



M.I. ACADEMIA de la MÚSICA VALENCIANA

BOLETÍN INFORMATIVO

Nº 135 Mayo de 2026



EDITA: M.I. Academia de la Música Valenciana (Valencia) www.miamv.org
PRESIDENTE: Roberto Loras Villalonga/presidente@miamv.org
DIRECCIÓN: Joaquín Gericó Trilla/rector@miamv.org
ISSN: 2660-7077

Con la satisfacción del deber cumplido en todo lo concerniente a los proyectos previstos por la Academia para el curso 2025-2026, afrontamos el último evento, programado para el miércoles día 13 de mayo a las 18:00h en la *Sala Sgae Centre Cultural* de Valencia, en donde tendrá lugar (tal y como anunciábamos en el Boletín anterior de Abril), la presentación del libro de la **Dra. Mónica Orengo** que lleva por título

“Pianistas Valencianos nacidos hasta la mitad del siglo XX”.



En otro orden de cosas, seguimos pendientes de que la Generalitat apruebe los presupuestos para el presente año, y aunque tarde -como siempre-, podamos contar de nuevo con la asignación de la línea nominativa asignada a la Academia, la cual nos permite llevar a cabo nuestros propósitos, siempre en pro de la música y los músicos valencianos.

Y por último ya podemos avanzar que, por unanimidad del Pleno de la Academia, este año han sido elegidas para su nombramiento como Académicas Numerarias, las Miembros de Número **Ana María Galiano Arlandis y Mónica Orengo Miret**. El acto solemne de investidura está previsto para el jueves día 5 de noviembre a las 19:00h en el Palau de la Música de Valencia.

Asimismo, en la misma sesión y también por unanimidad, se acordó nombrar Insignes de la Música Valenciana 2026, a las siguientes personas y entidades:

- **José Luis García del Busto** (Xàtiva 1947. Musicólogo y Crítico musical)
- **Ruperto Chapí Lorente**, a título póstumo (Villena 1851-Madrid 1909)
- **Óscar Esplá y Triay**, a título póstumo (Alicante 1886-Madrid 1976)
- **Miguel Asins Arbó**, a título póstumo (Barcelona 1916-Valencia 1996)
- **Institución Alfonso el Magnánimo** (Diputación de Valencia)

-

ACTIVIDAD DE NUESTROS MIEMBROS

LA VISITATIO SEPULCHRI DE GANDIA

Drama lírico-litúrgico
San Francisco de Borja

El sábado 4 de abril de 2026 a las a les 12:30h en la Colegiata de Gandia (Valencia), se representó la *Visitatio Sepulchri*, drama lírico-litúrgico cuya música, texto y parte estética fueron reconstruidos por nuestro Académico Correspondiente por Alicante **Dr. José María Vives**.

Hasta allí se trasladó la Miembro de la Junta de Gobierno **Dra. Mónica Orengo**, quedando de esta manera la Academia representada en este singular espectáculo.



Según Santiago La Parra López, profesor de la Universitat Politècnica de València (Escuela Politécnica Superior de Gandia):

“El extraordinario valor de la *Visitatio Sepulchri*, de Gandia no radica en su originalidad, sino en su singularidad. Es una obra única. Se trata de uno de aquellos dramas litúrgicos que durante la Edad Media se representaron en algunos monasterios masculinos de Europa occidental recreando el tema del “*Quem quaeritis*”. O sea, la visita de las Marías al Santo Sepulcro, donde las recibe un ángel que les pregunta eso, “*Quem quaeritis*”? (“¿A quién buscáis?”). Y cuando ellas le responden, el ángel les anuncia: “*Surrexit Christus*!” (“¡Cristo ha resucitado!”). La trama era simple y el argumento lo entendía todo el mundo, aunque el texto estuviera en latín.

No es, pues, una obra original, pero la “*Visitatio*” es pieza única, singular, al menos por estas tres razones:

1ª.- Porque está completa. La obra consta de dos partes, que corresponden a las dos jornadas de su representación original: el entierro de Cristo el Viernes Santo y la Resurrección durante la madrugada del Sábado Santo al Domingo. En 1865 el arzobispo de Valencia la prohibió y dejó de representarse hasta que en 1996 el grupo *Pluja* la recuperó, pero solo la segunda jornada, la de la Resurrección. El profesor José María Vives Ramiro rescató también la primera y, además, consi-

guió restaurar toda la obra, incluyendo las acotaciones teatrales. Así, desde 1998 se representa completa, pero en una única jornada, el Sábado Santo, por razones prácticas.

2ª.- Por sus características formales; básicamente, la unidad literaria de ambas jornadas, por una parte y, por otra, su altísimo nivel musical. Respecto a eso primero, la V.S. de G. se ciñe estrictamente al texto canónico del ritual católico, sin incorporar elementos ajenos (como hacen otras, que se conservan parcialmente), incluyendo el mantenimiento del latín original. Podría, pues, formar parte de los oficios de la Semana Santa, aunque fue suprimida precisamente por su carácter no litúrgico, en estricta aplicación de los decretos de Trento, que obligaban a reservar los recintos consagrados para actos de culto exclusivamente.

Respecto a la música, mientras que el Santo Entierro de la primera jornada se acompaña con el tradicional y emotivo canto gregoriano, la Resurrección se celebra con una polifonía espectacular, tan compleja técnicamente y de tal calidad que los especialistas coinciden en que solo pudo ser obra de un músico consagrado. *La Visitatio Sepulchri*, de Gandia es hoy una de las piezas maestras de la música del Renacimiento en Europa.

3ª.- Y, en tercer lugar, porque es un legado excepcional a su ciudad natal del santo duque, personaje destacado en la política y religión europeas del s. XVI, que hizo universal el topónimo “Gandia”. Francisco de Borja asignó en su testamento (agosto 1550) una dotación económica al cabildo de la Colegiata para garantizar la representación de *La Visitatio*. Ahora, es responsabilidad nuestra que aquel legado llegue a nuestros hijos y a los hijos de nuestros hijos. No hacerlo así sería un caso de desidia e irresponsabilidad imperdonables.

A estas alturas ya no podemos alegar ignorancia para incumplir la obligación moral de conservar nuestro patrimonio cultural, incluso cuando se trate de obras maestras, únicas en la cultura occidental de la que tanto presumimos los europeos y de un valor incalculable, como es el caso de la *Visitatio Sepulchri*, de Gandia.

El Coro Borja está poniendo todo su empeño, que es mucho y bueno, en cada representación; el profesor Vives ha renunciado siempre a los derechos que le corresponderían por el copyright y me consta la buena predisposición de la actual Corporación Municipal para conservar esta joya de nuestro patrimonio cultural inmaterial. La obra reúne méritos más que suficientes para ser declarada Bien de Interés Cultural por la Generalitat Valenciana, pero la mejor garantía de su conservación sería confiarla a un patronato específico. Yo creo que, más de veinte años después de la feliz recuperación de esta pieza única, ya es el momento de pasar de las musas al teatro”.

Felicitemos a nuestro compañero y admirado profesor Vives, y le agradecemos tamaño esfuerzo y dedicación en el empeño por que este maravilloso bien cultural no caiga en el olvido, de lo cual estamos convencidos y las autoridades locales también, dado que consideran oportuno repetir la representación en septiembre. Lo valoramos, lo reconocemos y las futuras generaciones te lo agradecerán aún más. ¡Muchas gracias!



Dr. José María Vives

Durante la primera semana de abril, el Académico Numerario **Jesús Gómez** (coordinador por Alicante), fue invitado para ofrecer clases magistrales en la Academia Ferenc Liszt de la Universidad de Budapest (Hungría).

Las clases se desarrollaron con verdadera camaradería, favorecida por el mágico clima que propició en las clases el excelso maestro.



Como colofón a la intensa semana, el día 9 de abril realizó un concierto de piano en la *Sala Solti* de dicha institución y en el que se pudieron escuchar entre otras, diversas composiciones de autores valencianos (detalle que siempre tiene en cuenta en sus programas). De esta manera, sonaron piezas de los maestros Asíns Arbó y Óscar Esplá, así como la *Rapsodia sobre temas Valencians*, de nuestro Académico Numerario **Andrés Valero Castells** interpretada por Jesús M^a Gómez y el pianista húngaro Fülel Balázs.

De todo ello se dio noticia destacada días después, en la publicación de la Academia Ferenc Liszt, en donde se destacaba su gran profesionalidad tanto en las clases magistrales como en el concierto realizado.

Una vez más felicitamos al Dr. Jesús Gómez por su excelente trabajo.



El miércoles día 8 de abril se publicaba la noticia de que la *Capella de Ministrers*, referente internacional de la música antigua, dirigida por nuestro Académico Numerario **Carles Magraner**, ha sido galardonada por la Red Europea de Música Antigua (REMA) con el Premio de Inclusión y Representación.



Este reconocimiento llega tras su reciente gira en Taiwán -de la que ya informamos en el anterior número del Boletín-, donde la formación valenciana conmemoró la presencia española en la isla, de 1626 a 1642, mediante un proyecto que unió música, investigación y colaboración internacional.

La iniciativa destacó por integrar tradiciones asiáticas con el repertorio ibérico y reunir a artistas de distintos países, creando un puente cultural entre continentes. Un nuevo hito para una agrupación que sigue llevando el patrimonio musical valenciano al mundo.

El grupo interpretó *La Spagna* (recorrido por el universo de danzas instrumentales del Renacimiento español), y *Quattrocento* (música de la Corona de Aragón y Nápoles en el S.XV), programas que dialogan entre patrimonio hispanico y la memoria histórica en el marco del Festival Internacional de Música Antigua Gleam 2026 que llevaba por lema España 400 años.

La asociación europea ha galardonado un total de seis proyectos innovadores, “impulsados por colaboraciones entre varios actores de la música antigua que destacan por su capacidad para inspirar a la red y su compromiso con cuestiones esenciales: promover prácticas respetuosas con el medio ambiente, fortalecer la cooperación para un sector sostenible y fomentar la inclusión y la representación en todos los niveles de la actividad musical”.

Estos galardones están considerados los Grammy de la música clásica y su jurado está compuesto por miembros de las más prestigiosas publicaciones especializadas europeas.

Felicitemos al fantástico grupo *Capella de Ministrers* y a su excelente director Carles Magraner.



HOMENAJE AL ACADÉMICO NUMERARIO ENRIQUE GARCÍA ASENSIO

El viernes día 10 de abril de 2026 a las 19:00h, en la casa de Valencia en Madrid se rindió un merecido homenaje a nuestro Académico Numerario el **Maestro Enrique Garcia Asensio**.



El acto tuvo lugar en la Casa de la Comunitat Valenciana en Madrid, sita en el Paseo Pintor Rosales 58, y fue presentado por el prestigioso musicólogo y crítico musical valenciano José Luis García del Busto (Játiva, Valencia, 1947), Académico de las Reales Academias de San Fernando de Madrid, de Granada, Sevilla, Barcelona y Valencia.

Entre todos los halagos y virtudes hacia el maestro que se le podían dedicar, los organizadores del homenaje decidieron justificar la decisión de tan loable acto subrayando:

“Por su dedicación inquebrantable, su brillantez artística y su incalculable contribución al patrimonio musical, cuya batuta ha iluminado innumerables escenarios”.

En definitiva, fue un acto muy emotivo, con buena música y rodeado de personas queridas por el maestro.

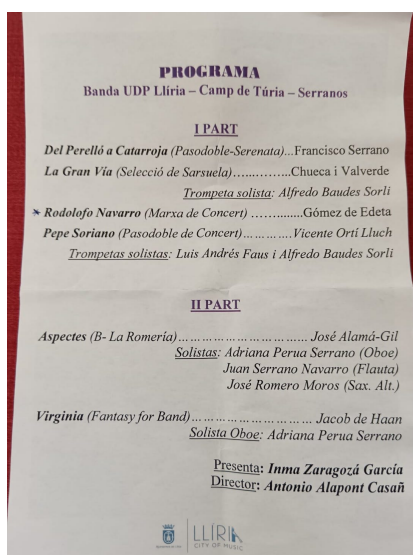


Una vez más: ¡Enhorabuena Maestro!

El miércoles día 13 de abril a las 19:00h, el Académico Numerario **Juan Manuel Gómez de Edeta** estrenó una nueva marcha de concierto para banda titulada *Rodolfo Navarro*.

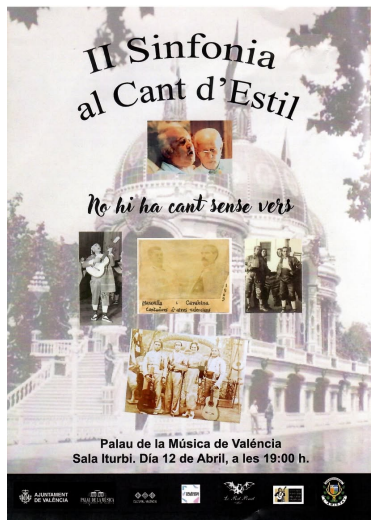
La pieza formaba parte del programa que la Banda *U.D.P.-Llíria-Camp de Turia-Serranos*, bajo la dirección de Antonio Alapont Casañ, ofreció en el "Teatre de la Llar de les Persones Majors", de Llíria (Valencia).

El dedicatario de la marcha, Rodolfo Navarro García, es un escultor y pintor nacido en Valencia en 1966, un reconocido artista que destaca por la "interacción plástica" y por sus obras monumentales, formado en el taller familiar y por sus obras monumentales, formado en el taller familiar y por la tutela de Rafael Pérez Contel.



Artistas y autoridades. El maestro Gómez de Edeta (primero por la derecha)

Del Académico Numerario **Andrés Valero Castells**, sonaron varias piezas en distintos lugares durante e mes de abril. De entre ellas podemos destacar su *Sinfonia Núm. 8 València Verde*, que fue interpretada en el Palau de la Música de Valencia el domingo día 12 de abril a las 19:00h, por la Banda de la Agrupación Musical la Amistad de Quart de Poblet (Valencia), bajo la dirección de su maestro titular Onofre Díaz Monzó.



A la semana siguiente, el sábado día 18 de abril a las 12:00h, en el Teatro Cervantes de Campo de Criptana y organizado por el Ateneo Musical de la mencionada localidad manchega, el Quinteto de Metales de la Orquesta Nacional de España **BrassOneQuintet**, interpretó dos piezas de su catálogo: *Pentáfona 2.0* y *Rachmanirvanoff*.



Estas mismas obras y excelente grupo, repitió su concierto en la sala de cámara del Auditorio Nacional de Madrid, dentro de su programa SATÉLITES, el martes 21 de abril a las 19:30h.



Durante los días 18 y 19 de abril se celebraron las XXII Jornadas de Musicología organizadas por la Asociación Valenciana de musicología (Avamus) en Morella. La temática elegida: "De la iglesia al salón: música y espacios de sociabilidad en el s. XIX hispánico", atrajo comunicantes de todo el país, quienes compartieron sus conocimientos y perspectivas en torno a la transformación de las prácticas musicales y su relación con los distintos ámbitos sociales. Las intervenciones pusieron de relieve el papel de la música como elemento articulador entre lo religioso y lo secular, así como su función en la configuración de nuevos espacios de encuentro, intercambio cultural y construcción de identidades durante el siglo XIX.



El encuentro contó con la presencia de doctores, musicólogos e intérpretes con una gran trayectoria y dos Miembros de Número de nuestra Academia **D. Óscar Campos**, cuya ponencia de clausura versó entorno a "La familia Pitarch y Manuel Zaporta: su contribución al piano del siglo XIX" y **D^a Elena Aguilar**, que realizó la presentación del libro: "Música inédita para tecla. Basílica Arciprestal Santa María La Mayor de Morella" y el CD-USB "Tesoros de nuestro patrimonio musical, Vol. I."



La pianista y musicóloga alicantina **Raquel del Val** (Académica correspondiente) presentó en Villena su libro “Lola Vitoria, música para piano”, integral para piano de la compositora Lola Vitoria Tarruella, en un concierto organizado por el Ayuntamiento de la localidad alicantina, que en julio de 2024 nombró a Del Val Hija Adoptiva.



La cita reflejó el impulso institucional por recuperar la figura de Lola Vitoria (1880-1952), cuya obra fue objeto de una reciente edición crítica presentada por la misma artista Del Val el pasado 17 de diciembre de 2025, durante el 40º aniversario del Consell Valencià de Cultura celebrado en el Auditorio Santiago Grisolí de Valencia. La publicación es el resaltado de la labor investigadora de la musicóloga, centrada en la reconstrucción, catalogación y transcripción de los manuscritos originales de la autora.

