



TÍTULO

EL OBOE EN LA CATEDRAL DE ORIHUELA

MATÍAS NAVARRO (CA. 1666-1727)

AUTORA

M.^a Teresa López Ruiz

Esta edición electrónica ha sido realizada en 2018

Director	Dr. D. José María Vives Ramiro
Instituciones:	Universidad Internacional de Andalucía ; Universidad de Granada ; Universidad de Oviedo
Curso	Máster Oficial en Patrimonio Musical
ISBN	978-84-7993-546-7
©	M. ^a Teresa López Ruiz
©	De esta edición: Universidad Internacional de Andalucía
Fecha documento	2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas

Usted es libre de:

- Copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra.

Bajo las condiciones siguientes:

- **Reconocimiento.** Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciadore (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o apoyan el uso que hace de su obra).
- **No comercial.** No puede utilizar esta obra para fines comerciales.
- **Sin obras derivadas.** No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.
- *Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.*
- *Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.*
- *Nada en esta licencia menoscaba o restringe los derechos morales del autor.*



UGR | Universidad
de Granada

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A



Universidad de Oviedo

MÁSTER OFICIAL EN PATRIMONIO MUSICAL

El oboe en la Catedral de Orihuela: Matías Navarro (ca. 1666-1727)

M^a Teresa LÓPEZ RUIZ

dirigido por el

Prof. Dr. D. José María VIVES RAMIRO

2017

0

ÍNDICE

Agradecimientos	3
Índice de abreviaturas y siglas	4
Índice de figuras	6
Índice de tablas	8
Introducción	9
1. Génesis	9
2. Justificación	9
3. Estado de la cuestión	10
4. Hipótesis de trabajo	16
5. Objetivos	16
6. Metodología	17
7. Transcripciones	21
Capítulo I. La capilla de la catedral oriolana y Matías Navarro	23
I. 1. Orihuela 1692-1727	23
I. 2. Matías Navarro	26
I. 3. La Capilla de Música de la Catedral durante el magisterio de Navarro	29
I. 4. Los oboístas de la capilla	32
Capítulo II. El oboe en España en el primer cuarto del siglo XVIII	35
II. 1. La llegada del oboe a la Península Ibérica	35
II. 2. El instrumento y sus características	37
II. 2. 1. Tipología constructiva	37
II. 2. 2. Afinación y características tímbricas	43
II. 2. 3. Digitación y problemas derivados de ella Cañas. Características interpretativas: el fraseo	45
II. 3. Usos y funciones del oboe en España a principios del siglo XVIII. Lenguaje	50
Capítulo III. Los villancicos con oboe de Matías Navarro	56
III. 1. Advocación y tipología	62
III. 2. Textos	69

III. 3. Rasgos estilísticos de las partes de oboe	72
Conclusiones	82
Fuentes y Bibliografía	87
Anexos	95
Edición crítica	96
<i>Extienda el aire sus plumas</i>	97
<i>Guerra, guerra, guerra</i>	115
<i>¡Hola, hao!</i>	133
<i>¡Ah del país tirano!</i>	151

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer al Dr. D. José María Vives su paciencia y confianza inagotables, así como su apoyo y esmerada atención. En segundo lugar, a José Luis López García la tarea de microfilmación de la música del Archivo musical de la Catedral de Orihuela, sin la que este trabajo habría sido imposible de realizar. En la misma línea, quiero dar las gracias a Rubén Pacheco, quien me proporcionó la pista sobre estos materiales descatalogados, y también al personal de la biblioteca de la Universidad de Murcia, especialmente a Ignacio Olea Polo, de la Biblioteca Antonio de Nebrija, y a José Manuel Fontela Gómez y M.^a Isabel Segura Molina (jefa de sección) del Archivo Universitario.

También me gustaría dar las gracias a Guillermo Beltrán, por su desinteresada ayuda «logística» con la información del Archivo de la Universidad de Zaragoza y por compartir conmigo su amplio conocimiento sobre los oboes del siglo XVIII. Del mismo modo agradezco la información aportada por la profesora Renate Hildebrand en conversaciones veraniegas en los cursos de Daroca, así como a los profesores Luis Antonio González Marín, que me aconsejó sobre transcripción en el mismo entorno, y Antonio Ezquerro Esteban, que atendió mis dudas una vez finalizadas las clases ordinarias del máster. También a Paulino Capdepón Verdú y Victoriano J. Pérez Mancilla, por atender dudas y aconsejarme sobre este campo en las clases en Baeza.

Por último, a mis compañeros alicantinos del máster, Alfonso, Toni, Carmen, Fátima y Jose, por su continuo intercambio de conocimientos e inquietudes, así como a Pedro González su inestimable ayuda con la edición de las partituras y consejos sobre el programa de edición. Finalmente, no puedo dejar de dar las gracias a Paco y a mi familia, por su confianza ciega y apoyo incondicional.

Índice de abreviaturas y siglas

A.: alto

Ac.: acompañamiento

AA. VV.: Autores varios

AUUM: Archivo Universitario de la Universidad de Murcia

B.: bajo

C.: compás

Ca.: *circa*

carp.: carpeta

Cc.: compases

D.: Don

Dir.: director

Dir.: directores

Dr.: Doctor

Ed.: editor

Eds.: editores

Fig.: figura

Fol.: folio

GEMA: Asociación de grupos españoles de música antigua

Hz.: hercios

Ibid.: *Ibidem*

IDRS: International Double Reed Society

Mefs: microfilms

mm.: milímetros

Ms.: manuscrito

Mss.: manuscritos

N.º: número

ob.: oboe

Obs.: observaciones

Org.: órgano

Pág.: página

Págs.: páginas

r.: recto

Ssmo: Santísimo

T.: tenor

Ti.: tiple

v.: vuelto

villº.: villancico

vl.: violín

vlon.: violón

Vol.: volumen

Vols.: volúmenes

§: subcapítulo o párrafo

do³, re⁴, etc.: numeración de los sonidos por octavas según el sistema franco-belga.

Índice de figuras

- Figura 1 Mapa de *Los Reynos de Valencia y de Murcia Delineados por Cantelo*. Mapa de Rodrigo Mendes de Silva y dedicado a *La Magestad Catholica de Phelipe Quinto*. Publicado en Madrid por Thomas Lopez Pensio y fechado en 1762.
- Figura 2 Retrato del obispo de Cartagena Don Luis Belluga Moneada (1662 - 1743), pintado en 1762 por Pablo Pedemonte y conservado en el Palacio Episcopal de Murcia.
- Figura 3 Oboes de tipología A2 de distinta procedencia. 1. Oboe de Paulhahn conservado en la colección Harnoncourt en Viena (fotografía es de Kurt Theiner extraída de Geoffrey BURGESS y Bruce HAYNES, *The Oboe*). 2. Oboe francés de Rippert conservado en el Musikinstrumentemuseum de Leipzig (imagen extraída de Bruce HAYNES, *The eloquent oboe*). 3. Copia de un oboe Pelletier, marcado como Desjardins, realizada por Marc Ecochard. La imagen procede de su página web <http://www.grandhautbois.com/c_catalogue/produit.php?id=107>
- Figura 4 Copia de Harry Vas Dias a partir del oboe de Johann Oberlender de la colección de Hans de Vries (Amsterdam). Imagen procedente de la página web del constructor. <<http://vasdiasoboes.com/media-gallery/detail/31/86>>.
- Figura 5 Oboe con la numeración para los seis agujeros y las dos llaves. Imagen de la *Encyclopedie* de Diderot y d'Alembert (1765) extraída de la recopilación de métodos editada por Fuzeau.
- Figura 6 Jean Pierre Freillon-Poncein, *La veritable maniere d'apprendre a jouer en perfection du haut-bois, de la flûte, et du flageolet...*, París, 1700, pág. 68, en AA. VV., *Méthodes et Traités Série I. France 1600 – 1800: Hautbois*, edición de Philippe LESCAT y Jean SAINT-ARROMAN, París, Anne Fuzeau Productions, 1999.
- Figura 7 Parte de oboe del estribillo de *Ruidosas trompas, sonoros eccos*, de A. Literes.
- Figura 8 Parte de violín 1º del estribillo de *Ruidosas trompas, sonoros eccos*, de A. Literes.
- Figura 9 Primera página de la partitura de *No más dolor bien mio*.
- Figura 10 Inicio de la parte de violín 1º de *No más dolor bien mio*.

- Figura 11 Inicio de la que consideramos que es la parte de violín 2º de *No más dolor bien mio*.
- Figura 12 Superposición de las palabras de inicio de las partes instrumentales tiples de *No más dolor bien mio*.
- Figura 13 Primera página de la partitura de *Mortales venid*.
- Figura 14 Parte de oboe añadido del villancico *Toquen al arma*.
- Figura 15 Detalle de la indicación de instrumento de la que consideramos que es la parte de oboe de *Toquen al arma*.
- Figura 16 Compases 26 y 27 de la parte de oboe del estribillo de *Marche el campo*.
- Figura 17 Dos compases de la parte del oboe de las coplas de *Marche el campo*.
- Figura 18 Fragmento de la parte de oboe de *¿Qué misterio se esconde?*.
- Figura 19 Fragmento de la última parte del estribillo de *Marche el campo*. Parte de oboe.
- Figura 20 Compases 27-32 de *¡Ah del país tirano!* Coro instrumental.
- Figura 21 Compases 52 y 53 de *¡Ah del país tirano!* Coro instrumental.
- Figura 22 Motivo de «silencio» en la parte de oboe de *¿Qué misterio se esconde?*
- Figura 23 Motivo «de anhelo», en la parte de oboe del villancico *Agua que la vida*.
- Figura 24 Tercer compasillo del estribillo de *¿Qué nuevas armonías?* Parte de oboe.
- Figura 25 Compases 57, 58 y 59 del estribillo de *Extienda el aire sus plumas*. Parte de oboe.
- Figura 26 Compases 57, 58 y 59 de *Extienda el aire sus plumas*. Coro instrumental.
- Figura 27 Compases 19-21 del estribillo de *¿Qué gloria significa?* Coro instrumental.
- Figura 28 Coplas del villancico *¿Qué gloria significa?*. Parte de oboe.
- Figura 29 Compases 9 y 10 del estribillo de *¿Qué gloria significa?* Parte de oboe.
- Figura 30 Compases 8-11 (coro instrumental y tiple) de *Marche el campo*.
- Figura 31 Compases 84, 85 y 86 (coro instrumental y tiple) de *Guerra, guerra, guerra*.
- Figura 32 Primeros nueve compases del oboe en *¿Hasta cuándo de bronce?*

Índice de tablas

- Tabla 1 Plantilla de voces durante el magisterio de Matías Navarro.
- Tabla 2 Plantilla de instrumentos durante el magisterio de Matías Navarro.
- Tabla 3 Digitación estándar del oboe barroco.
- Tabla 4 Porcentaje de las piezas con oboe en el total de las obras en castellano de Matías Navarro.
- Tabla 5 Relación de obras con oboe con plantilla y estructura interna.

Introducción

1. Génesis

El germen de esta investigación se encuentra en la curiosidad que desde hacía años había sentido por conocer los villancicos que sonaron en la catedral de Orihuela (Alicante) en la primera mitad del siglo XVIII, puesto que es la sede catedralicia más cercana a mi localidad de nacimiento y, como oboísta, saber qué papel desempeñaba este instrumento en dichas piezas. El maestro que estuvo al frente de la capilla musical desde 1692 hasta 1727 fue Matías Navarro (ca. 1666-1727), quien resultó ser uno de los más prolíficos compositores de dicha capilla —331 composiciones en el catálogo de Climent¹— y el primero que incluye el oboe en la instrumentación de varios de sus villancicos. Intentando acercarnos a esta música nos dimos cuenta de que se trataba de piezas que o bien no estaban transcritas o las transcripciones que existían de las mismas no estaban editadas como partituras y resultaban de difícil acceso.

El documento que nos permitió aproximarnos mucho más a esta música fue la tesis doctoral de Juan Pérez Berná², investigador nacido también en la comarca de la Vega Baja del Segura, que además de un extenso y profundo estudio de la música en castellano de Matías Navarro, incluye las transcripciones de algunas de sus obras, tres de las cuales con participación de oboe. Esto nos permitió por primera vez interpretar estas líneas y tener una primera experiencia práctica con esta música.

2. Justificación

La necesidad de tratar este tema está justificada por la ausencia de estudios sobre el papel del oboe en sus primeros años de uso en la Península, en los últimos años del siglo XVII y el primer cuarto del XVIII. Como trataremos en el siguiente punto, se ha leído recientemente una tesis doctoral que versa sobre esta llegada del oboe³, pero pese a que se

1 En José CLIMENT, *Fondos musicales de la Región Valenciana: IV, Catedral de Orihuela*, Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, Series Valentina XVIII, 1986, págs. 187-231, aparecen catalogadas 331 composiciones de Matías Navarro, siendo el autor conocido con más obras en dicho catálogo.

2 Juan PÉREZ BERNÁ, «La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela : las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666-1727)». María Pilar Alén, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones e intercambio científico, 2008. <<http://hdl.handle.net/10347/2404>>.

3 Joseba Endika BERROCAL CEBRIÁN, «La recepción del oboe en España en el siglo XVIII», Juan José

trata de una investigación muy exhaustiva, consideramos que aún quedan centros por investigar en detalle y mucha música para nuestro instrumento por recuperar. Además, formando parte también de una historia de la interpretación, es de gran interés indagar en las funciones que pudo desempeñar el oboe en los distintos ámbitos en los que se introdujo. Concretamente, en el ámbito eclesiástico, cabría investigar cómo los diferentes maestros de capilla lo combinaron con el resto de instrumentos de los que disponían y con las voces, así como las posibles atribuciones retóricas que le pudieron asignar.

3. Estado de la cuestión.

Desde los años 80 del siglo XX han proliferado estudios musicológicos que están analizando, recuperando y poniendo en circulación un gran número de piezas del patrimonio musical español religioso de los siglos XVII y XVIII⁴. Es muestra de ello el cada vez mayor número de agrupaciones que dedican su trabajo a la música de esta época⁵, que registran grabaciones, así como auditorios que programan conciertos de este repertorio en ciclos de música antigua, editoriales que publican partituras y centros educativos y otras instituciones que organizan cursos⁶ y están implantando titulaciones superiores en especialidades históricas.

Carreras, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Zaragoza, 2016.

- 4 Existen muchos ejemplos de distinta índole, algunos dedicados a los centros religiosos como por ejemplo el de Carlos MARTÍNEZ GIL, *La capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 2003; el de Begoña LOLO, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1988; o los numerosos estudios de José LÓPEZ CALO (vid. nota al pie n.º 13 del presente trabajo) sobre distintas catedrales españolas. Otros estudios están dedicados a autores concretos, como el de Juan José CARRERAS LÓPEZ, *La música en las catedrales durante el S. XVIII. Francisco J. García, "el Españolito" (1730-1809)*, Zaragoza, IFC, 1983; o por ejemplo los seis volúmenes dedicados a la obra de Sebastián DURÓN, *Obras sacras en romance*, edición crítica de Raúl ANGULO DÍAZ, Santo Domingo de la Calzada, Cátedra de Filosofía de la Música, Fundación Gustavo Bueno, 2015. Y también hay estudios cuya temática no se centra en un único autor o centro religioso, como el artículo de Javier GARBAYO MONTABES, «Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos del Barroco», *Quintana*, n.º1, 2002, págs. 211 a 224; o las monografías de Malcolm BOYD y Juan José CARRERAS (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000; o la del ya citado José LÓPEZ CALO, *La música en las catedrales españolas*, Madrid, Colección Música Hispana, ICCMU, 2012.
- 5 En España contamos con numerosas agrupaciones de muy reconocido prestigio dedicadas a la música barroca y al patrimonio musical español. Muy conocidos son la *Orquesta Barroca de Sevilla*, *Los músicos de su alteza*, *Accademia del Piacere*, *Al ayre español*, *Raquel Andueza* y *La Galanía*, *El concierto español*, *La Real Cámara*, *Estil concertant*, etc. Como ejemplo se puede observar el listado de grupos adheridos a la asociación GEMA (Grupos Españoles de Música Antigua) que figura en el blog de dicha asociación: <https://asociaciongema.wordpress.com/>
- 6 El pionero entre los cursos y festivales de música antigua en España sería el de Daroca, gestionado actualmente por la Institución Fernando el Católico y que se celebra todos los veranos desde 1980 (vid. <http://ifc.dpz.es/> y <http://musica-antigua-daroca.es/>), pero también podemos citar el festival de música antigua de Úbeda y Baeza (desde 1997) con sus actividades asociadas; el curso de música antigua de

La Escuela Superior de Música de Cataluña ofrece la especialidad de Interpretación de Instrumentos de la Música Antigua entre sus titulaciones superiores, así como un máster en Interpretación de la Música Antigua. En el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid se ofertan algunas especialidades instrumentales históricas (clave, órgano, flauta de pico, cuerda frotada barroca...), así como en el Conservatorio Superior de Música de Aragón y en el Conservatorio Superior de Castellón, el único donde se imparte la especialidad en oboe barroco. También existen especialidades instrumentales de la música antigua en los conservatorios superiores de música de Murcia, Salamanca, Vigo, Oviedo o Navarra. En Sevilla, además del Conservatorio Superior Manuel Castillo, se ha puesto en marcha la Academia de Música Antigua Universidad de Sevilla, en colaboración con la Orquesta Barroca de Sevilla.

A pesar de lo expuesto, somos conscientes de que el porcentaje de lo que conocemos ahora es prácticamente una minucia en comparación con lo que queda por conocer. En este sentido, y principalmente por una cuestión de cercanía geográfica, nos llamaba poderosamente la atención el «vacío» de música editada de Matías Navarro, que fue maestro de capilla de la catedral de Orihuela durante más de treinta años (1692-1727). Se ha hablado y se ha escrito sobre él como uno de los más grandes compositores del barroco levantino⁷, pero es muy difícil acceder a su música por la falta de ediciones modernas, y suponemos que es también por este motivo por el que pocos autores se han referido a él en las historias de la Música de carácter más general.

Antonio Martín Moreno, en su volumen dedicado al siglo XVIII de la *Historia de la Música Española*⁸, aún no da noticia de este compositor, puesto que las primeras publicaciones sobre el archivo de la Catedral se producen a finales de la década de 1990,

Guadassuar (desde 2003), en Valencia; y muchos otros no tan consolidados, pero de gran proyección, como los encuentros de Música Antigua de Madrid, el Festival Internacional de Música «Abvlensis», el Seminario Internacional de música Renacentista y Barroca de Vélez-Blanco, el FEMUBA (Festival de música antigua de Albacete) o el festival ALMantiga de Alicante.

7 Véase por ejemplo el artículo de Paulino CAPDEPÓN VERDÚ, «Matías Navarro (1668?-1727), Maestro de Capilla de la Catedral de Orihuela», *Revista de Musicología*, vol. 21, n.º 1, 1998, págs. 169 a 195. También dan muestra de esta consideración, aparte de la citada tesis de Juan PÉREZ BERNÁ, «La Capilla de Música...», las entradas aparecidas en blogs y revistas digitales como las de Béatrice TRAVER, «Matías Navarro. El compositor olvidado» [en línea], *musicaantigua.com*, 14 de febrero de 2013. <<http://www.musicaantigua.com/matias-navarro-el-compositor-olvidado/>> (última consulta 16/3/2016) o la de Rosa SANZ HERMIDA, «Cantadas al Nacimiento de Nuestro Señor Jesuchristo» [en línea], *musicaantigua.com*, 20 de diciembre de 2015. <<http://www.musicaantigua.com/cantadas-al-nacimiento-de-nuestro-senor-jesuchristo/>> (última consulta 16/3/2016).

8 Antonio MARTÍN MORENO, *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música, 1985.

como veremos más adelante. Ahora bien, dedica toda la primera parte de la monografía⁹ a las capillas de música en el siglo XVIII, lo cual nos proporciona un panorama general que nos es muy útil para comparar el funcionamiento de la capilla de la catedral de Orihuela con las del resto de la Península. Asimismo, contamos con numerosos estudios sobre las capillas musicales catedralicias en la España barroca publicados tanto en revistas¹⁰ como en monografías¹¹. Sobre estas publicaciones resulta de especial utilidad el artículo de Emilio Ros Fábregas¹² que hace una revisión de las publicaciones existentes hasta el momento (1998) sobre este tema —por ejemplo, los estudios y catalogaciones de distintas catedrales realizados por José López Calo¹³, Emilio Casares¹⁴, Juan José Carreras¹⁵ o María Gembero¹⁶— así como una crítica al excesivo positivismo de los estudios efectuados hasta 1998 y a la inexistencia de trabajos de conjunto.

En otra obra de carácter muy similar a la de Martín Moreno, el volumen IV de la *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*¹⁷ dirigida por José Máximo Leza y editada por el Fondo de Cultura Económica en 2014, encontramos un apartado específico

9 *Ibidem*, págs. 23 a 210.

10 Paulino CAPDEPÓN VERDÚ, «La Capilla Musical de la Colegiata de Santa María la Mayor en Talavera de la Reina», *Hispania Sacra*, vol. 65, n.º 131, enero-junio 2013, págs. 181 a 237; Javier GARBAYO MONTABES, «Música instrumental y liturgia...»; Mariano PÉREZ PRIETO, «La capilla de música de la Catedral de Salamanca durante el período 1700-1750: historia y estructura (empleos, voces, instrumentos, plantillas, provisión de plazas y nómina).», *Revista de Musicología*, vol. 18, n.º 1-2, 1995, págs. 145 a 174; Álvaro TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, «Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna», *Artígrama*, n.º 12, 1996-97, págs. 217 a 236.

11 Begoña LOLO, *La música en la Real Capilla...*; José LÓPEZ CALO, *La música en las catedrales...*; Carlos MARTÍNEZ GIL, *La capilla de música de la Catedral de Toledo...*; Vicente MARTÍNEZ MORELLÁ, *La capilla de música de la Colegiata de San Nicolás de Alicante. Siglo XVIII*, Alicante, Talleres Tipográficos «Artes Gráficas Alicante», 1954.

12 Emilio ROS-FÁBREGAS, «Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica», *Codexxi. Revista de Comunicación Musical*, I, 1998, págs. 68 a 135.

13 José LÓPEZ CALO, *La música en la Catedral de Santiago*, La Coruña, Diputación Provincial, 1992-1999, 11 vols. ; *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Ávila*, Santiago de Compostela, Sociedad Española de Musicología, 1978.; *La música en la Catedral de Palencia, vol. 1, Catálogo del archivo de música y documentario, y vol. 2, Documentario*, Palencia, Diputación Provincial, 1980 y 1981; *La música en la Catedral de Zamora, vol. 1, Catálogo del archivo de música*, Zamora, Diputación Provincial, 1985; *La música en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, vol. 1, Catálogo del archivo de música*, Logroño, Consejería de Educación y Cultura, 1988; *La música en la Catedral de Segovia*, 2 vols., Segovia, Diputación Provincial, 1988 y 1989.; *Música en la Catedral de Burgos*, 14 vols., Burgos, Caja de ahorros del Círculo Católico de Burgos, 1995 ; *La música en la Catedral de Valladolid*, 8 vols., Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid y Caja España, 2007.

14 Emilio CASARES RODICIO, *La música en la Catedral de Oviedo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1980.

15 Juan José CARRERAS LÓPEZ, *La música en las catedrales...*

16 María GEMBERO USTÁRROZ, *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, 2 vols., Comunidad Autónoma de Navarra, 1995.

