y nuestro folclore, José Castro Serrano indica: “la ópera española no es ni puede ser otra cosa que un drama lírico cuyo poema participe del carácter dramático español y cuya música surja del carácter lírico de nuestra patria” (Fernández–Cid 1975: 39).

Esta variedad representaba casi la totalidad de las representaciones musicales, dejando poco espacio para otras, aspecto confirmado por López–Chavarri en uno de sus artículos periodísticos (Berenguer 1935: 9–10):

Nuestro aislamiento musical era grande. La manifestación musical más importante que había era el teatro de ópera... hasta el extremo de llegar a constituir principal norma y disciplina artística entre nuestros músicos...

Salvo excepciones rarísimas, tan sólo se interpretaban el repertorio corriente; es decir, óperas de Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi...; como “nuevo”, “Fausto” de Gounod. Las grandes creaciones de Mozart, de Gluck, de Weber; las más modernas de Berlioz, Saint–Saëns, de Massenet, de Wagner, eran desconocidas. De la escuela rusa, ni el nombre.

Francisco Bueno Camejo (1997: 39) cifra entre 1911 y 1929 el declive de la actividad operística que, por otro lado, coincidiría con el de la zarzuela. La introducción del cine en la vida social valenciana, se sospecha como posible causa desencadenante.

Este desmoronamiento de la ópera es relatado por este autor (López–Chavarri *Las Provincias*: 31 de enero de 1916) en una de sus crónicas:

¿Queréis saber cómo eran las temporadas de ópera hace cincuenta años? Entonces duraban casi todo el año, y en el Principal se daba el caso de permanecer abierto hasta en los meses de verano. ¡Era la indicación de la cultura valenciana! ¡Era respeto al arte, respeto a la propia dignidad ciudadana y amor al santo Hospital. Era el teatro algo que estaba en el corazón de todo valenciano: no era una oficinesca dependencia de diputados provinciales. Con la ópera alternaban compañías de declamación o cuadros de baile, de manera que los cantantes descansaban uno o dos días semanalmente, y se preparaban mejor las representaciones... Comenzaban las funciones a las siete y media de la tarde, y era de ver como el abono respondía: ¡abonos de cien y más funciones!... Se verifican sólo al año las 20 funciones que prescribe el contrato de la Diputación con las empresas, y estas funciones se hacen a base de traer alguna celebridad aislada (Titta Ruffo, María Barrientos, Anselmi, etc.) rodeada de una compañía de ópera de las que actúan durante el verano a precios económicos en el escenario que se improvisa en la plaza de toros.

Como hemos anunciado, la **zarzuela**, con carácter melódico, estuvo, junto a la ópera, dentro de las preferencias del público valenciano. Desde sus orígenes, incluía temas, ritmos y folclore popular, presentando una gran variedad de ritmos populares (jotas, zortzikos, boleros, pasodobles, seguidillas, etc.) otros ritmos prestados (el vals, el foxtrot...) y giros musicales autóctonos (García Franco 1992: 290–291).

Dentro de la incursión de López-Chavarri en esta clase de repertorio, estaría *Terra d'Horta* (Miralles y Sirera, 1993), composición de nueve movimientos que sirve para acompañar un poema:

En ella se destaca *Terra d'Horta*, ilustraciones musicales para el poema dramático de Juan B. Pont, estrenado en el Teatro Apolo de Valencia en 1907. No se trata de una zarzuela, sino que la música tiene aquí una función básicamente ambiental: remarca los momentos de máxima intensidad emocional y acentúa los rasgos de algún personaje con una canción o motivo musical.

Por todo lo anterior, los conciertos de **música de cámara** y también de **música para piano solo**, se producían únicamente de manera ocasional, por la interferencia que causaba la ópera y la zarzuela. Además, la llegada a Valencia de grandes intérpretes, de este género, tenía poco seguimiento e interés por parte del público. Esto mismo, queda narrado por nuestro compositor en la misma crónica sobre el teatro Principal (López-Chavarri: *Las Provincias*, 31 de enero de 1916), a la que hemos aludido anteriormente:

Cuanto a música, no hubo eminencia que no pasara por aquí: Rubinstein, Sofía Menter, Sarasate, Sauer y Casals..., pero, a decir verdad, la afición del público nunca fue muy decidida por este arte, a pesar de lo que otra cosa parezca. Ya en 1870 (15 de febrero) se puede leer esta gacetilla: “El sábado anuncióse en el teatro Principal un concierto, género de funciones que no es muy del agrado del público, y que este recibe siempre con cierta prevención...” Esta disposición de ánimo ha persistido luego con Bauer y Casals, con Pugno y Granados, con Landowska... Decididamente, la música cuesta de arraigar entre nosotros.

Conforme se va avanzando en la transición al siglo XX, las circunstancias irán cambiando esta tendencia. Así, el panorama, en los géneros **camerísticos** y **pianísticos**, se fortalecería con:

- la creación, en 1879, del Conservatorio de Música de Valencia,
- la formación de la Sociedad Filarmónica, que ayudó en este género, ya que se constituyeron diversas agrupaciones camerísticas, en colaboración con el conservatorio,
- el incremento de actuaciones de músicos y de conjuntos foráneos,
- la prensa valenciana, a través de la crítica musical, impulsará la difusión de la música de cámara entre la sociedad valenciana. Desde los diarios valencianos, se apoyará y favorecerá el nacimiento y desarrollo de los músicos y grupos autóctonos.