Raquel Del Val, ha contribuido decisivamente a rescatar un legado marcado por la invisibilidad histórica. La obra pianística de Vitoria combina romanticismo tardío, evocaciones folclóricas y una estética cercana a la modernidad del siglo XX, alternando virtuosismo e introspección. Con una sólida trayectoria, la intérprete leonesa destaca además por recuperar repertorio de varias generaciones de compositores y por su labor divulgativa en Radio Clásica.

El acto de presentación, incluyó también un concierto, que tuvo lugar el jueves 23 de abril a las 19:00 horas en el salón de actos del Conservatorio Profesional de Música de Villena. La propia autora interpretó una selección de piezas de Lola Vitoria.

La edil de Igualdad del Ayuntamiento de Villena, Alba Laserna, recordó en unas palabras los “esfuerzos que se han realizado para la recuperación de la figura histórica de nuestra compositora más importante del siglo pasado”.



Por otro lado nos hacemos eco del novedoso evento que ha creado el Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana (ISEACV). Se trata del Acto Académico de entrega de los “Premios de Excelencia” (que se organizaba por primera vez), a 25 estudiantes de Arte Dramático, Artes Plásticas, Danza, Diseño y Música, centros todos ellos que dependen de esta Institución.

A este acto que se llevó a cabo con gran brillantez el jueves 23 de abril a las 16:30h, en la Sala Joaquín Rodrigo del Palau de la Música de València, asistió como invitado distinguido nuestro presidente **Roberto Loras**.



Fue presidido por la Consejera de Educación, Cultura y Universidades **María del Carmen Ortí Ferré**, que estuvo acompañada por la secretaria autonómica de universidades **María Esther Gómez Martín**, el diputado de cultura de la Diputación de Valencia **Francisco Teruel Machí**, el director general del IVC **Miquel Nadal Tárrega**, con su directora adjunta de música **Beatriz Traver Badenes**, y todos los directores y directoras de los centros superiores de enseñanzas artísticas, capitaneados por el alma mater del evento, la directora general del ISEACV **Francisca Blanch Piqueras**.



La entrega de distinciones estuvo acompañada por sendas actuaciones de alumnas del Conservatorio Superior de Danza “Nacho Duato” de Valencia y del grupo de música de cámara *Gekko Kintet* del Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo”, también de Valencia. Cada uno de los galardonados recibió una dotación económica de 3.000€, correspondiente a los cursos 2023-2024 y 2024-2025. Por cierto, uno de los premiados, **Fernando Alarcón Barberán**, también ha sido uno de los elegidos por nuestra Academia para publicar su Trabajo de Fin de Grado.



Autoridades organizadoras y premiados

Homenaje al maestro Salvador Chuliá, distinguido por nuestra Academia como Insigne de la Música Valenciana en 2013

La Banda Sinfónica del Conservatorio Municipal de València José Iturbi ofreció el viernes día 24 de abril a las 19:00h, un concierto de homenaje a Salvador Chuliá, quien fue el director de la institución durante 22 años, y que falleció el pasado mes de agosto a los 81 años de edad. El concierto tuvo lugar en la Sala José Roca del propio Conservatorio Municipal José Iturbi.



En dicho acto estuvo también presente como invitado en nombre de la Academia, el presidente **Roberto Loras**.

Salvador Chuliá, natural de Catarroja, fue director del Iturbi entre los años 1992 y 2014, aunque empezó en el centro en el año 1978 como profesor de

Armonía y Composición. Durante su etapa en activo fue miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias de la Música desde su fundación, presidente de la Asociación de Compositores Sinfónicos Valencianos (COSICOVA) y Académico Numerario de la RACV (Real Academia de Cultura Valenciana).

Bajo la batuta del profesor y director de Orquesta y Banda de Música del Conservatorio, Vicente Francisco Chuliá Ramiro, la Banda Sinfónica del Conservatorio Municipal de València José Iturbi interpretó y estrenó piezas musicales creadas y compuestas para la ocasión. Es el caso de las obras firmadas por el profesor de percusión del centro y Miembro de Número de la Academia **José Suñer Oriola** (*Obertura 40*), o por los compositores Enrique Hernández (*Mar de Febrer*) Vicente Chuliá (*Cinco momentos contrastantes*) y Ferrer Ferrán (*Herencia sonora*), que se ofrecieron en la primera parte del Concierto.

Durante la segunda parte, se escucharon piezas del propio homenajeado, Salvador Chuliá, como las tituladas *Joaquín Pedro*, *Al Maestro Serrano*, o la pieza en tres partes *Espíritu valenciano*.



COLABORACIONES

Continuando con el compromiso de publicar en nuestro Boletín los tres trabajos de fin de grado, seleccionados de entre los tres conservatorios superiores de la Comunidad Valenciana con temática valenciana durante el curso 2024-2025, hoy traemos a nuestras páginas el titulado “*Conceptio tua*, de Diego de Grado: Análisis y edición crítica del Motete a 9 voces y 3 instrumentos” realizado por **M^a Elena Merino Naranjo** en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de València.

”*Conceptio tua*, de Diego de Grado: Análisis y edición crítica del Motete a 9 voces y 3 instrumentos”

Agradecimientos

Doy las gracias a todas aquellas personas que, con su ayuda y apoyo han hecho posible la realización de este trabajo.

A mi tutor, el Doctor José Pascual Hernández Farinós, por su valiosa labor de dirección, orientación y profesionalidad en estos años.

A todos mis profesores de la carrera de Musicología, por su dedicación y conocimiento que me han compartido y que han enriquecido mi formación académica durante estos años.

Al Doctor Rafael Sánchez Mombiedro por su ayuda desinteresada con el texto de esta obra.

A Dña. Eulalia Lozano por sus consejos y estar siempre a disposición de todos los alumnos del centro.

A mi madre, Concepción Naranjo Pradas, a mi hermana Lucía Merino Naranjo y a mi pareja Fernando Vicioso Sánchez, por prestarme su paciencia, cariño y apoyo constante. Y como no, a mis amigos y compañeros que han formado parte de toda la experiencia dentro del Conservatorio Superior.

Y finalmente, me gustaría dedicar este Trabajo Final de Grado a mi padre, José Luis Merino Ruedas, que nos dejó hace casi cuatro años, y que seguramente estaría muy orgulloso de ver este cierre de etapa.

RESUMEN

La presente investigación se dedica al análisis del *Motete a 9 voces y 3 instrumentos* de Diego de Grado, con el propósito de poner en evidencia su relevancia y su aporte al repertorio musical. Los objetivos, tanto generales como específicos, articulan un abordaje que contempla desde la revisión de la trayectoria vital del compositor hasta la exploración interpretativa de la obra. El estudio pormenorizado de elementos como la armonía, la estructura formal y el manejo de las voces permite apreciar la solemnidad que caracteriza la composición, así como su inserción en el contexto del Barroco musical. Asimismo, el trabajo establece un paralelo con el *Motete a 9 a la Natividad de Nuestra Señora*, pieza anónima editada en 1833, ofreciendo una comparación crítica. La investigación incorpora, además, la transcripción completa del motete a notación moderna, lo que facilita tanto su análisis como su difusión. De este modo, se subraya la importancia de recuperar y valorar repertorios poco conocidos, contribuyendo al enriquecimiento del patrimonio musical y a una mejor comprensión de la música sacra valenciana del siglo XVII. **Palabras clave:** Diego de Grado; Motete; *Conceptio tua*; siglo XVII; Valencia.

ABSTRACT:

The present study is devoted to the analysis of Diego de Grado's *Motet for 9 voices and 3 instruments*, with the aim of highlighting its significance and its contribution to the musical repertoire. The general and specific objectives outline an approach that encompasses both a review of the composer's life and a practical exploration of the work. A detailed examination of musical elements such as harmony, formal structure, and vocal treatment reveals the solemn character of the composition, as well as its placement within the musical context of the Baroque period. Furthermore, the research establishes a comparison with the *Motet for 9 on the Nativity of Our Lady*, an anonymous piece published in 1833, offering a critical analysis. The study also includes the complete transcription of the motet into modern notation, facilitating both its analysis and dissemination. In this way, the research underscores the importance of recovering and valuing lesser-known repertoires, thereby contributing to the enrichment of the musical heritage and fostering a deeper understanding of seventeenth-century Valencian sacred music. **Keywords:** Diego de Grado; Motet; *Conceptio tua*; 17th-century; Valencia.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación e interés de la investigación

La música es un archivo viviente de nuestra historia, de modo que a través de sus melodías y ritmos se pueden explorar las culturas del pasado y comprender mejor quienes somos hoy. De hecho, es una forma artística que está en constante evolución, aunque sus raíces siempre están presentes, por lo que, analizando las influencias y las transformaciones a lo largo del tiempo, es posible trazar un mapa de la evolución humana y de las sociedades. El legado musical es mucho más que una simple colección de canciones, es un tesoro que nos conecta con nuestro pasado, nos enriquece culturalmente, nos une como sociedad y nos aporta bienestar individual. Preservar, difundir y celebrar nuestro legado musical es una responsabilidad de todos, ya que es una inversión en nuestro futuro.

A través de la transcripción y edición de fuentes musicales, en este caso partituras, se lleva a cabo un proceso fundamental para conservar y analizar la música que ha quedado guardada en archivos musicales, con el que se busca una revitalización de este patrimonio, además de ser un objeto de investigación crucial dentro de la musicología. Con estas transcripciones, se asegura que este legado musical, que podría estar en riesgo de destrucción, se conserve e incluso se lleve a cabo su interpretación.

Además, la transcripción de estas partituras permite reflejar las prácticas musicales de la época, los instrumentos utilizados, las voces ejecutantes y un sinnúmero de información de gran valor, que solo se refleja en las fuentes originales. Es decir, enriquecen el conocimiento histórico musical dando así una visión más amplia de la música de la época en la que fueron creadas.

Por otra parte, en lo que a nuestro trabajo se refiere, se realizará un estudio del *Conceptio tua a 8 voces* de Diego de Grado, un Maestro de Capilla madrileño del siglo XVII, cuya vida y obra se conoce en menor medida, comparada con otros compositores coetáneos.

Por todas las cuestiones expuestas anteriormente, podemos afirmar que la elaboración de esta investigación es crucial, puesto que contribuye a la visibilización y recuperación de nuestro patrimonio musical. Por otro lado, la biografía de Diego de Grado no ha sido expuesta de forma pormenorizada y, por tanto, su obra tampoco, de ahí la importancia de, a través de esta in-

vestigación, poder dar reconocimiento a la obra de este autor dentro del repertorio de música sacra hispánica del siglo XVII.

1.2. Motivación

Esta investigación parte de mi interés por ampliar mis conocimientos sobre el patrimonio musical valenciano y gracias a mi tutor José Pascual Hernández Farinós, quien me ayudó a descubrir a esta figura, importante dentro de la música sacra del siglo XVII valenciano, cuando fue Maestro de Capilla del Real Colegio Seminario Corpus Christi en Valencia.

Lo que más me llamó la atención a la hora de comenzar esta investigación, fueron las escasas fuentes que hablaban de Diego de Grado, y la casi completa inexistencia de manuscritos de sus obras, constatando una desaparición de su legado musical, hecho sorprendente al tratarse de un maestro de capilla que ganó su puesto por oposición en el citado Real Colegio, también conocido como el Patriarca.

Conforme avanzaba en mi investigación, comprendí que Diego de Grado merecía una mayor valoración de la que tradicionalmente se le ha otorgado. Aunque su talento es re-conocido de forma unánime, su legado ha quedado en la sombra frente a otros compositores contemporáneos, quizás a causa de su temprana muerte. Esta constatación fue clave para mí y es la que me impulsó a asumir el compromiso de restituírle a Diego de Grado el lugar que le corresponde en la Historia de la Música Valenciana.

Por otro lado, las controversias o dificultades que han ido surgiendo a medida que ha ido avanzando la investigación sobre su obra, estructura y letra, han sido todo un desafío para mi persona y me han llevado a tener un mayor conocimiento sobre este estilo compositivo del Barroco valenciano.

Además, asumir este trabajo ha representado para mí un auténtico reto personal: adentrarme en la edición crítica de una fuente antigua, enfrentarme a decisiones editoriales complejas y sostener una investigación rigurosa y original ha sido un proceso exigente, pero profundamente enriquecedor. Esta experiencia me ha permitido crecer no solo como estudiante e investigadora, sino también como intérprete sensible al valor histórico de la música que estudiamos y compartimos.

1.3. Objetivos

En esta investigación se van a abordar detalladamente tanto el objetivo general como los específicos que van a guiar este trabajo, que paso seguidamente a exponer.

El objetivo principal de esta investigación es, en primer lugar, realizar un estudio de la obra *Conceptio tua* a 9 voces y 3 instrumentos, con la finalidad de dar a conocer la figura de Diego de Grado en el ámbito musical valenciano.

Estos objetivos principales se articulan a través de los siguientes específicos para comprender y analizar a fondo el Motete.

El primer objetivo específico consiste, en investigar de una manera detallada la biografía del compositor, en la medida en que las fuentes disponibles lo permitan, profundizando en su formación musical, sus influencias estilísticas y el contexto socio-religioso en el que se desarrolló su obra. Asimismo, se pretende analizar su papel y relevancia dentro del panorama musical valenciano del siglo XVII

En segundo lugar, se realizará la transcripción y edición de la obra *Conceptio tua* a 9 voces a

notación moderna con la finalidad de ponerla a disposición de intérpretes para su ejecución pública y registro discográfico. Además, se analizarán los aspectos musicales de la obra, como la armonía, ritmo, estructura formal e instrumentación. Esta investigación revelará importantes características compositivas utilizadas por el compositor, reflejadas en su obra. Para realizar este análisis se utilizarán las herramientas analíticas más apropiadas para una mayor comprensión de la obra. Todo esto nos podrá mostrar su contribución en el panorama musical valenciano de su tiempo.

Y, en tercer lugar, hacer una comparación con una copia de la obra fechada en 1833, pero esta vez nombrado como un *Motete a 9 voces a la Natividad de Nuestra Señora*, realizando un análisis de las diferencias encontradas con la fuente original, como posibles nuevas secciones, cambio de letra, entre otras.

En resumen, los objetivos específicos proporcionan una guía esencial para esta investigación, donde cada objetivo se centra en aspectos esenciales que facilitarán una comprensión completa de la obra y su contexto.

1.4. Marco teórico

En este apartado se abordarán las fuentes fundamentales a la hora de proporcionar un contexto necesario para llevar a cabo la investigación. Así pues, comenzaremos con las fuentes utilizadas, clasificándolas según las áreas de conocimiento a las que cada una pertenezca.

Para contextualizar de una manera más general la historia de este periodo, se hará uso del manual *Historia Moderna Universal*, donde Alfredo Floristán, que ofrece una visión integral y detallada de la Edad Moderna desde una perspectiva global, y centrada en varios capítulos en España, nos ayudará a examinar los principales acontecimientos históricos a nivel mundial y de España¹. Y otro manual, específicamente de España, titulado *Historia de España en la Edad Moderna*, también del antes mencionado Floristán, en el que se narran los acontecimientos políticos, económicos, sociales, entre otros, del país, desde finales de la Edad Media hasta el siglo XVIII².

Seguidamente, para comprender plenamente una composición, es indispensable recurrir a las fuentes bibliográficas históricas, las cuales nos brindan la clave para ubicarla en su época y estilo, por lo tanto, empezaremos con *La música barroca* de John Walter Hill, donde ofrece un panorama completo del período Barroco, abarcando desde sus orígenes hasta su declive, y analizando su desarrollo en los principales centros musicales europeos³. Seguidamente, en la obra de Luigi Garbini *Breve historia de la Música Sacra*, vemos que realiza un análisis breve y práctico de la música sacra, comenzando con su evolución hasta los diversos estilos y contextos culturales a los que se ha ido adaptando a lo largo del tiempo⁴. Y finalmente el libro de *Historia de la música occidental I* de los autores Donald Jay Grout y Claude V. Palisca, que nos ofrecen una visión general de la evolución de la música occidental, centrándose en los cam-

¹ Alfredo Floristán, *Historia Moderna Universal* (Barcelona: Ariel España, 2002).

² Alfredo Floristán, *Historia de España en la Edad Moderna* (Barcelona: Ariel España, 2002).

³ John Walter Hill, *La música barroca* (Madrid: Akal, 2008).

⁴ Luigi Garbini, *Breve historia de la música sacra* (Madrid: Alianza Editorial, 2009).

bios que condujeron al Barroco⁵.