17 José Máximo LEZA CRUZ (ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica, 4: La música en el siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.

dedicado a la renovación instrumental¹⁸. En dicho apartado, además de dar noticia de la llegada a la Península de los primeros oboes, se nos explica el uso de estos instrumentos «nuevos» en las capillas catedralicias. Sobre el oboe en concreto se dice que siendo un instrumento «vinculado inicialmente a la cámara y a la música heráldica»¹⁹, se comenzó a aceptar de manera casi inmediata en géneros diferentes, y que aunque los oboístas extranjeros llegados con distintas comitivas europeas a finales del XVII y principios del XVIII estuvieron en tierras españolas por cortos períodos de tiempo, el oboe fue pronto aceptado en las capillas religiosas. Álvaro Torrente²⁰ nos indica que el primer centro en incluirlo sería Bilbao en 1706 y que en la Real Capilla se introdujo de forma estable en 1708, aunque probablemente, ya llevaría en uso desde 1698. Sobre este tema hay algunas discrepancias en los estudios de diferentes autores, especialmente en lo referente a la inclusión del oboe en la Real Capilla de Madrid. Beryl Kenyon de Pascual²¹ sugiere del mismo modo que la inclusión del oboe se produce en 1708, aunque Begoña Lolo²² señala que no es hasta 1711 cuando aparece en las nóminas el pago por este puesto, ocupado por Jezebek, bajonista. Sólo a partir de 1726 aparecerá el oboe en las nóminas de forma independiente.

Sobre el método de inclusión del oboe, independientemente de la fecha prierá, nos proporciona valiosa información el artículo de Joseba E. Berrocal «*Y que toque el abue*». *Una aproximación a los oboístas en el entrono eclesiástico español en el siglo XVIII*²³, que nos explica cómo algunos mozos de coro vieron la oportunidad de aprender a tocar algunos de estos nuevos instrumentos y quedarse como integrantes de la capilla musical; da noticia, además, de quiénes fueron los primeros maestros de este instrumento y cómo se desarrolló su participación en el ámbito religioso. Pero la aportación más interesante y completa sobre el oboe en España es la reciente tesis doctoral del mismo Berrocal²⁴, que nos amplía enormemente el contexto en el que se desarrolló este instrumento en sus aspectos de índole más práctica, como pueden ser la relación con otros instrumentos de la capilla, los cometidos de los instrumentistas o cuestiones como el propio instrumento y las cañas. Precisamente,

18 *Ibidem*, págs. 126 a 133. Capítulo de Álvaro TORRENTE, «La modernización/italianización de la música sacra», volumen IV de la *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, José Máximo LEZA (ed.), págs. 125 a 156.

19 *Ibid.*, pág. 129.

20 *Ibid.*

21 Beryl KENYON DE PASCUAL, «El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: don Manuel Cavazza», *Revista de Musicología*, vol. 7, n.º 2, 1984, pág. 432.

22 Begoña LOLO, *La música en la Real Capilla...*, pág. 31

23 Joseba Endika BERROCAL CEBRIÁN, «"Y que toque el abue". Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII.», *Artígrama*, n.º 12, 1996-97, págs. 293 a 312.

24 Joseba Endika BERROCAL CEBRIÁN, «La recepción del oboe en España...

sobre el oboe en la catedral de Jaén y el tratamiento del mismo en la obra de Juan Manuel de la Puente, presentó M^a de las Nieves Álvarez Espinosa de los Monteros un trabajo de fin de máster en esta misma titulación el pasado curso 2013-2014²⁵.

Sobre la introducción del oboe en la Catedral de Orihuela, Juan Pérez Berná documenta la compra de dos «abueses» en 1713²⁶ y cómo dos músicos de la capilla, el primer corneta y el segundo bajón, son asignados por el cabildo para tocarlos tras pasar un breve período de aprendizaje en Murcia. Esta tesis constituye la fuente más importante para esta investigación sobre Matías Navarro y la Capilla de la Catedral de Orihuela. En ella es donde encontramos, entre otras, tres transcripciones de obras con oboe: *Marche el Campo toque al arma*, *Que nuevas armonías*, y *Que misterio se esconde en la región de Oriente*²⁷.

El oboe se introdujo preferentemente en las composiciones en lengua castellana. En el catálogo de José Climent²⁸, podemos observar que en las obras de Matías Navarro sólo hay oboe en las composiciones en castellano, sin aparecer en ninguna de sus obras en latín. Además, Joseba E. Berrocal comenta que en esta época «se daba un reparto de papeles — procesional para la chirimía, música en estilo concertado para el oboe—»²⁹ Este repertorio religioso en castellano y de estilo concertado, está constituido en el primer cuarto del siglo XVIII por el villancico y sus progresivas derivaciones y «adaptaciones» a la manera italiana: kalendas, cantadas, solos, dúos, e incluso kalenda en ópera³⁰ como vemos en el repertorio del propio Matías Navarro. Sobre este género tenemos numerosas referencias provenientes, tanto de diccionarios generales³¹, como de artículos en revistas. Ejemplo de ello es el de Juan José

25 M^a de las Nieves ÁLVAREZ ESPINOSA DE LOS MONTEROS, «El tratamiento del oboe en la obra de Juan Manuel de la Puente». Victoriano José Pérez Mancilla, tutor. Trabajo de Fin de Máster [en línea]. Universidad Internacional de Andalucía, 2015. <<http://hdl.handle.net/10334/3505>> (última consulta 7/2/2016).

26 Juan PÉREZ BERNÁ, «La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela...», págs. 204 y 205.

27 *Ibidem*, pág. 1117. Todas las partituras forman parte de un apéndice documental con nueve transcripciones cuyas páginas no están numeradas, y que comienza en la página 1117. Las piezas que tienen oboe en su instrumentación son la quinta, la séptima y la octava. Escribimos sus títulos tal y como aparecen en la edición descrita.

28 José CLIMENT, *Fondos musicales de la Región Valenciana...*, págs 187 a 231.

29 Joseba E. BERROCAL, «"Y que toque el abue"..., pág. 307.

30 Matías NAVARRO, *Hasta quando de bronce*, kalenda en ópera al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, legajo 108, n.º 10, Archivo Diocesano de la Catedral de Orihuela. Copia microfilmada del Archivo Universitario de la Universidad de Murcia (en adelante AUUM), Catálogo musical: Catedral de Orihuela, 29-A-1, 15 vols., [partituras originales microfilmadas (s. XVIII – XIX) recopilado por José Luis López García, 1982], volumen 8. mcfs. 1084 a 1127.

31 Isabel POPE, y Paul R. LAIRD, «Villancico», en SADIE, Stanley y TYRRELL, John (eds.), *The New Grove dictionary of music and musicians*, Versión digital, <http://www.oxfordmusiconline.com> (última consulta 7/2/2016); Paulino CAPDEPÓN VERDÚ, «Cantata», en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

Carreras sobre el cambio en el repertorio musical en catedrales españolas e hispanoamericanas en el siglo XVIII³².

En 1696, cuando Matías Navarro fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Orihuela, el oboe era un instrumento absolutamente moderno que estaba siendo demandado por la más alta nobleza, como demuestra la correspondencia de la reina Mariana de Neoburgo que comenta Juan José Carreras³³. Salvo la ya mencionada tesis doctoral de Joseba Berrocal, para profundizar sobre el instrumento en esta época y sus aspectos constructivos y acústicos, vemos que hay escasos estudios en castellano sobre el tema. Las publicaciones más completas y específicas son las de Geoffrey Burgess y Bruce Haynes³⁴, especialmente la monografía de Haynes sobre el oboe barroco titulada *The eloquent oboe: a history of the hautboy from 1640 to 1760*. Un asunto que podría pasar por alto, pero que todos los oboístas sabemos que es esencial para tratar cualquier cuestión práctica relacionada con nuestro instrumento, es la elaboración de las cañas. Acercándonos a su forma, material y construcción en este momento histórico, podremos acercarnos también a la discutida cuestión del timbre y su recreación. Somos conscientes de que es imposible recuperar con certeza la sonoridad que se pudo escuchar en Orihuela en la Nochebuena de 1714, pero, si abordamos estas cuestiones, podremos hacernos una idea más aproximada de a qué problemática tímbrica y técnica se pudo enfrentar el oboísta de la capilla. Sobre las cañas y su habitual construcción en esta época, aunque no hay referencia a ejemplos españoles, tenemos interesantes artículos publicados por la Internacional Double Reed Society (IDRS)³⁵ y la revista de la *Galpin Society*³⁶. Del mismo modo que sucede con las cañas, otro tema que debe ser tratado en el acercamiento práctico a la música para oboe, es el de la afinación y el temperamento. Bruce Haynes en *The eloquent oboe...* dedica algunos capítulos a estas cuestiones³⁷, no obstante disponemos, además, de una monografía específica y en castellano de Javier Goldáraz³⁸ sobre

32 Juan José CARRERAS, «Repertorios catedralicios en el siglo XVIII: tradición y cambio en Hispanoamérica y España», *Revista de Musicología*, vol. 16, n.º 3, 1993, págs. 1197 a 1204.

33 Juan José CARRERAS, «"Conducir a Madrid estos moldes": producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral *Destinos vences finezas* (1698/99)», *Revista de Musicología*, vol. 18, n.º 1-2, 1995, págs. 124 y 125.

34 Geoffrey BURGESS y Bruce HAYNES, *The oboe*, New Haven and London, Yale University Press, The Yale Musical Instruments Series, 2004.; Bruce HAYNES, *The eloquent oboe: a history of the Hautboy from 1640 to 1760*, Oxford, Oxford University Press, Early Music Series, 2001.

35 Bruce HAYNES, «Double Reeds, 1660-1830: A Survey of Surviving Written Evidence.», *I. D. R. S. Journal*, n.º 12, 1984, págs. 14 a 33.

36 Frederic R. PALMER, «Reconstructing an 18th Century Oboe Reed.», *Galpin Society journal*, n.º 35, 1982, págs. 100 a 111 y Nora POST, «The 17th-Century Oboe Reed», *Galpin Society journal*, n.º 35, 1982, págs. 54 a 67.

37 Bruce HAYNES, *The eloquent oboe...*, págs. 93 a 98, 213 a 222 y 266 a 270.

38 J. Javier GOLDÁRAZ GAÍNZA, *Afinación y temperamentos históricos*, Madrid, Alianza Editorial, 2010.

este tema que nos es de gran utilidad.

4. Hipótesis de trabajo

La principal hipótesis que se plantea es que Matías Navarro incluyó el oboe en sus composiciones en castellano como una voz específica con un papel «idiomático», conociendo bien las posibilidades interpretativas que este instrumento ofrecía explotando sus recursos tímbricos y expresivos, y tratándolo con un lenguaje que está al día de las modas italianas llegadas a la corte, si comparamos sus piezas con la música de los más reconocidos maestros de su tiempo, como Sebastián Durón, Antonio Literes u otros. Matías Navarro pudo pensar en el oboe con dos claras vertientes: formando dúo con un violín usando un lenguaje prácticamente idéntico; y con una función retórica, muy ligada tanto a la música francesa para banda de oboes y la música militar, como a la italiana de perfil más lírico.

5. Objetivos

El objetivo último de la investigación sería el estudio de las líneas para oboe de Matías Navarro (ca. 1666-1727), maestro de capilla en la Catedral de Orihuela entre los años 1696 y 1727, y la extracción de conclusiones acerca del lenguaje utilizado. Pero para llegar a este objetivo se ha contado con otros previos que se hacen necesarios para llegar a conclusiones fiables y que nos ayuden a arrojar más luz al tema general.

El primero de ellos sería contrastar y documentar el uso del oboe en la propia obra del maestro, puesto que, como trataremos en el apartado de metodología, existen discrepancias en la catalogación, y además se dan los casos de que determinadas obras lo incluyen en su primera versión, mientras otras lo tienen como instrumento añadido posteriormente. Se debe valorar el papel que los instrumentos en general desempeñan en las composiciones de Matías Navarro, independientemente del número y variedad de instrumentistas de los que contase en la capilla. De este modo, también podríamos contextualizar su creación comparando el uso que hace de estos instrumentos con el que hacen en composiciones del mismo género otros compositores contemporáneos españoles, especialmente los violines, flautas, cornetas y clarines, que suelen interactuar con el oboe en los coros instrumentales como voces sopranos. Nos resulta muy interesante en este punto fijarnos en la entrada de las influencias italianas y ver cómo se van plasmando en las composiciones de nuestro protagonista, y por supuesto,

valorar en qué medida afectan a los instrumentos y al oboe en concreto.

Nuestro siguiente objetivo es de índole práctica: extraer y transcribir las líneas de oboe de las composiciones que lo incluyen para poder después analizarlas e interpretarlas y poder así conocer de primera mano cuestiones de praxis interpretativa referentes por ejemplo a digitación, color, afinación, respiración, intervalos, articulación, etc. Para ello debemos también conocer las características específicas del instrumento en esta época y, como ya hemos comentado, otras cuestiones referentes a cañas, afinaciones y temperamentos, y a usos habituales de los instrumentos en el repertorio que nos proponemos estudiar. Por último, sería muy interesante también acercarnos a los «oboístas» de la capilla bajo el magisterio de Navarro, y tratar de «personalizar» y hacer más cercana toda esta problemática de un nuevo repertorio para un nuevo instrumento en una ciudad pequeña y alejada de la corte como fue Orihuela en el siglo XVIII.

Alcanzando progresivamente estos objetivos podríamos abordar el de extraer conclusiones acerca de la escritura para oboe de Matías Navarro y su posición en el panorama musical de la Península Ibérica en el primer cuarto del siglo XVIII, así como intentar definir las dificultades técnicas y el nivel de exigencia interpretativa que requieren estas líneas.

6. Metodología

Partiendo del estado de la cuestión, la metodología empleada se inicia con un proceso de documentación y análisis de las fuentes.

Para determinar qué obras de Matías Navarro son las que utilizan el oboe en su instrumentación hemos empleado como referencias primeras los catálogos existentes hasta el día de hoy del Archivo Diocesano de la Catedral de Orihuela en general o de las obras de Matías Navarro en particular. El más antiguo de ellos —aunque no el primero al que pudimos acceder, como explicaremos más adelante— es el de las obras microfilmadas de este Archivo llevado a cabo por José Luis López García³⁹. El primero que consultamos fue el de José Climent⁴⁰, seguido del que hizo Pérez Berná centrado únicamente en la música en «romance» de Matías Navarro⁴¹, que él denomina «Catálogo del romance ceremonial». Por último,

39 José Luis LÓPEZ GARCÍA, *Catálogo general del archivo musical de la Santa Iglesia Catedral de Orihuela* [en línea], Murcia, 1983. <<http://hdl.handle.net/10201/50516>> (Última consulta 27/7/2017)

40 José CLIMENT, *Fondos musicales de la Región Valenciana: IV...*

41 Juan PÉREZ BERNÁ, «La Capilla de Música...», págs. 258 hasta el final del primer volumen. (El catálogo presenta una paginación propia, constando de 204 fichas de catalogación, una en cada página).

estando ya la investigación en un estado bastante avanzado, se publicó un nuevo catálogo del archivo catedralicio⁴² que nos ayuda a aclarar las dudas sobre la instrumentación de algunas piezas. Una vez concretadas las obras a estudiar, el grueso de la metodología se debería basar en el trabajo de archivo, puesto que las obras planteadas se encuentran en el Archivo Diocesano de la Catedral de Orihuela, pero el acceso al mismo ha sido imposible por no recibir respuesta por parte de las autoridades encargadas de su gestión, a pesar de haber completado la solicitud y haber adjuntado carta de presentación del profesor D. Joaquín López González.

Una vez detectado este primer y fundamental escollo, sentimos la necesidad de abandonar el objetivo, pero gracias a la información aportada por Rubén Pacheco pudimos indagar sobre unos fondos existentes en la Universidad de Murcia en los que se encontraban partituras de Matías Navarro procedentes del Archivo Diocesano de la Catedral de Orihuela en fichas microfilmadas. La fuente la encontramos en el *Catálogo de obras de referencia de la Biblioteca General de la Universidad*⁴³ de 1989, pero no consta en los catálogos *on-line* existentes en la actualidad. Se trata de un conjunto de quince volúmenes de partituras microfilmadas de la Catedral de Orihuela⁴⁴ realizadas por José Luis López García, más un catálogo mecanografiado⁴⁵.

José Luis López García (1933) es catedrático jubilado de Conjunto Coral e Instrumental del Conservatorio Superior de Murcia. Según nos informaron responsables del Archivo de la Universidad, estos quince volúmenes de partituras microfilmadas son el fruto de un proyecto de recuperación del patrimonio musical auspiciado por dicha universidad en 1983. Este fondo había desaparecido de los registros actuales porque no estaba clara su catalogación, y al solicitarlo para esta investigación, el catálogo mecanografiado donde aparecían indexadas las partituras ha sido puesto de nuevo en los ficheros públicos y con acceso libre digital. En la página 3, el propio López García se refiere a las piezas de Matías Navarro y a la vinculación del proyecto con la Universidad de Murcia de la siguiente manera:

42 Juan FLORES FUENTES, *La música en la Catedral de Orihuela*, autoedición de Juan Flores Fuentes, 2017.

43 M.^a del Carmen APARICIO FERNÁNDEZ, Isabel GUILLÉN BOTÍA y M.^a del Carmen PEIRÓ MATEOS, *Catálogo de obras de referencia de la Biblioteca General de la Universidad*, Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 1989.

44 La entrada tal y como está en el catálogo de 1989, es como sigue: CATEDRAL DE ORIHUELA, *Catálogo musical: Catedral de Orihuela* [partituras originales microfilmadas (s. XVIII-XIX) recopilado por José Luis López García. -s.l.: s.n., 198?] 15 v.

45 José Luis LÓPEZ GARCÍA, *Catálogo general...*

«Hay sobre todo, las obras del Mtro. Matías Navarro (uno de los músicos más importantes de este Archivo Musical) muy mal conservadas; la polilla ha hecho presa en ellas y nos las vimos y deseamos para poder microfilmarnos, pues se deshacían en nuestras manos.

Siendo yo Director de la Coral Universitaria de Murcia, el entonces Rector Magnífico Dr. D. FRANCISCO SABATER, llevado de su gran sensibilidad hacia la Música y a su vez motivado por los universitarios componentes de la antedicha agrupación vocal, junto a mi particular deseo de aportar con mi trabajo mi granito de arena a la cultura murciana, me invitó a iniciar el estudio-investigador de los Archivos Musicales de las Catedrales de Murcia y Orihuela.

Desde el principio los medios de microfilmación de I. C. E. de la Universidad de Murcia, fueron puestos a nuestra disposición, así como la valiosísima ayuda personal del Director del I.C.E. y Catedrático de Química-Física de la Facultad de Ciencias de la Universidad murciana, gran estudioso de la Música y entendedor, por sus estudios musicales realizados. También (la nunca suficiente agradecida ayuda) el Profesor D. Francisco Martínez, director del Gabinete de Medios Audiovisuales, fué técnico de lujo por su colaboración directísima, en la microfilmación de este trabajo.

Estos preparativos tuvieron feliz continuidad por la buena acogida del Sr. Alcalde de Orihuela y sobre todo en la generosidad del Ilustre Cabildo de la Catedral de Orihuela, personificado en el Dr. D. Vicente Alba, poniendo a nuestra entera disposición, las llaves del tesoro y Archivo y puerta franca...»⁴⁶.

Por lo que respecta a las cuestiones de transcripción, es necesario consultar fuentes específicas sobre notación y grafías, pues las partituras muestran la convivencia de notación «moderna» con signos de notación mensural, así como el uso de compases antiguos y modernos. El volumen de Miguel Querol *Transcripción e interpretación de la música española de los siglos XV y XVI*⁴⁷, aunque se centra en el período estilístico anterior al que nos ocupa, ofrece la información necesaria para resolver algunos problemas mensurales y de grafía habitual. Contamos igualmente con los tratados de la época que consideramos que son las fuentes más valiosas para abordar estas cuestiones: los escritos de Andrés Lorente⁴⁸, Fray Pablo Nassarre⁴⁹ y Francisco Valls⁵⁰. Juan Pérez Berná hace un estudio también sobre la notación de Navarro⁵¹, estableciendo en su tesis una comparación entre la de éste y la descrita por Valls, principalmente.

46 *Ibidem*, pág. 3.

47 Miguel QUEROL GAVALDA, *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Comisaría Nacional de la Música, 1975.

48 Andrés LORENTE, *El porqué de la música...* [en línea], Alcalá de Henares, Imprenta de Nicolás de Xamares, 1672. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000060634&page=1>> (última consulta 9/2/2016).

49 Pablo NASSARRE, *Escuela música, según la práctica moderna...* [en línea], Zaragoza, Herederos de Diego Larumbe [por los herederos de Manuel Román], 1723-1724. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014534&page=1>> (última consulta 9/2/2016), y *Fragmentos músicos* [en línea], Madrid, Imprenta de música, 1700. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000075368&page=1>> (última consulta 9/2/2016).

50 Francisco VALLS, *Mapa armónico práctico* [en línea], Barcelona, ca. 1742. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013569&page=1>> (última consulta 9/2/2016).

51 Juan PÉREZ BERNÁ, «La Capilla de Música ...», págs. 522 a 546.

Una vez transcritas las piezas seleccionadas y las líneas de oboe, comienza el trabajo de análisis, que nos permitirá extraer conclusiones, tanto teóricas como técnicas, acerca de la escritura para este instrumento de Matías Navarro. Debido a la extensión de este trabajo, se seleccionarán determinadas piezas para un análisis detallado, escogiendo las que ofrecen más variedad, están más «nutridas» y muestran la escritura que podríamos calificar como más representativa de Navarro para el oboe. El análisis se centrará principalmente en las cuestiones técnicas que atañen a nuestro instrumento y en las estilísticas, en el sentido del tratamiento idiomático que se pueda observar y su relación con el resto de voces y el texto. No obstante, también se efectuará un análisis formal, melódico y rítmico. No pretendemos en este punto resolver cuestiones armónicas, puesto que se trata de un análisis de líneas melódicas en función del lenguaje instrumental y es posible llevar a cabo este estudio al margen del uso de un sistema armónico u otro. La escritura de Matías Navarro, en un sentido armónico, se mueve también entre lo modal y lo tonal, siendo muestra de ese período de transición que vive la música sacra hispánica en el primer cuarto del siglo XVIII⁵².

Tampoco trataremos en nuestra investigación, a pesar de abordar tareas de transcripción, de resolver cuestiones relacionadas con la teoría musical de la época, aunque consideramos que la revisión de los documentos y el análisis de la escritura de este autor abre una vía de investigación muy interesante acerca de la convivencia de la escritura mensural y los compases «modernos».

Haremos también una interpretación práctica de las piezas (las líneas de oboe) que apoye y clarifique las conclusiones extraídas de las de las partituras, a modo de «trabajo de campo», siendo conscientes de la escasa fiabilidad científica que implica y salvando todas las distancias en pro de una experimentación con los medios de los que disponemos hoy día, . Intentaremos tener en cuenta los aspectos sociológicos y estéticos del momento, esclareciendo las influencias e intentando reconstruir los retos planteados por el compositor al oboísta de la capilla.

El último paso de la metodología será, obviamente, la valoración de los resultados y la extracción de las conclusiones generales al trabajo.

Para mostrar de una manera clara el desarrollo de la investigación incluimos un índice de abreviaturas y siglas en las que se harán constar las utilizadas tanto en el cuerpo del trabajo como en los anexos. No mostraremos las utilizadas por otros autores que puedan aparecer en

52 José Máximo LEZA CRUZ (ed.), *Historia de la Música...*, págs. 138 a 143.

algunas de las citas literales, especialmente en las notas al pie que las acompañan. Incluimos también un índice de figura o imágenes y otro de tablas.