Sobre la **música de cámara y / o conjuntos instrumentales** de este autor, podemos decir que ocupa un lugar importante entre su composición. Dentro de la misma, destaca el éxito que tuvieron sus obras para guitarra⁴, violín y violonchelo. Y no sólo por las peticiones de nuevas piezas, por parte de grandes intérpretes del instrumento, sino también por los elogios que obtuvo en la época (Díaz y Galbis 1996: 22).

Es remarcable que, de las dieciséis obras compuestas en este género, según el listado de los doctores Díaz y Galbis, en doce, López-Chavarri incluya el piano. Esta cifra resulta

⁴ Tanto este instrumento como el arpa, serán tenidos en cuenta en otras agrupaciones instrumentales de música de cámara; no obstante, las literaturas respectivas de cada instrumento contarán con 6 y 1 partituras.

de contar las catorce composiciones del apartado de conjuntos instrumentales, más *Dos tonadillas a lo divino*, del grupo de otras obras y, *Danses des Elfes*, del apartado de piano. Nosotros hemos añadido aquí, esta última composición, por tratarse de una pieza para piano a cuatro manos y no para piano solo. Aunque, dicha suma la debemos matizar. Observamos que se duplican, o se contabilizan por separado o de forma independiente, las piezas *Serrana* y *Villanesca*, que corresponden a los movimientos 2 y 5, respectivamente, de la obra *Impresiones hispánicas*. Así pues, estas dos partes, quedarían englobadas dentro de la última. Por otro lado, en dicho listado, se han registrado las dos versiones de la partitura *Leyenda del castillo moro* (por un lado, para violín y piano y, por otro, para dos guitarras). Nosotros, hemos señalado que existen dos versiones pero, siendo la misma obra, sólo la consideraremos una sola vez. Descontando estas duplicidades, quedan un total de trece partituras en esta modalidad, donde participa en diez el piano.

La *Fantasia de Almócera* para clarinete y piano (1962) (Unión Musical Española) está dedicada a José Dolz Sanchis, al que López–Chavarri llama Pepico Dolz. En la cubierta del manuscrito el mismo autor, escribió:

La presente partitura contiene la versión de clarinete y piano, y la de clarinete y orquesta de arcos. No deben emplearse ambos acompañamientos a la vez. Eduardo López–Chavarri”... “El autor prohíbe formalmente la ejecución de esta obra con combinaciones que no sean alguna de estas tres: 1ª, Clarinete y exclusivo piano. 2ª, Clarinete y orquesta normal de arcos. 3ª, Clarinete y banda de armonía. Cualquiera otra combinación debe ser consultada con el autor. Eduardo L. Chavarri. Cuando se emplee la versión de clarinete y piano no debe añadirse otro instrumento.

En la música para **piano solo** de López–Chavarri hemos podido comprobar que sucede lo mismo, en determinadas piezas, de lo que comentábamos para otros géneros. Así, se enumeran, de forma independiente, los diferentes movimientos que componen una misma obra. Esto, en algunas, puede ser debido a que se dieron a conocer de esta manera disgregada o, en otras, que las diversas partes que integran una misma obra, fueron concebidas en diferentes épocas o años. Quizás por esto, aparecen citadas en su correspondencia como obras independientes. No obstante, creemos que, a todos los efectos, debemos considerarlas como una sola pieza, para respetar la voluntad de su creador.

También, nos parece relevante subrayar que, basándonos en los datos que arrojan las fichas de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu y visualizando los manuscritos existentes allí, hay un número considerable de piezas donde está presente el piano que no fueron acabadas.

Su obra pianística ofrece al instrumento una muestra para valorar y tener en cuenta en el catálogo de la música nacionalista del siglo XX⁵. Con ello, queremos decir que no sólo se refiere a la música nacionalista valenciana, sino que la hacemos extensible a la música nacionalista española. Su escritura se adapta a diferentes registros y timbres que ayudan a obtener interesantes efectos sonoros. Como pianista que fue, el piano representa un vehículo ideal de comunicación que garantiza la expresión de su lenguaje,

⁵ ORENGO MIRET, Mónica (2017). *Eduardo López–Chavarri Marco y su aportación a la música para piano solo*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.

suponiendo un medio amplio y efectivo donde canalizar su discurso musical. Su profundo conocimiento de la técnica pianística ha contribuido al desarrollo y perfeccionamiento de su parcela compositiva en este apartado.

En el folleto incluido en el CD, *Obras para piano* de Eduardo López-Chavarri Marco, interpretado por el pianista Ricardo J. Roca Padilla, encontramos el siguiente comentario respecto a las piezas iniciales en este género:

Las primeras obras para piano de López-Chavarri Marco datan de 1896: *Evocación, anhelos y aspiración* para piano; *Gavottina* en estilo un poco antiguo; *Vals* para piano y *Quasi religioso*. Todas ellas responden al estilo romántico que imperaba en la vida musical española de finales del siglo XIX. Se trata de pequeñas piezas que demuestran ya esa vocación por aprender el arte musical⁶.