En cuanto a la música española, hay que destacar el manual *Historia de la Música Española 3. S. XVII*, donde José López-Calo nos ofrece un análisis exhaustivo de la música española del Barroco, explorando su desarrollo en el contexto histórico y social de la época, con especial énfasis en la influencia de la Iglesia y la Corte. Asimismo, el libro profundiza en las contribuciones de figuras clave como Tomás Luis de Victoria o Francisco Guerrero, entre otros, cuyos trabajos marcaron un hito en la música española del siglo XVII⁶. También se utilizará el libro *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVII*, donde el autor Álvaro Torrente nos aporta gran cantidad de información analítica acerca de la música en España e Hispanoamérica durante esa época. El citado Álvaro Torrente enfoca su estudio en los principales géneros y estilos musicales del siglo XVII, examinando el papel de la música en el contexto sociocultural de aquel tiempo. Asimismo, se profundiza en la riqueza y diversidad de la música instrumental y vocal de la España barroca, así como el papel de los compositores españoles e hispanoamericanos en esta época⁷.

Pasando al ámbito de la música valenciana, destacamos el libro *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio Biográfico* de José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles, en el que la investigación profundiza en la vida y obra de Juan Bautista Comes, compositor valenciano de gran relevancia en la evolución musical de la primera mitad del siglo XVII, cuyo marco cronológico coincide en parte con el de Diego de Grado. Además de examinar su catálogo musical, los autores exploran el contexto histórico, social y religioso de Valencia, ofreciendo una visión más completa de la producción de Comes y su relación con otros músicos de la época⁸. Con este nexo de unión podemos situar a Diego de Grado, quien también fue Maestro de Capilla en el Real Colegio Seminario del Corpus Christi. Las fuentes donde se muestra gran parte de la labor musical de esta capilla en su contexto cultural y religioso de la época son las tesis doctorales de Mireya Royo Conesa titulada *La Capilla del Colegio del Patriarca: vida musical y pervivencia de las Danzas del Corpus de Juan Bautista Comes (1606-1706)*⁹ y de Rafael Sánchez Mombiedro *La Capilla musical del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi en la segunda mitad del siglo XVII*¹⁰, donde se hace un estudio exhaustivo de la producción musical del siglo XVII en el Patriarca, a la vez que de los compositores y maestros de capilla más influyentes.

Incluyen además un análisis en profundidad de los estilos, recursos y legado musical que han ido depositando los compositores, músicos e infantillos. Por último, para acabar de ampliar la información con respeto al Real Colegio Seminario del Corpus Christi, se han consultado los libros: *Real colegio y museo del Patriarca* de Fernando Benito, donde expone la creación de la

⁵ Donald J. Grout, y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental I* (Madrid: Alianza Editorial, 2001). Existe una edición posterior con los autores Burkholder, Grout y Palisca.

⁶ José López-Calo, *Historia de la música española 3. Siglo XVII* (Madrid: Alianza Editorial, 1988).

⁷ Álvaro Torrente, *Historia de la música en España e Hispanoamérica 3: La música en el siglo XVII* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2016).

⁸ José Climent Barber y Joaquín Piedra Miralles, *Juan Bautista Comes y su tiempo: Estudio Biográfico* (Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977).

⁹ Mireya Royo Conesa, «La Capilla del Colegio del Patriarca: vida musical y pervivencia de las Danzas del Corpus de Juan Bautista Comes (1606-1706)» (tesis doctoral, Universidad Oviedo, 2015), <https://dial-net.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=56698>.

¹⁰ Rafael Sánchez Mombiedro, «La Capilla Musical del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi en la Segunda Mitad del S. XVII: Biografía Crítica Legado Musical y Magisterio de José Hinojosa. Cuadernos de Investigación Musical no. 4». (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2018), <https://dial-net.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=115695>.

fundación y la parte arquitectónica del edificio¹¹ y *Domus Speciosa, 400 anys del Col·legi del Patriarca* de Greta Olson donde encontramos información de gran calibre sobre todas las partes de la fundación, tanto de la capilla, el museo, maestros de capilla, entre otros¹².

En relación con el compositor Diego de Grado, podemos afirmar que las publicaciones encontradas con respecto al autor son escasas y algunas obsoletas. A la hora de obtener datos biográficos, hemos consultado el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*¹³, donde vemos una pequeña biografía realizada por José López-Calo y el *Diccionario de la Música Valenciana*¹⁴, donde se encuentra una biografía breve pero más completa y actualizada de la vida de Diego de Grado, realizada por Greta Olson. Además, tanto en la tesis de la doctora Mireya Royo como en la del doctor Rafael Sánchez, ex-puestas anteriormente, también se muestran datos biográficos de gran interés tales como cartas de cobros, documentos legislativos, entre otros. Asimismo, encontramos datos relevantes en la Revista de Humanidades, más concretamente en el nº 20 titulado *De la parte de dentro o de la parte de fuera: la capilla paralela de San Salvador de Sevilla a comienzos del siglo XVII*¹⁵, donde la musicóloga Clara Bejarano desarrolla los orígenes de esta capilla y su capilla musical preexistente, elaborando así una gran lista de datos legislativos sobre todos los servicios musicales que pasaron por allí y sobre la etapa de Diego en esta capilla sevillana.

Por otro lado, respecto a la ubicación de las partituras en territorio valenciano, en el que se encuentran dos de sus obras aún por estudiar, José Climent realizó un extenso catálogo de los fondos musicales de la región valenciana. El que a nosotros nos atañe es *Fondos musicales de la región valenciana II. Real colegio del Corpus Christi Patriarca*, donde no solo encontramos catalogadas las únicas obras de Diego de Grados en archivos valencianos, sino un amplio abanico musical sobre otras obras que dispone esta institución, además de documentos administrativos, legislativos, entre otros¹⁶. Gracias a este fondo y a la catalogación que dispone el Patriarca de su archivo musical, hemos podido localizar y acceder a él con total facilidad. Además, consultamos *Fondos musicales de la región valenciana I. Catedral metropolitana de Valencia*¹⁷ *lunes, 13 de abril de 2026* y *Fondos musicales de la región valenciana III. Catedral de Segorbe*¹⁸, donde se encuentra una gran cantidad de repertorio musical conservado en nuestra comunidad.

Por último, para realizar el análisis de forma rigurosa, recurriremos a métodos como el libro *La armonía tonal. Concepto, cifrado y análisis* de Jesús García Laborda, donde se refleja el estudio

¹¹ Fernando Benito Doménech, *Real colegio y Museo del patriarca* (Valencia: Generalitat Valenciana, 1991).

¹² Greta Olson, *Domus Speciosa, 400 anys del Col·legi del Patriarca* (Valencia: Universitat de València, 2006).

¹³ José López-Calo, «Diego de Grados», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Fundación Autor – Sociedad General de Autores y Editores, 2002).

¹⁴ Greta Olson, «Grados, Diego de», en *Diccionario de la Música Valenciana*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2006. Volumen 1, p. 467.

¹⁵ Clara Bejarano Pellicer, «De la parte de dentro o de la parte de fuera: la capilla paralela de San Salvador de Sevilla a comienzos del siglo XVII» en *Revista de Humanidades nº 20* (2013): <https://dial-net.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4541223>.

¹⁶ José Climent, *Fondos musicales de la Región Valenciana, II: Real Colegio de Corpus Christi Patriarca* (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1984).

¹⁷ José Climent, *Fondos musicales de la Región Valenciana, I: Catedral metropolitana de Valencia* (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1984).

¹⁸ José Climent, *Fondos musicales de la Región Valenciana, III: Catedral de Segorbe* (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1984).

del Bajo cifrado en la música de una manera sencilla. Además, vemos su aplicación a través de ejemplos en las obras musicales de diferentes épocas y estilos¹⁹. Y para un análisis más actualizado, en cuanto a la armonía y estructura modernas, utilizaremos la *Teoría de la música (I)* de Joaquín Zamacois²⁰.

1.5. Marco metodológico

Con el fin de alcanzar los objetivos planteados en esta investigación, de forma rigurosa y sistemática, haremos uso de una serie de métodos y herramientas que detallamos a continuación.

En primer lugar, la metodología histórica se empleará para recopilar toda la información sobre el compositor, su obra y contexto histórico donde se desarrolló su legado musical. En este sentido, realizaremos una revisión bibliográfica de artículos, libros y archivos para comprender su persona dentro del panorama musical y el entorno en el que prosperó profesionalmente, así como sus influencias musicales, estilo compositivo y recorrido musical, entre otros.

Y, en segundo lugar, realizaremos la transcripción del *Conceptio tua* para, seguidamente, realizar un análisis exhaustivo mediante la metodología analítica. Este enfoque nos permitirá conocer en profundidad la obra, además de extraer una serie de conclusiones acerca del estilo compositivo del autor.

El estudio se dividirá en diversas fases, comenzando, en primer lugar, por una fase de recopilación de documentación, donde se recoge todo el material relacionado con la investigación, es decir, fuentes primarias donde se encontrase la parte crucial para desarrollar este trabajo. Como objeto principal de estudio, hemos recurrido a la partitura original del *Conceptio tua* en el archivo de la biblioteca del Patriarca, donde mediante cita previa y después de rellenar el cuestionario previo de la documentación que queremos visualizar, hemos podido obtenerlas. Así pues, para conocer en detalle todo lo acontecido en esta capilla y el contexto histórico de la primera etapa del Barroco valenciano, que es donde se desarrolla la figura de Grado, se recopiló toda la bibliografía donde se reflejase esa información. Además, se realizó una búsqueda exhaustiva de fuentes bibliográficas donde apareciese la figura de Diego de Grado y aportara datos de valor. En segundo lugar, se procedió a la transcripción de la obra encontrada y a su análisis. Y, por último, llegar a unas conclusiones que la investigación ha reflejado después de este estudio.

Por otro lado, para aclarar los métodos que se aplicarán a la hora de analizar la transcripción, en primer lugar, utilizaremos el sistema de cifrado armónico francés que es claro y conciso a la vez que útil para analizar todo el lenguaje armónico de la pieza. Además, esa claridad nos dará pie a entender mejor las cadencias y funciones tonales de la partitura para una mayor precisión en nuestras conclusiones. Asimismo, para indicar la altura de las notas que se va a emplear se hará uso del índice franco belga, puesto que es el más comúnmente utilizado. Este sistema enumera las octavas teniendo de referencia el *do* del segundo espacio en clave de *fa* grave, siendo este el iniciador del índice 1, es decir hasta llegar al siguiente *do*, todas las notas que estén en esa octava tendrán ese número, donde la siguiente octava tendrá el índice 2, la siguiente el 3 y así sucesivamente. El que toma-remos como referencia será el *do* central de la clave de *sol*, es decir el de la primera línea adicional, que corresponde al *do* 3²¹.

¹⁹ Jesús García Laborda, *La armonía tonal. Concepto, cifrado y análisis*. (Valencia: Editorial Piles, 2007).

²⁰ Joaquín Zamacois, *Teoría de la música (I)* (Barcelona: Idea Música, 2007).

²¹ Joaquín Zamacois, *Teoría de la música (I)* (Barcelona: Idea Música, 2007).

Para llevar a cabo la transcripción es necesario aclarar los criterios de transcripción que se van a utilizar y aclarar que se va a mantener la fidelidad del documento original.

- **Íncipits:** se ha decidido poner una imagen de la fuente original, ya que proporciona una visión más detallada de la notación y elementos musicales.
- Las barras de compás se pondrán discontinuas cuando no estén indicadas en el documento original, que en este caso no están indicadas y por tanto se han puesto discontinuas.
- **Compás:** la elección del compás ha sido un 3/2 para una sección y un 2/4 para la siguiente, siendo la unidad de compás la breve ternaria, que equivaldría a tres blancas por compás.
- **Claves:** en este caso las claves se han adaptado para la tesitura utilizada, siendo las usuales, actualmente, *sol* (para las Sopranos y Altos y Bajoncillos), *sol* octavada (para los Tenores) y *fa* (para los Bajos y Bajón).
- **Muscore:** programa utilizado para realizar la transcripción a notación moderna.
- En aquellos casos en los que fue necesario añadir alguna nota o parte del texto, estos fueron incluidos entre corchetes verticales, de manera que quede claro que dichas adiciones son producto de nuestra intervención.
- **Figuras corcheas:** en las partes vocales, las corcheas con sílaba propia llevan corchete independiente. En las partes instrumentales, las corcheas se agrupan por sílaba también para unificar el criterio general y dado que el programa, muscore, ha dado problemas a la hora de agrupar por tiempos en ciertos compases de los coros.

2. CONTEXTO HISTÓRICO

2.1. España en el siglo XVII

El siglo XVII fue un periodo de profundos cambios y transformaciones en España. Tras un siglo XVI, marcado por la expansión territorial y el poderío de la monarquía hispánica, el siglo XVII se caracterizó por una progresiva decadencia y crisis²².

Desde el punto de vista económico, España estaba sumergida en una profunda crisis financiera donde la inflación, la devaluación de la moneda, la disminución de la producción agrícola y minera, así como el gasto excesivo en guerras, sumieron al país en una recesión profunda. Por otro lado, la expulsión de los moriscos, llevada a cabo en 1609, también causó un impacto devastador en la economía española, ya que eran expertos en agricultura y artesanía²³.

En el ámbito social, la población española era una sociedad estamental, donde la mayoría de la población vivía en el campo, dedicada a la agricultura y ganadería, con malas condiciones de vida, mientras que el clero y la nobleza gozaba de toda clase de privilegios. Por otro lado, estas desigualdades sociales dieron pie a tensiones y movimientos que relajaban la insatisfacción de la clase social más vulnerable, los campesinos, destacando la revuelta catalana de 1640, donde la subida de impuestos, injusticias sociales y opresión feudal entre otros factores, hicieron que

²² Floristán, *Historia de España en la Edad Moderna...*, 391.

²³ Floristán, *Historia de España en la Edad Moderna...*, 391-408.

mucha población emigrara a otros territorios buscando nuevas oportunidades de vida²⁴.

Por último, España estaba sumergida en una decadencia institucional y política, ya que los monarcas que reinaron en este siglo: Felipe III, Felipe IV y Carlos II, también llamados los Austrias menores, tuvieron problemas para afrontar los desafíos institucionales del imperio mostrando así su debilidad e incapacidad política. Por otro lado, la figura del valido, que era el primer ministro, pero con gran poder ejecutivo, se hizo cada vez notable sin llegar a impedir la decadencia política²⁵. A todo esto, se sumó la crisis sucesoria que, al morir Carlos II sin descendencia, dio lugar a la Guerra de Sucesión Española, con la que se puso fin a la dinastía de los Austrias y marcó el inicio de una nueva era para España²⁶.

2.1.1. Valencia en el siglo XVII

Valencia fue una de las ciudades más boyantes de la península a finales del siglo XVI, pero fue arrastrada a un declive económico y social en el nuevo siglo XVII²⁷.

Desde el punto de vista económico, Valencia era una ciudad que vivía, a grandes rasgos, de la agricultura y el comercio marítimo. Cabe destacar que la expulsión de los moriscos provocó un hundimiento en la agricultura, ya que eran uno de los pilares fundamentales en la economía valenciana y que con su expulsión muchos puestos de trabajos quedaron desiertos. Se creó la *Taula de Canvis*, una institución fundamental y motor económico para Valencia, ya que era un banco público que buscaba la estabilidad financiera, pero con la expulsión de los moriscos Valencia vio como su sector económico más potente se desmoronaba²⁸.

Desde el punto de vista de la sociedad, Valencia estaba dividida en los siguientes estamentos: nobleza, clero, burguesía y campesinos, dando pie a una desigualdad entre clases sociales, en la que los campesinos fueron los más afectados por las malas condiciones de trabajo. Todo esto, unido a las tiranteces con los terratenientes y las frecuentes epidemias, dio lugar a tensión y malestar social²⁹.

Por último, desde la perspectiva política, Valencia era una de las pocas ciudades con una cierta autonomía dentro de la monarquía hispánica, contando con instituciones y leyes propias que le permitieron mantener algunas particularidades territoriales, a pesar de la crisis general³⁰.

2.2. El Barroco musical en España

Este período fue famoso por su gran riqueza y diversidad, aunque con características propias, pero compartiendo algunas tendencias generales con el resto de Europa, lo que se plasmó en un estilo particular y único marcado por factores culturales, históricos y religiosos, dando pie a

²⁴ Floristán, *Historia de España en la Edad Moderna...*, 409-435.

²⁵ Floristán, *Historia de España en la Edad Moderna...*, 459-538

²⁶ Floristán, *Historia de España en la Edad Moderna...*, 539-563.

²⁷ Sánchez Mombiedro, *La Capilla musical del Real...*, 39.

²⁸ Sánchez Mombiedro, *La Capilla musical del Real...*, 37.

²⁹ Floristán, *Historia de España en la Edad Moderna...*, 428-435.