7. Transcripciones

A la hora de elaborar las transcripciones, debemos recordar que las fuentes con las que hemos contado son las imágenes extraídas de las fichas microfilmadas, en blanco y negro y en un formato estandarizado a tamaño A4. Partiendo de este punto, es importante tener presente que la ausencia de color, por ejemplo, nos hace perder matices que son necesarios en el proceso para aplicar unos criterios de edición u otros. El aspecto más relevante sería el cambio en las tintas y el trazado, por ejemplo, para poder determinar si las líneas divisorias son posteriores o de distinta mano, así como otras anotaciones que aparecen en algunas portadas, etc. Estas cuestiones dificultan en ocasiones la toma de decisiones.

Teniendo esto en cuenta y procurando no alejarnos del objetivo de examinar el lenguaje utilizado por Navarro para el oboe, se ha optado por efectuar una edición crítica que nos sea útil en la investigación principal y que propicie, además, el acercamiento a estas piezas de cualquier músico práctico o estudiante actual que no tenga nociones de notación mensural o compases antiguos. Acompañamos este trabajo de cuatro transcripciones completas. Hemos seguido, con excepciones que concretaremos en cada obra, los criterios de transcripción que ofrece Juan Pérez Berná⁵³, apoyados siempre con los textos de Valls⁵⁴ y Nassarre⁵⁵. Utilizamos las líneas divisorias usuales en la notación moderna, independientemente de cómo se encuentren en los manuscritos, aunque se especificará cómo aparecen en la partitura original en los criterios de edición que acompañan a cada una de las transcripciones. Por otro lado, también es importante señalar las adaptaciones en la transcripción con el cifrado, puesto que en los manuscritos se siguen pautas que actualmente no están en uso, por ejemplo, el empleo del sostenido para anular el bemol de la armadura, o el bemol para anular el sostenido, ante la inexistencia del becuadro en aquella escritura. Muy importante es también en este sentido el cambio de la grafía de la falsa quinta (*f5*) que indica

53 En lo que respecta a las grafías que modifican la duración de las figuras (ennegrecimiento, puntillos, corchetes, calderón) ver Juan PÉREZ BERNÁ, «La Capilla de Música...», págs. 540 y 541. En la página 544 ofrece una tabla de transcripción de los compases antiguos como conclusión a los criterios generales sobre esta cuestión, y en las dos páginas siguientes (545 y 546) extrae conclusiones sobre las relaciones de tiempo entre compases.

54 Francisco VALLS, *Mapa armónico...*

55 Pablo NASSARRE, *Escuela música...*

la quinta disminuida, por la del cinco barrado, y los cifrados de las disonancias que resultan de los retardos⁵⁶.

Del mismo modo, actualizamos el nombre de algunos instrumentos, uniformizamos las claves conforme a la práctica actual y transcribimos los títulos y encabezamientos con ortografía normalizada, haciendo constar la forma original en el encabezamiento de la edición, bajo la imagen de la portada.

Asimismo, hemos estandarizado los textos en las partituras conforme a las normas ortográficas y gramaticales actuales, escribiendo en letra bastardilla los fragmentos del texto que están sustituidos por signos de repetición y poniendo entre corchetes el texto que se presuponga pero que no esté en la partitura, por ejemplo, cuando sólo hay texto en una voz pero intervienen todas en homofonía.

56 Juan PÉREZ BERNÁ, «La Capilla de Música...», págs. 555 a 557

Capítulo I. La capilla de la catedral oriolana y Matías Navarro

I. 1. Orihuela 1692-1727

Orihuela, actual capital de la comarca más meridional de la provincia de Alicante, la Vega Baja del Segura, fue una próspera ciudad en los siglos XVI y XVII, habiéndosele concedido ya en 1437 el rango de ciudad por el rey Alfonso V *el Magnánimo*⁵⁷ y el título de sede episcopal en 1564 por bula del Papa Pío IV⁵⁸. No obstante, sufrió gravemente las consecuencias de las importantes epidemias de 1648 y 1678, contando en 1692 con un número de vecinos de 1112⁵⁹. Superada esta crisis, a finales del siglo XVII comenzó un proceso de recuperación demográfica y económica que se prolongó durante todo el siglo XVIII. Mario Martínez Gomis habla de dichas circunstancias en estos términos:

«Aunque la comarca del Bajo Segura había de tropezar con graves dificultades al entrar en el siglo XVIII, muchos de los factores adversos que la habían sumido en la crisis del siglo anterior comenzaron a menguar. La peste desapareció a partir de 1678. Una serie de medidas sanitarias preventivas contribuyeron a la mejora de la salud pública. Los cultivos de arroz, por ejemplo, causa de algunas de las enfermedades endémicas más características de la zona, fueron alejados del perímetro urbano. Las tercianas remitieron y sólo un brote de cierta envergadura amenazó a la población entre 1767 y 1771⁵⁵. Las bonificaciones de tierra llevadas a cabo por la obra colonizadora de Belluga también tuvieron un efecto positivo para la salud al desecarse marismas y almarjales al norte de la desembocadura del Segura. Unas 40.000 tahúllas de tierra fueron atraídas entre 1730 y 1754 a las Pías Fundaciones⁵⁶, contribuyendo de esta manera a la vuelta a una expansión agraria que había sido la base de la prosperidad comarcal durante el siglo XVI»⁶⁰.

55 Jesús MILLÁN, *Op. Cit.* fol. 359.

56 Juan Bautista VILAR, *Op. Cit.* vol. I, p. 219.

La referencia al cardenal Belluga es obligada en esta época en la comarca de la Vega Baja del Segura, pues llevó a cabo una importante tarea de repoblación en Murcia y la

57 Susana LLORENS ORTUÑO, *Libro de privilegios y reales mercedes concedidas a la muy noble y leal ciudad de Orihuela*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 2001, págs. 273-274 (transcripción de los folios 141v-142v, documento n.º 196, inserto en el documento 195). Citado por Juan PÉREZ BERNÁ, «La Capilla de Música...», pág. 12.

58 Gonzalo VIDAL TUR, *Un Obispado español: el de Orihuela-Alicante* (2 vol.), vol. I, Alicante, Gráficas Gutenberg, 1961, pág. 135. Citado por Juan PÉREZ BERNÁ, «La Capilla de Música...», pág. 14.

59 Mario MARTÍNEZ GOMIS, *La Universidad de Orihuela, 1610-1807. Un centro de estudios superiores entre el Barroco y la Ilustración* [en línea], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, págs. 51 y 52. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc28068>> (última consulta 6-5-2017).

60 *Ibidem*, pág. 53.

comarca tras desempeñar un papel crucial en la Guerra de Sucesión.

Orihuela fue una ciudad fuertemente disputada en esta guerra, al igual que Alicante, Cartagena y especialmente Murcia. Además de este papel «fronterizo» que desempeñaba entre el Levante austracista y la Castilla borbónica, fue sucesivamente cambiando de bando de manos de su gobernador, Jaime Rosell y Rocamora, Marqués de Rafal. Siendo Orihuela fiel a Felipe V, el Marqués cambió su apoyo al bando del Archiduque Carlos, al parecer, por la política de la Corona que pasaba por alto los privilegios de la ciudad al intentar imponer en ella una organización militar que limitaba las competencias de Rosell como gobernador⁶¹. No sucedió lo mismo, con el Cabildo catedralicio, que supuestamente se mantuvo en defensa de la causa borbónica y muy afín al obispado de Cartagena dirigido por Belluga⁶².

Enviado por Felipe V a Cartagena como obispo y desempeñando las labores de gobernador militar, el obispo Belluga era uno de los abanderados del bando borbónico para frenar el avance de los aliados. Tras la incursión austracista en Cartagena se refugió en Murcia, desde donde se planeó la nueva ofensiva sobre Orihuela, en la que se habían replegado los partidarios de los Austrias tras un intento fallido de entrar en Murcia. Al ser sitiada y saqueada la ciudad por tropas murcianas, Belluga integra toda la Gobernación de Orihuela al bando borbónico, razón por la cual es nombrado virrey de Valencia por Felipe V y nuestra ciudad se convierte así, durante la permanencia del Virrey en sus territorios, en eventual capital del Reino de Valencia⁶³. Vemos así que Orihuela fue una ciudad en guerra durante los primeros años del siglo XVIII, justo en el momento en que Matías Navarro ejerció su labor como maestro de capilla en la Catedral.

61 Joaquim E. LÓPEZ I CAMPS, Joaquim E., «La Guerra de Sucesión en el sur del País Valenciano. Algunos apuntes», *Uryula. Revista de investigación del Centro de Estudios Históricos de Orihuela: Monográfico sobre las consecuencias de la Batalla de Almansa en el Bajo Segura*, Orihuela, Asociación de Amigos de Orihuela, 2007, pág. 46. <<http://hdl.handle.net/10045/53387>>, (última consulta 1/9/2017).

62 Gemma RUIZ ÁNGEL, Antonio J. MAZÓN ALBARRACÍN y Mariano CECILIA ESPINOSA, «La posición del Cabildo Catedral de Orihuela en la Guerra de Sucesión», *Uryula. Revista de investigación del Centro de Estudios Históricos de Orihuela: Monográfico sobre las consecuencias de la Batalla de Almansa en el Bajo Segura*, Orihuela, Asociación de Amigos de Orihuela, 2007, págs. 95 a 112. <<http://hdl.handle.net/10045/53387>> (última consulta 1/9/2017).

63 Juan Bautista VILAR, *El cardenal Luis Belluga*, Granada, Comares, 2001, págs 52 a 83. Citado por Juan PÉREZ BERNÁ, «La Capilla de Música...», pág. 32.



Figura 1: Mapa de *Los Reynos de Valencia y de Murcia Delineados por Cantelo*. Mapa de Rodrigo Mendes de Silva y dedicado a *La Magestad Catholica de Phelipe Quinto*. Publicado en Madrid por Thomas Lopez Pensio y fechado en 1762.



Figura 2: Retrato del obispo de Cartagena Don Luis Belluga Moneada (1662 - 1743), pintado en 1762 por Pablo Pedemonte y conservado en el Palacio Episcopal de Murcia.

I. 2. Matías Navarro

Los datos biográficos sobre Matías Navarro más fiables que hemos obtenido son los procedentes de los trabajos de Paulino Capdepón⁶⁴, Juan Pérez Berná⁶⁵ (el más extenso de todos) y M.^a Asunción Rodríguez Mendiola⁶⁶. No es objetivo de nuestra investigación reconstruir las circunstancias biográficas del compositor, pero basándonos en los datos extraídos por los autores anteriormente citados realizaremos una breve semblanza que sirva de marco y contexto personal para esta música.

64 Paulino CAPDEPÓN VERDÚ, «Matías Navarro (1668?-1727)...

65 Juan PÉREZ BERNÁ, «La Capilla de Música...

66 M.^a Asunción RODRÍGUEZ MENDIOLA, *Las composiciones a la Virgen de la Asunción: el caso de Matías Navarro*, Valencia, Tirant Humanidades, 2014.

En los tres trabajos mencionados no existe acuerdo sobre la fecha de nacimiento de Matías Navarro. Paulino Capdepón propone con interrogante el año de 1668⁶⁷, probablemente guiado por otra propuesta anterior de Samuel Rubio basada en la evidencia documental de que entró como infante de coro en Orihuela en 1678 y la edad habitual en que esto se producía era a los diez años, hecho que también cita M.^a Asunción Rodríguez⁶⁸. Juan Pérez Berná, sitúa la fecha de nacimiento hacia 1666, teniendo en cuenta, además de que ejerció como infante de coro en Orihuela entre diciembre de 1678 y mayo de 1682, que solicitó su ordenación sacerdotal en 1690, y esto solía producirse a la edad de 24 años⁶⁹. Rodríguez Mendiola, en su trabajo que es el más reciente de los mencionados, alude a otro documento que puede ser útil en la determinación de esta fecha, y es el documento de confirmación del Archivo de Santa María de Elche⁷⁰. Aparece el nombre de Matías Navarro, hijo de Luis y de Isabel de Alarcón, y la fecha de su confirmación habría sido el 31 de octubre de 1671. Si nació en 1668 se habría confirmado a los tres años, y si nació en 1666 a los cinco; por esto M.^a Asunción Rodríguez propone la fecha de 1664 como la más aproximada, aunque esto conllevaría que ejerció como infante de coro en Orihuela entre los catorce y los dieciocho años.

Consta que la familia se instaló en Elche en 1670, donde Luis Navarro consiguió un puesto en la Parroquia de Santa María como corneta. La madre de Matías Navarro, Isabel de Alarcón, debió fallecer pocos años después, puesto que se conservan en el Archivo de la Basílica de Santa María de Elche los documentos matrimoniales de dos casamientos posteriores de Luis Navarro: en 1676 con Ana María Antón y en 1678 con Ana María Virendist. Del primer matrimonio nacieron tres hijos: Luis, Matías y Ana; y del último nacería un cuarto, Antonio, que también fue infante en Orihuela y posteriormente maestro de capilla en Santa María de Elche y en la Colegiata del Salvador de Granada⁷¹.

La carrera profesional de Navarro parece iniciarse en 1678, cuando fue admitido como tiple en los infantes de coro en la catedral oriolana, puesto que desempeñó, según los documentos, hasta al menos 1682. Posteriormente, según conclusiones de Pérez Berná, pudo continuar ofreciendo servicios de ministril, como corneta segundo o bajón tercero, en esta misma sede mientras continuaba su formación en composición con Roque Monserrat, quien ejercía en aquel momento como maestro de capilla⁷².

67 Paulino CAPDEPÓN VERDÚ, «Matías Navarro...», pág. 169.

68 M.^a Asunción RODRÍGUEZ MENDIOLA, *Las composiciones a la Virgen...*, pág. 34.

69 Juan PÉREZ BERNÁ, «La Capilla de Música...», pág. 154.

70 M.^a Asunción RODRÍGUEZ MENDIOLA, *Las composiciones a la Virgen...*, pág. 33.

71 Juan PÉREZ BERNÁ, «La Capilla de Música...», págs. 155 y 156.

72 *Ibidem*, págs. 172 y 173.

En 1686 ocupó el magisterio en Elche, puesto en el que se mantuvo hasta mayo de 1692, cuando se convirtió en maestro de capilla de la catedral de Orihuela. Este puesto le fue encomendado sin oposición, como maestro interino, elección probablemente motivada por su buen hacer en Elche y por la recomendación de su maestro, Roque Monserrat, que había marchado a Murcia⁷³. Según continúa relatando Pérez Berná, el cabildo no disponía de dinero para convocar una oposición, de manera que optó por aceptar a Navarro como interino y asignarle un tiempo de «prueba», tras el cual podría ser nombrado oficialmente, como así sucedió el 6 de julio de 1696:

«Decreverunt que per quant lo senyor Degà Juan Perpiñá ha fet relació que les bulles despachades per Sa Santedat y Santa Sede Apostólica juntament a lo mandado demitiendo in possessionem per la Santa Església y vicari general a favor del Licenciado Matías Navarro, prevere de la capella del Rey, que vaca en dicha Santa Església afecte a Mestre de Capella per mort del Licenciado Comes, son ultim possessor, venen en sa deguda forma y no es contrare en quelles als fonaments y loables costums de dita Santa Església que se li done la possessió de dita capellania prestant lo jurament acostumat y havientlo prestat en mà y poder al senyor president coram capitulo cometeren aquella per que sela donaren als Licenciados Joseph Gonzalez y Juan Ruiz de Soria, preveres capellàns de su Majestat. Decreverunt que se li done la possessió de dicha capellania afecta al magisteri al dit Licenciado Matías Navarro en la cadira immediata del corn dret a la de mossén Juan Ruis de Soria, prevere capellà de sa Majestat, que porta també habits morats, que es la quinta de dit corns dret, sens perjuí de los demás capellàns del rey més antichs...»⁷⁴.

En 1699 parece que se le nombró maestro de Capilla en Elche de una forma provisional para llevar a cabo las labores musicales realizadas con la festividad de la Asunción, que incluye el famoso *Misteri*, antes del nombramiento como maestro de Mosén Gregori Brufal, quien ya ostenta el cargo en junio de 1700. Pérez Berná expone los datos para esta conclusión de la siguiente manera:

«Un asunto que resulta realmente confuso es la confirmación por parte del consell de Elche de Mathias Navarro como maestro de capilla el 8 de junio de 1699¹⁸⁶; no debió permanecer largo tiempo en el cargo pues el 28 de junio de 1700, se cita a Mosen Gregri Brufal como “Mestre de Capella”¹⁸⁷. La confusión se desvanece si se tiene en cuenta dos factores: las características y finalidad de las dotaciones que Fábrica y Consell ilicitanos aplicaban al magisterio de su capilla y el privilegio de “recreo” que gozaban los Capellanes Reales de Orihuela.

En 1699 Mathias Navarro sólo aparece como receptor de la dotación de 30L

73 *Ibid.*, págs. 179 a 183

74 Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela, vol. 15, fol. 131 r. y v. Acta de 6 de julio de 1696. Transcrito en Paulino CAPDEPÓN VERDÚ «Matias Navarro...», págs. 171 y 172.

que aplicaba el Consell para el Maestro que debía ocuparse de la capilla durante la Festividad de Nuestra Señora¹⁸⁸. Se trata, por lo tanto, de una intervención puntual que precisaría de su presencia en Elche entre finales de julio y la primera quincena de agosto. Efectivamente así debió ocurrir pues en el Libro de Mayordomía del Cabildo oriolano figura que tanto en julio como en agosto percibió ese año media mesada respectivamente¹⁸⁹»⁷⁵.

186 ArHE, Manuals del Consell, Acta de 8-VI-1699, transcrito por NAVARRO MALLEBRERA, R. y NAVARRO, op. cit. p. 210.

187 ArHE, Manuals del Consell, Acta de 8-VI-1699, transcrito por NAVARRO MALLEBRERA, R. y NAVARRO, OP. CIT. P. 210-211. El asunto sobre que aborda este acuerdo del Manual del Consell es narrado por PERPINYÀ, S.: op. cit. Capítulo XIII, f. 53r.

188 ArHE, Manuals del Consell, Acta de 8-VI-1699, transcrito por NAVARRO MALLEBRERA, R. y NAVARRO, op. cit. p. 210.

189 ArCO, Libro de Mayordomía de 1699, sig. 1682. s/f, Navarro.

El magisterio de Navarro se extendió en Orihuela hasta el día de su muerte, el 7 de marzo de 1727. Así que sabemos que fue el primer maestro en utilizar los «instrumentos nuevos», adquiridos entre 1711 y 1713, como veremos en el siguiente capítulo.

A su muerte, acaecida de manera repentina por lo que se deduce de los documentos, ya que estuvo activo hasta poco antes del día del fallecimiento⁷⁶, dejó todos sus bienes a sus hermanos Luis y Ana, «vecinos de Orihuela, presbítero y doncella respectivamente»⁷⁷. Su hermano Luis fue uno de los instrumentistas de la capilla designados para aprender el «abué», y el único oboísta de la capilla con salario asignado por tocar este instrumento, puesto que, como veremos más adelante, en ninguna de sus composiciones intervienen dos oboes.

I. 3. La Capilla de Música de la Catedral durante el magisterio de Navarro.

Pérez Berná divide el magisterio de Navarro en dos etapas estilísticas: una primera etapa desde 1692 hasta 1710 y una segunda desde 1711 hasta su muerte en 1727. A su vez, cada una de estas etapas pasa por distintas fases:

1ª etapa:

- 1692 – 1696→Maestro interino
- 1696→Posesión del Beneficio de Capellán Real anejo al Magisterio.

75 Juan PÉREZ BERNÁ, «La Capilla de Música...», págs. 185 y 186.

76 *Ibid.*, pág. 187.

77 *Ibid.*, pág. 189.

- 1699→Nombramiento paralelo de maestro de capilla en Elche (de forma temporal breve).
- 1710→Fin de las consecuencias de la Guerra de Sucesión que afectan a la «Música»⁷⁸.

2ª etapa:

- 1711 – 1714→Proceso de incorporación de instrumentos nuevos y máxima influencia del Cardenal Belluga.
- 1714 – 1718→Episcopado de José Espejo y Cisneros: aumento de la dotación económica a la «Música» y endurecimiento del control del personal catedralicio por parte del cabildo.
- 1718 – 1727→Episcopado de Castillblanch: consolidación de la dotación musical de la capilla y aumento de la relevancia de los capones.

En la primera etapa de Matías Navarro al frente de la capilla se sucedieron un importante número de *contratiempos*⁷⁹ que afectaron al personal y al funcionamiento de la capilla. La primera de las consecuencias fue la crisis económica, puesto que el cabildo vio mermada su producción agrícola y dejó de cobrar por parte de arrendadores, lo que le impedía pagar pensiones o acometer ampliaciones de plantilla, así como nuevas obras. La segunda consecuencia fue el asedio de la ciudad en 1706 por parte de las tropas borbónicas murcianas, que hizo al cabildo tomar decisiones importantes en cuanto al horario y la conformación de las celebraciones. Otro suceso negativo, sin ser una consecuencia directa de la guerra, agravó el panorama entre 1706 y 1707: aún inmersos en el conflicto bélico-político, un brote de peste acabó con la vida de cuatro cantores de la capilla: un tiple capón, dos contraltos y un tenor. Además, desde hacía algún tiempo el cabildo ya acusaba la falta de infantillos, con lo cual se vio abocado a contratar a cantores laicos⁸⁰.

La primera etapa de Matías Navarro, que se encuadraría, según Pérez Berná, dentro de un estilo de barroco pleno, está fuertemente marcada por la influencia valenciana:

«la cual se manifiesta tanto en el estilo musical de las creaciones de Navarro como en el origen y formación del personal de la capilla» [...]

78 Con este término es con el que se suele denominar al conjunto de integrantes de la Capilla de Música de la Catedral en las actas capitulares de Orihuela. *Ibid.*, pág. 52.

79 Así es como se denominan los problemas causados por la Guerra de Sucesión en las actas capitulares de Orihuela. *Ibid.*, pág. 197.

80 *Ibid.*, págs. 198 a 201.

«Prelados y cabildo oriolano favorecen la llegada de músicos de la capital del Reino y con ello la incorporación de la “Música” a la escuela valenciana desde 1609, cuando el magisterio fue ocupado por el valenciano Vicente García. Esta vinculación se estrecha aún más a partir de 1651, cuando ocupa el magisterio Jerónimo Comes, a quien sucede el también valenciano Roque Montserrat.

Las creaciones de la primera etapa de Navarro son deudoras de su formación con Roque Montserrat»⁸¹.

Su segunda etapa, que se inicia con la adquisición de los instrumentos nuevos, se correspondería, según Pérez Berná, con el estilo del barroco tardío. En esta etapa Navarro combina tres tipos de escritura diferenciados, como era habitual en la época: un primer tipo de composición a cuatro de raíz renacentista para la música religiosa, otro estilo policoral que continuaría la práctica del barroco pleno, y el *estilo moderno* para la música en castellano⁸², que será el género que recogerá las influencias italianas, especialmente en la elaboración de cantadas.