Así mismo, diversos musicólogos, como Rafael Díaz y Vicente Galbis (1996: 22–23), han considerado relevante el interés estético de su catálogo para teclado, haciendo las siguientes observaciones sobre el mismo:

... Dentro de su obra para piano destacan los *Cuentos y fantasías*, breves piezas entre las que sobresale por su fama internacional la *Leyenda del castillo moro*, estrenada en París por Ricardo Viñes. Posiblemente no se trata de su obra más feliz o arriesgada; de hecho, Valls Gorina la califica como “una pieza formularia que denota muy a las claras su procedencia, nacida de los especiales giros que Albéniz dotó al instrumento” (Valls 1962: 84), de todos modos, su inmediato encanto prendió en los públicos de todo el mundo.

Respecto a la **música sinfónica**, en Valencia, se originaron diferentes agrupaciones orquestales con las que López-Chavarri colaboró, como la Orquesta Ferroviaria de Cámara de Valencia (O. F. C. V)⁷. Esta orquesta estaba compuesta por un grupo de profesores, unos profesionales, otros no, que acudieron al nuevo elenco con un espíritu puramente *amateur*, es decir, sin percibir retribución alguna por el ejercicio de sus funciones artísticas. Este ideario fue recogido en un pequeño folleto, editado por la propia Orquesta en el mes de marzo de 1958, donde se explicaba lo siguiente:

La característica más destacada de esta Orquesta, formada por treinta instrumentistas de arco, por la que es acogida siempre con el mayor agrado, es la de que sus componentes, sin dedicarse profesionalmente a la música, la cultivan en su especialidad de cámara, con generoso desinterés material y gran visión sobrenatural, como expansión artística de su ordinaria labor profesional, haciendo de la música, el arte que más eleva a Dios, un instrumento de apostolado.

Al principio, fueron un pequeño grupo de amantes de la música clásica que, progresivamente, se convirtió, con sus altibajos, en una nutrida formación que consolidó

⁶ *Obras para piano [grabación sonora]*: Eduardo López-Chavarri Marco, interpretado por Ricardo J. Roca Padilla. Tabalet Estudios, Alboraya. Universidad Politécnica de Valencia, 2002.

⁷ Fue fundada por Daniel Albir y surgió por una causa benéfica. Con el paso del tiempo, la Orquesta de Cámara Ferroviaria de Valencia, acortaría su nombre, quedando únicamente como Orquesta de Cámara de Valencia.

un interesante y extenso repertorio, algunas de cuyas piezas llegaron a interpretar “de memoria”⁸.

Al igual que sucede con la música de cámara, se da también un retraso cultural de la sociedad valenciana por el género orquestal, en el período que va desde el final del siglo XIX al principio del XX. Pasado este período, se cambió la tendencia en este género, produciéndose un gran apogeo, dentro del mismo, del poema sinfónico.



Fig. 1: Concierto de la O.F.C.V. en el Teatro Talía de Valencia⁹

Eduardo López-Chavarri dedicó las siguientes palabras a la Orquesta de Cámara de Valencia:

Los grandes filósofos que supieron sentir el arte, desde Platón hasta Lessing, y desde Lessing hasta el actual Schweitzer, han dado de la música diferentes conceptos, pero en todos ellos se nota un fondo de libre juego del espíritu, lo cual supone reconocen la existencia del principio Divino sin el que no existiría el Arte. En la música precisamente es donde más aparece esa espiritualidad. Cuando llena de fervor se expresa el alma penetrada de la emoción, el lenguaje se torna música, la emoción se torna musical. Y este ejemplo es el que practica la Orquesta de Cámara de la Hermandad Católico-Ferroviana de Valencia. Noble y poética realidad de un ideal que se santifica con la paternal acogida que dispensó a la Orquesta Ferroviaria el Santo Padre Pío XII, cuya palabra fortificó el alma de quienes sabían hacer de la música no solamente una delectación, sino una devoción. Daniel Albir y sus musicales colaboradores rezan su oración de arte con cristiano fervor, y por eso se enaltecen y enaltecen a sus oyentes. Cada concierto (sin que ello signifique una religiosidad ostentosa) es una plegaria que nos libra de las impurezas de la vida. Por algo el lema que en sus programas inserta la Orquesta que nos ocupa está plenamente justificado: “Paz y Bien”⁹.

⁸ Extracto disponible en: <http://hermezosxxi.blogspot.com/2019/01/orquesta-ferroviaria-de-camara-de.html>

⁹ Imagen extraída de: <http://hermezosxxi.blogspot.com/2019/01/orquesta-ferroviaria-de-camara-de.html>

Afortunadamente, la formación orquestal seguirá viviendo una gran progresión a lo largo del siglo XX. Y es gracias al trabajo del violinista Andrés Goñi (*Pamplona, 1864–†Valencia, 1906)¹⁰, que se logró engrandecer el nivel de la música sinfónica en Valencia (Berenguer 1935: 9–10): “Esta elevación de la música sinfónica la trajo más tarde a Valencia don Andrés Goñi, quien dio a conocer sinfonías de Beethoven, acaso de Mozart, y fragmentos de Wagner”. Gracias a esto y, de forma paulatina, la música instrumental, consiguió arrebatar, finalmente, la hegemonía que mantenía la ópera. Por su parte, López–Chavarri, condujo y fue fundador de varios grupos orquestales con los que, posiblemente, pudo estrenar sus propias obras¹¹, siendo las primeras partituras, *Valencianas* y *Acuarelas Valencianas*, las que alcanzaron más reconocimiento y difusión, respecto al resto.