³⁰ Floristán, *Historia de España en la Edad Moderna...*, 256-266.

un fomento de la música instrumental, sacra, vocal, entre otras³¹.

Dentro de las características principales del Barroco musical español, encontramos el conservadurismo estilístico en alguna de sus formas musicales, la influencia de la música popular en la música culta o el desarrollo de géneros propios como la zarzuela y el villancico. Asimismo, se suman las raíces de las diferentes culturas: árabes, judías y cristianas, que dejaron huella en la música culta³².

Por otro lado, la Iglesia Católica jugó un papel fundamental, sobre todo con la música vocal, promoviendo la composición de música sacra y litúrgica, para acercar la palabra de Dios al pueblo de una manera más directa. La composición de misas, motetes y villancicos religiosos estaba en pleno auge y eran esenciales para la vida religiosa. Además, la música instrumental también experimentó un notable desarrollo, con la aparición de formas como la sonata y la suite, pero bajo un papel menor en comparación con el resto de Europa, ya que mayormente tenían un papel de acompañamiento o de improvisación dentro de una pieza vocal³³.

2.2.1. *La música en la Valencia Barroca*

En esta época, la ciudad de Valencia se consolidó como un importante centro artístico y cultural, con un fuerte énfasis en la música, la arquitectura y las artes visuales. El Barroco valenciano estuvo profundamente influenciado por la religiosidad, el mecenazgo eclesiástico y las corrientes artísticas europeas, aunque mantuvo características propias y locales. En Valencia, como en otras regiones de España, se dio una notable interacción entre las tradiciones populares y las formas cultas. Esto se refleja en el uso de melodías populares en la música religiosa y en la composición de villancicos y danzas³⁴.

La música para órgano tuvo un desarrollo significativo, con obras que se utilizaban tanto en ceremonias religiosas como en contextos más seculares, mientras que el villancico, tanto religioso como profano, fue el género vocal barroco por excelencia. Estos villancicos solían tener textos en castellano y estaban impregnados de elementos populares, lo que los hacía accesibles y atractivos para el público general³⁵.

En cuanto a la creación de esta música, destacan las dos capillas más importantes de Valencia: la de la Catedral Metropolitana de Valencia y la del Real Colegio-Seminario Corpus Christi, donde se desplegaron las mayores y más importantes actividades musicales en todo el siglo XVII valenciano. Por los medios de que disponían, sus plantillas de cantores, ministriles y organistas, así como por la relevancia de sus maestros de capilla, fueron dos grandes capillas de referencia en el barroco hispánico³⁶.

Por último, destacar la figura del compositor Juan Bautista Comes quien, gracias a su producción musical, nos revela la profundidad y la diversidad del Barroco musical valenciano. Comes,

³¹ Torrente, *Historia de la música española 3...*,29-35.

³² López-Calo, *La música en las catedrales españolas...*,339.

³³ Torrente, *Historia de la música española 3...*,81-122.

³⁴ Climent Barber; Piedra Miralles, *Juan Bautista Comes y su tiempo...*,61-77.

³⁵ Climent, *La capilla de música de la catedral de Valencia...*,1-3.

³⁶ Sánchez Mombiedro, *La Capilla musical del Real...*,57.

conocido por su prolífica producción de música sacra y por su lenguaje, impregnado de una profunda espiritualidad y expresividad, ejemplifica las características distintivas del Barroco musical valenciano³⁷.

2.2.2. *Real Colegio Seminario Corpus Christi*

El Real Colegio-Seminario del Corpus Christi, también conocido como El Patriarca, es una de las instituciones más importantes de Valencia, tanto desde el punto de vista histórico como cultural y religioso. Fue fundado en el año 1583 por San Juan de Ribera, arzobispo de Valencia y patriarca de Antioquía, que tenía un ideal propio contrarreformista emanado del Concilio de Trento, donde buscaba consagrar en cuerpo y alma la tarea de la reforma de la Iglesia, suprimiendo los abusos y faltas de disciplina que se habían ido cometiendo en ese tiempo y buscaba volver a la austeridad primitiva de los primeros Padres de la Iglesia³⁸.

El objetivo de la creación de este Colegio-Seminario era proveer una educación rigurosa y religiosa para el clero, elevar el nivel de la vida espiritual y cultural en Valencia, así como defender la fe católica frente a la amenaza del protestantismo. En definitiva, dar la formación más completa al clero diocesano³⁹. Para llevar a cabo esta educación tan estricta, San Juan de Ribera crea las Constituciones, que son las reglas o normas que han de seguir y donde se detalla la formación espiritual y religiosa de los colegiales, así como su formación literaria y académica⁴⁰.

Cuando se construyó el Real Colegio-Seminario de Corpus Christi, Juan de Ribera se propuso incluir en la fundación una capilla donde los miembros del Colegio-Seminario y el público pudiesen celebrar la misa, oficios divinos y otros aspectos de la liturgia. Es por eso que fundó y construyó su propia iglesia añadiendo una capilla musical y organizando la vida a más de cincuenta personas que se dedicarían a celebrar estos rituales de misa, oficios y devociones, que quedaban registradas en las Constituciones de la capilla del Real Colegio Seminario del Corpus Christi. Así la palabra «capilla» se convirtió en un sinónimo tanto del edificio donde se encontraba la iglesia del Colegio, como las capillas donde se realizaban los servicios a la iglesia especialmente en el canto y la ejecución musical⁴¹.

La música de la capilla del Colegio-Seminario se mantuvo bastante tradicionalista en lo estilístico, como su institución, debido a la normativa y la estructura de la capilla y del mismo Colegio-Seminario de Corpus Christi. La música vocal en lengua vulgar no estaba permitida durante la liturgia, solo se usaba el latín, por lo tanto, villancicos u oratorios en lengua vulgar no podían interpretarse en ningún servicio oficial. No obstante, eran admitidos en los actos devocionales, cuando se usaban composiciones musicales no litúrgicas. Asimismo, con el fin de preservar un ambiente de humildad y devoción entre los miembros de la capilla y el Colegio, los cantantes no estaban autorizados a cantar o actuar en otras iglesias o participar en otras actividades fuera del Colegio⁴².

Por último, destacar su valioso archivo de partituras y manuscritos musicales, que incluyen

³⁷ Climent Barber; Piedra Miralles, *Juan Bautista Comes y su tiempo...*,91-143.

³⁸ Olson, *Domus Speciosa...*,13.

³⁹ Climent Barber; Piedra Miralles, *Juan Bautista Comes y su tiempo...*,31.

⁴⁰ Olson, *Domus Speciosa...*,15.

⁴¹ Olson, *Domus Speciosa...*,245.

⁴² Olson, *Domus Speciosa...*,249.

obras de compositores relevantes del Barroco valenciano y español. Su catálogo de compositores es muy amplio y es debido a todos los maestros de capilla que ocuparon el cargo y compusieron sus obras, piezas que se donaban en herencia a la iglesia, composiciones que se copiaban para tener repertorio, entre otras. Bien es cierto, que existe un vacío compositivo en obras de este tipo de los siglos XVII y XVIII por el veto que puso de Juan de Ribera a la interpretación de obras en lengua romance o por no cumplir las obligaciones que el fundador o sus exigentes sucesores pedían⁴³.

Tras el fallecimiento de Juan de Ribera, ocurrido el 6 de enero de 1611, el Colegio del Patriarca atravesó una profunda crisis tanto económica como institucional. Ribera no solo había sido su fundador y principal mecenas, sino también el responsable directo de su organización y supervisión, incluyendo la dirección de su prestigiosa capilla musical. Su ausencia dejó al descubierto una serie de carencias estructurales, especialmente en el ámbito financiero, que dificultaron el pago regular de salarios y comprometieron la continuidad de las actividades académicas y litúrgicas.

En este escenario de inestabilidad asumió el cargo de maestro de capilla Diego de Grado. Su gestión estuvo marcada por las restricciones presupuestarias, que repercutieron negativamente en el funcionamiento musical del Colegio: se redujo el número de cantores y ministriles, escasearon los recursos para la renovación del material musical y se espaciaron los actos litúrgico-musicales de mayor solemnidad. No obstante, Grado procuró mantener la calidad artística heredada de sus predecesores, pese a las limitaciones impuestas por el contexto⁴⁴.

3. DIEGO DE GRADO

Fue un Maestro de capilla nacido en el 1593 procedente de Vallecas (cerca de Madrid). El 20 de enero de 1604 sus padres le ingresaron como seise en la catedral de Sevilla, donde tuvo como maestro a Alonso Lobo, a quien más tarde ayudó en sus tareas, sobre todo en la enseñanza de los niños estudiantes más jóvenes, cuando Lobo ya no podía desempeñar aquellas funciones a causa de su edad⁴⁵.

A partir de 1611 ya clérigo, ejerció como maestro de capilla sustituto en la parroquia de San Salvador de Sevilla, y en 1614 titular, al tiempo que ocupaba una capellanía en la catedral hispalense⁴⁶. Entre los alumnos que Diego de Grado tuvo en Sevilla destaca Carlos Patiño, el futuro Maestro de capilla del Real Felipe IV⁴⁷, que fue discípulo suyo a partir de 1616. En 1619, siendo MC de la catedral de Úbeda (Jaén), opositó al magisterio de capilla de Segovia, pero no consiguió la plaza. Fue luego MC y canónigo de la colegiata de Berlanga de Duero (Soria)⁴⁸.

En 1621 volvió a Sevilla como MC del Sagrario, hasta que el 26 de noviembre de 1622 logró el magisterio de capilla de la catedral de Plasencia (Cáceres), con triunfo raras veces visto, pues

⁴³ Climent, *Fondos musicales de la Región Valenciana, II...*,9-10.

⁴⁴ Climent Barber; Piedra Miralles, *Juan Bautista Comes y su tiempo...*,53.

⁴⁵ Olson, «Grados, Diego de», en *Diccionario de la Música Valenciana...*,467.

⁴⁶ Sánchez Mombiedro, *La Capilla musical del Real...*,188.

⁴⁷ Olson, *Domus Speciosa...*251.

⁴⁸ Olson, «Grados, Diego de», en *Diccionario de la Música Valenciana...*,467.

habiendo otros cuatro opositores, Manuel Rodríguez Galván, MC de la catedral de Badajoz, Juan de Riscos, de la de Úbeda, Jerónimo de León, de la colegiata de Media del Campo (Valladolid), y Diego Pontac, obtuvo la plaza por unanimidad; el examinador había sido Diego Bruceña, MC de la catedral de Zamora. Duró apenas unos meses en ese cargo y en esa ciudad, pues el Cabildo lo expulsó por una serie de faltas que había cometido, más concretamente el 7 de julio de 1623⁴⁹.

El 24 de abril de 1625 fue contratado por el Real Colegio-Seminario del Corpus Christi en Valencia. Se habían publicado edictos para el puesto el 15 de enero de ese año, pero el colegio convocó a Grado a la oposición y le pagó los gastos de viaje por la suma de 12 libras 16 sueldos el 9 de mayo de 1625 y posteriormente se alquiló una casa. Diego de Grado era licenciado, como puede verse en el primer recibo que firma para el cobro del salario, el 3 de mayo de 1625 donde dice «he recibido del Sr. Don Francisco Fenollet, Sacristán de dicho Collegio tres libras y diez sueldos por mi salario de siete días del mes de Abril de este año 1625 y por la verdad hize hazer el presente de mano agena y firmado de la mía en 3 de Mayo de 1625»⁵⁰.

En cuanto a sus obras, en el inventario de 1656 incluye los títulos de 17 de sus motetes, aunque hoy solamente existen dos obras en el Colegio, una de las cuales es un contrafacta: una versión del salmo 111, *Beatus Vir* para 8 voces y *Conceptuo tua/Presentatio tua*, contrafacta para 9 voces en 3 coros⁵¹.

A su fallecimiento, el noble local Diego de Vich escribió en su diario el 12 de agosto de 1627. «Jueves a 12 murió de garotillo de tres días Diego de Grado natural de Vallecas MC. Del Colegio, hombre mozo de buen gusto, y extremada habilidad, aunque poco trabajador en ella»⁵². El garotillo es enfermedad infecciosa causada por una bacteria que da lugar a fiebre y por la aparición de falsas membranas en las superficies mucosas de las vías respiratorias y digestivas superiores y que se transmitía por contacto directo u objetos contaminados y que comúnmente se le denomina Difteria⁵³.

Su prematura muerte marchitó las esperanzas que había puesto en él el Colegio⁵⁴, pero desde su toma de posesión en 1625 se dice «que sucediendo en la maestría al célebre maestro Juan Bautista Comes, al que trató de imitar, pero dejándose influir ya de los procedimientos de la escuela neerlandesa, que algunos años después tanto habían de sofisticar la valenciana, brillantemente representada por Ginés Pérez y Comes»⁵⁵.

Queda la cuestión del apellido: en Valencia lo vemos firmando como *de Grado*, pero no hemos podido comparar la grafía de su firma con otras anteriores; el propio López-Calo recientemente añade entre paréntesis una s en el apellido del compositor por él estudiado, de quien men-

⁴⁹ Olson, «Grados, Diego de», en *Diccionario de la Música Valenciana...*,467. Sacristán de dicho Collegio tres libras y diez sueldos por mi salario de siete días del mes de Abril de este año 1625 y por la verdad hize hazer el presente de mano agena y firmado de la mía en 3 de Mayo de 1625».

⁵⁰ Climent Barber; Piedra Miralles, *Juan Bautista Comes y su tiempo...*,97.

⁵¹ Olson, «Grados, Diego de», en *Diccionario de la Música Valenciana...*,467.

⁵² Olson, «Grados, Diego de», en *Diccionario de la Música Valenciana...*,467.

⁵³ «Garotillo», RAE, acceso el 23 de febrero de 2025, <https://www.rae.es/dhle/garotillo> .

⁵⁴ Climent Barber; Piedra Miralles, *Juan Bautista Comes y su tiempo...*,97.

⁵⁵ Ruiz de Lihory, *La música en Valencia: Diccionario biográfico y crítico ...*300.

ciona un salmo a ocho voces conservado en la catedral de Segovia⁵⁶, pero en nuestro caso haremos referencia a él como Diego de Grado, ya que en nuestro manuscrito se encuentra sin la s final.

Finalmente, cabe indicar que hay poca información sobre su actividad musical en la capilla, pero precisamente en 1626 es la única ocasión en que vemos que se interpretan villancicos, que no sabemos si eran suyos o no, durante la Semana Santa y no hemos encontrado ninguna otra mención a lo largo del siglo. Por otro lado, como hipótesis, quizá fuera Diego de Grado quien también realizara o supervisara el primer inventario de música⁵⁷, pero esto no lo podremos saber con exactitud por la escasa información que tenemos de su labor en El Patriarca debido a su prematura muerte.

4. ANÁLISIS DE LA PIEZA

A continuación, se llevará a cabo el análisis de la pieza, con el objetivo de explorar en detalle su composición, estructura y elementos musicales.

En primer lugar, se trata de un motete a 9 voces y tres instrumentos, de las que las partes vocales constan de un tenor solista y dos coros completos (Tiple, Alto, Tenor y Bajo), mientras que los tres instrumentos son Tiple de bajoncillo, Bajoncillo alto y Bajón, siendo la ubicación de esta partitura original el archivo de la iglesia valenciana del Corpus Christi, más conocida como del Patriarca, con la referencia VAcP-Mus/ CM-G-76 r.4456

El presente manuscrito musical, compuesto por veinticuatro páginas, se encuentra íntegramente digitalizado mediante fotografías de las partituras originales, las cuales están disponibles para su consulta en la base de datos del Patriarca, facilitando así su acceso y estudio. En términos generales, el estado de conservación del documento es notablemente bueno, lo que permite una lectura nítida y detallada de todas las voces. Sin embargo, se han identificado ciertos indicios de deterioro, tales como pequeños orificios en algunas láminas, probablemente originados por la oxidación de los componentes de la tinta a lo largo del tiempo.

Se trata de un motete, composición musical vocal sacra, generalmente polifónica, que se interpretaba en contextos religiosos, especialmente dentro de la Iglesia católica. Este tipo de piezas son propias del siglo XVI, en el periodo de la historia de las artes conocido como Renacimiento, pero según los años en los que situamos al compositor en la capilla, entre 1625-1627, se trata de un motete de principios del Barroco. Debemos decir que el motete de los primeros años, e incluso de las primeras décadas de este siglo XVII, fueron una prolongación del anterior, ya que en España no se verificó ninguna ruptura violenta con las formas precedentes en los comienzos del nuevo siglo, ni tampoco ningún compositor intentó hacer un nuevo tipo de música, y ciertamente, no un nuevo tipo de motete. Los cambios vendrían después por simple evolución⁵⁸. Aunque nos encontremos a principios del siglo XVII, el motete *Conceptio tua*, presenta rasgos del motete renacentista que podremos observar a lo largo de la pieza.