Durante el amplio período que cubre el magisterio de Matías Navarro el número de integrantes de la capilla es muy oscilante, pero podemos reflejar la plantilla de voces e instrumentos de forma aproximada y basándonos en las tablas detalladas de Pérez Berná⁸³ para tener un semblante global de este organismo:

Voces	Tiples /Infantillos		Capones	Contraltos	Tenores	Bajos	Graves
1692-1707	1-2	4-6	2	3-4	1-2	2	1-2
1707-1717	0-1	0-4	1-0	3	2-3	2	1
1718-1727	1	2-4	2	2	3	1	1

Tabla 1: Plantilla de voces durante el magisterio de Matías Navarro.

81 *Ibid.*, pág. 196.

82 *Ibid.*, pág. 202.

83 *Ibid.*, págs. 213 a 215 para los efectivos vocales y págs. 219 y 220 para los efectivos instrumentales.

Instrumentos	Arpa/órgano		Bajones	Cornetas	Violón	Violines	Oboes
1692-1707	1	1	3	2	-	-	-
1707-1717	1	1	3	2	1 (desde 1713)	2 (desde 1713)	1 (desde 1713)
1718-1727	1	1	3	2	1	2	1

Tabla 2: Plantilla de instrumentos durante el magisterio de Matías Navarro.

I. 4. Los oboístas de la Capilla.

La compra de oboes por parte del Cabildo oriolano se ordena en un acuerdo de 23 de abril de 1713: «que se escriba al Sr. Viudes (A Madrid), para que compre dos ovueses, y que la Fabrica o Quinta Casa pague su importe»⁸⁴. Según Pérez Berná, los oboes habrían sido adquiridos, pues, en la Corte, y habrían estado en Orihuela para septiembre de ese mismo año, aunque su incorporación en plantilla no se haría efectiva hasta 1714:

«intervinieron por primer vez en las Navidades de 1713⁵⁵ y se incorporaron definitivamente a la “Música” el 4 de febrero de 1714⁵⁶. No obstante debemos destacar que sólo en el caso de los violines se crearon nuevas dotaciones; para clave, violón y abué se aumenta el salario de organista primero, corneta primera y bajón segundo para que se ocupen de tañer estos nuevos instrumentos, lo cual afecta lógicamente a la intervención de los mismos a tiempo que altera la función de los antiguos. A partir de 1714 Luis Navarro bajón segundo y primero desde 1724 desempeñará la función de abué. [...] Esta situación se prolongará hasta después de la muerte de Navarro, pues tanto Luis Navarro (abué y baxón) como Pedro Artigas (violón y corneta) fallecieron después de 1727 sin que mediara período de prueba»⁸⁵.

⁵⁵ ACO, vol 17, fol. 4, Acuerdo de 11 de enero de 1714.

⁵⁶ ACO, vol 17, fol. 16r y v, Acuerdo de 26 de febrero de 1714.

Aparte del mandato de la compra, otra de las pruebas documentales existentes para fechar la entrada de los oboes en Orihuela en 1713 es la siguiente Acta:

⁸⁴ *Diccionario de Acuerdos Capitulares* Vol. II, transcrito en *Ibid.*, pág. 204. En la nota al pie que acompaña la transcripción de este documento indica Pérez Berná que Viudes era Síndico del Cabildo en Madrid por cuestiones relativas a la Universidad y al Cabildo.

⁸⁵ *Ibid.*, pág. 568. Las notas a pie de página incluidas en la cita hacen referencia a los distintos *Acuerdos* del Archivo de la Catedral de Orihuela en los que se basan tales afirmaciones.

«Decreverunt etiam que pasen a la ciudad de Murcia el Maestro de Capilla y los licenciados Pedro Artigas, corneta y Luis Navarro, bajón, a fin de enterarse del Maestro Montserrate en la conformidad que se tañen los oboes y por cuanto para adiestrarse en dichos instrumentos han de menester ocho días lo menos; que para el gasto de los tres se les de un doblón de a ocho vestrayéndolo el señor Mayordomo, entregándoselo al Maestro de Capilla y que se solicite recobrar de la fábrica si se puede dicho doblón de a ocho»⁸⁶.

Luis Navarro era el hermano mayor de Matías Navarro, que ejercía como bajón segundo en la Catedral de Orihuela desde 1690. Él fue quien, como heredero de los bienes de su hermano Matías, vendió al cabildo las partituras en castellano que éste último había compuesto durante su magisterio y que, como parece que era habitual en las sedes eclesiásticas de Elche y Orihuela, no formaban parte del repertorio que pasaba a ser propiedad del centro a la muerte o jubilación de los maestros⁸⁷.

La conclusión más llamativa que se extrae de los documentos es que se compran dos oboes pero, a excepción de lo que aparece en el capítulo de 26 de febrero de 1714⁸⁸, sólo consta un instrumentista, Luis Navarro, con dotación por interpretarlo, además de que, como veremos más adelante, Matías Navarro nunca simultaneó dos oboes en una misma pieza.

Otra cuestión interesante es que en la capilla oriolana en esta etapa, tal y como está analizada en la bibliografía hasta la actualidad, no existieron las chirimías, los clarines ni los sacabuches. Que un instrumentista ya familiarizado con el trabajo de las cañas, como sucede en el caso de Luis Navarro, bajonista, se haga cargo de tocar el único oboe que aparece en las composiciones del Maestro, parece más lógico que que lo hiciese un corneta. Además, con la renovación instrumental, la escritura para instrumentos que dialogan con las voces en este nuevo estilo *concertado* es un reto estilístico para el compositor. Esto supone que se concedan dos plazas exclusivas para los violinistas, papeles principales en este nuevo tipo de piezas (óperas, villancicos en ópera, cantadas, solos, etc.), y que los siguientes instrumentos con voces destacadas en esta nueva literatura, oboe y violón, se asignen a instrumentistas ya diestros en algún otro instrumento en la capilla. El más adecuado para tocar el oboe sería, pues, un ministril de chirimía o bajón experimentado. En el caso de esta capilla, Luis Navarro,

86 Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela, vol. 16, fol. 470 r. Acta de 14-9-1713. Transcrito por Paulino CAPDEPÓN VERDÚ «Matías Navarro...», pág. 183. También aparece transcrita en Juan PÉREZ BERNÁ, «La Capilla de Música...», págs. 204 y 205.

87 Juan PÉREZ BERNÁ, «La Capilla de Música...», págs. V y VI del Preámbulo.

88 *Ibidem*, pág. 206, expone que «A Pedro Artixas se le asignan 8 libras como salario anual, que se suman a las que ya disfrutaba como corneta, por tocar el violón y el abueés». En adelante, el único instrumentista que percibe salario por tocar el oboe es Luis Navarro, y Pedro Artixas percibirá un aumento de su salario como corneta al hacerse cargo de las partes de violón. Ver en *Ibidem*, tabla 8-2, págs. 219 y 220.

hermano del maestro, era la persona idónea. El otro instrumentista al que se asignó el oboe en un principio, Pere Artigas, aparecerá en adelante como intérprete de violón, de manera que este «segundo» oboe no consta ni en los pagos ni tampoco en las obras.

Capítulo II. El oboe en España en el primer cuarto del siglo XVIII.

II. 1. La llegada del oboe a la Península Ibérica.

El proceso de «renovación instrumental» se vivió en España a finales del siglo XVII y principios del XVIII, como consecuencia de la aparición en la Corte de distintos grupos de músicos, el primero de ellos venido «desde la corte de Düseldorf en 1697 y otro de músicos franceses dirigidos por Henry Desmarests a partir de 1701»⁸⁹. Además, parece que el oboe apareció unos años antes en la Península de mano de un grupo de instrumentistas franceses que formaba parte del séquito que acompañó a la Reina María Luisa de Orleans en 1679⁹⁰ para sus nupcias con Carlos II, encontrándose entre ellos los Haultedoque. A la muerte de la reina, Carlos II contrajo segundas nupcias con Mariana de Neoburgo, quien parece que sentía especial predilección por el oboe, como explica Juan José Carreras:

«La popularidad del instrumento en la década de los 90 en el ambiente del rey Carlos y Mariana de Neoburgo está fuera de toda duda, a pesar de no haber sido tomada en cuenta hasta ahora por la investigación. El 3 de marzo de 1693, la reina escribía a su cuñada, la segunda esposa de su hermano, el elector palatino, para recordarle entre otras cosas sus repetidas peticiones de repertorio instrumental (*Ouvertüren*), especificando su interés por alguna pieza con oboe obligado [...]. La petición de esta música deja suponer en principio la presencia de este instrumento en la corte y la necesidad que la joven reina sentía de ampliar el repertorio instrumental de sus músicos»⁹¹.

No extraña pues, dado el gusto de la Reina por el instrumento, que en ese grupo de músicos llegado desde el Palatinado, hubiese oboes. Ellos, o bien alguno de los Haultedoque venidos en 1679⁹² podrían haber sido los encargados de haber interpretado *Destinos vencen finezas*, de Juan de Navas con texto de Lorenzo de las Llamosas, de 1699.

Habiéndose popularizado, pues, el oboe en los ámbitos cortesano y militar, se asimila poco a poco en las capillas eclesiásticas. Parece que el primer lugar en el que se incluyó fue en la Capilla Real, donde se utilizaba desde 1698 aunque no existiese plaza asignada hasta 1708⁹³. Joseba E. Berrocal, quien ha realizado los más exhaustivos estudios sobre la llegada

89 José Máximo LEZA CRUZ (ed.), *Historia de la Música...*, pág. 127.

90 Juan José CARRERAS, «"Conducir a Madrid estos moldes"..., pág. 124

91 *Ibidem*, págs. 124 y 125.

92 Joseba BERROCAL, «La recepción del oboe en España en el siglo XVIII...», Vol. 1, pág. 45. Sugiere que cuando Mariana de Neoburgo solicita música para oboe al Palatinado sería para que fuese interpretada por algún Haultedoque u otro instrumentista ligado al ámbito militar.

93 José Máximo LEZA CRUZ (ed.), *Historia de la música en España...*, pág. 54. Tabla 1. En esta tabla existen

del oboe a la Península, documenta y enumera los primeros centros en los que el oboe se incluyó en la plantilla de la capilla:

«No abundan los testimonios anteriores a la década de los Veinte. Presentando una concisa panorámica, se conocen los casos de Bilbao 1706⁷, Capilla Real de Madrid 1708⁸, Salamanca 1712⁹, Daroca 1718¹⁰, Palencia 1718¹¹, Toledo 1720¹², Monasterios de Montserrat y Escorial¹³ y, sin duda, algunos otros lugares más. Sin embargo, en los ejemplos citados se encuentran las principales claves para entender la casuística posterior»⁹⁴.

7 Siendo José de Legarra el músico citado: Ver nota 1.

8 José Jezebek: «Oboes./ Estos instrumentos no fueron comprendidos en la nueva planta. / D.n Joseph Gesembic Él firma siempre «Jezebek»] fue admitido en la Capilla por músico oboe, por el mes de diciembre de 1708». Archivo del Palacio Real, Capilla Real, Caja 224, exp. 1, (Relación de 1736). Consultar también KENYON DE PASCUAL, B. El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: Don Manuel Cavazza. *Revista de Musicología*, 1984, t. VII, n.º 2, p. 431-434.

9 Juan Pedro Hagelstein: A.C. Cat. De Salamanca, Vol. 48, fol. 234. Recogido en PÉREZ PRIETO, M. La Capilla de música de la catedral de Salamanca durante el periodo 1700-1750: historia y estructura (empleos, voces, instrumentos, plantillas, provisión de plazas y nómina). *Revista de Musicología*, 1995, t. XVIII, n.ºs. 1 y 2, p. 158-9.

10 Juan Francisco Solso: A.C. Cat. De Palencia, Vol. 1717-19, fol. 136v, 31-10-1718. Recogido en LÓPEZ CALO, J. *La música en la catedral de Palencia*. Tomo II: Actas capitulares (1463-1784) Palencia: Diputación de Palencia, 1981, p. 63.

11 Juan Custodio de Llamas: A.C. Cat. De Palencia, Vol. 1717-19, fol. 105, 26-4-1718. Recogido en LÓPEZ CALO, J. *Ibidem*. p. 62.

12 Juan Bautista Cavazza: Toledo, L.G.a. 1720, fol. 133v. en ASENJO BARBIERI, F. *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)* Vol. I, Edición a cargo de CASARES, E. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986, p. 105, [MSS. 14.0241].

13 Consultar, entre otras descripciones de la temprana existencia del oboe en estos monasterios, la vida de Fray Matías Cardona en BARBIERI, F.A. *Op. Cit.* p. 117-8. [MSS. 14.084].

En los documentos de la Catedral de Orihuela el oboe aparece por primera vez en 1713, como ya se ha indicado, lo cual sitúa a este centro en un puesto bastante avanzado cronológicamente con respecto a los que Berrocal enumera en la cita anterior.

algunas diferencias con la información aportada por Joseba Berrocal y Juan Pérez Berná. En ella se sitúa el uso de violines en Orihuela en 1722 y no se contempla fecha de utilización primera para los oboes.

94 Joseba E. BERROCAL CEBRIÁN, «Y que toque el abue...», pág. 295.

II. 2. El instrumento y sus características.

El oboe como tal es un instrumento que nace, con la forma con la que conocemos hoy en día al que denominamos «oboe barroco», en la segunda mitad del siglo XVII. Se desarrolla en respuesta a las necesidades instrumentales de un nuevo tipo de música para el que la chirimía, su antecedente constructivo, no estaba preparada. La chirimía había alcanzado en el siglo XVII una gran estabilidad, tanto de uso en el repertorio, como técnica y constructiva, pero este repertorio en el que intervenía (*prima prattica*) empieza a pasar de moda a mediados de siglo⁹⁵ y el instrumento a caer en desuso o permanecer en las capillas con su papel habitual más ligado a la práctica procesional⁹⁶ y a la litúrgica, doblando voces del coro lleno. Esto no quiere decir que los músicos ministriles practicasen exclusivamente uno de los dos, oboe o chirimía. Como hemos visto anteriormente, más bien al contrario: en el caso de este recién llegado oboe, su ejecución se asignó a instrumentistas de otras especialidades, principalmente a los de viento (chirimías, bajones, cornetas, clarines, etc.).

Una vez desarrollado el oboe, con un diseño pensado para controlar la caña directamente con los labios y un sonido más suave y flexible que permitiese la expresión de *afectos*⁹⁷, su tipología constructiva sufrió diferentes variaciones en función de ese nuevo repertorio que también estaba en constante evolución⁹⁸.

II. 2. 1. Tipología constructiva

El origen del oboe es francés, ligado principalmente a la música de Lully, aunque establecer puntos clave en su nacimiento y posterior evolución es una cuestión complicada, debido a que la chirimía y el oboe recibieron el mismo nombre en la Francia del XVII: *hautbois*⁹⁹.

Su papel en el origen era el de ofrecer un contraste al del violín:

«El nuevo oboe fue desarrollado específicamente para ser usado en las producciones de Lully, de manera que pudiese utilizarse como una especie de aerófono paralelo al violín, capaz de combinarse con otros instrumentos y usar un registro de doble octava

95 Bruce HAYNES, *The eloquent oboe...*, pág. 1.

96 Joseba E. BERROCAL CEBRIÁN, «Y que toque el abuè...», pág. 307.

97 Bruce HAYNES, *The eloquent oboe...*, págs. 18 y 19.

98 *Ibidem*, pág. 3.

99 *Ibid.*, pág. 14.

centrado en las notas habituales del violín, con sencillas escalas en Do y Re mayores. Tal y como North escribió sobre la orquesta de Lully a finales del siglo XVII, “aquí había muchos instrumentos, todos subordinados al violín, que era el predominante, y el volumen era un gran ingrediente, junto con una muy arrebatadora manera de tocar, para hacer la música buena y con brío.”²⁵»¹⁰⁰.

25 Roger NORTH, (c.1710-1728), *Theory of sounds; Musical grammarian* (ms.), incluido en *Roger North on music*, ed. John Wilson, Londres, 1959.

Las principales diferencias constructivas que se fueron introduciendo entre la chirimía y el oboe también son expuestas por Bruce Haynes¹⁰¹, y serían básicamente las siguientes:

1. Caña más estrecha y recta.
2. Ausencia de *pirouette*. La *pirouette* es una pieza utilizada en la chirimía que cubre buena parte del tudel de la caña, de manera que deja visible una pequeña parte de caña que es la que vibra en la boca del instrumentista. Se ha apuntado algunas veces que podía usarse como pieza para apoyar los labios, al igual que sucede hoy en día con los aros de algunos oboes tradicionales orientales, pero este uso no está muy aclarado. Si fuese así, sin que el instrumentista tuviese contacto directo con la caña, el sobresoplado sería muy dificultoso, y no se podría acceder a notas agudas, reduciéndose el registro a una octava¹⁰².
3. Menor longitud, sobretodo en la parte que queda bajo los agujeros tonales. La campana está más cerca del último agujero en el oboe.
4. Cuerpo dividido en tres partes y de torneado más ornamental, mostrando estas tres partes claramente.
5. Una sola pareja de agujeros de resonancia.
6. Agujeros tonales más pequeños, inclinados, y repartidos de forma más equilibrada en la longitud total del instrumento.
7. Presencia de dos llaves, para el Do y el Mib.

Se puede pensar que una de las diferencias que afectan de manera más efectiva al

100 *Ibid.*, pág. 20. «*The new hautboy was developed specifically for use in Lully's productions, so it was expected to be a kind of wind parallel to the violin, able to blend with other instruments and use a two-octave range centred on the usual notes of the violin, with easy scales in C and D major. As North wrote of Lully's orchestra at the end of the seventeenth century, 'Here werw many instruments, all waiters upon the violin, wich was predominant, and lowdness a great ingredient, together with a strong snatching way of playing, to make the musick brisk and good.'*»²⁵» (Traducción de la autora).

101 *Ibid.*, págs. 22 a 30

102 *Ibid.*, págs. 12 y 13.

cambio tímbrico entre un instrumento y otro sería el taladro interior. Sin embargo, la transición del taladro más acusadamente cónico de la chirimía al más estrecho del oboe, se producirá muy lentamente y de forma irregular. Para conseguir una afinación más baja se tendió en primer lugar a reducir el diámetro de los agujeros tonales, y, poco a poco, perfeccionar su inclinación y forma para mejorar la afinación, suavizar el timbre y hacer que las horquillas y los medios-agujeros resultasen más efectivos.

En cuanto a los materiales habituales utilizados para la construcción de oboes, el boj es el más frecuente en los ejemplares que han llegado hasta nuestros días (85%), seguido del ébano, el marfil y maderas de frutales como peral, ciruelo o cerezo¹⁰³. La construcción de oboes en la Península Ibérica no está bien documentada por el momento en estos primeros años del siglo XVIII. Se presupone que los instrumentistas franceses llegados con la comitiva de María Luisa de Orleans primero, y la compañía de Henry Desmarests después, traerían un tipo de instrumento francés que respondería a la tipología A2 de los tipos descritos por Geoffrey Burgess y Bruce Haynes¹⁰⁴. Probablemente también encajasen en esta tipología los instrumentos centroeuropeos traídos por los músicos que acompañaban al Archiduque Carlos.

103 *Ibid*, pág. 64.

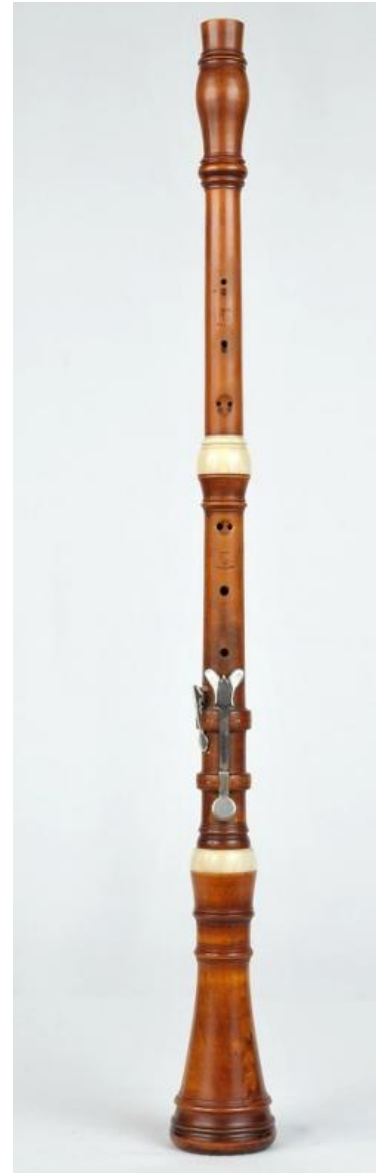
104 *Ibid*. Pág. 68. También en Geoffrey BURGESS y Bruce HAYNES, *The oboe...*, pag. 45.



1. Paulhahn



2. Rippert



3. Pelletier/Desjardins

Figura 3: Oboes de tipología A2 de distinta procedencia. El primero es un oboe de Paulhahn conservado en la colección Harnoncourt en Viena (fotografía es de Kurt Theiner extraída de Geoffrey BURGESS y Bruce HAYNES, *The Oboe*). El segundo es un oboe francés de Rippert conservado en el Musikinstrumentemuseum de Leipzig (imagen extraída de Bruce HAYNES, *The eloquent oboe*). El tercero es una copia de un Pelletier, marcado como Desjardins, realizada por Marc Ecochard. La imagen procede de su página web <http://www.grandhautbois.com/c_catalogue/produit.php?id=107>

Se ha argumentado en ocasiones que el oboe en España no fue un instrumento muy bien recibido precisamente por representar «lo francés» en un país en guerra entre borbónicos

y austracistas, pero curiosamente, en Viena se vivió un proceso de adopción del oboe francés muy similar al caso español. En Austria se introdujo el instrumento a mediados de la década de los 90 del siglo XVII en ocasiones puntuales, y no hay documentadas plazas para oboístas en la capilla de la corte hasta 1701¹⁰⁵. De este modo, no hay razón clara para pensar en la utilización «politizada» del instrumento en los primeros años, sino más bien en un cambio general del estilo.

Parece, pues, que este tipo de oboe del tipo A2 es el que se introduciría en la Península Ibérica por medio de la venta de instrumentos de segunda mano y de sistemas de importación¹⁰⁶, probablemente a través de la corte en un primer momento. Joseba Berrocal recoge un documento en el que se registra la compra de un oboe realizado por «Juan Oberlender» en Madrid en 1735¹⁰⁷. Johann Oberlender padre fue un constructor que estuvo activo en Nuremberg entre 1705 y 1745¹⁰⁸. Han sobrevivido de su taller dos oboes, un oboe *d'amore* y un oboe soprano, de la mencionada tipología A2, el cual se conserva en la colección de instrumentos de Hans de Vries en Amsterdam. En la actualidad algunos constructores realizan copias de este instrumento.

105 Geoffrey BURGESS y Bruce HAYNES, *The oboe...*, pág. 41.

106 Joseba E. BERROCAL CEBRIÁN, «Y que toque el abue...», págs. 308 y 309. Refuerzan esta hipótesis también conversaciones mantenidas al respecto con el constructor actual de oboes barrocos, copias de originales, Guillermo Beltrán Plumed <<http://oboeshistoricos.com/>> y con la profesora de chirimías y oboes históricos Renate Hildebrand.

107 *Ibidem*, pág. 309

108 Bruce HAYNES, *The eloquent oboe...*, págs.335 a 338.



Figura 4: Copia de Harry Vas Dias a partir del oboe de Johann Oberlender de la colección de Hans de Vries (Amsterdam). Imagen procedente de la página web del constructor. <<http://vasdiasoboes.com/media-gallery/detail/31/86>>.