Sobre la obra *Valencianas (Cuadros levantinos)*, Amando Blanquer (1996) escribió:

Eduardo López–Chavarri aporta un lenguaje claro, bien construido, con inquietudes de altos vuelos. Las delicadas disonancias, sutiles modulaciones, pensemos en los magníficos *Quadres llewantins*, concretamente en “Interior” y “Fiesta en la montaña”, piezas de un lirismo sin igual en la música valenciana.

En lo que concierne a las *Canciones españolas* para soprano y orquesta, compuestas en 1928, están dedicadas a su mujer, Carmen Andújar. Ella fue la encargada de estrenarlas en los Conciertos de la Faculty of Arts de Londres, acompañada por la “London Orchestra”, dirigida por Ángel Grande, el 27 de junio de 1930. En esta composición, López–Chavarri, es ya partícipe del Neoclasicismo. Esta nueva tendencia musical, también se da en otras partes de España junto al segundo nacionalismo, que no necesita de citas populares directas. Galbis (2012: 46) opina que López–Chavarri consiguió un gran nivel en esta importante obra: “La concisión y la sobriedad de estas piezas y el destacado acompañamiento a la voz muestran la capacidad de un creador que ha alcanzado un alto grado de depuración”.

Pasando a la **música coral**, es relevante mencionar que, la misma, atravesó una época excelente con el origen de diversos coros y orfeones. Tales agrupaciones vocales, ayudaron en la recuperación del folclore que, por otra parte, serviría de material compositivo para los compositores del siglo XX, en sus diversas vertientes estilísticas. Dentro de los grupos corales surgidos, algunos dirigidos por López–Chavarri, citamos a la Coral Polifónica Valentina, el Orfeón Universitario o el Orfeón Navarro Reverter, entre otros muchos, sin dejar de mencionar los coros infantiles: Juan Bautista Comes o Pequeños Cantores de Valencia. Todo este movimiento, favoreció la interpretación de multitud de obras de autores valencianos: Eduardo López–Chavarri Marco, Manuel

¹⁰ Fue un excelente violinista que ocupó la cátedra en el Conservatorio de Valencia y había sido, anteriormente, director de la Orquesta del Gran Casino de San Sebastián. Juntó una serie de músicos de la ciudad en torno a él (profesores y estudiantes del Conservatorio, en su mayoría), fundó una Orquesta con la que interpretó una gran cantidad de obras clásicas y románticas, muchas de ellas desconocidas por el público de Valencia. Creó, junto a otros profesores del Conservatorio, la Sociedad de Conciertos que daría origen a la Sociedad Valenciana de Cuartetos (1889). Su actividad fue muy elogiada en Valencia, ya que creó una red de agrupaciones instrumentales que sirvió para dar a conocer nuevos valores y normalizó los conciertos sinfónicos.

¹¹ Algo más de la mitad del total de piezas que integran este grupo, estaban destinadas a ser interpretadas por una orquesta de cuerda.

Palau, Joaquín Rodrigo, Juan Martínez Bágüena, Matilde Salvador, José M^a Cervera Lloret, Amando Blanquer, entre otros.

Así pues, es remarcable que el **género vocal** ocupó un lugar muy relevante dentro del conjunto de sus obras, incrementándose dicha producción, tras su matrimonio con la cantante Carmen Andújar. Por cierto, a su mujer, es a quien irían dedicadas gran parte de esas obras. Constatamos que fue muy importante el mutuo enriquecimiento que, los dos, se aportaron, lo que permitió a López–Chavarri alcanzar una gran maestría en el tratamiento de la voz. En este sentido y, como ya se ha nombrado, muchas de las composiciones corales tenían un estreno inmediato por ir destinadas a la Sección Femenina de Valencia, del que, nuestro compositor, era asesor. De la misma, destaca el grupo de obras destinadas para:

- coro de voces blancas¹², con un total de cincuenta y dos,
- coro mixto, quince,
- canto y piano, nueve y,
- coro y acompañamiento orquestal, seis.

Además, fueron varios los elogios que obtuvo esta **producción coral**, que goza de ejemplos interesantes, tal y como han reconocido, en su epistolario entendidos de este género. López–Chavarri indica, en muchas de estas canciones, anotaciones diversas sobre su origen, interpretación y cómo las ha ido recogiendo. Muchas de ellas, fueron organizadas en colecciones, tomadas al oído y acumuladas en sus excursiones. También, en muchas de sus canciones se apoya en textos anónimos o letras de poemas de diferentes literatos de su época, como Teodoro Llorente, utilizando los idiomas castellano, valenciano y latín.

La primera obra del **género sinfónico coral** de este autor es *Llegenda*, de 1909, de la que los musicólogos Díaz y Galbis (1996:21) recogen, en el epistolario un comentario efectuado por Lluís Millet (1909: 250–253):

La primera de sus obras sinfónico–corales digna de ser resaltada es *Llegenda*, estrenada en la Exposición Regional de Valencia de 1909. La obra se basa en *Lo Rat Penat*, poema de Teodoro Llorente Olivares en el que se homenajea a Jaume I el Conqueridor, sintetizando en tres momentos la figura de este monarca: “heroísmo”, “muerte” y “gloria”. Lluís Millet, el director que la estrenó, analizó la obra en la *Revista Musical Catalana*, señalando las siguientes características como las más destacables: la maestría en la orquestación, el uso de la modalidad, la presencia de la huella wagneriana y el tratamiento de las voces.