Continuando con el texto de la obra, está dividido en dos secciones. Para una mayor comprensión del trasfondo religioso que tiene este texto, así como la parte musical, es importante tener en cuenta la letra original en latín, que es:

⁵⁶ Royo Conesa, *La Capilla del Colegio...*,288-289.

⁵⁷ Royo Conesa, *La Capilla del Colegio...*,289.

⁵⁸ López-Calo, *Historia de la música española 3. Siglo XVII...*.86.

Conceptio tua, dei genitrix Virgo, Gaudium annuntiavit annuntiavit Universo mundo, Gaudeamus omnes in domino in domino, Gaudeamus omnes in domino in domino diem festum celebrantes in quo Conceptio tua, dei genitrix Virgo Gaudium annuntiavit annuntiavit Universo mundo, De cuius Conceptione gaudent angeli et co laudent filium dei Gaudeamus omnes in domino in domino diem festum celebrantes in quo Conceptio tua, dei genitrix Virgo Gaudium annuntiavit annuntiavit Universo mundo Universo mundo.

Por consiguiente, la traducción en castellano, para mejorar su comprensión sería la siguiente:

Tu concepción, Virgen Madre de Dios, anunció la alegría al mundo entero, Alegrémonos todos en el Señor, en el Señor, Alegrémonos todos en el Señor, en el Señor. celebrando la festividad. En la que tu Concepción, Virgen Madre de Dios, anunció la alegría al mundo entero, En cuya Concepción los ángeles se regocijan y alaban al Hijo de Dios. Alegrémonos todos en el Señor, en el Señor. celebrando la festividad En la que tu Concepción, Virgen Madre de Dios, anunció la Alegría, anunciada al mundo entero, al mundo entero.

Después de saber el significado del texto y comprender mejor cual el mensaje que quiere transmitir este compositor mediante la letra, se ve como hace referencia a una antifona para la fiesta de la Inmaculada Concepción, celebrada el 8 de diciembre. Es cierto, que en este motete De Grado solo utiliza el primer verso, *Conceptio tua, dei genitrix Virgo, Gaudium annuntiavit annuntiavit Universo mundo*, uniéndolo con un texto añadido genérico que se aprovechaba para cualquier festividad de un santo, de la Virgen, entre otros, *Gaudeamus omnes in domino in domino, diem festum celebrantes, in quo Conceptio tua...*

Como se observa en el manuscrito original, al comienzo de la letra del Tenor solista, aparece la palabra *Presentatio*, lo que significa que esta antifona se reutilizaba e interpretaba no solo el 8 de diciembre, sino también el 21 de noviembre para la festividad de la Presentación de María. La figura de la Virgen María fue uno de los pilares dentro del Patriarca, bajo la advocación de Nuestra Señora de la Antigua. De hecho, dentro del edificio, Ribera dedicó a la figura de la Virgen dos espacios: una capilla principal en el templo, la de la mencionada Virgen de la Antigua, con la que el patriarca “instauraba” su veneración; y otra capilla adyacente, la del “Monumento”, también llamada “de la Inmaculada”, por estar presidida por la escultura de Gregorio Fernández. Entre las celebraciones semanales, el sábado se oficiaba la misa conventual en honor a la Virgen Nuestra Señora, seguida por la salve. A lo largo del año, se conmemoraban con gran solemnidad nueve festividades marianas, a saber: Natividad (8 de septiembre), Presentación (21 de noviembre), Inmaculada Concepción (8 de diciembre), Expectación (18 de diciembre), Purificación (2 de febrero, con la festividad implícita de la Virgen de la Antigua), Anunciación (25 de marzo), Visitación (31 de mayo), Virgen de las Nieves (5 de agosto) y Asunción (15 de agosto). Por tanto, la figura de la Virgen adquiría una relevancia singular, siendo una presencia constante en el conjunto del calendario litúrgico⁵⁹.

Con respecto a la letra de los dos coros, se limita únicamente a repetir la parte central o general del texto, a modo de reiteración de la importancia de la concepción del Señor, *Gaudium annuntiavit annuntiavit Universo mundo, Gaudeamus omnes in domino in domino...* Este texto central haría referencia a una alegría anunciadora, acabando con la búsqueda del alcance universal del mensaje con las palabras *Universo mundo*.

⁵⁹ Sánchez Mombiedro, *La Capilla musical del Real...*,165.

Con todo esto, podemos ver que la figura de la Virgen es uno de los pilares de esta institución y de ahí que se refleje en las composiciones de los maestros de capilla de esta iglesia.

Como se comenta al principio del análisis, *Conceptio tua* es una composición policoral valenciana en forma de motete, que refleja las prácticas interpretativas del siglo XVII. La obra está estructurada para nueve voces y tres instrumentos, dando a estos la capacidad de doblar de forma homofónica la parte del Tenor solista. Los instrumentos empleados en esta pieza son: el Tiple de bajoncillo, un bajoncillo (alto) y un bajón u órgano. En este caso, el uso de estos instrumentos es, desde 1570, una pieza clave para la interpretación de composiciones musicales en todas las capillas de ministriles⁶⁰.

Respecto al rango vocal, es de ámbito medio dentro de la tesitura vocal de cada voz. El Tenor solista se mueve desde un sol3 hasta un re4, estando este con una clave de sol octavada, es decir, cantando un octava por debajo de lo escrito. Pasando ya al primer coro, la Soprano 1ª tiene un rango que va desde un re3 a un re4, el Alto 1ª abarca desde un sol2 hasta un la3, el Tenor 1ª se extiende desde un fa3 hasta un re4, estando en clave de sol octavada también, y el Bajo 1ª va desde el fa1 al si2. Este coro se mueve en casi todas las voces, menos en el bajo, dentro de una octava, siendo cómodo a la hora de ejecutarlo. Por otro lado, en el segundo coro la Soprano 2ª va desde un re3 hasta un re4, el Alto 2ª se mueve desde un la2 hasta un sol3, el Tenor 2ª abarca desde re3 hasta un re4, estando en clave de sol octavada, y el Bajo 2ª se extiende desde el fa1 hasta el la2. Como pasa con el primer coro, este segundo también se mueve por el ámbito de una octava, siendo el registro adecuado para su interpretación. Esta comodidad vocal, junto con los instrumentos de viento, proporcionan una estabilidad al solista a la hora de la ejecución de la pieza, dando claridad en las cadencias y los momentos de cambio de las diferentes secciones.

Como vemos en la obra, la alternancia del solista e instrumentos y los dos coros, dan una sensación de diálogo llamado estilo concertato. Este mecanismo compositivo facilita la diferenciación y prominencia de las diversas líneas vocales e instrumentales, generando un intercambio sonoro que amplifica la dimensión perceptiva de la obra. Es pertinente señalar que la aplicación de dicha técnica evidencia una clara conexión con los procedimientos compositivos desarrollados previamente por Juan Bautista Comes, cuya influencia se manifiesta de manera significativa en el tratamiento del material musical presentado. De hecho, se dice que Diego de Grado al situarlo dentro de la etapa vital donde Comes iba y venía al Patriarca, trató de imitarle, pero dejándose influir por los procedimientos de la escuela neerlandesa⁶¹.

Es por eso que en esta pieza vemos una relación con este estilo concertato, donde se encuentran elementos que efectivamente sugieren esta influencia, aunque con matices propios de la tradición española. Se puede observar una alternancia entre las fuerzas vocales e instrumentales, donde el Tenor solista aparece como voz principal en los compases del 1-7 y del 93-98, donde los dos coros completos se responden mutuamente y donde los instrumentos que no sólo doblan, sino que parecen tener momentos de cierta independencia. Además, la disposición en dos coros separados es una característica fundamental de este estilo concertato de origen veneciano. Pero, por otro lado, la pieza presenta características específicas de la tradición española como es el contrapunto imitativo del Renacimiento. A su vez, observamos como hay una ausencia de bajo continuo desarrollado, ya que no observamos un verdadero bajo con un cifrado como en el concertato italiano más avanzado. Por último, el uso de bajoncillos y bajón es característico de la práctica española dotándola de un color tímbrico diferenciado, a la vez que

⁶⁰ López-Calo, *La música en las catedrales españolas...*,309.

⁶¹ Ruíz de Lihory, *La música en Valencia: Diccionario biográfico y crítico...*,300.

se aprecia una integración sutil de los contrastes entre secciones para buscar una fluidez entre las diferentes texturas.

También cabe resaltar, asimismo, la alternancia entre secciones homofónicas y pasajes polifónicos, lo cual origina una textura musical de gran riqueza que trasluce la complejidad y hondura de la experiencia religiosa. Del mismo modo, la disposición estratégica de los conjuntos vocales e instrumentales en el espacio escénico podría responder al modelo del coro *spezzato*, al ubicarse coros e intérpretes en distintos puntos del recinto para generar efectos espaciales que enfatizan la polifonía y los diálogos entre agrupaciones y solistas. Es por esto que podemos decir que esta composición puede tratarse de un ejemplo de estilo *concertato* temprano español, donde muestra un proceso de adaptación de un estilo foráneo, como es el veneciano, a las particularidades de la práctica musical española, creando una síntesis característica, dándole un estadio particular en la evolución de la música policoral española que no debe entenderse como un paso detrás de Italia, sino como una adaptación consciente a un contexto cultural, litúrgico y acústico diferente.

En síntesis, una evaluación adecuada del mérito artístico de esta composición requiere una contextualización histórica que transporte al receptor al contexto del siglo XVII, particularmente al ámbito de la majestuosa iglesia valenciana del Patriarca, donde se experimentaría una profunda inmersión en la experiencia devocional. Desde el inicio de la interpretación, el fenómeno acústico permea el espacio consagrado mediante un ambiente de gravedad ceremonial y contemplación interior, donde las agrupaciones corales especializadas, en conjunción con el acompañamiento instrumental de bajoncillos y bajón, generan un paisaje sonoro de excepcional complejidad tímbrica y dimensión expresiva.

La dimensión litúrgica de la composición se revela de manera inmediata a través de la interpretación de los textos en latín, cuyo eco reverbera en la monumental arquitectura de la iglesia, intensificando el carácter sacro de la obra. La grandiosidad de la pieza, estructurada para nueve voces y acompañamiento instrumental, no solo realza la majestuosidad del espacio, sino que también envuelve al oyente en una experiencia estética y espiritual de carácter sublime y trascendental. Cada línea melódica y cada entramado armónico están impregnados de un profundo sentido de devoción y fervor religioso a la Virgen, elementos que inducen en el receptor un estado de contemplación y conexión interior con lo divino.

La alternancia entre secciones homofónicas y contrapuntísticas imitativas contribuye a la creación de una textura musical rica y compleja, que da cuenta de la sofisticación técnica de la obra, así como de la profundidad teológica subyacente. La experiencia de los coros profesionales, manifiesta en la precisión de sus intervenciones y en la expresividad de sus interpretaciones, logrando transmitir la solemnidad inherente a la liturgia y conduciendo al oyente hacia una experiencia de reverencia, admiración y elevación espiritual ante la magnificencia de la música sacra.

En lo referente a la estructura de la pieza musical, se aprecia una distinción entre dos secciones principales que están delimitadas por cambios de compás. Estas secciones son, en primer lugar, las que se encuentran con un O 3, equivalente a un ternario mayor, siendo la unidad de compás la breve ternaria, es decir entran tres semibreves por compás, y transcrito mediante un 3/2. Hay que decir que este compás está corrupto en el Barroco, y que ya en el Renacimiento es fuente de conflicto entre los teóricos debido a que no se ponen de acuerdo, ya que para muchos de ellos ponen o no el círculo o semicírculo barrado indistintamente⁶². Y, en segundo lugar, las secciones que cambian de compás a una C, al compasillo, transcritas en un 2/4. Con

⁶² López-Calo, *La música en las catedrales españolas...*, 345-348.

los distintos cambios de compás a lo largo de la obra encontramos un total de cinco subsecciones, que las identificaremos mediante las letras desde la A hasta la E y que, seguidamente, analizaremos musicalmente en profundidad.

Comenzando con el fragmento A, que se extiende desde el comienzo de la obra hasta el compás 28, abarca el versículo más importante de la pieza *Conceptio tua, dei genitrix Virgo, Gaudium annuntiavit annuntiavit Universo mundo*. A continuación, la subsección B, que se inicia en el compás 29 y acaba en el 46 comprende el segundo y tercer versículo con la letra: *Gaudeamus omnes in domino in domino, Gaudeamus omnes in domino in domino, diem festum celebrantes, in*. En esta subsección B, observamos como reitera el segundo versículo para enfatizar la figura de “Dios nuestro Señor” (*in domino in domino*). Seguidamente, ya en la subsección C, que inicia en el compás 47 y finaliza en el cambio de compás del 72, contiene el cuarto versículo que dice *quo Conceptio tua, dei genitrix Virgo Gaudium annuntiavit annuntiavit Universo mundo*, y cómo podemos apreciar, es una reiteración del primer verso. La subsección D, que comprende desde el compás 73 al compás 91, contiene un versículo nuevo y una reiteración, como en la letra B, *De cuius Conceptione gaudent angeli et co laudent filium dei, Gaudeamus omnes in domino in domino, diem festum celebrantes, in*. Y, por último, la subsección E, muestra una repetición del primer versículo central *Conceptio tua, dei genitrix Virgo, Gaudium annuntiavit annuntiavit Universo mundo, Universo mundo*, pero con una reiteración de las dos últimas palabras para enfatizar la grandeza que ocupa la fe de Dios. Como hemos podido analizar mediante el texto, la pieza se compone de un versículo central que es el que se expone en las subsecciones A, C y E, mientras que los versos más cortos y repetitivos ocupan las subsecciones B y D, coincidiendo con un cambio de compás más vivo.

Seguidamente, procederemos a un análisis detallado y abordando aspectos que van desde la melodía hasta la armonía, e incluyendo la textura y la policoralidad. Se llevará a cabo un estudio exhaustivo de cada elemento que contribuye a la expresividad y al significado de la obra: indagaremos en la estructura melódica, identificando las interacciones entre las diferentes voces y sus funciones dentro del conjunto; analizaremos el estilo mediante la distinción entre pasajes silábicos y melismáticos, y cómo estos aportan a la expresividad y el dinamismo compositivo; y consideraremos la policoralidad como rasgo distintivo de la pieza. Por último, exploraremos la armonía, desentrañando los acordes, progresiones y cadencias que sostienen la organización tonal de la obra.

Antes de comenzar el análisis de las subsecciones, debemos aclarar que la pieza se encuentra en Sol Dórico, transportado de re a sol, lo que implica el uso de un solo bemol en la armadura, si bemol, que era un modo transportado muy típico de la polifonía española del siglo de oro y que se mantuvo años después. Por otra parte, hay momentos en que, disimuladamente, deriva hacia Sol menor, quizás por influencia de la incipiente armonía tonal, todavía lejos de consolidarse debido a las fechas en las que nos encontramos, y que se refleja cuando aparece el fa sostenido.

Empezando ya con el fragmento A, que abarca desde el principio hasta el compás 28, vemos que está en el primer tipo de compás de 3/2. En cuanto a las voces, observamos que entran en el Tenor solista y los instrumentos a la vez en el tercer tiempo del compás a modo de anacrusa. Estas primeras voces acaban cuando entra el coro 1 en el compás 11 y el coro 2 un compás más tarde, en el 12. Vemos aquí como hay una entrada escalonada, dando una sensación de diálogo de pregunta-respuesta, que se extiende hasta el compás 22, entrando ya en el compás 23 el coro 1 solo con una textura homofónica, creando un tejido denso y elaborado. A este coro 1 se le añade en el compás 26 el coro 2 a modo de cadencia final de sección, que como podemos observar, resuelve en el compás 29 a modo de cierre y comienzo de la nueva

subsección.

Además de las entradas de las diferentes voces, es notable la presencia de diversos motivos musicales que se repiten a lo largo de la subsección A. Uno de estos recursos, identificado como «a», se observa en múltiples instancias dentro de las entradas corales de toda la pieza. Este motivo se utiliza en las entradas del coro 1 y 2, y en el quinto compás del solista e instrumentos. Su repetición se evidencia en momentos específicos de la subsección A, como en los compases 6-7 en el solista e instrumentos y en los compases 11-12 del coro 1 y 12-13 del coro 2. Además, en los compases posteriores de los coros, se puede ver cómo se repite la misma rítmica, pero con una variación tonal en la Soprano 1ª, Tenor 1ª, Soprano 2ª, Alto 2ª y Tenor 2ª.