Es un instrumento en tres piezas, de dos llaves (Do y Mib) que presenta los agujeros 3 y 4 dobles (medios agujeros). Su rango va desde el Do³ al Re⁵, tal y como aparece en las primeras tablas de digitación, aunque excepcionalmente este rango podía ampliarse en las dos direcciones. En las piezas de Navarro de la Catedral de Orihuela que nos ocupan veremos que este rango no es superado en ningún caso.

II. 2. 2. Afinación y características tímbricas

La afinación de los instrumentos originales es también un tema de controversia debido principalmente a que las cañas constituyen un factor determinante en este sentido, opuestamente a lo que sucede con flautas de pico, travesos o clarinetes. Un mismo instrumento interpretado por el mismo oboísta puede variar su afinación en un amplio rango (cuarto de tono arriba o abajo) sin cambiar de caña, de manera que utilizando distintas cañas de diferentes medidas este rango se puede ver ampliado¹⁰⁹. En cualquier caso, la mayoría de los oboes barrocos conservados tienen una «longitud acústica»¹¹⁰ que oscila entre los 315 mm. y los 329 mm., que sería la más apropiada para tocar en una afinación de La -1, es decir, alrededor de los 415 Hz.¹¹¹

El sonido del oboe fue descrito en la época por algunos autores en términos un tanto contradictorios. Su timbre se definió como similar a la voz humana, como ronco o como dulce en diferentes ocasiones, algo que, según Haynes, hoy podríamos describir como «oscuro, hueco, o amaderado»¹¹². Del mismo modo, su intensidad se fue perfilando por los autores del momento en comparación con la de otros instrumentos existentes, y tampoco parece que hubo acuerdo entre ellos:

«Banister señaló en 1695 (ii), “con una buena caña [el oboe] funciona tan fácil y suavemente como la *Flauta*” (refiriéndose, por supuesto, a la flauta de pico).³⁸ Añadió que al mismo tiempo era “majestuoso e imponente, y no mucho inferior a la trompeta”. En las orquestas, donde oboes y violines tocaban habitualmente la misma línea, la ratio entre violines y oboes iba de 2:1 a 11:1. Se podría entonces suponer que los oboes sonaban más fuerte que los violines, o al menos que su sonido llegaba mejor en espacios grandes. Pero gran parte del repertorio más importante para el oboe lo combina con una única voz (en arias) u otros instrumentos (en obras de cámara), indicando que los oboes eran -o debían ser- similares en volumen a los otros instrumentos»¹¹³.

109 *Ibidem*, pág. 93.

110 Haynes utiliza este término para referirse a la longitud menos variable en el instrumento, pues observa que las campanas difieren mucho en sus medidas. Este hecho no afecta tanto a la afinación como la distancia desde la parte superior del instrumento al centro del agujero seis, el último de los que se cierran directamente con los dedos. Esta es la longitud acústica. *Ibid.*, pág. 94.

111 *Ibid.*, págs. 96 y 97.

112 *Ibid.*, pág. 191. «"dark", "hollow", or "woody".» Traducción de la autora.

113 Geoffrey BURGESS y Bruce HAYNES, *The oboe...*, págs. 52 y 53. «Banister remarked in 1695 (ii) 'With a good Reed [the hautboy] goes as easie and as soft as the *Flute*' (meaning, of course, the recorder).³⁸ He added that at the same time it was 'Majestical and Statelý, amd not much Inferiour to the Trumpet'. I orchestras, where violins and hautboys frequently played the same line, the ratio of violins to hautboyys ranged 2:1 to as 11:1. One would therefore assume that hautboys were louder than violins, or at least that their sound carried better in large spaces. But much of the hautboy's most important repertoire combined it with a single voice (in arias) or other intruments (in chamber works), indicating tha hautboys were -or could

38 Han sobrevivido cuarenta y un tríos para oboe y flauta de pico.

Por otro lado, Quantz escribe en 1752:

«Si el violista es requerido para tocar un trío o un cuarteto, deberá prestar mucha atención a los instrumentos con los que toca para poder así ajustar a ellos el volumen sonoro del suyo. Con un violín puede tocar casi con la misma intensidad; con un violonchelo o fagot, igual de fuerte; con un oboe un poco más piano, pues su sonido es más fino que el de la viola; pero cuando toque con una flauta, deberá hacerlo muy piano, sobretodo cuando ésta se mueva en el registro grave»¹¹⁴.

Existen entre estas dos opiniones contrapuestas sobre la intensidad del sonido del oboe (fuerte para Banister y no tanto para Quantz) más de cincuenta años de diferencia, tiempo en el cual las características físicas del instrumento también fueron cambiando, como hemos comentado anteriormente, en cuestiones referentes al taladro interior o a la forma y tamaño de los agujeros tonales. Probablemente, pues, las dos afirmaciones sean reales, y a finales del XVII un nuevo oboe muy similar a la chirimía, interpretado por músicos acostumbrados a estos últimos instrumentos, sonase con una poderosa intensidad, mientras que a mediados del siglo XVIII el estilo había cambiado considerablemente y los instrumentistas, ya formados en los instrumentos modernos, consiguiesen obtener sonidos más débiles y aproximados al timbre de las flautas de pico y los traversos. Se entiende así mejor el gran florecimiento de esa literatura de cámara donde se combinan estos instrumentos, especialmente las muy numerosas sonatas en trío, y la utilización del oboe como contraste a la voz solista en gran cantidad de cantatas en todo el territorio europeo.

be- similar in volume to other instruments». Traducción de la autora.

114 Johann Joachim QUANTZ, *Ensayo de un método para tocar la flauta travesera*, edición y traducción de Alfonso SEBASTIÁN ALEGRE, Madrid, Dairea ediciones, 2015, pág. 330 (Capítulo XVII, sección III, §14).

II. 2. 3. Digitación y problemas derivados de ella. Cañas. Características interpretativas: el fraseo.

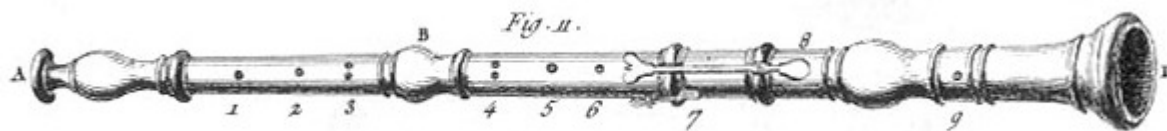


Figura 5: Oboe con la numeración para los seis agujeros y las dos llaves. Imagen de la *Encyclopedie* de Diderot y d'Alembert (1765) extraída de la recopilación de métodos editada por Fuzeau¹¹⁵.

Centrándonos en los sonidos concretos del oboe, hemos de decir que es un instrumento en el que partiendo de todos los agujeros cerrados por los dedos (sin accionar ninguna llave) se obtiene una escala diatónica de Re mayor, levantando un dedo cada vez para el siguiente grado de la escala. Aún así, las dos notas alteradas, fa# y do# son notas de afinación imprecisa y difíciles de controlar, especialmente el do#⁴ con la digitación de «todo abierto» o al aire. Obviamente, las digitaciones también fueron cambiando en función de diversos factores, pero hasta la primera tabla producida en el ámbito hispánico, que aparece en las *Reglas y Advertencias Generales* de Pablo Minguet y Irol¹¹⁶ que según las conclusiones de Joseba Berrocal pudo ser grabada en 1754, podríamos establecer una digitación base, común a la mayoría de referencias europeas tal y como mostramos en la siguiente tabla¹¹⁷:

Leyenda:

● Agujero cerrado ○ Agujero abierto ⊙ Medio agujero

115 AA. VV. *Méthodes et Traités Série I. France 1600 – 1800: Hautbois*, edición de Philippe LESCAT y Jean SAINT-ARROMAN, París, Anne Fuzeau Productions, 1999.

116 Joseba Endika BERROCAL CEBRIÁN, «Consideraciones sobre el papel del oboe en las Reglas y Advertencias Generales de Pablo Minguet y Irol (1752-1774)», *Artigrama*, n.º 26, 2011, págs. 817 a 835.

117 Extraemos las digitaciones de Bruce HAYNES, *The eloquent oboe...*, págs. 478 a 481 (Apéndice 6), realizando una valoración de las mismas y plasmando aquí las que más se repiten. Aunamos las notas que en el sistema temperado son enarmónicas, aunque en la época se diferenciaba todavía entre posiciones para el bemol y el sostenido. Los números de las llaves y agujeros corresponden a los que se observan en la Figura 5.




1	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	●	●	●
3	●	●	●	●	●	●	●	●
4	●	●	●	●	●	●	○	○
5	●	●	●	●	●	○	○	○
6	●	●	●	●	○	●	●	○
7	○	○	○	●	○	○	○	○
8	●	○	○	○	○	○	○	○
Obs.						Algunas añaden la llave 7	Otras sin 6, con 4 cerrado entero o con 1235	Se puede añadir 6



1	●	●	●	●	○	○	●	●
2	●	●	○	○	●	●	●	●
3	○	○	●	○	○	●	●	●
4	○	○	○	○	○	●	●	●
5	○	○	○	○	○	●	●	●
6	○	○	○	○	○	●	●	●
7	○	○	○	○	○	○	○	○
8	○	○	○	○	○	○	○	○
	Otras añaden 6, o digitan 124	Se puede añadir 6	Otras añaden 6, o digitan 1346	Se puede añadir 6	Se puede añadir 6	Otras indican 1 cerrado o medio agujero, y Eisel propone 37		



1	●	●	●	●	●	●	●	●
2	●	●	●	●	●	○	○	○
3	●	●	●	●	○	○	○	○
4	●	●	○	○	○	○	○	○
5	●	○	●	○	○	○	○	○
6	○	●	●	○	○	○	○	○
7	○	○	○	○	○	○	○	○
8	○	○	○	○	○	○	○	○
		Algunas añaden la llave 7	Otras indican 1234, 12347 o 1235.	Se puede añadir 6	Se puede añadir 6. Otras posibles son 1247 o 124.	Se puede añadir 6.	Se puede añadir 6.	Es igual de común la digitación con 2.



1	○	○	○
2	○	●	●
3	○	●	●
4	○	●	○
5	○	○	○
6	○	○	○
7	○ ○	○ ●	○ ●
8	○	○	○
	También se ofrecen 26, 456 y 27.	Se puede añadir 6.	Es igual de común 23456.

Tabla 3: Digitación estandarizada del oboe barroco.

Las notas agudas a partir del re⁴ se obtenían utilizando la técnica del sobresoplado, o aumento de presión, y como se puede observar en la tabla, las posiciones estos sonidos son las que más varían de unos autores a otros. De hecho, las digitaciones que se utilizan en la actualidad para las notas agudas tampoco son las que aparecen en la tabla.

Además, tocar en el registro agudo requiere un esfuerzo mayor que en el registro medio y grave, y acarrea un mayor peligro de pérdida de estabilidad en la afinación. Por este motivo es muy posible que se probasen distintas digitaciones que ayudasen a la fiabilidad de estas notas. En este sentido, tampoco pretendemos ser absolutos, y entendemos que cada instrumentista debía sentirse libre de «probar» diferentes digitaciones que le ayudasen a conseguir la afinación y el timbre deseados en función de muchos factores que tendrían que ver con sus circunstancias personales y locales: afinación del resto de instrumentos, espacio interpretativo, número de intérpretes con los que combinarse, cañas, el propio instrumento...

Las notas de horquilla son aquéllas en las que para bajar un semitono se cierra el agujero anterior al que se acaba de abrir. En la tabla se puede observar que estas notas son fa natural y sib. La posición del do³, con 2, es también una horquilla aunque sólo se cierre un agujero; resulta de tapar el agujero inmediatamente inferior al que se ha abierto para la nota anterior, en este caso el 1, y así bajar la afinación de la siguiente nota en la escala diatónica del instrumento (do³ al aire). También fa[#] en el registro grave se convierte en una horquilla

combinando 6 con el medio agujero 4, para estabilizar la afinación de la posición con 4 cerrado entero. Se observa que cerrar 6 es una opción muy utilizada para centrar determinadas notas, y también para equilibrar el timbre.

Las posiciones de horquilla presentan dificultades obvias en la ejecución de notas rápidas, y el timbre que se obtiene con ellas es más tapado, no tan claro y nítido como el del resto. Añadir la llave 7 a la horquilla del fa le confiere un timbre más brillante, pero supone un problema mecánico añadido en los pasajes rápidos¹¹⁸. También la posición referida de fa# ofrece dificultades cuando aumenta la velocidad. En estos casos es lógico pensar que los instrumentistas, tal como podríamos hacer ahora, utilizasen posiciones más sencillas sacrificando en cierto modo la afinación y el timbre por tratarse de pasajes de destacada velocidad.

Existen otras notas que también planteaban retos importantes a los instrumentistas. La más llamativa sería el do# del registro grave. Su digitación es casi igual a la de do natural, pero abriendo la llave la mitad. Esta acción es demasiado precisa, puesto que con la llave se carece del tacto que sí se tiene con el dedo, y es mucho más difícil abrir a la mitad hacia arriba (que sería el movimiento de la llave) que arrastrando el dedo hacia un lateral. Para obtener esta nota con una afinación aceptable, aparte de abriendo a la mitad la llave de do, es necesario ayudarse de la embocadura, la presión del aire o la fuerza. Haynes apunta diferentes maneras de conseguirlo¹¹⁹, entre ellas subiendo el labio inferior (cerrando la embocadura) con la posición para do³ o bajándolo con la posición de re³, pero lo más llamativo es que al parecer muchos oboes se construyeron afinando la posición 123 456 8 entre el do³ y el do#³, en ocasiones más cerca de éste último, para que este procedimiento de ajustar la embocadura fuese más liviano, aunque afectase a las dos notas.

Los problemas de digitación, como se puede deducir, se derivaban también de las tonalidades escogidas por los compositores. Los problemas entre las notas fa/mi, sib/la y sib/do son muy frecuentes, y también lo son los movimientos que implican pasos alrededor de sol#/lab, que es una nota muy imprecisa y que suele «chillar» cuando se llega a ella por intervalo y ligado. En general, cuantas más horquillas y medios agujeros se han de utilizar, más «peligrosa» es la tonalidad.

En cuanto a las cañas, más estrechas y delgadas que las de las chirimías, existen algunas originales de la segunda mitad del siglo XVIII, que aunque en un principio fueron

118 Bruce HAYNES, *The eloquent oboe...*, pág. 206.

119 *Ibidem*, pág. 203.

desestimadas en cierta medida por los músicos interesados en la interpretación históricamente informada, se han puesto en valor tras diversos estudios debido a que las diferencias entre los instrumentos de las dos mitades del XVIII no eran tan grandes como para requerir cañas completamente distintas¹²⁰. Frederic R. Palmer describe cómo reconstruye una caña a partir de una original realizada por un profesional dedicado a este producto (pues su marca aparece sobre la lengüeta: T. Ling) conservada en la Colección Bate, en la Universidad de Oxford¹²¹. Da una importante serie de medidas y grosores, y también de los resultados sonoros que consigue. Por lo general, tal y como podemos deducir, apoyados además por el artículo de Nora Post¹²² que estudia las cañas en las fuentes iconográficas del siglo XVII, existieron en muy diferentes medidas, relacionadas en principio con las afinaciones, pero desde el nacimiento del oboe como instrumento se fueron haciendo más estrechas, más cortas, y generalmente más delgadas. Esto permitiría un sonido con un rango de volumen muy amplio pero que necesitase de un esfuerzo mucho menor de la musculatura implicada en la embocadura y la presión del aire si lo comparamos con el que necesitaba la chirimía.

Estas características físicas tanto del instrumento como de la caña, y las tímbricas derivadas de su combinación y la evolución de la digitación, suponen el punto de partida para un tipo de fraseo que diferencia a este instrumento tanto de la chirimía anterior como del oboe tal y como lo conocemos actualmente. La caña tan suave era necesaria para poder realizar las horquillas y los medios agujeros de la forma más fiable y con el timbre más equilibrado posible. Posibilitaba, además, un rango de volumen muy amplio que permitía parar y comenzar el sonido, de forma casi inmediata, en distintas intensidades, y también hacía posible que las articulaciones estructurasen las frases por pequeñas unidades o «figuras» como si de palabras se tratase¹²³. Este fraseo que permitía el oboe, capaz de comunicar y provocar distintos significados por su capacidad de articulación a modo de sintaxis, era el más apropiado para el lenguaje de los afectos. Todo ello, combinado con un timbre que ofrecía diversas posibilidades, desde la dulzura y el llanto a la fuerza majestuosa, hizo que el oboe se convirtiera en un instrumento primordial como solista y en la orquesta, no sólo reforzando las líneas de los violines, sino con partes específicas muy destacadas, como se ha comentado en el punto anterior. A este tipo de fraseo, alejado de la larga línea romántica en forma de arco en busca de un clímax, o fraseo *sostenuto* como lo denomina Haynes, es al que se refería

120 Frederic R. PALMER, «Reconstructing an 18th Century...», pág. 100.

121 *Ibidem*, págs. 100 a 111.

122 Nora POST, «The 17th-Century Oboe Reed»..., págs. 54 a 67.

123 Bruce HAYNES, *The eloquent oboe...*, pág. 225.

Mattheson cuando definió al oboe como instrumento «elocuente» o «parlante» en 1713¹²⁴.

II. 3. Usos y funciones del oboe en España a principios del siglo XVIII. Lenguaje.

El oboe que llega a España a finales del XVII y principios del XVIII es un instrumento cuyo lenguaje no es el francés de sus inicios, sino uno de distinta funcionalidad, filtrada por las influencias italianas. Las composiciones francesas lo trataban en las obras vocales bien como refuerzo o como elemento de contraste, mientras que en Italia esta función se transforma en un elemento concertante con una escritura muy similar a la vocal, y en ocasiones, al virtuosismo violinístico italiano¹²⁵. La música teatral italiana, además, inundaba los centros cortesanos centroeuropeos, de manera que este tratamiento más «lírico» se hizo común en gran parte del territorio del continente, incluida España:

«El oboe que, ahora sí, [ca. 1705] ya está implantado en algunas zonas de España no es propiamente, respecto a su lenguaje musical, el oboe francés, sino un tipo de oboe centroeuropeo e italiano. El sistema de ornamentación francés brilla por su ausencia en los repertorios ibéricos de nueva composición y la propia sonoridad de la *bande des hautbois* no aparece reflejada en ninguna obra del s. XVIII. Las obras de Liteser y de otros compositores españoles se enmarcan en un perfil claramente más italiano»¹²⁶.

Los instrumentos nuevos se comenzaron a tratar en el ámbito eclesiástico español en los primeros años del siglo XVIII como integrantes de un coro más que interactuaba con el resto en las composiciones policorales o bien con los solistas vocales. Estos coros instrumentales estaban habitualmente formados por la combinación básica de dos violines y violón¹²⁷, y en las piezas que nos ocupan, el coro instrumental está compuesto por violín, oboe y violón, aunque puede haber un 2º violín añadido o que la parte de oboe añadida se sume al coro instrumental estándar. Esta introducción de los instrumentos nuevos no estuvo exenta de polémicas, especialmente en lo que atañe a los violines¹²⁸ y en relación siempre con las novedades italianas ligadas a la música teatral que se habían empezado a filtrar en la música religiosa. En este sentido, el oboe no fue tratado tan duramente, pues estaba «vinculado

124 Johannes MATTHESON, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburgo. Citado por Bruce HAYNES, *The eloquent oboe...*, pág. xi.

125 Joseba E. BERROCAL CEBRIÁN, «La recepción del oboe en España en el siglo XVIII...», pág. 44.

126 *Ibidem*, pág. 48.

127 José Máximo LEZA CRUZ (ed.), *Historia de la música en España...*, págs. 127 y 128.

128 *Ibidem*, págs. 149 a 156.

inicialmente a la cámara y la música heráldica»¹²⁹. El oboe francés de carácter militar, a pesar de no aparecer como integrante de una *bande des hautbois* como señala Berrocal, también tendrá su peso en el lenguaje español, especialmente como receptor de afectos, todos aquéllos ligados a textos de conflicto bélico. Veremos en numerosas ocasiones en las composiciones de Matías Navarro el motivo que encontramos en el inicio del siguiente ejemplo, extraído del «método» de Freillon-Poncein¹³⁰:

68

Bruits de Guerre pour toutes sortes d'Instrum.¹³
où il y a des reprises particulieres pour les Violons, hautbois et po.¹les Trompettes
La Basse doit estre executé par les Basses, Bassons, Trompettes, et Timbales.

Figura 6: Jean Pierre Freillon-Poncein, *La veritable maniere d'apprendre a jouer en perfection du haut-bois, de la flûte, et du flageolet...*, Paris, 1700, pág. 68.

En el comienzo, en lo que parece una imitación del toque de tambores, intervienen violines y oboes sobre un bajo rítmico para fagotes, trompetas y timbales. En el cuarto compás del segundo sistema hay una sección de carácter contrastante donde se observan el fraseo y los adornos franceses que no tuvieron demasiado impacto en el tratamiento español del oboe. Esta escritura en trío para dos oboes y fagotes es la que caracteriza por otro lado a la

¹²⁹ *Ibid.*, pág. 127.

¹³⁰ AA. VV. *Méthodes et Traités Série I...*, 65.

bande des hautbois.

Con respecto a la disposición y lenguaje utilizado ya concretamente en el ámbito ibérico, Valls en su *Mapa Armónico Práctico* de 1742, tras mostrar una tabla con el registro del oboe entre otros instrumentos, detalla lo siguiente:

«Ajustanse estos instrumentos en una composición de cualquier número de voces; algunas veces, y lo más ordinario, son los Violines, otras Violines, y Oboesses, otras Flautas, y Violines, y otras Violines, Oboesses, Flautas, y Clarines; procuraré dar ejemplares de todo. El estilo de Música entre Violines, Oboesses, y Flautas casi es el mismo, pues lo que ejecuta, el Violin, lo practica el Oboé, y la Flauta; y por ordinario Violines y Oboesses en un Lleno de Música tocan una misma parte: las Flautas como son instrumento de poco cuerpo de voz acostumbran tocar solas» [...] «Quando los oboesses toquen solos, procure que no vayan por lo muy alto del instrumento, porque no chillen, ni por lo muy baxo tampoco, lo más propio será que todo lo que fueren solos, vaya su Música dentro las cinco líneas, y si fuere necesario añadirle una por arriba. Tocando unidos con los violines se dissimulará lo que se ha dicho»¹³¹.

En cuanto a la relación del lenguaje de los instrumentos combinados con las voces en coro, explica Valls también que violines y oboes suelen ir al unísono con los tiples, y que cuando van solos deben moverse por intervalos cercanos entre ellos; que intervienen en las introducciones de las obras vocales y no deben unirse a las voces en la música religiosa hasta que éstas no hayan aparecido ya y se haya entendido su texto, pudiendo interpretar el final de sección todos juntos cuando la letra se repite. En los solos se pueden combinar con la voz al unísono, imitándose o «remedándose voz e instrumento»¹³². También indica formas de emplearlos en la textura de obras religiosas de envergadura, realizando ecos entre ellos, glosando al acompañamiento cuando intervienen las voces, o acompañando a una voz sola si es un texto «fúnebre»¹³³.

Sebastián Durón, primero de los grandes maestros de la Real Capilla de Madrid en el siglo XVIII, utiliza el oboe en muy pocas de sus obras con texto en latín¹³⁴, pero paulatinamente se va insertando en las obras de maestros posteriores como Antonio Literes, José de Nebra, Antonio Yanguas, José Pradas, Jaime Casellas, Francisco Valls o Juan Manuel de la Puente en papeles de destacada importancia, como es el caso de la conocida cantada de Literes *Ha del rústico*.