Respecto a *El Cantar de la guerra*, los citados musicólogos (Díaz y Galbis 1996: 21), señalan el empleo de ciertas técnicas compositivas, no muy frecuentes, en López–Chavarri:

La otra pieza básica en la que aparecen voces y orquesta es *El Cantar de la Guerra*, para coro de voces blancas y orquesta. La obra, un alegato contra los conflictos bélicos, se estrenó póstumamente en

¹² Son varias las piezas que se compusieron en más de una versión en cuanto al número de voces, como también la misma obra fue armonizada en las dos modalidades, es decir, para coro mixto y, para coro de voces blancas.

1981 y era una de las más queridas por Chavarri. Resalta de ella su originalidad dentro de la producción de Chavarri Marco por la utilización de recursos técnicos que no son muy comunes en el resto de su creación, como la disonancia o el abundante uso de cromatismos.

Por lo que respecta a la **voz y piano**, de las nueve composiciones, tres son transcripciones de voz y orquesta (*Terra d'Horta*, *Canciones españolas*, y *Ofrena a la Mare de Déu dels Desamparats*). Este autor se fija mucho más en esta variedad a raíz de su matrimonio. Será con Carmen Andújar con quien difundirá, especialmente a través de las conferencias–concierto, no sólo su propio repertorio de canto y piano, sino también el de compositores españoles de diferentes épocas.

Un apartado que no se debe olvidar en nuestra tierra, es la música dedicada a las **bandas**. Dichas agrupaciones musicales van surgiendo a finales del siglo XVIII, aunque fueron creciendo a lo largo de los dos siglos siguientes. En muchos casos, llegaron a ser, el género preferido de directores y compositores valencianos como Bernardo Adam Ferrero, Rafael Talens, Pablo Sánchez Torrella o Salvador Chuliá, entre otros. Sobre este tema, comenta el musicólogo Vicente Galbis (2002: 657):

Su progresiva extensión a todos los pueblos produjo una difusión del repertorio de la época, arreglado para banda, y un aumento de la práctica instrumental. Este crecimiento estuvo en relación con la popularidad de las bandas militares y el deseo de las distintas comunidades de crear agrupaciones similares. En la capital valenciana, la música de banda militar se hizo familiar para sus habitantes. Su repertorio era muy ecléctico: piezas compuestas por sus directores, fragmentos de ópera italiana o zarzuela y música popular de baile; es de destacar el gusto del público de la época por la música descriptiva.

Aquí, la contribución de López–Chavarri sería la transcripción de las obras de orquesta sola para esta agrupación instrumental.

En lo que concierne a la **música religiosa** de esta época, es destacable que la iglesia tuvo que asumir una serie de transformaciones necesarias. Así lo explica Ana Galiano (1992b: 337): “La música religiosa, que durante la época de la *Renaixença* había luchado contra la italianización, se convierte en puente entre los siglos XIX y XX, cuando se produce el cambio definitivo, creando unos modelos y unas características propias”.

Por otra parte, es significativo que, la música religiosa tiene su sitio en la correspondencia de nuestro autor. En ella, aparecen descripciones que el director Honorato de Vinales¹³ cuenta sobre su estado, en 1949, y las explicaciones que aporta Vicente Pérez–Jorge (*Líria, 1906–†Onteniente, 1993)¹⁴ sobre sus propias obras.

¹³ Perteneció a la orden de los capuchinos. Recibió clases del maestro Palau, escribió varios artículos de música eclesiástica y compendios de música figurada y gregoriana, y compuso más de doscientas obras que se conservan en la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos.

¹⁴ Su vida se desarrolló en el siglo XX, caracterizado por los cambios radicales producidos en sus fundamentos estéticos y, por ende, en sus sistemas y procedimientos de composición. La creación musical se renovó de tal manera que, algunos sectores, como el canto y la música sagrados, quedaron rezagados, aunque, fue Vicente Pérez–Jorge, abierto a todas las corrientes y técnicas artísticas modernas, quien luchó durante toda su vida por la expresión de la música eclesiástica con elementos contemporáneos.

2. Relevantes salas de conciertos.

Valencia, en esta época, no contaba con buenos auditorios para artistas con fama internacional. Solía recurrirse a teatros no acondicionados para la práctica concertística, lo cual, fue deteriorando más la imagen cultural de Valencia.

Afortunadamente, esto irá poco a poco cambiando. Desde los últimos años del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, se sucedieron las inauguraciones de instalaciones teatrales donde habría actividad musical. Así, en Valencia, tendríamos los teatros: Pizarro, Principal (se fundó en 1832, aunque no finalizó su obra hasta 1854), Princesa, Tívoli, Ruzafa, Apolo, Eslava, Trianon–Palace (que cambiaría su nombre por Lírico, es de 1916), Serrano, Marina, Olympia (1915), Martí (1916), Benlliure (1915) y, Regües (Galbis 2002: 655). Aunque también fuera de Valencia: Principal de Alicante, Cervantes de Alcoi, y Principal de Castellón, entre otros. A partir del siglo XX, encontramos otros espacios donde acogían las zarzuelas como el Parque Glorieta, de 1901 o, en 1915, el Teatro Olimpia. A todos estos, hay que añadir que, en verano, algunos otros recintos, como los Jardines del Real o la Plaza de Toros de Valencia, se utilizaban por compañías de ópera, opereta y zarzuela.