Ilustración 1. Motivo «a»

Seguidamente al motivo «a», se puede identificar la presencia del motivo «b». Este motivo se distingue en las entradas del coro 1 en homofonía, con respuesta del coro 2, un compás más tarde. Esto sucede desde los compases 19 al 23 en todas las voces. Esta fórmula rítmica genera también una especie de pregunta-respuesta.



Ilustración 2. Motivo «b»

Un elemento importante que destaca en la subsección A, es la aparición de una melodía del solista, reforzada por los bajoncillos y bajón, que va del compás 1 al 11, fundiéndose en el compás 11 y dándoles paso a los coros. Bien es cierto, que es inusual que la melodía acabe en redonda, faltándole un tiempo, y que no complete el compás entero con un puntillo, pero el compositor así lo ha querido.



Ilustración 3. cc. 10-11

Sin embargo, al final de la subsección A, se ha creído conveniente alargar las redondas finales del coro 1, para darle mayor densidad vocal a la pieza y poder ligar con el comienzo de la subsección B.



Ilustración 4. Motivo «c»

Continuando con la relación música-texto, observamos que es en su totalidad silábica, donde cada sílaba del texto está asociada a una única nota musical. Sin embargo, en el compás 28, el Tenor 2º realiza un pequeño melisma gracias a una ligadura de opuesta propiedad en la sílaba «mun», proporcionando un giro melódico para acabar en la fundamental del modo. Este motivo «d», se repetirá al final de las subsecciones A y C, para dar paso a otro fragmento totalmente distinto.



Ilustración 5. Motivo «d»

Como ya se ha mencionado anteriormente, la policoralidad se evidencia en la entrada desfaseada de los distintos coros por un compás, lo cual engendra una textura contrapuntística de gran dinamismo. Es relevante señalar, que, a parte de esta textura contrapuntística, encontramos la homofónica, donde las voces avanzan juntas para enfatizar la letra del texto. Asimismo, los motivos antes aludidos realzan esta policoralidad al establecer un tipo de canon auditivo o diálogo de pregunta y respuesta. Otra curiosidad es que entre los compases 19-22, aparece un intento de hoquetus breve entre los dos coros, motivo que llamaremos «e», y que, junto con el texto, annuntiavit, da la sensación de dinamismo, sorpresa y de juego de tensión-descanso, ya que está anunciando la alegría de la concepción del Señor al mundo.

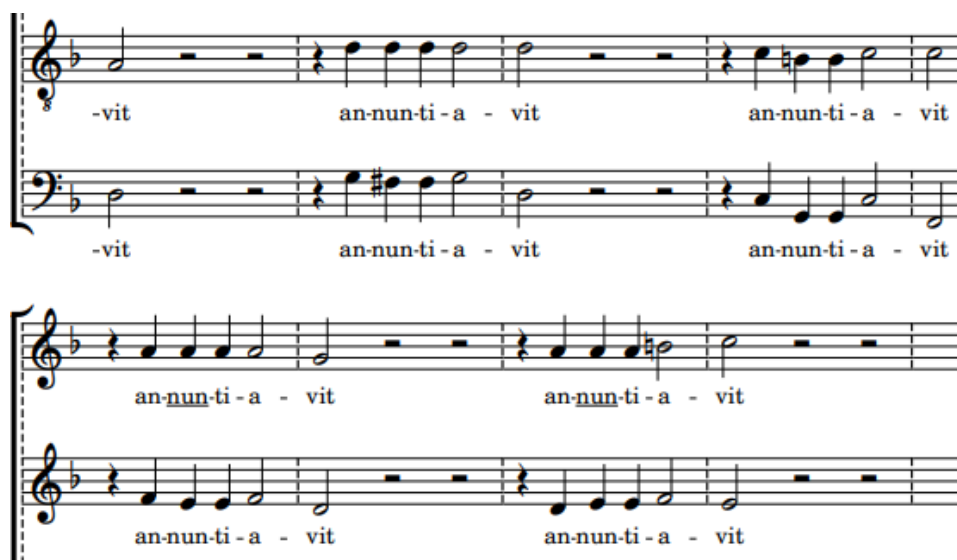


Ilustración 6. Motivo «e»

Pasando al análisis armónico, es relevante considerar que, como ya se ha comentado anteriormente, la obra se encuentra en un primer modo dórico de *re* transportado a *sol*. Por otra parte, hay momentos en que se deja entre ver que deriva hacia *Sol menor*, quizás por la incipiente cantidad de acordes triádicos completos que sugieren una transición hacia la tonalidad funcional. Este juego entre las dos maneras armónicas, da esa sensación de progreso, pero con una vuelta al pasado, entre el Renacimiento y el Barroco.

En este contexto anterior, el fragmento A, vemos como desde los compases 1 al 10, la voz solista y los instrumentos instauran las bases de la modalidad de la pieza, mediante las progresiones armónica de I-V-I-II-V-I, marcando énfasis entre la finalis y la repercusa del modo para darle esa seguridad e inteligibilidad. Es ya a partir del compás 7, donde da un giro hacia *Sol menor*, al añadir ese *fa* sostenido, para volver a *Sol dórico* en el compás 11. Cabe apreciar que en el compás 10, las voces solistas, realizan unas síncopas a modo de bordadura superior para resolver y darle más expresividad al texto. Este motivo, lo llamaremos «f», resuelve en la sensible *fa* sostenido hacia la finalis *sol*, para asentar el modo.



Ilustración 7. Motivo «f»

En el compás 20, vemos que en la voz del Tenor 2º hay un do sostenido, dando paso a un acorde de dominante secundaria V/V de *re*, que a su vez es dominante de *sol*. Emplearlo crea tensión. Seguidamente resuelve en *re*, fortaleciendo luego la llegada a *sol*. Hacia el final del fragmento, en el compás 22 del coro 2, vemos la aparición de una tríada disminuida sobre el grado III del modo y que a su vez actúa como dominante secundaria para el IV grado, es decir *do*. En la práctica, esto crea tensión para resolver en el acorde de *Do Mayor* y que a su vez, conduce de vuelta a la tónica *sol* en el siguiente compás. Acabando la subsección A, encontramos una secuencia de I-V-I, con el *fa* sostenido que resuelve en *sol*, confirmando aún más la modalidad principal del primer modo transportado y dando lugar a una cadencia auténtica perfecta.

El fragmento B, se inicia con un nuevo material temático, con cambio de compás distinto al anterior y un diálogo más incipiente entre todas las voces. El Tenor solista y los instrumentos siguen yendo en textura homofónica, pero ahora la novedad es que los coros dejan de estar a distancia de un compás y cantan de forma simultánea y homofónica. Además, todas las voces llevan entre sí la misma métrica, es decir, las cuatro voces solistas llevan el mismo ritmo y los dos coros llevan también el mismo ritmo y esto da un sentido de unidad a la sección. Por otro lado, en esta subsección, vemos que se genera una especie de pregunta-respuesta, pero ya no entre los coros, sino entre los solistas y los coros, como ocurre desde los compases 29 hasta el 42.

Ilustración 8. cc. 34-38

Otro motivo a resaltar, será el que llamaremos «g», donde el Tenor solista y los bajoncillos y bajón en los compases 41 y 42, realizan una especie de síncopa ascendente, teniendo como punto culminante la sílaba «fes-», de festum, festividad, y descendiendo posteriormente. Este motivo rítmico lo realizan en los compases 44 y 45 los dos coros de forma homofónica. Y finalmente, empezando de nuevo en el compás 46 con el inicio de la nueva subsección C, por parte del Tenor solista.

Ilustración 9. Motivo «g»

Con respecto a la relación música-texto, sigue siendo silábica y en cuanto a su textura, podemos afirmar que es predominantemente homofónica entre las voces solistas por un lado y los dos coros por otro. Bien es cierto, que aquí observamos otra parte de policoralidad, donde se muestra otra vez, el juego de pregunta-respuesta, pero esta vez entre los solistas y los coros, creando una masa sonora interesante. También decir, que alberga una textura contrapuntística imitativa, ya que crea esa rica textura de ecos y respuestas propias de la época.

Armónicamente, sigue desde el final del fragmento A, que finalizó en sol dórico, comenzando la subsección también con un I grado en el compás 29, seguido de un V en la primera parte del segundo tiempo del compás 30 y como vemos, se vuelve a repetir en el último tiempo un do sostenido, dando paso a un acorde de dominante secundaria V/V de re, que a su vez es dominante de sol. Esta resolución se lleva a cabo en el último tiempo del compás 31, con un I grado. Un dato curioso, es que en el compás 32 vemos como estamos en un V grado, con fa sostenido en la voz del tiple de bajoncillo, que no resuelve en la finalis. Es raro, pero es lo que indica el compositor en la partitura original. Aunque esa voz no resuelve, el resto de las voces superiores, sí que lo hacen, dando paso al I de sol. Por otro lado, en los compases 33 y 34, se da lugar a una semicadencia en la dominante, I-V. Durante lo que queda de sección encontramos las progresiones típicas de la época de I-V-IV-I-V-I, acabando en una cadencia auténtica perfecta en el compás 45 y consolidando, de nuevo, el modo de la pieza.

En la subsección C, se inicia de nuevo con la melodía en el tenor solista e instrumentos, desde

el compás 46 hasta el 54, y entrando posteriormente el coro 1, en el compás 55 y el coro 2 en el compás 56. La melodía en esta ocasión, se sitúa en el V grado del modo trasportado, aunque da la sensación de estar en Sol menor, ya que el fa sostenido aparece de forma recurrente en todo este fragmento C.



Ilustración 10. Melodía «a» cc. 46-54

Incluso vemos como en ciertos momentos puede dirigirse a un Do Mayor, por la ausencia del fa sostenido y aparición del si natural en los compases 57-58, resolviendo en el acorde de I de Do Mayor, o también en los compases 66-67. Pero cabe decir que puede ser simplemente un giro armónico que aparentemente puede llevar a una tonalidad en un compás, pero al siguiente compás vuelva a su modo inicial.

Por otro lado, en este fragmento C se sigue la misma estructura que en el fragmento A con respecto a los motivos rítmicos y melódicos, ya que son idénticos. En cuanto a la textura, también sigue la misma línea, homofonía con textura imitativa contrapuntística. Esta homofonía se refleja desde los compases 46 hasta el 54 en los solistas, realizando el tenor solista la melodía, acompañado armónicamente por los bajoncillos y el bajón con la misma rítmica. Y ya desde el compás 55 hasta el 72, una textura imitativa contrapuntística, donde el coro 2 entra a diferencia de un compás del coro 1, como sucedía en el fragmento A.

En esta ocasión también se da lugar a una relación música-texto silábica, con el melisma en el compás 72, como ocurría con el motivo «d» de la primera subsección. Lo característico de este final de sección y comienzo de la siguiente es, que la sílaba «-do», que cae ya en el compás 73 como negra de resolución de la cadencia del anterior compás, lleva escrito en el manuscrito un calderón en todas las voces de los coros menos en la Soprano 1ª. Este símbolo indica que esa nota ha de prolongarse más allá de su duración normal, y que en este caso buscará enfatizar la finalis del modo, para dar así sensación de conclusividad.



Ilustración 11. cc. 72-73

En cuanto a la armonía, como en el motivo «a» situado actualmente en los compases 55-60 en este fragmento C, se reitera con bastante asiduidad en los dos coros, destacando la armonía triádica en su aspecto más vertical y claro, enfatizando en los grados I-V-I-IV propios de la época.

Musical score for Illustración 12, showing four staves of vocal parts in G major, 4/4 time. The lyrics are "Gau-di-um an-nun-ti - a - vit" repeated across the staves.

Ilustración 12. Motivo «a» cc. 57-60

Pasando ya a la subsección D, situada entre los compases 73-91, vemos como ha vuelto a cambiar de compás, pero en este caso la rítmica ha aumentado su valor de semicorcheas a corcheas y negras con respecto al fragmento B, en concreto en las voces solistas, como podemos observar en el tenor solista en la ilustración siguiente.

Musical score for Illustración 13, showing a single staff in G major, 2/4 time. The lyrics are "de cu-ius-Con-cep-ti-o ne Gau-dent an-ge-li".

Ilustración 13. cc. 71-77

Esta aumentación rítmica puede deberse a querer enfatizar los nuevos versículos que aparecen en esta subsección, ya que no son ninguna repetición textual como ocurre en los anteriores fragmentos, y como en este caso el Tenor solista es quien lleva el protagonismo al entrar en primer lugar, es él el que comienza esta pequeña aumentación.

Como sucede en las anteriores partes, el solista vocal y los instrumentos entran de forma simultánea desde el comienzo del fragmento, mientras que los dos coros, como ocurre en la B, entran homofónicamente ya en el compás 76. Como ya vimos en otras ocasiones, los coros y los solistas emplean de nuevo ese juego de pregunta-respuesta para crear esa textura contrapuntística imitativa entre las voces.

Musical score for Illustración 14, showing four staves of vocal parts in G major, 2/4 time. The lyrics are "-ver - so mun - do Gau-dent an-ge - li" and "Gau-de-a-mus".

Ilustración 14. cc. 76-81

Otro rasgo característico de esta sección es que aparecen por primera vez silencios dramáticos para mantener al oyente en esa sensación de alerta, como vemos en el compás 78 de la ilustración anterior. Por otro lado, podemos ver de nuevo el motivo «g» citado en el fragmento B, donde el solista vuelve a realizarlo en los compases 87-89 y los coros en el 86-87. En esta ocasión son los coros quienes anuncian de nuevo esta rítmica sincopada que da la sensación de final de sección.

Como ya se ha expuesto anteriormente, la textura sigue siendo homofónica a rasgos generales entre los coros y los solistas, pero en el transcurso de la obra se da lugar a una textura contrapuntística imitativa, simulando una pregunta, por parte de los solistas, y una respuesta por parte de los coros. Este tipo de texturas crea tensión y a la vez dinamismo en la partitura. En cuanto al estilo, también sigue siendo silábico en su totalidad, ya que no presenta ningún melisma a lo largo de su ejecución. En esta subsección D, lo que más llama la atención es la aparición, como ya sucedía en ciertos momentos en el fragmento B, de síncopas mediante el juego de corchea y negra, dotando a la pieza de un juego ágil y entretenido.

Pasando al análisis armónico de este fragmento, a pesar de su extensión reducida, también se evidencia la presencia de la modalidad, siguiendo la progresión de I-VII-V-I-III-V-IV, pasando desde el compás 79 hasta el 81 a un Sol menor, claramente como tonalidad, ya que tiene el mi bemol adicional, y que, a pesar de su extensión reducida, también se evidencia la presencia de la melodía modal para girar posteriormente al Sol dórico, pero con aires de sol menor al llevar el fa sostenido. Finalmente, esa subsección acaba en V-I realizando una cadencia auténtica perfecta reafirmando la continuidad del modo en el que sigue enmarcada la obra.

En el fragmento final E, que va del compás 92 hasta el 118, vemos como hay una reiteración de las subsecciones A y C. La novedad de esta letra es que, como habrán podido observar en la partitura original, las únicas voces completas son la del Tenor solista e instrumentos, mientras que la de los dos coros solo tienen escrito la palabra Gaudium con un símbolo de repetición. Dada esta falta de sección coral, se ha decidido añadir toda la sección final de los coros, señalada con los corchetes, para poder darle una conclusión razonable a la pieza. Esta adición está tomada del principio de la obra, respetando todo lo que en ella se hallaba. En este caso la melodía del Tenor solista y los bajoncillos y bajón, corresponden a la del fragmento C, con la única diferencia de que, en vez de realizar los 17 compases de espera para cambiar de sección y concluir, en esta para finalizar la obra, se han realizado 15 compases, para finalmente acabar con las palabras Universo mundo.

SECCIÓN AÑADIDA

The image shows a musical score for a section titled "SECCIÓN AÑADIDA". It consists of four staves of music, each with a vocal line and the lyrics "Gau-di-um an-nun-ti - a - vit". The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are also in treble clef. The fourth staff is in bass clef. The music is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes, and rests. The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllable placement across notes.

Ilustración 15. cc. 100-101

Ya en esta última sección, podemos observar que se repiten los mismos motivos rítmicos y melódicos. Además, la textura vuelve a ser homofónica entre los solistas, las voces del coro 1 y las voces del coro 2, apareciendo de nuevo esa policoralidad en los compases 100-101 y creando esa textura contrapuntística imitativa. La relación música-texto es predominantemente silábica, menos en el compás 117 donde se produce ese pequeño melisma como en el motivo «d».