Así, poco a poco, la escritura para los instrumentos nuevos comenzó a evolucionar

131 Francisco VALLS, *Mapa armónico práctico...*, fol. 144 r. y v.

132 *Ibidem*, fol. 145 r.

133 *Ibid.*, fol. 145 v.

134 Antonio MARTÍN MORENO, *Historia de la música española 4...*, pág. 39.

hacia distintos caminos, pero todos dirigidos a un lenguaje cada más más individualizado. En algunos estudios centrados en las figuras de maestros algo posteriores a Matías Navarro encontramos conclusiones que apuntan en este sentido. Carlos Martínez Gil, quien estudió la capilla de música de la catedral de Toledo, y, en profundidad, el trabajo de Jaime Casellas — maestro en Toledo entre 1734 y 1764—, apunta que aunque no exista ninguna obra de este autor puramente instrumental, sí se trasluce un tratamiento «inesperado» de los instrumentos, con partes solísticas de gran importancia en estilo italiano¹³⁵. Sobre los oboes en particular nos indica que en Toledo su uso se suele dar por parejas y uniéndolos a los violines, «bien discurriendo al unísono, bien elaborado un sencillo contrapunto entre ambos»¹³⁶.

La tesis doctoral de Pablo Toribio Gil¹³⁷ aporta también información sobre el oboe en los trabajos de Antonio Yanguas, maestro de capilla en Santiago de Compostela entre 1710 y 1718 y en Salamanca desde 1718 hasta su fallecimiento en 1753.

«En este período Yanguas escribe sus obras para ser acompañadas con distintos instrumentos del nuevo gusto como oboes o violines, que no se limitarán (como sucedía a menudo en su primera etapa) a doblar voces o a realizar sencillas melodías, sino que los instrumentos melódicos tendrán un lenguaje definido. Los instrumentos tendrán una mayor importancia en cuanto que presentan el tema o se escriben ritornelos. Su predisposición hacia el nuevo timbre instrumental se aprecia en la reutilización de obras, incluyendo la tímbrica ahora imperante en obras donde no había instrumentos concertantes, o, que de haberlos, se trataba de instrumentos propios de otras épocas como chirimías, por ejemplo. Es decir, Yanguas adapta sus obras con modificaciones o renovaciones tímbricas. Se ha de destacar el mayor empleo del violín, en esta etapa Yanguas escribe dos obras para ser acompañadas por tres violines, y la inserción del oboe en 1711 (en el villancico *Con festivos holocaustos* / AY-144), incluso hay una obra para dos oboes escrita en Santiago en 1718 (*Ah, de los centinelas* / AY-403). La mixtura 2 violines, 1 oboe; coro a 8 voces y acompañamiento continuo, será la combinación instrumental más usual de Antonio Yanguas. Algo novedoso con respecto a la música vocal sacra escrita hasta entonces en la catedral compostelana»¹³⁸.

Este maestro fue bastante prolífico en el uso del instrumento, realizando 22 obras con oboe en su período en Santiago¹³⁹ y 70 en su período salmantino¹⁴⁰, tanto en las obras en

135 MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la Catedral de Toledo...*, pág. 268.

136 *Ibidem*, pág. 270.

137 Pablo TORIBIO GIL, «La misa en España durante la primera mitad del siglo XVIII a través de la obra de Antonio Yanguas». José Máximo Leza Cruz y Álvaro Torrente Sánchez-Guisande, dirs. Tesis Doctoral [en línea (resumen)]. Universidad de Salamanca, 2013, <<http://hdl.handle.net/10366/121460>> (última consulta 5/9/2017).

138 *Ibidem*, vol. I, pág. 116.

139 *Ibid*, pág. 116.

140 *Ibid*, pág. 118. En este caso la referencia no es del todo clara, puesto que la tabla donde se muestran estos datos refleja dos veces la entrada «oboes», una con 68 piezas adjudicadas y otra con 70. Plasmamos esta

lengua vernácula como en las latinas.

Parece que muchos compositores dedicaron al oboe un tipo de escritura muy similar a la del violín, con rasgos virtuosísticos, como sería el caso de Antonio de Literes. Un ejemplo claro sería *Ruidosas trompas, sonoros ecos*¹⁴¹:

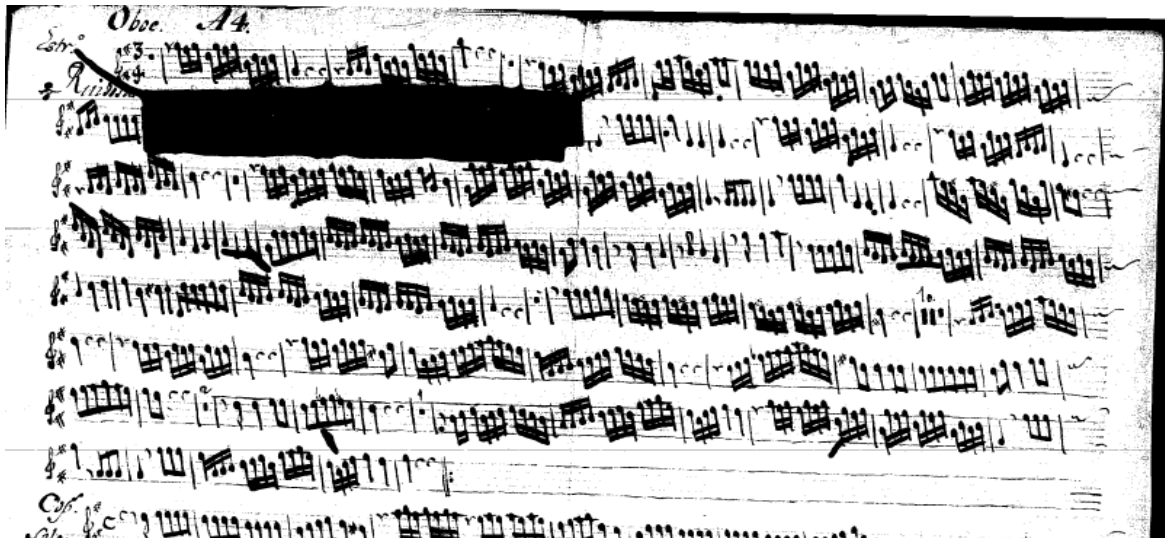


Figura 7: Parte de oboe del estribillo de *Ruidosas trompas, sonoros ecos*, de A. Literes.



Figura 8: Parte de violín 1º del estribillo de *Ruidosas trompas, sonoros ecos*, de A. Literes.

cifra intuyendo el caso de que es una rectificación a la primera entrada de número inferior.

141 Antonio LITERES, *Ruidosas trompas sonoros ecos*, Microfilm n.º 4-070 de la colección de la Catedral de Guatemala, 1736. <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/da/IMSLP348397-PMLP562806-Literes_-_Ruidosas_trompas_sonoros_ecos_-_4-070.pdf> (última consulta 15/3/2016).

En el caso de Juan Manuel de la Puente, en cuya obra también encontramos escritura de cierta dificultad técnica, lo utiliza como instrumento concertante con la voz en siete cantatas, pero en la mayoría del resto de cantatas en que se combina con dos violines su escritura es prácticamente igual a la del segundo violín¹⁴².

Otro de los maestros coetáneos a Navarro es Pedro Rabassa, aunque pertenece a una generación posterior. De sus obras con oboe, utilizado únicamente en música en latín, se conservan 25 obras en la catedral de Cádiz¹⁴³, aunque parece que estos instrumentos, como las trompas, fueron añadidos en la segunda mitad del siglo XVIII¹⁴⁴. En la tabla que ofrece Rosa Isusi sobre la plantilla instrumental de Rabassa muestra el uso de oboes en parejas en 17 obras, y violines u oboes en 4¹⁴⁵, todas ellas en latín. Así vemos que en ninguna de las piezas que puedan ser receptoras de influencias italianas, como son la cantada y el villancico desarrollado («en ópera»), incluye Rabassa el oboe.

142 M^a de las Nieves ÁLVAREZ ESPINOSA DE LOS MONTEROS, «El tratamiento del oboe...», pág. 58.

143 Rosa ISUSI FAGOAGA, *Sevilla y la música de Pedro Rabassa: los sonidos de la catedral y su contexto urbano en el siglo XVIII*, Centro de Documentación Musical de Andalucía (coord.), Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Deporte, 2012, pág. 347.

144 *Ibidem*, pág. 428.

145 *Ibid.*, pág. 429

Capítulo III. Los Villancicos con oboe de Matías Navarro.

El villancico en la primera mitad del XVIII presenta la convivencia de diferentes formas¹⁴⁶ en un proceso de asimilación de tendencias, primero francesas, con la inclusión de oberturas (introducciones) y minués, y luego italianas, con las arias y recitados. José Luis Palacios¹⁴⁷ estipula tres tipologías formales en el villancico dieciochesco: «a la antigua o a la manera española» piezas compuestas por introducción, estribillo y coplas; un segundo tipo «híbrido, de transición», donde aparece un estribillo y después una sucesión de recitados y arias, pudiendo presentar después coplas y respuesta; y un tercer tipo tripartito que

«consta fundamentalmente de estribillo, recitado y aria» [...] «con la inclusión de fuga, preludio, introducción, tocata, marcha, estrambote, giga, cantada, pastorela, rondó y final, y la significativa ausencia de tonadas y coplas, elementos populares españoles»¹⁴⁸.

Para acercarnos a las obras de Navarro que incluyen el oboe en su plantilla instrumental se ha acudido a los diferentes catálogos existentes en la actualidad, como ya se ha expuesto en el apartado de metodología. Todas sus piezas con oboe son villancicos, aunque existe la duda, por lo que creemos que es un error de catalogación, de su inclusión en una cantada. Hemos podido comprobar que entre los cuatro catálogos utilizados existen algunas discrepancias en lo que concierne a las piezas estudiadas. En el catálogo de José Climent¹⁴⁹ encontramos catalogadas quince piezas con oboe, ocho al Nacimiento y siete al Santísimo Sacramento. Serían las siguientes (utilizamos la nomenclatura que aparece en el catálogo de

146 Sobre este tema existe numerosa bibliografía impresa y en línea: José Máximo LEZA CRUZ (ed.), *Historia de la Música en España...*, págs. 133 a 138 y 171 a 191 sobre la cantata; Isabel POPE y Paul R LAIRD., «Villancico»...; Monserrat SÁNCHEZ SISCART, «Evolución formal del villancico y el oratorio dieciochescos en las catedrales zaragozanas», *Recerca musicològica*, vol. 9-10, 1989-1990, págs. 327 a 340; Miguel QUEROL GAVALDA, «El cultivo de la cantata en España y la producción musical de Juan Francés de Iribarren (1698-1767)», *Cuadernos de sección: Música*, n.º 1, 1983, págs. 115 a 128; Clara MATEO SABADELL, «El cambio de estilo en los villancicos de José Martínez de Arce (1662-1721)». Carmelo Caballero Fernández-Rufete, dir. Tesis Doctoral, Doctorado Internacional [en línea]. Universidad de Valladolid, Departamento de la expresión musical, plástica y corporal, 2016. <<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do>> (última consulta 7/3/2016); Juan José CARRERAS, «Cantata: V. The spanish cantata to 1800», en *Grove music on line* [en línea], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/musi|04748pg5?q=cantada&search=quick&pos=7&_start=1#firsthit> (última consulta 7/3/2016).

147 José Luis PALACIOS GAROZ, *El último villancico barroco valenciano*, Castellón de la Plana, Publicaciones de la Universitat Jaume I, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Castellón, 1995, pág. 71.

148 *Ibidem*.

149 José CLIMENT, *Fondos musicales de la Región Valenciana: IV...*

Climent):

Navidad

- *¡Ah del país tirano!*
- *Hasta quando de bronce*
- *Que gloria significa*
- *¡Qué lúgubre acento!*
- *¡Qué misterio se esconde!*
- *¡Qué nuevas armonías!*
- *¡Qué pavorosos gemidos!*
- *Regia corte de Belén*

Sacramento

- *Agua que la vida*
- *Estienda el aire*
- *Guerra, guerra, guerra*
- *Marche el campo*
- *Mortales venid*
- *No más dolor, bien mío* (cantada)
- *¡Ola, hao!*

De todos ellos, *Mortales venid* y *No más dolor bien mío* —cantada— (Sacramento), no aparecen como piezas con oboe en su instrumentación ni en el catálogo de Pérez Berná¹⁵⁰ ni en el de Flores Fuentes¹⁵¹. Tampoco lo llevan en el de obras microfilmadas de López García¹⁵². De hecho, se han consultado las imágenes y se ha podido constatar que en las portadas de ambas piezas aparece la indicación de «con instrumentos». En los legajos microfilmados de *No más dolor bien mio* no se aprecia claramente la indicación de «abué» en la partitura, y en una de las partes, la que podría generar la confusión, parece que se intuye más fácilmente la grafía «violín». Ésta es, sin embargo, una de las pocas piezas citadas y descritas por Paulino Capdepón, en estos términos:

«Si bien la instrumentación de las primeras cantadas de Navarro se limita al apoyo de las voces, en las de la última fase los instrumentos adquieren un mayor protagonismo, ofreciendo ideas y material temático independiente de las voces, como puede observarse en la cantada de 1726 *No más dolor, bien mio*, la cual incluye además una de las intervenciones instrumentales más amplias (acompañamiento, violón, dos bajones, dos violines y oboe)¹⁵³.

Nos resulta muy extraño, pues, que esta pieza aparezca catalogada y microfilmada por López García sin oboe¹⁵⁴ en 1982; con oboe en el catálogo de Climent publicado en 1986;

150 Juan PÉREZ BERNÁ, «La Capilla de Música ..., págs. 258 hasta el final del primer volumen: CATÁLOGO (páginas con numeración propia).

151 Juan FLORES FUENTES, *La música en la Catedral de Orihuela...*

152 José Luis LÓPEZ GARCÍA, *Catálogo general...*

153 Paulino CAPDEPÓN VERDÚ, «Matías Navarro..., págs. 194 y 195.

154 José Luis LÓPEZ GARCÍA, *Catálogo general...*, pág. 119. Aparece catalogada de la siguiente manera: «*“No más dolor bien mio”* / Cantada a solo de tiple con instrumentos (vl. 1º y 2º, bajón 1º y 2º y acomp.) al Ssmo. Sacramento, materiales completos con partitura Mss., año 1726, carp. 113, Mcfs. 1761 al 1777 (2º rollo).» Como se puede observar, tampoco el violón aparece en esta descripción de la plantilla instrumental como voz separada.

después descrita como hemos visto en el artículo de Capdepón, y más tarde sin oboe en los catálogos más recientes de Pérez Berná y Flores Fuentes. La explicación más probable se deba a una confusión con la parte de violín 2º o una parte de oboe añadido, hoy en día perdida, que no figure en partitura, aunque por la fecha, el uso del instrumento estaría más que justificado. Además, teniendo en cuenta que el oboísta de la capilla es también bajonista, su uso combinado es absolutamente inusual, y si se utilizase aquí, esta pieza sería una extraña excepción en la que participarían todos los bajonistas de la capilla en ese año. La plantilla general en la partitura se corresponde, a nuestro parecer, con la de dos violines, dos bajos, tiple solo y acompañamiento:

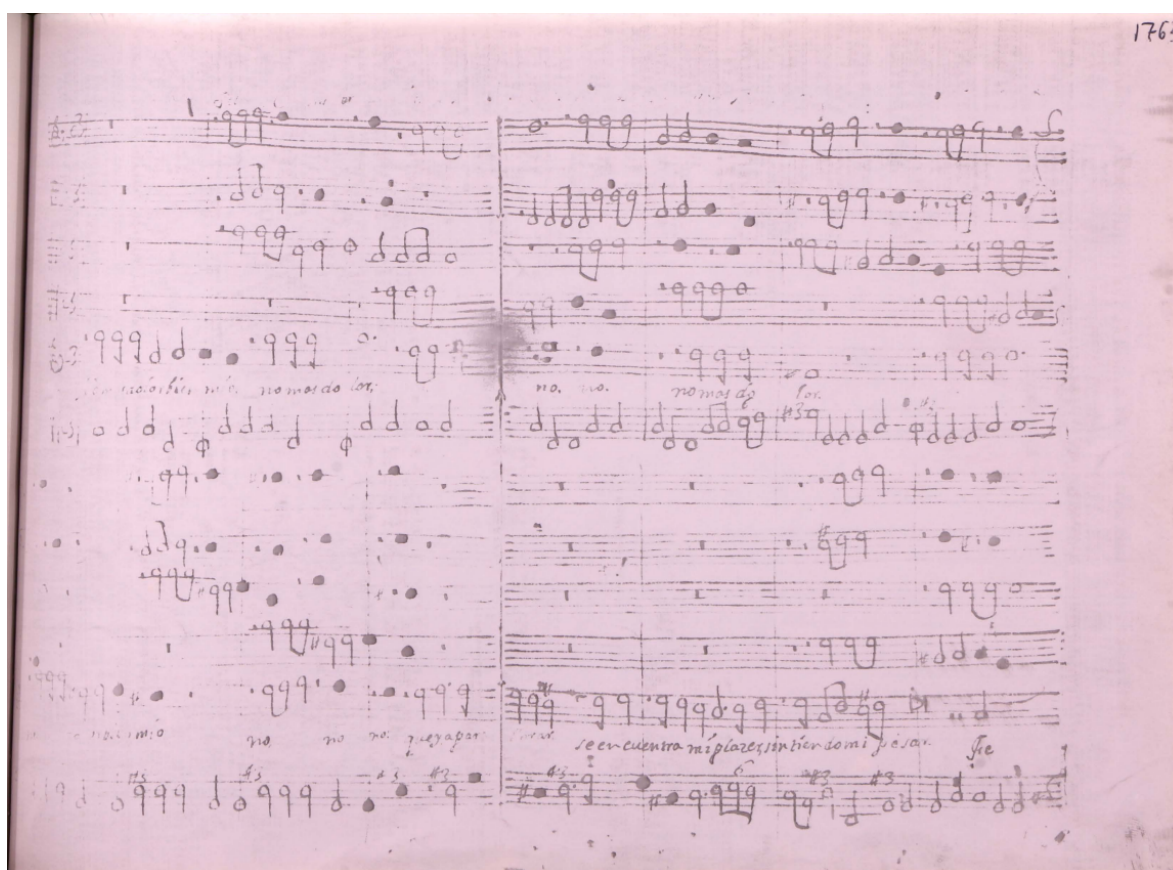


Figura 9: Primera página de la partitura de *No más dolor bien mio*. No se indican los instrumentos al inicio de la partitura.

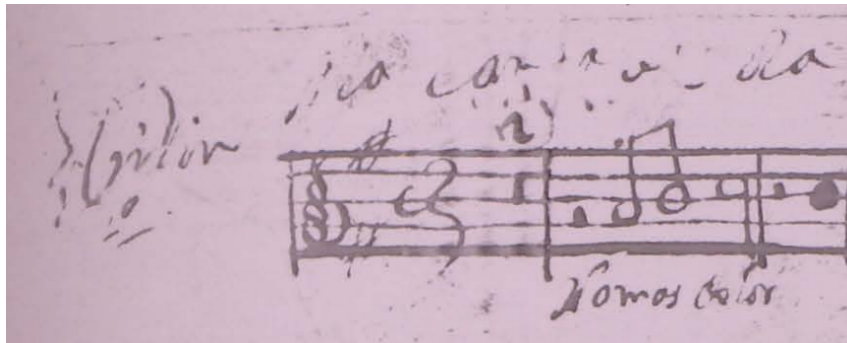


Figura 10: Inicio de la parte de violín 1º de *No más dolor bien mio*.

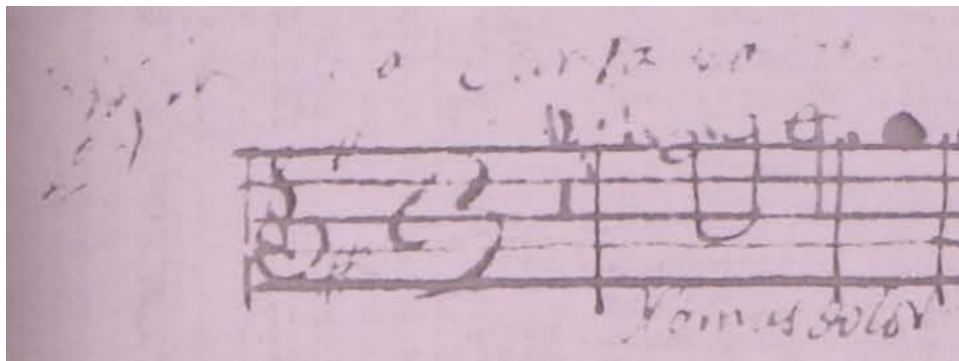


Figura 11: Inicio de la que consideramos que es la parte de violín 2º. Al final de la primera palabra podemos intuir las letras «in» con una grafía muy similar a la de la parte de violín 1º. También se puede intuir, debajo de la palabra y subrayado, el «2º», igual que aparece «1º» en la figura anterior.

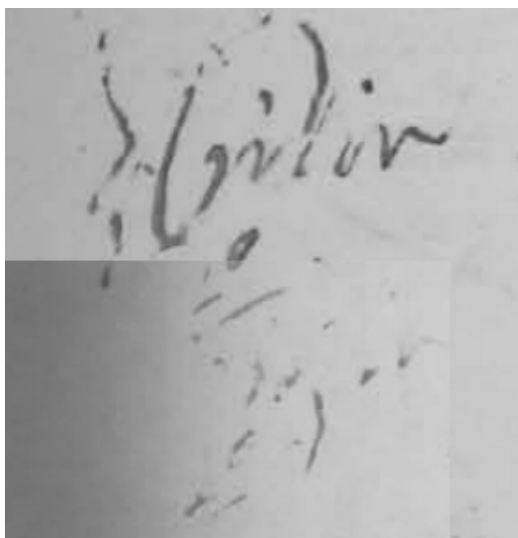


Figura 12: Superposición de las dos palabras de inicio de las partes.

Tampoco en *Mortales venid* hay parte de oboe ni se especifica en la partitura, y esto sí se aprecia claramente en el inicio.

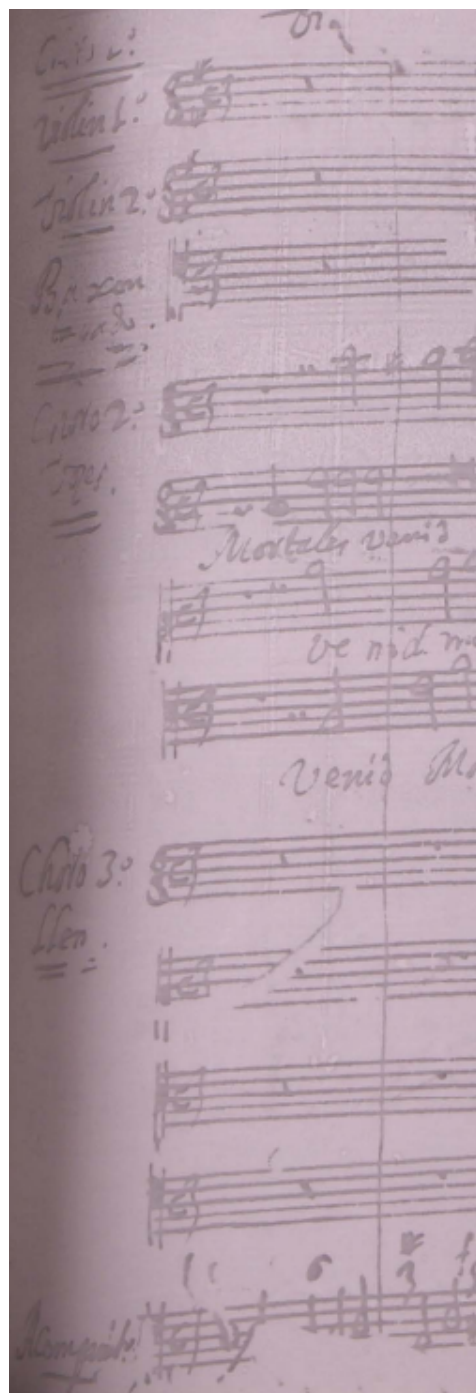


Figura 13: Primera página de la partitura de *Mortales venid*. En ella se aprecia claramente la instrumentación: Choro 1º/Violín 1º/Violín 2º/Baxon ¿tapado?/Choro 2º Vozes/Choro 3ºLlen./Acomp[añamiento].