De todos ellos, el teatro Principal, fue el que tuvo mayor importancia por el número de actuaciones que dio, considerándose como el referente de la vida musical valenciana. Los conciertos que se ofrecieron en este teatro eran funciones de ópera, zarzuela, música instrumental y coral, principalmente. Además, la Sociedad Filarmónica tuvo que recurrir a diferentes teatros, en especial, al Principal, para ubicar a sus artistas, al no disponer de instalaciones propias. Los restantes teatros albergaron, sobre todo, funciones de zarzuela, opereta o revista musical.



Fig. 2: Teatro Principal de Valencia¹⁵

López–Chavarri Marco (*Las Provincias*, 31 de enero de 1916) relataba la poca disposición de la mayoría de los asistentes a los conciertos en el Teatro Principal:

La zarzuela, aún cuando tuviera tres actos, era desdeñada, y mucho más si era zarzuela cómica. Ante el anuncio de una posible temporada

¹⁵ Fotografía disponible en: <https://www.redescena.net/escenario/152/teatre-principal-de-valencia/#prettyPhoto>

de zarzuela, decía entonces *LAS PROVINCIAS*, empleando ya en 1866 el consabido cliché: "... Es lo cierto que los oídos de los que más frecuentemente concurren al coliseo de la plaza de las Barcas, se han acostumbrado a las notas de los clásicos compositores, y no podrán admitir, en cambio, el triste espectáculo de la degenerada zarzuela..."

Finalmente, otra cita de López-Chavarri, recogida por José Climent, describiendo toda esta situación (Climent 1978: 80-94):

Sin duda que la labor es difícil entre nosotros, entre los valencianos: de una parte, el gusto público parece que exija en el teatro valenciano un convencionalismo, con el cual han de luchar los compositores: el de la música de ópera. Más se alaba una partitura cuanto más se parece al estilo del repertorio común. De otra parte surge la dificultad de respirar ambientes genuinamente populares que refresquen el espíritu de la melodía del pueblo. El flamenquismo, por desgracia, todo lo invade, y en los corrillos de las plazuelas, en los cantos de los músicos callejeros, sólo se alimenta el auditorio con las notas del último tango. (...) Pero no hay duda que si nuestros músicos trabajan con fe, pueden hacer mucho para salvar los escollos de la inspiración, y reafirmar el espíritu del teatro valenciano, dándole "el alma" que necesita: su música. (...)

BIBLIOGRAFÍA

- AVIÑO, Xosé (dir.) (2003a). *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Volum III: Del Romanticisme al Nacionalisme, segle XIX. Barcelona: Edicions 62.
- BERENGUER, E. (1935). "Eduardo López-Chavarri y la música valenciana". Madrid: *Ritmo*. nº 115.
- BLANQUER PONSODA, Amado (1996). *Las estéticas musicales europeas y su influencia en la música valenciana del siglo XX*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- BUENO CAMEJO, F. C. (1997). *Historia de la Ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte: de la Monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil Española*. Valencia: Generalidad Valenciana (Consejería de Cultura, Educación y Ciencia) y Diputación de Valencia. S.A.R.C. / Federico Doménech.
- CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (eds.) (1995). *La música española en el siglo XIX*. Gijón: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. pág. 49.
- CLIMENT, José (1978). *Historia de la música contemporánea valenciana*. Valencia: Artes gráficas Soler.
- DÍAZ GÓMEZ, Rafael y GALBIS LÓPEZ, Vicente (1996). *Eduardo López-Chavarri Marco / Correspondencia*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. 2 volúmenes.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio (1975). *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Madrid: Real Musical.
- GALBIS LÓPEZ, Vicente (2002). "Valencia: de 1800 a 1939". En: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, vol. 10, pp. 652-658.
- GALBIS LÓPEZ, Vicente (2012). "Eduardo López-Chavarri y su influencia en los compositores valencianos de la primera mitad del siglo XX". En: OLARTE MARTÍNEZ, Matilde (coord.). *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del patrimonio y la oralidad en España*. Pontevedra: Dos Acordes, pp. 40-59.

- GALIANO ARLANDIS, Ana (1992a). “La Renaixença”. En: BADENES MASÓ, Gonzalo (dir.). *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Ed. Levante Prensa Valenciana, pp. 301–320.
- GARCÍA FRANCO, M. (1992). “El apogeo de la zarzuela”. En: BADENES MASÓ, Gonzalo (dir.). *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Ed. Levante Prensa Valenciana, pp. 281–300.
- LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, Eduardo (1916–31–01). *Cincuenta años de teatro Principal*. Valencia: *Las Provincias*.
- MICÓ TEROL, Elena. (2011). *Amancio Amorós Sirvent (1854-1925) y su proyección en la vida musical valenciana*. Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona.
- MILLET, Lluís (1909). “La Llegendà d’ Eduard López Chavarri”. *Revista Musical Catalana*. a. VI, pp. 250–253.
- MIRALLES, Remei i SIRERA, Josep Lluís (1993). *Teatre dramàtic de començaments del segle XX*. València: Edicions Alfons el Magnànim.
- ORENGO MIRET, Mónica (2017). *Eduardo López-Chavarri Marco y su aportación a la música para piano solo*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.
- VALLS GORINA, Manuel (1962). *La Música Española después de Manuel de Falla*. Madrid: Revista de Occidente.