Por último, este último fragmento se compone armónicamente como el A y el C, con las progresiones armónicas de I-V-I-II-I-V-I-IV. Aparecen de nuevo los acordes que dan intención a Sol menor y en el compás 109 y 114, vuelven a aparecer dominantes secundarias V/V de re, que a su vez es dominante de sol. Emplearlo crea tensión y resuelve en re, fortaleciendo luego la llegada a sol dórico. Desde el compás 115, vemos como todas las voces van de manera homofónica, para acabar concluyendo en un V-I, creando una cadencia auténtica perfecta conclusiva.

En líneas generales, es una pieza reiterativa en cuanto a su forma y estructura, que puede que hubiese sido escrita de esta manera para una mayor facilidad a la hora de ser interpretada por el coro y, por qué no, por los fieles.

5. APARATO CRÍTICO

La presente transcripción de *Conceptio tua*, atribuida a Diego de Grado, se basa principalmente en el manuscrito conservado en el Real Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia, cuya notación original responde a los usos de la escritura mensural del siglo XVII. Como citamos anteriormente, este manuscrito original se encuentra dentro del archivo musical cuya referencia es: VAcP-Mus/ CM-G-76 r.4456. Con el fin de facilitar su lectura e interpretación, la notación ha sido transcrita a notación moderna respetando, en la medida de lo posible, las proporciones rítmicas, alturas y estructuras originales.

A continuación, vamos a dividir por criterios, algunas intervenciones editoriales que se recogen detalladamente en este aparato crítico tras realizar la transcripción.

En primer lugar, las claves originales han sido sustituidas por claves modernas según la tesitura de cada voz. No ha sido necesario realizar un transporte, ya que son claves bajas, siendo el Tiple en do en primera, el Alto en do en tercera, el Tenor en do cuarta y el Bajo en fa en cuarta. Las voces han sido las mismas indicadas anteriormente, solo que se ha creído conveniente usar Soprano en vez de Tiple, por una razón más práctica a la hora de la posible ejecución.

Con respecto a los instrumentos, hemos optado por la utilización del registro de dos fagotes, que es el instrumento equitativo en la actualidad, y un bajón. El bajón es cierto que puede ser sustituido por el órgano, pero en esta ocasión, por coherencia con el resto de instrumentos, se ha optado por el bajón. Otro punto a destacar antes de continuar es que, al comienzo de la pieza, en la esquina superior izquierda, encontramos la siguiente indicación:



Ilustración 16

Después de un análisis detallado de esta indicación se ha concluido que dice: «Esta non se dice octava arriba en el organo o con vajon». Tras realizar la transcripción, no hemos creído conveniente tenerla en cuenta, ya que no sabemos a qué se refiere, ya que el bajón u órgano, están en clave de fa en cuarta sin ningún tipo de indicación diferente a la estándar.

En segundo lugar, hemos añadido antes de que cada voz inicie, el incipit de cada una de ellas. Esto es un fragmento tomado de la fuente original, sin modernizar, para identificar rápidamente la obra y sus características.

En tercer lugar, las barras de compás han sido puestas en discontinuo, ya que en esta pieza no se especifican.

En cuarto lugar, en cuanto a la agrupación de corcheas y semicorcheas se refiere, al tratarse de música vocal y en este caso, con una relación música-texto silábica, se ha transcrito con corchete independiente, ya que cada nota tiene su propia sílaba. Esto se ha realizado en los instrumentos también por un sentido unitario con la pieza, además, como se puede observar en los compases 31,42 y 81, se ha intentado poner grupos de dos semi-corcheas juntas en vez de cuatro, pero el programa informático por razones desconocidas, no dejaba dividirlos.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S. 2), Alto (A. 2), Tenor (T. 2), and Bass (B. 2). Each voice part is written on a five-line staff. The lyrics 'Gau-de-a-mus om-nes in do - mi -' are written below each staff. The notes are written in a modernized notation style, with some notes grouped by brackets. The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Ilustración 17. cc. 78-82

A continuación, pasamos a los criterios utilizados en la transcripción:

- Abreviaturas: a la hora de señalar las abreviaturas escritas por el compositor o transcriptor original, se ha procedido a utilizar un subrayado en las sílabas correspondientes.

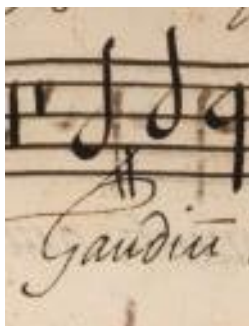


Ilustración 18

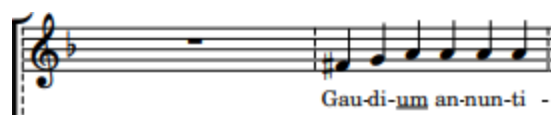


Ilustración 19

- En los compases 30-31 del Tiple de bajoncillo, se ha procedido a hacer una reconstrucción parcial, ya que en esa sección el manuscrito original sufría daños por el paso de los años y el deterioro del material. En la transcripción se ha señalado dicha transcripción con la palabra «Reconstrucción» y una línea horizontal, hasta donde acaba.



Ilustración 20



Ilustración 21. cc. 30-31

- El compás 46 que vemos en la edición, ha sido añadido en todas las voces, ya que cuando realizamos la transcripción de la obra, esa blanca solo estaba escrita en las voces solistas y en los coros un silencio, pero que en este caso no tenía cabida antes de ese cambio de compás. Con lo cual, para poder cuadrar todas las voces, se decidió añadir un compás más, de ahí que ese compás esté señalado con corchetes.

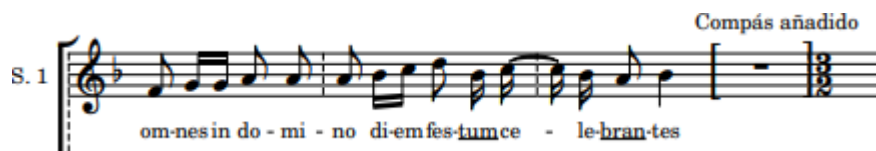


Ilustración 22

- En el compás 73, podemos observar como las negras del primer tiempo de los coros llevan un calderón. En el manuscrito original, todas llevan un calderón escrito menos la Soprano 1ª, con lo que se ha creído conveniente añadirlo para una mayor unificación.



Ilustración 23

- En los compases 28, 72 y 117, se ha añadido un corchete encima del pentagrama del Tenor 2º señalando una ligadura de opuesta propiedad.



Ilustración 24



Ilustración 25. c. 72

- En los compases 28 y 72 en el coro 1, se ha añadido un puntillo a la redonda para completar el compás y darle más densidad a la armonía de la pieza. Y en el compás 118, se ha añadido ese puntillo a los dos coros para dar sensación de cadencia final.



Ilustración 26

- Antes del último cambio de compás, los compases 89,90 y 91, sobran en los dos coros, pero se ha considerado dejarlos, ya que las voces solistas sí que contienen música y cuadran perfectamente. Puede que el compositor haya omitido algún silencio por error y queden esos compases descolgados.

88

T. solista

fes-tum ce-le-bran-tes in

Sobran estos

S. 1

A. 1

T. 1

B. 1

Ilustración 27. cc. 89-91

- En cuanto a la última sección de los dos coros, se ha añadido de manera adicionalmente, ya que como citamos en el análisis, los coros en el manuscrito acababan con la palabra Gaudium, sin ninguna continuidad. Después de analizarla en detalle, se observó un símbolo de repetición en forma de: S. que aparecía tanto en esa sección como en la anterior, y por ende se añadió la sección que faltaba. Lo único que se diferencia es, que el coro 2 solo repite cuatro versos, siendo así más breve que el coro 1. Esta adición de sección se ha señalado mediante corchetes, hasta el final.



Ilustración 28

SECCIÓN AÑADIDA

The image shows a musical score for a section titled "SECCIÓN AÑADIDA". It consists of two systems of four staves each. The first system is labeled with a "1" on the left. The second system is labeled with a "2" on the left. Each staff contains musical notation in a single system with a common time signature. The lyrics "Gau-di-um an-nun-ti - a - vit" are written below the notes. The first system shows the beginning of the phrase, and the second system shows the continuation. The notation includes various accidentals and note values.

Ilustración 29. cc. 100-103

- Finalmente, en cuanto al texto, hemos seguido el texto que figura en el manuscrito original, con la modificación de la «U» de universo en mayúscula, ya que en muchas ocasiones aparecía en mayúscula y otras no, y para darle un sentido más grandioso como lo que es el universo, se ha creído conveniente ponerla de forma general. El resto de la letra la hemos dejado como indica en la partitura original.
- Por otro lado, las alteraciones accidentales han sido escritas por parte del compositor o copista, con lo que se han añadido de forma natural a la partitura. Lo que cabe destacar, que estas alteraciones, sean bemoles, sostenidos o becuadros, han sido indicados con el mismo signo.

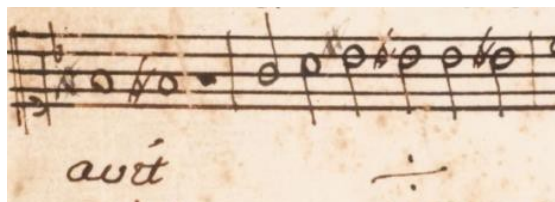


Ilustración 30

Esta edición tiene como propósito ofrecer una versión rigurosa y accesible de la obra, sin perder de vista los criterios de fidelidad paleográfica y respetando en todo momento lo que el compositor ha querido reflejar en ella. Las secciones o elementos añadidos por el transcriptor, han sido puestas para una mayor inteligibilidad de la partitura final y una posible ejecución.

6. MOTETE A 9 A LA NATIVIDAD

En este nuevo apartado, vamos a comentar y comparar otra obra que encontramos en el archivo del Real Colegio Seminario a nombre de Diego de Grado. En este caso el archivo se encuentra con la referencia VAcP-Mus/ CM-G-76 r.4457.

Como se puede observar, ya en la portada del manuscrito, se trata de un motete a 9 voces con acompañamiento, en este caso parece de órgano, a la Natividad de Nuestra Señora, pero con el título de Nativitas tua, y escrita el año 1833. Cabe resaltar esta obra, ya que se le adjudica la autoría de este manuscrito a Diego de Grado, cuando en realidad este murió en 1627, y sin indicar la autoría de esta nueva adaptación. También se puede ver que, tanto la primera página donde se expone el Tiple 1º original del Conceptio tua, obviamente transcrito por el nuevo editor, como el Tiple solista y el Tiple 1º del primer coro, tienen las páginas más desgastadas que el resto de voces, puede que debido a que estas dos partes hayan sido más utilizadas o simplemente por el paso del tiempo y el material. Por otro lado, cabría la posibilidad de que esas partes fueran transcritas con anterioridad por un transcriptor, y a partir del Alto 1º por otro, ya que como se puede observar, la tipología de la letra varía considerablemente.



Ilustración 31. Tiple 1º

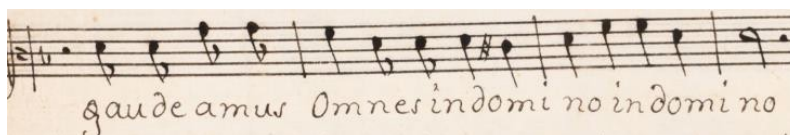


Ilustración 32. Alto 1º

Seguidamente, vemos como el texto ha cambiado, pero solo en las dos primeras palabras, reemplazando Conceptio tua por Nativitas tua, cuyo versículo principal quedaría así:

Nativitas tua, dei genitrix Virgo, Gaudium annuntiavit annuntiavit Universo mundo.

La traducción de este verso sería: Tu nacimiento, Virgen Madre de Dios, anunció la alegría al mundo entero

El resto de la letra continua igual, con lo que el cambio de esta palabra hace referencia al nacimiento de la Virgen María, cuya festividad se celebraba en el Patriarca el 8 de septiembre. La figura de la Virgen cobraba una importancia singular y estaba presente a lo largo de todo el calendario litúrgico⁶³.⁶³ Se podría plantear como hipótesis que, posible-mente la obra de Diego, Conceptio tua, se utilizara para varias festividades importantes durante el año dedicadas a la Virgen, y para una mayor relación con el momento del nacimiento de esta, se buscara cambiar ese Conceptio por Nativitas y ajustarse al momento litúrgico de la festividad.

⁶³ Sánchez Mombiedro, *La Capilla musical del Real...*,165.

Continuando con la letra, observamos que no hay un cambio más allá de lo comentado anteriormente, pero vemos como el avance de los años y la escritura ha cambiado radicalmente. La letra es mucho más inteligible, incluso en muchos compases está separada por sílabas para saber que sílaba corresponde a cada nota.

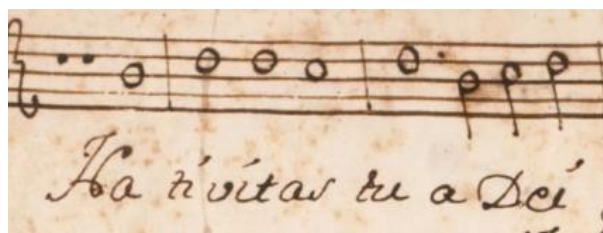


Ilustración 33

Cabe destacar que, en esta transcripción, se otorga especial relevancia a términos como Diem, Dei o Domino, los cuales se presentan con la inicial en mayúscula, subrayando así su importancia. Este detalle no fue contemplado en la partitura original, lo cual resulta llamativo, considerando que dichas palabras constituyen conceptos fundamentales sobre los que se edifica la doctrina religiosa.

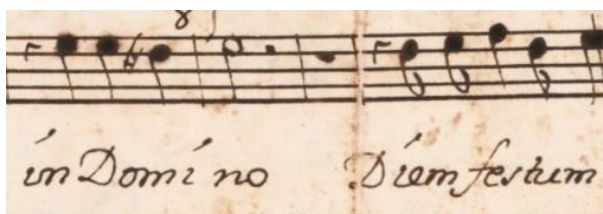


Ilustración 34

Continuando con la estructura de la pieza, vemos como guarda la misma forma, con los mismos cambios de compás, mismos silencios, alteraciones, entre otros. La única novedad que vemos claramente, es la aparición de las barras de compás, ya que esta transcripción se realizó en el 1833, donde la notación es prácticamente igual a la que tenemos en la actualidad.

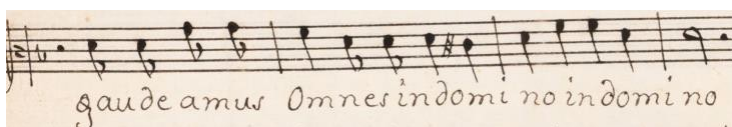


Ilustración 31. Alto 1º

Otro rasgo interesante es que, en las secciones donde aparecen muchos compases de silencio, el editor ha considerado poner el número de compases que hay en total, para una mayor facilidad a la hora de contar. Esta práctica es muy común en nuestra notación actual, cosa que se nos figuraría extraña si apareciese en el original de 1625-1627.

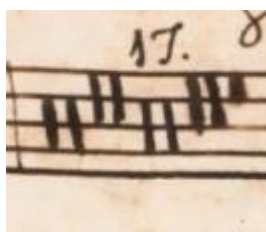


Ilustración 35

Seguidamente, se puede ver que la indicación de las alteraciones ha cambiado. Parecen un poco confusas, ya que no se sabe exactamente en ciertos momentos si quiere poner bemoles, sostenidos o becuadros.

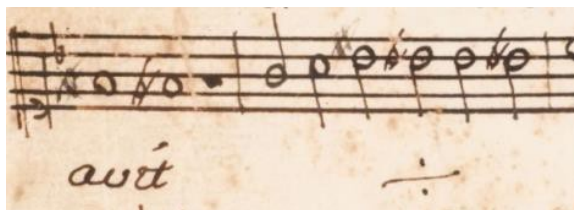


Ilustración 36

Finalmente, a modo de curiosidad, esta edición está datada en 1833, sin embargo, vemos que, en la parte instrumental, donde indica acompañamiento, se observa una firma con una fecha, 1808, lo que nos da a entender que esta copia esta realizada por dos o incluso tres manos diferentes y en fechas diferentes, como se citaba al principio de este capítulo

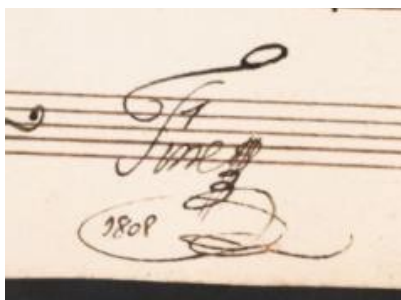


Ilustración 37

7. CONCLUSIONES

El análisis realizado sobre el motete a 9 voces y tres instrumentos de Diego de Grado, ha permitido alcanzar una comprensión más matizada de esta obra perteneciente al repertorio coral sacro del siglo XVII. La investigación, guiada por los objetivos generales y específicos planteados, ha abordado el estudio detallado de los componentes musicales, formales y estilísticos de la composición, así como su significado y relevancia dentro del contexto histórico-musical de su tiempo. A través del desarrollo de este trabajo, se ha evidenciado cómo Diego de Grado consigue plasmar las características de la música religiosa mediante un elaborado tratamiento polifónico de las voces y una textura sonora que encarna la expresión de la devoción espiritual dedicada a la Virgen María.