En el catálogo de Pérez Berná, comprobamos que hay otras dos piezas (*Qué sacra dulce armonía* y *Piedrecita sin manos*) que muestran la abreviatura “ob.” en el apartado de

notación tonal pero no aparece en la relación de voces e instrumentos. En la catalogación de Climent tampoco aparece el oboe en la descripción de estas piezas. En el catálogo de las piezas microfilmadas de López García, *Qué sacra dulce armonía* no lleva oboe, y *Piedrecita sin manos* tampoco, aunque incluye un violín segundo. En el de Flores Fuentes ninguna de las dos lleva oboe. En este último, en el villancico *Agua que la vida*, se especifica que el oboe es «añadido».

El titulado *¡Qué lúgubre acento!* no lleva oboe según el catálogo de López García, sino violín 2º, aunque en el más reciente de Flores Fuentes sí se indica que lleva oboe. *Regia corte de Belén* no aparece en el catálogo de López García, tampoco en el listado de obras sin microfilm.

Por otra parte, viendo estas partituras microfilmadas, comprobamos que el villancico *Toquen al arma*¹⁵⁵ tiene una parte de oboe añadido, aunque esta característica de instrumentación no aparece en ninguno de los catálogos consultados.

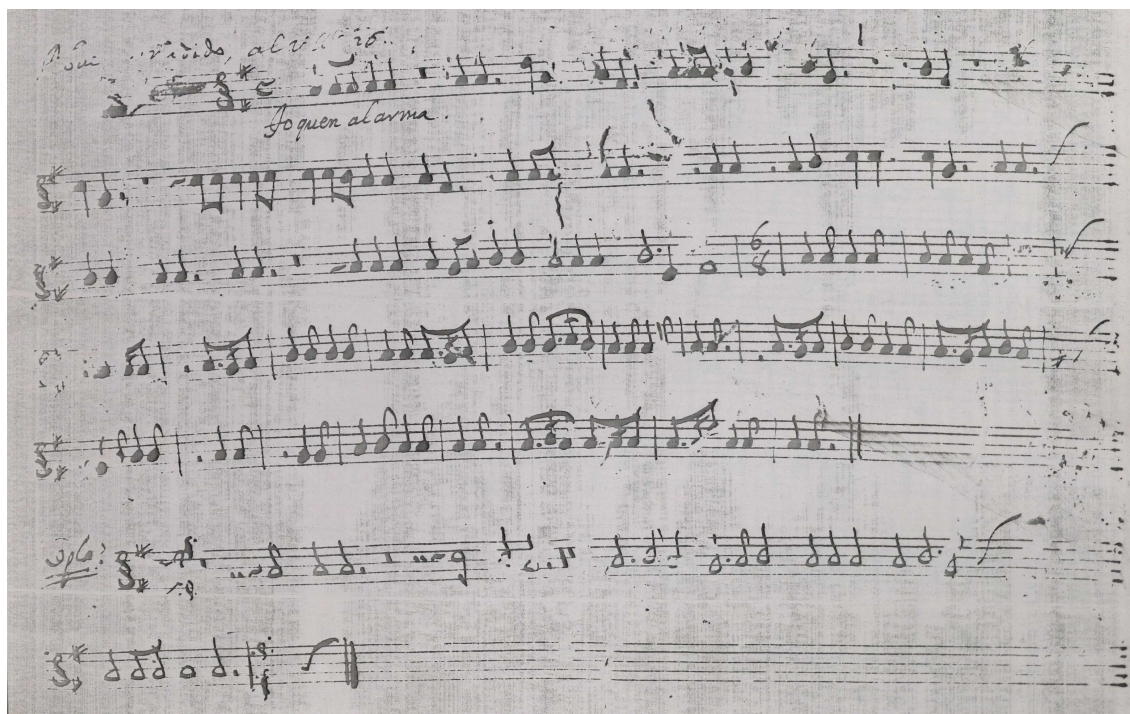


Figura 14: Parte de oboe añadido del villancico *Toquen al arma*.

155 Villancico y trova a San Carlos Borromeo a 6. AUUM, Catálogo musical: Catedral de Orihuela..., volumen 11, mcs. 1829 a 1843; número 980 en el catálogo de Flores Fuentes; 1512 en el de José Climent; en el Archivo de la Catedral de Orihuela, carpeta 113 legajo 8.

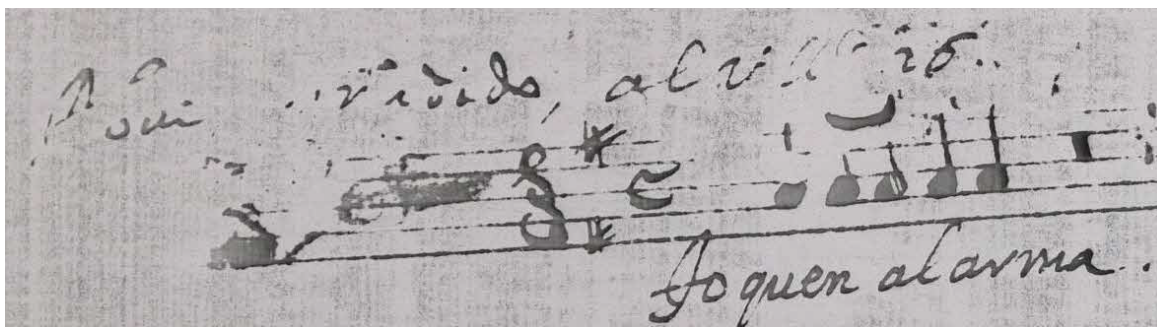


Figura 15: Detalle de la indicación de instrumento de la parte anterior. Se intuye la indicación: *Abue añadido, al villº a 6.*

Visto esto, el listado de obras con oboe nos quedaría de la siguiente manera. Las denominamos ya con la ortografía normalizada conforme al uso actual:

Navidad

- *¡Ah del país tirano!*
- *¿Hasta cuándo de bronce?*
- *¿Qué gloria significa?*
- *¿Qué misterio se esconde?*
- *¿Qué nuevas armonías?*
- *¡Qué pavorosos gemidos!**
- *Regia corte de Belén**
- *¡Qué lúgubre acento!**

Sacramento

- *Extienda el aire sus plumas*
- *Guerra, guerra, guerra*
- *Marche el campo*
- *¡Hola, hao!*
- *Toquen al arma (oboe añadido)*
- *Agua que la vida (oboe añadido)*

* Obras a las que no hemos tenido acceso

Conforman un total de ocho villancicos al Nacimiento de Cristo y seis al Santísimo Sacramento, dos de ellos con parte de oboe añadida.

III. 1. Advocación y tipología.

Como se ha mencionado anteriormente, los villancicos de Navarro que incluyen oboe se circunscriben únicamente a las advocaciones del Corpus y Navidad, formando un grupo de catorce villancicos. Navarro escribió también villancicos para diferentes advocaciones: a la Asunción, a la Ascensión, a las Santas Justa y Rufina (co-patronas de la ciudad)... Del mismo modo compuso piezas que pertenecen a distintas tipologías formales: villancicos, jácaras, cantadas, dúos, villancicos de chanza, jocosos, etc. De todas las piezas que Navarro escribió

para el Nacimiento, el oboe sólo se utiliza en seis villancicos de kalenda, una kalenda en ópera y un villancico en ópera al Nacimiento.

Si el total de las obras en castellano de Matías Navarro alcanza la cifra de 204 composiciones¹⁵⁶, éstas 14 con oboe conforman un 6'9% del total de este tipo de piezas. De las 204 piezas, 48 son villancicos al Santísimo Sacramento, con lo cual la cantidad de obras con oboe de esta advocación supone un 12'5% del total; 124 son villancicos al Nacimiento de Jesucristo, un 6'45% con oboe¹⁵⁷.

Advocación	Total	Con Oboe	Porcentaje
Navidad	124	8	6'45
Jocosos	8	-	-
De Chanza	51	-	-
Navidad	35	-	-
Kalenda	16	6	37'5%
En ópera	3	2	66'6%
Villancico-Cantada o Cantadas a la Navidad	12	-	-
Sacramento	48	6	12'5%
Todas las obras en castellano	204	14	6'9%

Tabla 4: Porcentaje de las piezas con oboe en el total de las obras en castellano de Matías Navarro.

La nomenclatura específica del género en las piezas dedicadas al Santísimo Sacramento con oboe se indica de forma expresa en una sola de las portadas de las partes y las partituras. Indican todos el número de voces y la advocación e instrumentación:

1. «(rúbrica) / A 7 / Estienda el ayre sus plumas / al Ss^{mo} Sto / Con Violin, Abue y Violon / M.º Navarro»¹⁵⁸.
2. «(rúbrica) / A 7 / Guerra, guerra, guerra / al Ss^{mo}, S.^{to} / Con Violin, Abué, y Violon. / De el M.º Navarro»¹⁵⁹.

156 Juan PÉREZ BERNÁ, «La Capilla de Música...», págs. 231 y 232. El catálogo más reciente, Juan FLORES FUENTES, *La música en la Catedral de Orihuela...*, presenta una diferencia de dos obras con el de Pérez Berna, catalogando 202 composiciones. Se debe a que dos de las composiciones existen por duplicado con alguna diferencia (segunda versión) que hace que Pérez Berná las catalogue por separado.

157 En *Ibidem*, pág. 507 se indica que hay 134 villancicos al Nacimiento, aunque haciendo el recuento total de los catalogados, y tal como consta en el mismo estudio en la página 588 encontramos 124.

158 AUUM, Catálogo musical: Catedral de Orihuela..., volumen 12, mcfs. 2084-2099.

159 *Ibidem*, volumen 10, mcfs. 1735-1761.

3. Esta es la única pieza que especifica *Villc^o* —villancico— en la primera página de la partitura: «(rúbrica) A 7. / Con violin, Abue, y violon. / Marche el Campo toque al arma. / Vill.^{co} Al SSm^o St^o / De el M.^o Mathias Navarro»¹⁶⁰.
4. «(rúbrica) / A 7 / Ola hao / al SSm^o Sacramento / Con violin, Abue, y violon / M.^o Navarro»¹⁶¹.
5. Con oboe añadido encontramos: «(rúbrica) / A 6. / toquen al arma / al SSm^o, Sacramento / Con violin, y violon. / M.^o Navarro. / Trova a S.ⁿ Carlos Borromeo»¹⁶².
6. También con oboe añadido: «(rúbrica) / A 6 / Agua que la vida en bolcanes se exala / al Ss^{mo} Sacramento / con violín, y violón / Trova a S.ⁿ Fr.^{co} de Borxa / M.^o Navarro»¹⁶³.

Los dedicados al Nacimiento indican todos «Kalenda» en la portada seguido del número de voces, excepto uno que hace constar únicamente «Ópera». Uno de ellos presenta la expresión «Kalenda en ópera». Son obras más extensas, y en ellas se vislumbran más claramente las influencias italianas, como veremos más adelante. Las portadas son como sigue:

1. «(rúbrica) / A 11 / Kalenda en Opera / Al Nacimiento de N.^o S.^r Jesuchristo. / Con violin, Abue y violon. / Hasta quando de bronce. / M.^o Navarro»¹⁶⁴.
1. «(rúbrica) / Kalenda A 11 / Que nuevas armonias / Al Nacimiento de N.^o S.^r / Jesuchristo / Con violin, Abue y violon. / M.^o Navarro»¹⁶⁵.
2. «(rúbrica) / Kalenda A 11 / Al Nacimiento de n.^o S.^r Jesuchristo / Con violin, Abue, y violon. / Que gloria significa / De el M.^o Navarro»¹⁶⁶.
3. «(rúbrica) / Kalenda A 11 / Con violin, violon, y Abué. / Ha del Pays tirano. / Al Nacimiento de n.^o S.^r Jesuchristo / M.^o Navarro»¹⁶⁷.
4. *¿Qué misterio se esconde?* no tiene portada en las fichas microfilmadas aunque sí se ha encontrado. En la catalogación de Pérez Berná aparece de la siguiente manera «A 11. Opera / Al Nacimiento de N.^o Sr. Jesuchristo. / Que misterio se esconde. / Con violin, Abue, y violon. / De el M.^o Navarro»¹⁶⁸.

160 *Ibid.*, volumen 11, mcs. 1925-1948.

161 *Ibid.*, volumen 11, mcs. 1846-1858.

162 *Ibid.*, volumen 11, mcs. 1829-1843

163 *Ibid.*, volumen 11, mcs. 2035 a 2050.

164 *Ibid.*, volumen 8, mcs. 1084-1127.

165 *Ibid.*, volumen 1, mcs. 938-971.

166 *Ibid.*, volumen 9, mcs. 1373-1408.

167 *Ibid.*, volumen 8, mcs. 858-880.

168 Juan PÉREZ BERNÁ, «La Capilla de Música...», Catálogo, ficha 158.

5. *¡Qué pavorosos gemidos!* no se ha encontrado en las fichas microfilmadas. En la catalogación de Pérez Berná aparece de la siguiente manera: «Kalenda, a 12 / Que pavorosos gemidos. / Al Nacimiento de n.º Sr / Jesuchristo / Con violín, Abue y violón. / Mº Navarro»¹⁶⁹.
6. *¡Qué lúgubre acento!* tampoco aparece en las fichas microfilmadas. En la catalogación de Pérez Berná consta de la siguiente manera: «Kalenda a 11 / Que lúgubre acento / Al Nacimiento de N.º Sº Jesuchristo / Con instrumentos / De el Mº Navarro»¹⁷⁰.
7. *Regia corte de Belén* tampoco se ha encontrado. Según el catálogo de López García no está microfilmada. En la catalogación de Pérez Berná aparece de la siguiente manera: «Kalenda a 13 / Al Nacimiento de n.º Sr / Jesuchristo / Regia Corte de Belén. / Con violín, abue y violón. / Mº Navarro»¹⁷¹.

La tipología de las composiciones es muy similar en casi el total de piezas. La mostramos detallada en la siguiente tabla. De las piezas de las que no se han conseguido copias impresas de los originales microfilmados obtenemos la información sobre la estructura formal del catálogo de Pérez Berná¹⁷²:

Advocación	Título	Plantilla vocal e instrumental	Estructura
NAVIDAD	<i>¡Ah del país tirano!</i>	3 coros: - Coro 1º (instrumental): violín 1º, violín 2º (añadido), oboe, violón. - Coro 2º (voces): tiple, alto, tenor 1º, tenor 2º. - Coro 3º (lleno): tiple, alto, tenor, bajo. Acompañamiento cifrado general y acompañamiento al órgano (lleno).	<u>Estribillo</u> a 11 (12 con el violín añadido): - 1ª sección (C) - 2ª sección, fugado (C3) - 3ª sección (C) <u>Coplas</u> a 7 (8): <i>Ya el divino Josué</i> : - Solo Tenor 1º (C) - Tutti (6/8) - Solo Tenor 2º —papel alternativo de tiple— (C) - Tutti (6/8)
	<i>¿Hasta cuándo de bronce?</i>	3 coros: - Coro 1º (instrumental): violín, oboe, violón. - Coro 2º (voces): tiple, alto, tenor 1º, tenor 2º.	- <u>Introducción</u> a 11 (C) - <u>Recitado</u> , Alto y a 11 (C) - <u>Recitado</u> , Tenor 1º (C) - <u>Recitado</u> Tenor 2º y a 11

169 *Ibidem*, Catálogo, ficha 160.

170 *Ibid.*, Catálogo, ficha 157.

171 *Ibid.*, Catálogo, ficha 166.

172 *Ibid.*, págs 258 hasta final del primer volumen.

	<p>- Coro 3º (lleno): tiple, alto, tenor, bajo. Acompañamiento cifrado general.</p>	<p>(C) - <u>Area ayrosa</u>: Tiple 1º con violín y violón (C) - <u>Con ayre</u>: Coro voces y lleno (C3) - <u>Minué</u> Tenor 1º con instrumentos (C3) - <u>Recitado</u> Tenor 2º y a 11 (C) - <u>Minué</u> Tenor 2º con instrumentos (6/4) - <u>(a 11)</u> (C) - <u>Minué</u>: Alto con instrumentos (6/4) - <u>Minué</u>: Tenor 1º con instrumentos (6/4) - (C): Coros voces y lleno - <u>Minué</u>: Tenor 2º con instrumentos (6/4) - <u>Aespacio</u> a 11 (C3)</p>
<p><i>¿Qué gloria significa?</i></p>	<p>3 coros: - Coro 1º (instrumental): violín, oboe, violón. - Coro 2º (voces): tiple, alto, tenor 1º, tenor 2º. - Coro 3º (lleno): tiple, alto, tenor, bajo. Acompañamiento cifrado general.</p>	<p><u>Estribillo</u> a 11: - 1ª sección (C) a 11 - 2ª sección, fugado (3) a 11 <u>Coplas solas y a 7</u>: Primeras: <i>Ya la sagrada Rosa</i>. Segundas: <i>Ya la feliz mañana</i>: - Solos tenor 1º, tiple, tenor 2º (C) - Tutti (C3)</p>
<p><i>¡Qué lúgubre acento!</i></p>	<p>3 coros: - Coro 1º (instrumental): violín, oboe, violón. - Coro 2º (voces): tiple, alto, tenor 1º, tenor 2º. - Coro 3º (lleno): tiple, alto, tenor, bajo. Acompañamiento cifrado general y acompañamiento al órgano.</p>	<p><u>Estribillo</u> a 11: <u>Coplas a 7</u>: <i>Ya llega el alegre día</i></p>
<p><i>¿Qué misterio se esconde?</i></p>	<p>3 coros: - Coro 1º (instrumental): violín 1º, violín 2º (añadido), oboe, violón. - Coro 2º (voces): tiple, alto,</p>	<p>- <u>Introducción</u> a 11 (C) - <u>Recitado</u>: alto (C) - <u>Area</u>: tenor 1º y a 11 (C3) - <u>Recitado</u>: tenor 2º (C)</p>

		tenor 1º, tenor 2º. - Coro 3º (lleno): tiple, alto, tenor, bajo. Acompañamiento cifrado general y acompañamiento al órgano (lleno).	- <u>Area</u> : tiple y a 11 (C) - <u>(a 11)</u> (□3) - <u>Recitado</u> : coros 2º y 3º (C) - <u>Grave</u> : a 11 (C3)
	<i>¿Qué nuevas armonías?</i>	3 coros: - Coro 1º (instrumental): violín 1º, violín 2º (añadido), oboe, violón. - Coro 2º (voces): tiple, alto, tenor 1º, tenor 2º. - Coro 3º (lleno): tiple, alto, tenor, bajo. Acompañamiento cifrado general (arpa).	<u>Estribillo</u> a 11 (C-C3-C-C3-6/8) <u>Coplas a 7</u> : Primeras: <i>El centro de la tierra</i> Segundas: <i>El ayre aun está ciego</i> - Solos, tiple, tenor 1º (C) - Tutti (6/8)
	<i>¡Qué pavorosos gemidos!</i>	3 coros: - Coro 1º (instrumental): violín 1º, oboe, violón. - Coro 2º (voces): tiple 1º, tiple 2º, alto, tenor 1º, tenor 2º. - Coro 3º (lleno): tiple, alto, tenor, bajo. Acompañamiento cifrado general, acompañamiento al órgano.	<u>Estribillo</u> a 12 <u>Coplas a 8</u> : <i>Claman voces desde el centro</i>
	<i>Regia corte de Belén</i>	3 coros: - Coro 1º (instrumental): violín 1º, oboe, violón. - Coro 2º (voces): tiple 1º, tiple 2º, tiple 3º, alto, tenor 1º, tenor 2º. - Coro 3º (lleno): tiple, alto, tenor, bajo. Acompañamiento cifrado general, acompañamiento al órgano.	<u>Estribillo</u> <u>Coplas a 9</u> : <i>Mirad a este tierno niño.</i>
CORPUS	<i>Extienda el aire sus plumas</i>	2 coros - Coro 1º (instrumental): violín, oboe y violón - Coro 2º (voces): tiple 1º, tiple 2º, alto y tenor. Acompañamiento cifrado general.	<u>Estribillo</u> a 7 - 1ª sección (C) - 2ª sección (6/8-C-6/8) <u>Coplas a 7. Dúo</u> - Primeras: <i>De el ayre el vulgo vistoso</i> - Segundas: <i>El fuego su luz ofrece</i>
	<i>Marche el campo</i>	2 coros	<u>Estribillo</u> a 7 (C)

		<ul style="list-style-type: none"> - Coro 1º (instrumental): violín, oboe y violón - Coro 2º (voces): tiple, alto, tenor 1º y tenor 2º. <p>Acompañamiento cifrado general.</p>	<p><u>Coplas a 7.</u> (3)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Primeras: <i>Los sentidos centinelas</i> - Segundas: <i>Cuerpo a cuerpo es la batalla</i>
<i>¡Hola, hao!</i>	<p>2 coros</p> <ul style="list-style-type: none"> - Coro 1º (instrumental): violín, oboe y violón - Coro 2º (voces): tiple, alto, tenor 1º y tenor 2º. <p>Acompañamiento cifrado general.</p>	<p><u>Estribillo a 7:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Introducción (C3-C-C3-C) y primera sección (C) - Segunda sección (6/8-C3-6/8) <p><u>Coplas a 7.</u> (C-C3-6/8))</p> <ul style="list-style-type: none"> - Primeras: <i>Mortales si es que ignoráis</i> - Segundas: <i>El verdadero Mesías</i> - Terceras: <i>Aquel Pastor soberano</i> 	
<i>Guerra, guerra, guerra</i>	<p>2 coros</p> <ul style="list-style-type: none"> - Coro 1º (instrumental): violín, oboe y violón - Coro 2º (voces): tiple, alto, tenor 1º y tenor 2º. <p>Acompañamiento cifrado general.</p>	<p><u>Estribillo a 7</u> (C- 3)</p> <p><u>Coplas</u> (C)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Primeras: <i>El nombre que dio primero</i> - Segundas: <i>La guerra toda del hombre</i> 	
<i>Toquen al arma</i> (oboe añadido)	<p>2 coros</p> <ul style="list-style-type: none"> - Coro 1º (instrumental): violín, oboe añadido y violón - Coro 2º (voces): tiple 1º, tiple 2º, alto y tenor. <p>Acompañamiento cifrado general.</p>	<p><u>Estribillo</u> (C-6/8)</p> <p>Dos letras: 1ª, <i>Toquen, toquen al arma</i>; 2ª, <i>Oygan, oygan portentos.</i></p> <p><u>Coplas</u> (C3)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Primeras: <i>En Cuerpo sale Dios hombre</i> - Segundas: <i>Al campo sale San Carlos</i> 	
<i>Agua que la vida</i> (oboe añadido)	<p>2 coros</p> <ul style="list-style-type: none"> - Coro 1º (instrumental): violín, oboe añadido y violón - Coro 2º (voces): tiple, alto, tenor 1º y tenor 2º. <p>Acompañamiento cifrado general.</p>	<p><u>Estribillo</u> (C-6/8-C3-6/8-C3)</p> <p><u>Coplas</u> (C3-6/8)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Primeras: <i>Entre nevados disfraces</i> - Segundas: <i>Ycaro pues el orgullo</i> 	

Tabla 5: Relación de obras de Navarro con oboe, con plantilla y estructura interna.