WEBGRAFÍA

- <http://hermezosxxi.blogspot.com/2019/01/orquesta-ferroviaria-de-camara-de.html>
- <https://www.redescena.net/escenario/152/teatre-principal-de-valencia/#prettyPhoto>

ANEXO

MIEMBROS DE LA ACADEMIA

ACADÉMICOS NUMERARIOS

Bernardo Adam Ferrero
Vicente Sanjosé Huguet
Jesús A. Madrid García
Roberto Loras Villalonga
José Lázaro Villena
Amadeo Lloris Martínez
Anna Albelda Ros
José Rosell Pons
Joaquín Gericó Trilla

Juan Manuel Gómez de Edeta
Antonio Andrés Ferrandis
Enrique García Asensio
Javier Darias Payà
José M^a Ortí Soriano
Andrés Valero Castells
Rubén Parejo Codina
Rodrigo Madrid Gómez

MIEMBROS DE NÚMERO

Pablo Sánchez Torrella – dir.
Teodoro Aparicio Barberán-comp. y dir.
Manuel Bonachera Pedrós – dir.
Vicente Egea Insa – comp. y dir.
Salvador Escrig Peris – cellista
Dolores Medina Sendra – pia. y can.
Gerardo Pérez Busquier – dir. y pia.
José M^a Pérez Busquier – cantante
Vicente Sanjosé López – cantante
Raquel Mínguez Bargues - docente
Vicente Soler Solano – director
M^a Eugenia Palomares Atienza – pianista
Fernando Solsona Berges . pianista
Emilio Renart Valet - docente
Robert Ferrer Llueca – dir.
Amparo Pous Sanchis – pianista
José Martínez Corts – cantante
Bernat Adam Llagües – dir.
Rubén Adam Llagües – violinista
Lucía Chulio Pérez – pianista
Victoria Alemany Ferrer – pianista
Rafael Gómez Ruíz – pianista
Ángel Marzal Raga – flautista
Francisco Salanova Alfonso – oboísta

Belén Sánchez García – pianista
Sonia Sifres Peris– pianista
Jesús Vicente Mulet – guitarrista
José Vicente Ripollés – guitarrista
Juan Vicente Martínez García – trompista
M^a Carmen Alsina Alsina – pianista
M^a Teresa Ferrer Ballester- musicóloga
J. Bautista Meseguer Llopis – dir. y com.
Fernando Bonete Piqueras – dir.
Juan José Llimerá Dus - trompista
Saül Gómez Soler – dir.
José Suñer Oriola – percu. y comp.
Eugenio Peris Gómez – comp. y dir.
Ángel Romero Rodrigo – violoncellista
Traian Ionescu- violista
Emilia Hernández Onrubia- soprano
Enrique Hernández Martínez – comp.
Jordi Peiró Marco- compositor
Luís Sanjaime Meseguer – dir.
Jesús M^a Gómez Rodríguez – pianista
Rosa M^a Isusi Fagoaga – musicól. y doc.
Elizabeth Carrascosa Martínez-docente
Miguel Ortí Soriano- asesor Jurí. y econó.
Vicente Alonso Brull- docente

M^a Ángeles Bermell Corral-docente
Guillem Escorihuela Carbonell-flautista

Israel Mira Chorro-saxofonista
Mónica Orengo Miret-pianista

MIEMBROS DE HONOR

Álvaro Zaldívar Gracia - musicólogo
Carlos Álvarez Rodríguez - barítono
Carlos Cruz de Castro - compositor
Giampaolo Lazzeri – director
Giancarlo Aleppo – comp. y director
Jesús Glück Sasrasibar – pianista
Jesús Villa Rojo – compositor y pianista
Biagio Putignano – compositor
Martha Noguera - pianista
Antón García Abril – compositor
Alicia Terzian - compositora y musicóloga
Teresa Berganza Vargas – soprano
Antoni Parera Fons-compositor

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

País	Nombre y Apellidos	Ciudad o Autonomía
ESPAÑA	María Rosa Calvo-Manzano	Madrid
	Tomás Marco Aragón	Madrid
	Vicente Llorens Ortiz	Madrid
	Francisco Valero Castells	Murcia
	Rafael Martínez Llorens	Zaragoza
	José Mut Benavent	Barcelona
	Mario Vercher Grau	Salamanca
	José María Vives Ramiro	Alicante
María Pilar Ordóñez Mesa	El Escorial	
ALEMANIA	Herr. Armin Rosin	Stuttgart
ARGENTINA	Mario Benzecry	Buenos Aires
BOLIVIA	Gastón Arce Sejas	La Paz
BRASIL	Darío Soltelo	Sao paulo
EE.UU.	Richard Scott Cohen	Radford Univ.
	Gragory Fritze	Boston
HOLANDA	Mr. Jan Cober	Thorn
ITALIA	Sig. Giancarlo Aleppo	Milán
	Sig. Mauricio Billi	Roma