Comenzando por el objetivo general que centraba esta investigación, era realizar un estudio de la obra *Conceptio tua* a 9 voces, con la finalidad de dar a conocer la figura de Diego de Grado en el ámbito musical valenciano.

En relación con los objetivos específicos, esta investigación ha servido para dar a conocer la figura de Diego de Grado y examinarla en profundidad. Al realizar este estudio, nos ha permitido poder enmarcarla dentro del contexto histórico valenciano, ya que fue el destino donde residió en sus últimos años. Se ha llevado a cabo una investigación detallada tanto de la biografía

de Diego de Grado, prácticamente inexistente, como de los aspectos relacionados con su formación musical y su vinculación con sus maestros. A este respecto, Climent sostiene que es plausible considerar que Grado haya recibido una influencia significativa de Juan Bautista Comes, destacado representante del Renacimiento tardío y reconocido por su innovadora aplicación de la técnica policoral. Esta hipótesis se ve respaldada por la presencia evidente de la policoralidad en el motete analizado, técnica ins-taurada por Comes en la polifonía valenciana. El diálogo distintivo entre los coros en cada sección de la obra refleja una clara impronta de la técnica del coro spezzato utilizada por Comes, lo cual sugiere que las prácticas musicales de este maestro habrían ejercido una influencia notable en el desarrollo estilístico de Diego de Grado.

La obra de este maestro de capilla, ha permanecido prácticamente desconocida en la época contemporánea, debido a su prolongado resguardo en los archivos del Patriarca de Valencia, sin que se haya promovido su interpretación o difusión durante más de tres siglos. Este prolongado abandono constituye una pérdida considerable dentro del ámbito musical. Resulta lamentable que un compositor de antaño reconocido y apreciado por su destreza artística haya quedado relegado al olvido. Esto crea la necesidad imperiosa de fomentar iniciativas orientadas a la conservación y divulgación del patrimonio musical, a fin de evitar que obras de relevante valor histórico y artístico sean ignoradas. La recuperación y puesta en valor de compositores y repertorios olvidados no solo amplía nuestra perspectiva sobre la evolución de la historia musical, sino que también contribuye a una valoración más justa y completa de nuestro legado cultural. Gracias a este análisis, este primer objetivo específico ha sido cumplido.

En segundo lugar, se ha realizado la transcripción y edición de la obra *Conceptio tua* a 9 voces y tres instrumentos, a notación moderna con la finalidad de ponerla a disposición de intérpretes para su ejecución pública y registro discográfico, cumpliendo así con el segundo objetivo específico.

La transcripción presentada constituye el principal aporte y la contribución más original de esta investigación. El proceso de elaboración se ha llevado a cabo con extremo rigor y precisión, con el propósito de reproducir de la manera más fiel posible la interpretación que habría tenido lugar en su contexto original. Para ello, se realizó un exhaustivo análisis de las particellas conservadas, empleando estas fuentes primarias como base fundamental del trabajo. Cada elemento de la partitura ha sido cuidadosamente revisado, con el objetivo de preservar la esencia estilística y la autenticidad histórica de la obra. Cabe señalar que esta transcripción no pretende sustituir la ejecución vocal o instrumental, sino actuar como un recurso complementario que favorezca tanto la comprensión estructural como el análisis interpretativo de la composición, facilitando así una valoración más profunda y fundamentada de la pieza.

Y, en tercer lugar, se ha hecho una comparación con la partitura editada en 1833, cuyo título, *Motete a 9 voces a la Natividad de Nuestra Señora*, nos ha revelado que es una copia del *Conceptio tua*, pero con un cambio de la letra principal. En este caso, hemos podido realizar un análisis de las diferencias encontradas con la fuente original, como el cambio de letra, barras de compás, silencios, entre otros, cumpliendo así el tercer objetivo específico.

Mediante el proceso de transcripción, se evidencia la relevancia histórica que la composición *Concepción tua* ha mantenido dentro de esta institución. Actualmente, permanece indeterminado el hecho de si esta obra continúa formando parte del repertorio interpretativo durante las festividades marianas o si ha caído en desuso litúrgico.

En cuanto al procedimiento de edición, elemento central de esta investigación, este ha facilitado la resolución de problemáticas relacionadas con la segmentación silábica del texto y su

inteligibilidad, si las notas eran las correctas, ya que en la fuente original algunas de ellas no se distinguían correctamente, en la ausencia o no de silencios, entre otros aspectos que presentaban dificultades de discernimiento en el documento original.

En definitiva, la copia de 1833 nos muestra un testimonio significativo de la evolución de la notación musical a través de los siglos.

Para concluir, esta investigación contribuye significativamente a la comprensión del Mo-tete de Diego de Grado, abriendo simultáneamente nuevos horizontes para estudios futuros en música sacra. La minuciosa labor de transcripción y recuperación del manuscrito histórico constituye apenas el inicio de una senda prometedora que podría revelar y revitalizar un patrimonio musical largamente olvidado. Además, se puede planear la posibilidad de llevar esta pieza a concierto para poder realizar una grabación y que quede registrada para todo aquel que necesite y quiera escucharla.

Cabe destacar que el Barroco musical emerge como un episodio fundamental y dinámico en la evolución musical valenciana. El análisis profundo de las composiciones de figuras como Diego de Grado y la indagación en instituciones musicales relevantes, nos permite valorar la abundancia y pluralidad características de esta época. El patrimonio artístico del Barroco valenciano continúa funcionando como referente inspirador, mientras su investigación sostenida amplía nuestra percepción sobre las manifestaciones musicales y culturales regionales.

Por último, decir que este trabajo ha sido una experiencia personal sumamente enriquecedora para mí, dada la escasez que había de bibliografía, material sobre él y su trabajo, y que me ha supuesto todo un reto. A su vez, animo e invito a otros investigadores a realizar estudios e investigaciones sobre el patrimonio valenciano que tenemos olvidado en los archivos de nuestras instituciones, y que merecen ser mostrados y divulgados.

8. BIBLIOGRAFÍA

Bejarano Pellicer, Clara. «De la parte de dentro o de la parte de fuera: la capilla para-lela de San Salvador de Sevilla a comienzos del siglo XVII» en Revista de Humanidades nº 20 (2013): <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?co-digo=4541223>.

Benito Doménech, Fernando. Real colegio y Museo del patriarca. Valencia: Generalitat Valenciana, 1991.

Climent, José. Fondos Musicales de la Región Valenciana I: Catedral Metropolitana de Valencia. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1984.

Climent, José. Fondos Musicales de la Región Valenciana II: Real Colegio del Corpus Christi Patriarca. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1984.

Climent, José. Fondos Musicales de la Región Valenciana III: Catedral de Segorbe. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1984.

Climent Barber, José y Joaquín Piedra Miralles. Juan Bautista Comes y su tiempo: Estudio Biográfico. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.

Floristán, Alfredo. Historia Moderna Universal. Barcelona: Ariel España, 2002.

- Floristán, Alfredo. Historia de España en la Edad Moderna. Barcelona: Ariel España, 2002.
- Freedman, Richard. La música en el Renacimiento. Traducido por Juan González-Castelao Martínez. Madrid: Ediciones Akal, 2018.
- Garbini, Luigi. Breve Historia de la Música Sacra. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- García Laborda, Jesús. La armonía tonal. Concepto, cifrado y análisis. Valencia: Editorial Piles, 2007.
- Hill, John Walter. La Música Barroca. Madrid: Akal, 2008.
- López Artiga, Ángeles. Escuela del Bajo Cifrado. Madrid: Real Musical, 1979. López-Calo, José. «Diego de Grados», en Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Madrid: Fundación Autor – Sociedad General de Autores y Editores, 2002.
- López-Calo, José. Historia de la música española 3. Siglo XVII. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- López-Calo, José. La música en las catedrales españolas. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2012.
- Michels, Ulrich. Atlas de la Música I: Parte Sistemática. Parte Histórica: De la Prehistoria al Renacimiento. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- Michels, Ulrich. Atlas de la Música II: Parte Histórica: Del Barroco hasta hoy. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- Olson, Greta. Domus Speciosa, 400 anys del Col·legi del Patriarca. Valencia: Universitat de València, 2006.
- Olson, Greta. «Grados, Diego de», en Diccionario de la Música Valenciana. Madrid: Iberautor Promociones Culturales, 2006. Volumen 1.
- Palisca, Claude V. Baroque Music. 3.^a ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 1991.
- Palisca, Claude V. y Donald Jay Grout. Historia de la Música Occidental 1. Madrid: Alianza Editorial, 2015.
- Royo Conesa, Mireya. «La Capilla del Colegio del Patriarca: vida musical y pervivencia de las Danzas del Corpus de Juan Bautista Comes (1606-1706)». Tesis Doctoral. Universidad Oviedo, 2015. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/te-sis?codigo=56698>.
- Ruíz de Lihory, José. La música en Valencia: Diccionario biográfico y crítico, tomo I. Valencia: Fundación Larramendi, 2020.
- Sánchez Mombiedro, Rafael. «La Capilla Musical del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi en la Segunda Mitad del S. XVII: Biografía Crítica Legado Musical y Magisterio de José Hinojosa». Cuadernos de Investigación Musical no. 4. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 2018. <https://dial-net.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=115695>.
- Torrente, Álvaro. Historia de la Música en España e Hispanoamérica Vol. 3: La Música en el Siglo XVII. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2016.
- Zamacois, Joaquín. Teoría de la Música (I). Barcelona: IDEA Books, 2002. Zamacois, Joaquín. Curso de Armonía. 2 vols. Barcelona: Editorial Labor, 1977

ANEXO

MIEMBROS DE LA ACADEMIA

ACADÉMICOS NUMERARIOS

Jesús A. Madrid García
Roberto Loras Villalonga
Amadeo Lloris Martínez
Anna Albelda Ros
Joaquín Gericó Trilla
Javier Darias Payà
Enrique García Asensio
Juan Manuel Gómez de Edeta
José M^a Ortí Soriano

Andrés Valero Castells
Rubén Parejo Codina
Rodrigo Madrid Gómez
Robert Ferrer Lluca
Jesús M^a Gómez Rodríguez
Ángeles López Artiga
Carles Magraner Moreno
María Teresa Ferrer Ballester

MIEMBROS DE NÚMERO

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.
José M^a Pérez Busquier – cantante
Vicente Sanjosé López – cantante
Raquel Mínguez Bagues - docente
Vicente Soler Solano – director
M^a Eugenia Palomares Atienza – pianista
Fernando Solsona Berges . pianista
Amparo Pous Sanchis – pianista
José Martínez Corts – cantante
Bernat Adam Llagües – dir.
Rubén Adam Llagües- Violinista y doc.
Lucía Chulio Pérez – pianista
Ángel Marzal Raga – flautista
Francisco Salanova Alfonso – oboísta
Sonia Sifres Peris– pianista
M^a Carmen Alsina Alsina – pianista
Luis Garrido Jiménez- director
J.Bautista Meseguer Llopis – dir.y comp.
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
Jordi Peiró Marco- compositor
Luis Sanjaime Meseguer – dir.
Rosa M^a Isusi Fagoaga – musicól. y doc.
Vicente Alonso Brull- docente
M^a Ángeles Bermell Corral- docente
Guillem Escorihuela Carbonell- flautista
Israel Mira Chorro-saxofonista
José Miguel Sanz García- musicol.y doc.
Mónica Orengo Miret- pianista
Fco. José Fernández Vicedo- clarinetista
Manuel Fco. Ramos Aznar- dir. y doc.
Ramón Ahulló i Hermano- musicol.
Héctor Oltra García- comp. y dir.
José Pascual Gassó García-dir. y doc.
David Gómez Ramírez- dir.
Ana M^a Galiano Arlandis-musicol.y doc.
Carmen Verdú Esparza-compositora
Javier Santacreu Cabrera-compositor
Jordi Orts Payà-comp. y guitarrista
José María Bru Casanova-comp. y clari.

Silvia Gómez Maestro-pianista y doc.
 José Miguel del Valle Belda-comp.y viol.
 David Seguí Gironés-comp.
 Fco. José Molina Rubio-red. y comp.
 Vicente Berenguer i Llopis-comp.
 Raquel del Val Serrano-pianista
 Óscar Campos Micó-pianista y doc.
 M. Amparo Ponce Ballester-viola
 M. Dolores Bendicho Cardells-violín
 Paloma Castellar Escamilla-violín

Teresa Alamá Izquierdo, cellista
 Antonio Morant Albelda-pianista y doc.
 Belén Roig Martínez-cantante
 Fernández Castelló, Luis-clarinetista
 Vicente Ombuena Valls, cantante
 Isidro Joaquín Martínez Saiz- dir y doc.
 Sergio Ionescu Ionescu- Violín
 Juan Pablo Valero García, pianista i cant.
 Elena Aguilar Gasulla- pianista y doc.

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 Villa Rojo – compositor y pianista
 Biagio Putignano – compositor
 Martha Noguera - pianista
 Alicia Terzian - compositora y musicóloga
 Antoni Parera Fons-compositor
 Leonardo Balada Ibáñez – compositor
 José Luis Turina-compositor

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

País	Nombre y Apellidos	Ciudad o Auto- nomía
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
Carmen Verdú Esparza	Alicante
Javier Santacreu Cabrera	Alicante
Juan Durán Alonso	A Coruña
María Pilar Ordóñez Mesa	El Escorial
Vicent Pelechano	Santander
Raquel del Val Serrano	León

ALEMANIA	Herr. Amin Rosin	Stugart
ARGENTINA	Mario Benzecry	Buenos Aires
BOLIVIA	Gastón Arce Sejas	La Paz
BRASIL	Darío Sotelo	Sao Paulo
EE.UU.	Richard Scott Cohen Gregory Fritze	Michigan Florida
HOLANDA	Jan Cober	Thorn
INGLATERRA	Carlos Bonell	Londres
ITALIA	Giancarlo Aleppo Mauricio Billi	Milán Roma
MÉXICO	Trinidad Sanchís Picó Carlos Marrufo Gurrutia	Veracruz Veracruz
PORTUGAL	Nikolay Lalov	Lisboa
RUSIA	Yuri Save Live	San Petersburgo

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* (Expresidente 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 Vinaroz*.

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 Sánchis 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 Navarro 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 Disponibilidad 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 Valenciana*.

Año 2019: *Leopoldo Magenti Chelvi* (a título póstumo). *José María Vives Ramiro* (musicólogo y docente). *Certamen Internacional de Guitarra "Francisco Tárrega" de Benicàssim*.

Año 2020: *Eduardo López Chavarri* (a título póstumo). *José Iturbi Báguena* (a título póstumo). *Ayuntamiento de Buñol*.

Año 2021: *Daniel de Nueda i Llisiana* (a título póstumo). *Vicente Ramón Ramos Villanueva* (a título póstumo). *Consell Valencià de Cultura*.

Año 2022: *Javier Darias* (compositor y teórico). *Juan Martínez Báguena* (a título póstumo). *José Moreno Gans* (a título póstumo). *Certamen Internacional de Bandas Ciudad de Valencia. Orfeó Universitari de València*.

Año 2023: *Joan Enric Lluna* (clarinetista y director). *Rafael Rodríguez Albert* (a título póstumo). *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*.

Año 2024: *Joaquín Rodrigo Vidre* (a título póstumo). *Álvarez Argudo* (pianista). *Certamen Internacional de Música Vila d'Altea. Orfeó Crevillentí*.

Año 2025: *Vicente Garcés Queralt* (a título póstumo). *Leopoldo Querol Roso* (a título póstumo). *Josep Soler Sardà* (a título póstumo). *Patricio Galindo Sánchez* (a título póstumo).

-



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: Dña. Anna Albelda Ros
TESORERO-CONTADOR: D. Jesús Madrid García
ARCHIVO: Dña. Anna Albelda Ros
RELACIONES INTERNACIONALES: D. Bernat Adam Llagües
VOCALES:
D. Andrés Valero Castells
Dr. Robert Ferrer Lluca
Dra. Mónica Orenge Miret
Dr. Jesús María Gómez Rodríguez (Coordinador por Alicante)
D. Pascual Gassó García (Coordinador por Castellón)