PORTUGAL Don Nikolay Lalov
INGLATERRA Mr. Carlos Bonell

Lisboa
Londres

LISTA DE PERSONAS Y ASOCIACIONES NOMBRADAS INSIGNES DE LA MÚSICA VALENCIANA

Año 2001

M^a TERESA OLLER BENLLOCH (docente, compositora, directora y musicóloga)
BERNARDO ADAM FERRERO (compositor, director y musicólogo)
VICENTE ROS PÉREZ (organista y docente)
SALVADOR SEGUÍ PÉREZ (docente, compositor y musicólogo)

BANDA MUNICIPAL DE VALENCIA
LO RAT PENAT

Año 2002

JOSÉ ROSELL PONS (trompista y docente)
ROSA GIL BOSQUE (guitarrista y docente)
AMANDO BLANQUER PONSODA (compositor y docente)
LUÍS BLANES ARQUES (compositor y docente)
PABLO SÁNCHEZ TORRELLA (director)

EL MICALET
UNIÓN MUSICAL DE LIRIA

Año 2003

EMILIO MESEGUER BELLVER (organista y director)
SANTIAGO SANSALONI ALCOCER (tenor, compositor y docente)
ÁNGEL ASUNCIÓN RUBIO (ex presidente de la Federación de Bandas de la C. V.)

AYUNTAMIENTO DE CULLERA

Año 2004

EDUARDO MONTESINO COMAS (pianista y compositor. Director del Conservatorio Superior de Música de Valencia)
VICENTE ZARZO (trompista)

ESCOLANÍA DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS
JUVENTUDES MUSICALES DE VINARÓZ

Año 2005

RAFAEL TALENS PELLO (compositor y docente)

SOCIEDAD AMIGOS DE LA GUITARRA

Año 2006

MANUEL GALDUF (director y docente)
JOSÉ MUT BENAVENT (director y compositor)

UNIÓN MUSICAL DE BENAGUACIL
CASA DE VALENCIA EN MADRID
JUNTA MAYOR DE LA SEMANA SANTA MARINERA DE VALENCIA

Año 2008

PEDRO LEÓN (concertista de violín)
GERARDO PÉREZ BUSQUIER (pianista y director)

ASOCIACIÓN DE PROFESORES MÚSICOS DE SANTA CECILIA

Año 2009

EDUARDO CIFRE GALLEGO (director y docente)
M^a ÁNGELES LÓPEZ ARTIGA (cantante, compositora y docente)

Año 2010

JOSÉ SÁNCHEZ CUARTERO (director)
JOAN GARCÉS QUERALT (director)

Año 2011

FRANCISCO TAMARIT FAYOS (compositor, director y docente)
JUAN MANUEL GÓMEZ DE EDETA (trompista, docente y Confer.)

ORFEÒ VALENCIÀ NAVARRRO REVERTER

Año 2012

FRANCISCO SALANOVA ALONSO (oboísta y docente)
JOSÉ ORTÍ SORIANO (trompetista y docente)

AYUNTAMIENTO DE LIRIA
PALAU DE LA MÚSICA

Año 2013

SALVADOR CHULIÁ HERNÁNDEZ (compositor, director y docente)

BANDA MUNICIPAL DE CASTELLÓN
ORQUESTA DE VALENCIA

Año 2014

ANA LUISA CHOVA RODRÍGUEZ (docente)

BANDA MUNICIPAL DE ALICANTE
EL MISTERI D'ELX

Año 2015

JOSÉ M^a FERRERO PASTOR (compositor)
EDITORIAL PILES

UNIDAD DE MÚSICA DEL CUARTEL GENERAL TERRESTRE DE ALTA
DIS-PONIBILIDAD DE VALENCIA

Año 2016

JOAQUÍN SORIANO (pianista)
JOSÉ SERRANO SIMEÓN (a título póstumo)

EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE VALENCIA

Año 2017

MANUEL PALAU BOIX (a título póstumo)
ENRIQUE GARCÍA ASENSIO (director)
DOLORES SENDRA BORDES (musicóloga)

CONSERVATORIOS DE VALENCIA, PROFESIONAL Y SUPERIOR
“JOAQUÍN RODRIGO”

Año 2018

FRANCISCO LLÁCER PLA (a título póstumo)
JUAN VICENTE MAS QUILES (compositor y director)

FEDERACIÓN DE SOCIEDADES MUSICALES DE LA COMUNIDAD
VALEN-CIANA

Año 2019

LEOPOLDO MAGENTI CHELVI (a título póstumo)
JOSÉ MARÍA VIVES RAMIRO (musicólogo y docente)

CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA “FRANCISCO TÁRREGA” DE
BENICÀSSIM



Muy Ilustre Academia de la Música Valenciana

Academia Científica, Cultural y Artística de la Comunidad Valenciana

(DOCV no 8327 de 28-6-2018)

JUNTA DE GOBIERNO

PRESIDENTE: Dr. Roberto Loras Villalonga

VICEPRESIDENTE-RECTOR: Dr. Joaquín Gericó Trilla

SECRETARIO GENERAL: D. Amadeo Lloris Martínez

VICESECRETARIA: Dra. Elizabeth Carrascosa Martínez

TESORERO-CONTADOR: D. Jesús Madrid García

VOCALES:

D. Vicente Sanjosé Huguet

Dña. Ana Albelda Ros

Dr. José Lázaro Villena

D. Bernat Adam Llagües

D. José Ortí Soriano

D. Andrés Valero Castells

D. Miguel Ortí Soriano, asesor jurídico y económico