Todas las piezas, excepto las dos que llevan en su título la palabra «ópera», tienen estribillo y coplas, aunque en ninguna de ellas se denomina al estribillo como tal.

III. 2. Textos.

La tipología de los textos empleados por Navarro en sus villancicos es variable, siendo los tipos más habituales los de villancico (estribillo breve – coplas/estribillo - pie) y villancico «arromanzado» (estribillo «descriptivo» - coplas «explicativas»). En las «óperas», en el caso de las piezas con oboe *¿Hasta cuándo de bronce?* y *¿Qué misterio se esconde?*, la tipología textual no es uniforme, encontrando estrofas de métrica irregular que dan lugar a las distintas secciones musicales, de género dramático y organizadas en función del desarrollo de la acción¹⁷³.

En cuanto a la temática, siendo todos villancicos de tono serio y partiendo de las diferencias obvias en cuanto a las advocaciones, vemos que existe bastante unidad entre ellos. Tratamos a continuación los once que hemos podido estudiar en partitura:

Villancicos al Ssmo. Sacramento

- Extienda el aire sus plumas

Es un villancico de los que podríamos encuadrar como de «los elementos», donde los cuatro elementos: Aire, Fuego, Tierra y Agua rinden pleitesía al amor de Dios. Su estructura es de estribillo y coplas sin estribillo pie. El estribillo consta de cinco estrofas, las dos primeras de cuatro versos octosílabos, las tres siguientes de cuatro versos también, aunque de metro irregular, predominando los versos de 5 y 6 sílabas. Las coplas son cuatro estrofas de cinco versos octosílabos. Sería un villancico «arromanzado».

- Agua que la vida

Esta obra, en cuya portada se presenta la advocación como Trova a San Francisco de Borja además de al Santísimo Sacramento, y cuya parte de oboe es añadida, signos ambos de su reutilización, tiene una temática mixta, de elementos (agua y fuego) y mitológico (Ícaro y Prometeo, ambos en la relación con el fuego que es el elemento que más veces aparece). Parece estar todo asimilado al «ardor» religioso que genera el amor divino, que se intensifica, en similitud con el fuego, a lo largo de la vida: «nacer entre luces, vivir entre llamas, morir

173 *Ibid.*, págs. 594 a 603.

entre incendios». Su estructura es de villancico con coplas y estribillo pie. El estribillo tiene dos estrofas de versos hexasílabos, la primera de cuatro versos y la segunda de seis. Las coplas son cuatro estrofas de cuatro versos octosílabos más un estribillo-pie que se inserta tras la segunda y la cuarta, con cuatro versos de seis sílabas.

- ¡Hola, hao!

Es un villancico donde se llama a los mortales y a toda la naturaleza a despertar para contemplar la grandeza divina y celebrarla. En él se nombran instrumentos musicales como alegoría de los sonidos de la naturaleza: «tiorbas la fuentes, clarines la aves, trompetas los vientos, tambores los mares». El estribillo tiene una introducción de dos versos con una interjección, a la que siguen cuatro estrofas en las que predominan los versos hexasílabos. Tiene tres coplas de dos estrofas cada una, la primera de cuatro versos octosílabos más un quinto heptasílabo, y la segunda de cuatro versos hexasílabos.

- Guerra, guerra, guerra

Pertenece a un género de los de guerra y alarma, los llamados «de batalla» por Pérez Berná¹⁷⁴. En él se narra cómo se debe luchar contra el sentido con la fe. El estribillo no tiene una distribución clara en estrofas, y además hay una gran irregularidad métrica. Las coplas tienen ocho estrofas de cuatro versos octosílabos, con estribillo pie tras la segunda/sexta y la cuarta/octava.

- Marche el campo

También se trata de un villancico de batalla, de esa batalla «teológica» que relaciona los sentidos con lo terrenal, vencidos finalmente por el amor de Dios que tiene la fuerza del fuego. Su estructura textual es de estribillo y coplas, sin estribillo pie. En el estribillo hay dos estrofas que combinan cinco versos heptasílabos y octosílabos, y en las coplas tres estrofas iguales de la misma métrica pero de cuatro versos. También en él se nombran instrumentos musicales, clarín y timbal, muy relacionados con esta temática.

- Toquen al arma

Al igual que *Agua que la vida*, presenta una segunda advocación como Trova a San

174 *Ibid.*, pág. 639.

Carlos Borromeo además de la de al Santísimo Sacramento, y la parte de oboe es añadida, de manera que también se trata de una pieza reutilizada. Es asimismo un villancico de batalla, aunque los originales están bastante deteriorados y parte del texto es ilegible en las copias microfilmadas. Presenta estructura sencilla de estribillo y coplas.

Piezas al Nacimiento

- ¡Ah del país tirano!

A pesar de ser de Navidad, es un villancico que presenta algunas llamadas de batalla, aunque el tema principal es la bienvenida, muy deseada y necesaria, que se le da al Hijo de Dios. Se trata de una pieza policoral, con un extenso estribillo en el que predominan los versos endecasílabos. Las coplas también se estructuran en estrofas de once sílabas.

- ¿Qué nuevas armonías?

La letra es una llamada a la aclamación al Niño que nace en el portal, que es quien arroja luz sobre los abismos, como clara metáfora de la salvación de la humanidad. El estribillo es «arromanzado», y las coplas presentan estribillo-pie.

- ¿Qué misterio se esconde?

Se trata de un villancico «en ópera», como ya hemos visto en la estructura de las piezas, y su argumento se desarrolla a lo largo de las distintas secciones sin abandonar el hilo narrativo. Este discurso está expuesto por Pérez Berná de la siguiente manera

«los pastores expresan su asombro y pavor por unos fenómenos “extraños” en la región oriental del firmamento (1º Introducción); un pastor describe la salutación del ángel (2º Recitado) mientras otro cuenta cómo éste les anuncia el Nacimiento del Mesías (3º Area); otro pastor narra cómo ese ángel indica el lugar donde ha nacido Cristo (4º Recitado); un cuarto pastor invita a todos a dirigirse al portal (5º Area); a continuación los cuatro pastores advierten que el Niño está dormido e invitan a cantar de forma más suave para no molestarlo (6º Recitado), y, finalmente, todos juntos le entonan una canción de cuna (7º Grave)»¹⁷⁵.

- ¿Qué gloria significa?

Es un villancico de los que Pérez Berná clasifica como de «de portal», aunque es tan

175 *Ibid.*, pág. 736.

lirico y poco narrativo que su temática más allá del asunto teológico de dar la bienvenida a Dios es difícil. Se llama a la atención gloriosa pues llega la «Rosa purpúrea, nave, palma, nube, Luz, fuente, y estrella», que ha de salvar al mundo de las tinieblas. Se le da la bienvenida recurriendo a festivos acordes de «templados instrumentos, cadencias y cláusulas tiernas». En las coplas se festejan las cualidades divinas, que tras presentarse en el mundo traerán consigo la paz y la fertilidad de las cosechas. La estructura textual sería la de villancico «arromanzado». El estribillo comienza con una estrofa de cuatro versos heptasílabos con un pie de tres (o nueve, puesto que se repite tres veces), y continúan estrofas de versos de seis sílabas; las coplas están compuestas de tres estrofas de tres versos heptasílabos más un endecasílabo, con una estrofa final de tres versos más el estribillo pie de cuatro versos de seis sílabas.

- *¿Hasta cuándo de bronce?*

Se trata de una kalenda «en ópera». En la introducción se eleva un lamento, una queja sobre lo oscura y desdichada que es la vida terrenal y hasta cuándo ha de ser así. En los siguientes movimientos se va hilvanando el discurso en los recitados, arias y minués desde ese pesar inicial hasta la alegría por la salvación gracias a la venida del Mesías, expresada principalmente en los minués. Su estructura textual, al ser una pieza «en ópera», es mucho más variable y sujeta al carácter dramático del discurso.

III. 3. Rasgos estilísticos de las partes de oboe.

Las partes de oboe son, a simple vista, relativamente sencillas y en ningún caso virtuosísticas. Las dos en las que el oboe es añadido son destacadamente más sencillas y de ámbito más reducido que el resto. De las que hemos consultado, excepto *¡Toquen al arma!*, *¡Hola, hao!* y *¿Qué misterio se esconde?*, que ocupan una única página, todas se extienden en dos caras, una para el estribillo y otra para las coplas. El estribillo es más extenso que las coplas en todos los casos en que la estructura es la de estribillo y coplas.

La única pieza de las que hemos podido estudiar que no conserva parte de oboe es *¿Hasta cuándo de bronce?* Todas las demás presentan en la parte la denominación «Abué», y algunas añaden «Tiple» o bien «Tiple 2º del 1º Choro». Todas llevan el guión o *custos* al final de cada pentagrama de la misma sección. En cuanto al uso de líneas divisorias en las partes,

observamos que siempre aparecen en el compás 6/8 y en el $\square 3$, en muchos de los C y en ninguno de C3.

Rítmicamente la figura más pequeña que se le otorga al oboe es de un cuarto de tiempo (la semicorchea en compasillo moderno), y en valores largos encontramos hasta breves, aunque de forma muy esporádica.

El ámbito se mueve entre una 13ª (la pieza que más amplio lo tiene es *¿Qué misterio se esconde?*, de do³ a la⁴) y una 6ª (la pieza de ámbito más reducido es *Toquen al arma*, de mi³ a do⁴). En todos los casos, el oboe se mueve en un registro medio-grave: la nota más aguda que encontramos es el la⁴, aunque su uso es bastante discreto: una sola vez en *¿Qué misterio se esconde?*, otra única vez en el estribillo de *Guerra, guerra, guerra*, tres veces en la introducción de *¿Hasta cuándo de bronce?* y seis veces en *¿Qué gloria significa?* En cuanto al registro grave, llega hasta el do³, aunque, de igual forma que el la⁴, su presencia es muy escasa: dos veces en *¿Qué misterio se esconde?*, una vez en *¡Ah del país tirano!*, una vez en *Agua que la vida* y siete veces en *Marche el campo*, donde siempre aparece tras un do⁴, realizando un salto descendente de octava, en una fórmula rítmica de fuerte carga retórica militar que veremos con detalle más adelante:

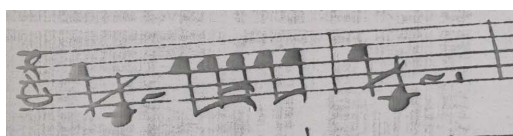


Figura 16: Compases 26 y 27 de la parte de oboe del estribillo de *Marche el campo*.

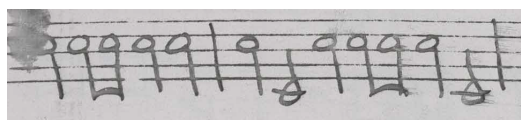


Figura 17: dos compases de la parte del oboe de las coplas de *Marche el campo*, donde se puede observar un motivo casi idéntico con el mismo salto de 8ª.

No aparece en ninguna de las obras el do^{#3}, cuya difícil posición y afinación ya hemos expuesto en el capítulo correspondiente al instrumento. Las notas alteradas que más frecuentemente encontramos son sib³, fa^{#3} y fa^{#4}, do^{#4}, mib⁴ (un único mib³ en las coplas de

Agua que la vida, y ningún re#), sol#³ (con menos frecuencia lab³, uno solo en las coplas de *Extienda el aire sus plumas*), y tres la#³ en el estribillo de *¿Qué nuevas armonías?*

No hay en ninguna de las partes indicación de matiz o que haga referencia al timbre, así como tampoco encontramos ningún signo de articulación, al uso de la música de esta época.

El movimiento melódico más frecuente es el de grados conjuntos, y en muchas ocasiones las voces discurren con sucesivas notas repetidas:

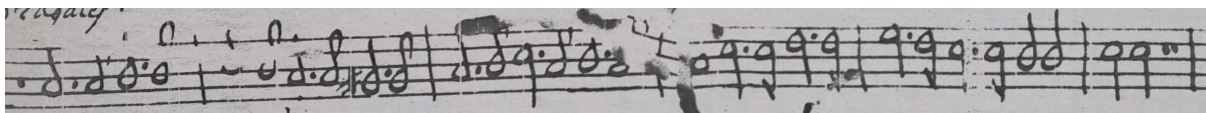


Figura 18: Frase melódica por grados conjuntos y notas repetidas en la sexta sección (a 11, *venga el deseado*) de *¿Qué misterio se esconde?*.



Figura 19: Fragmento muy rítmico con notas repetidas en la última parte del estribillo de *Marche el campo*.

Los intervallos mayores de la 4^a justa son bastante escasos, si bien, como ya hemos visto, el de 8^a descendente aparece en distintas ocasiones. Sólo encontramos un salto de 6^a menor ascendente en el estribillo de *¡Hola, hao!* Podemos señalar tres sextas más, pero que están atenuadas en cierto modo: dos están interrumpidas por un silencio de corchea, una 6^a menor ascendente en las coplas de *Guerra, guerra, guerra* y una 6^a mayor ascendente en el estribillo de *¿Qué nuevas armonías?* La tercera se encuentra entre la última nota de una sección y la primera de la siguiente, sin silencio entre ellas, en el estribillo de *Extienda el aire sus plumas*.

En cuanto a la relación con el resto de instrumentos del coro 1^o —violín, violón, y en ocasiones un segundo violín añadido—, el oboe funciona siempre como tiple 2^o. Su tesitura se mueve por debajo de la del violín, aunque en algunas ocasiones se producen cruces o imitaciones muy interesantes:



Figura 20: Compases 27-32 de *¡Ah del país tirano!* Se observa claramente el cruzamiento en imitación de violín y oboe.

Al formar parte de un coro instrumental, son escasas las ocasiones en las que no intervienen en los mismos puntos los tres instrumentos a la vez. En este sentido es muy importante señalar el tratamiento diferenciado que reciben violín y oboe en la «kalenda en ópera» *¿Hasta cuándo de bronce?*, aunque por norma general, el oboe y el violín se mueven de una manera muy similar. En las dos piezas de este tipo (óperas) interviene el violón en los recitados como bajo continuo, sin que participen en ellos violín u oboe, pero además en *¿Hasta cuándo de bronce?*, el violín y el violón forman el único acompañamiento en el aria de tiple y el oboe no aparece en esta sección. Sí lo hace en los minués y en la introducción, lo que puede ser muestra de cierta cautela tímbrica, en previsión de que el sonido del oboe no tenga más presencia que el del solista vocal.

Otro de los momentos en los que encontramos una escritura diferenciada para violín y oboe se encuentra entre los compases 50 a 54 de *¡Ah del país tirano!* Vemos que el oboe no participa en uno de los interludios donde aparece una de las intervenciones más «idiomáticas» del violín, con arpeggios y cambios de cuerda. Este tipo de escritura para el oboe puede ser arriesgada, de manera que Navarro lo excluye en este tratamiento:



Figura 21: Compases 52 y 53 de *¡Ah del país tirano!*

Ya hemos comentado anteriormente que en numerosas ocasiones se da al oboe un carácter retórico. Todas las voces de estas composiciones tienen este cometido en algunos momentos, habiendo importantes «ilustraciones» del texto en las líneas melódicas. Pérez Berná distingue en la obra de Navarro entre «procedimientos retóricos organizativos» y «procedimientos retóricos ornamentales»¹⁷⁶. Las partes de oboe muestran ambos tipos: iteración de motivos, progresiones y fórmulas rítmicas repetidas, y también motivos descriptivos, como los de batalla, los de suspiro, los de admiración y los de atención y silencio. De éstos últimos un buen ejemplo es el *Grave* final de *¿Qué misterio se esconde?*, donde los instrumentos se alternan con las voces cuando interpretan con la indicación «mediavoz» las palabras «quedito» y «silencio». Los valores largos y los cromatismos representan esta sensación de quietud:

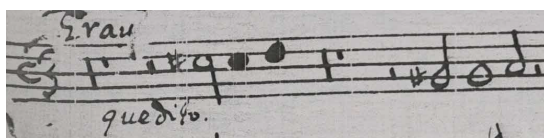


Figura 22: Motivo de «silencio» en la parte de oboe de *¿Qué misterio se esconde?*

En *Agua que la vida* encontramos un motivo que realiza el coro instrumental mientras las voces cantan el texto «agua, fuego, que inunda en ardores el pecho». Intercala negras y silencios, con ese sentido anhelante, y después se establece un juego de imitaciones en progresión que acentúa más este carácter mientras las voces realizan un «gorjeo» o melisma cadencial:

¹⁷⁶ *Ibid.*, págs. 666 a 680.



Figura 23: Motivo «de anhelo», que ilustra el texto «que inunda en ardores el pecho», en el villancico *Agua que la vida*.

Aparece otra progresión melódica en el estribillo de *¿Qué nuevas armonías?* que responde a una intención ilustrativa del texto entre el que se intercalan estos dos compases de intervención instrumental, «vagas aclamaciones»:

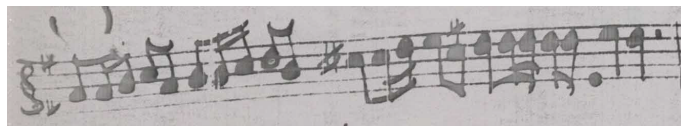


Figura 24: tercer compasillo del estribillo de *¿Qué nuevas armonías?* Parte de oboe.

Es muy interesante que en este caso la progresión que tendría una mayor carga retórica está en la voz del oboe, y queda en cierto modo oculta por las voces de los violines y el violón. Los motivos de estos instrumentos son casi idénticos al del oboe en el ritmo, pero su movimiento melódico es más de rodeo (violín) y de repetición (violín añadido y violón) que de progresión. De este modo, se refuerza ese sentido ilustrativo: la aclamación —progresión— es «vaga» en tanto en cuanto está disimulada por el movimiento del resto de instrumentos.

Más progresiones encontramos en la introducción de *Marche el campo*, utilizando también la muy recurrente figuración rítmica de corchea y dos semicorcheas, que se convierte prácticamente en la base rítmica de las líneas de oboe, en general, cuando el compás es el

compasillo. Cuando Navarro utiliza el 6/8 la figuración más habitual es la de corchea con puntillo-semicorchea-corchea. Se trata de un ritmo dáctilo que en muchas ocasiones se ha identificado con el ritmo de pastorela¹⁷⁷. Con este ritmo encontramos otra progresión en el final del estribillo de *Extienda el aire sus plumas*:



Figura 25: Compases 57, 58 y 59 del estribillo de *Extienda el aire sus plumas*. Parte de oboe.

Esta progresión representa el texto «le hagan la salva», e ilustra ese sentido de celebración en movimiento ascendente. Por eso en este contexto, a diferencia de lo que acabamos de ver en *¿Qué nuevas armonías?*, la progresión se realiza también en las voces del resto de instrumentos:



Figura 26: Progresión en el coro instrumental, compases 57, 58 y 59 de *Extienda el aire sus plumas*.

En *¿Qué gloria significa?* podemos observar unos motivos que ilustran el texto de forma literal, es decir, hacen referencia a las propias palabras del villancico que citan a los instrumentos. Después de que aparezcan en el texto los siguientes versos: «las voces de templados / acordes instrumentos / qué es esto», intervienen violín y oboe sobre un bajo del violón desarrollando un motivo por terceras y cuartas bastante ornamental:

177 José Máximo LEZA CRUZ (ed.), *Historia de la Música...*, pág. 137.



Figura 27: compases 19-21 del estribillo de *¿Qué gloria significa?* Coro instrumental.

También en este villancico encontramos los motivos que más recurrentes son en las piezas de Navarro con oboe, los de batalla. Son elementos marciales y rítmicos que recuerdan el toque de clarín, con notas repetidas, pasando por alguna pareja de semicorcheas, y concluyendo por lo general con un intervalo descendente, en muchas ocasiones de 8ª. En las coplas lo encontramos en tres ocasiones:

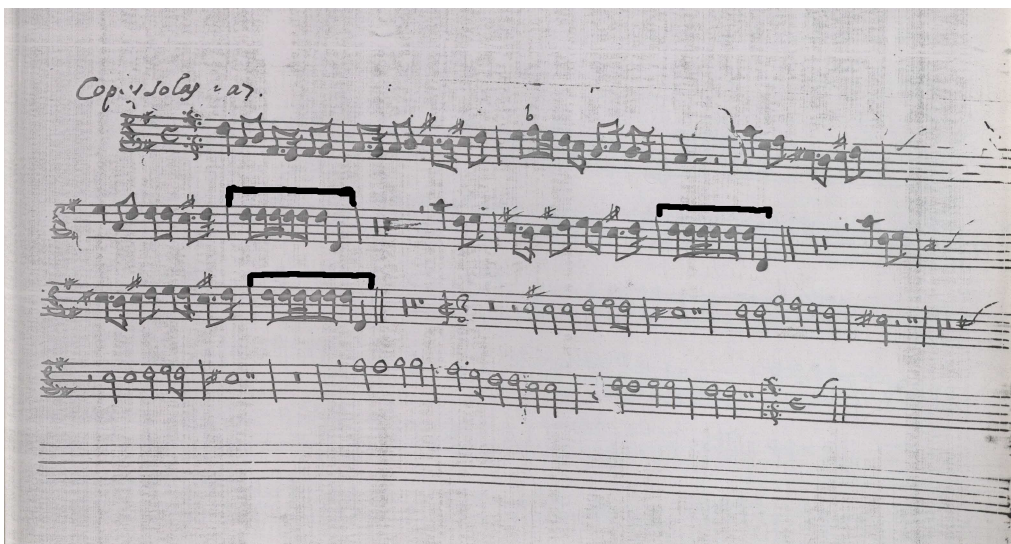


Figura 28: Coplas del villancico *¿Qué gloria significa?* Parte de oboe

En el estribillo lo encontramos una sola vez, con idéntica cabeza, el intervalo descendente de 4ª y entre corcheas, y un final desarrollado:

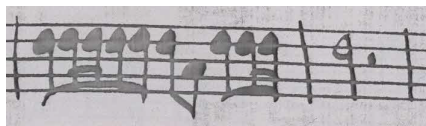


Figura 29: compases 9 y 10 del estribillo de *¿Qué gloria significa?* Parte de oboe.

En *Marche el campo* éste es el motivo generador de todo el estribillo, y tenemos su alusión retórica más evidente. Los dos primeros versos llevan el siguiente texto: «Marche el campo toque al arma / el clarín con el timbal», que Navarro pone en música acompañándolos de la siguiente manera:

Violín

Oboe

Violón

Tiple

Marche el campo toque al arma el clarín con el timbal

Figura 30: Compases 8-11 (coro instrumental y tiple) de *Marche el campo*.

Vemos, pues, que el motivo aparece en todas las voces, con la figuración que se ha descrito y el intervalo entre las dos últimas notas cuando son corcheas, y, además, ilustrando el toque de clarín y timbal.

Lo podemos encontrar también, con variación melódica, en la primera parte del estribillo de *¡Ah del país tirano!*, cuya transcripción acompañamos en los anexos a este trabajo.

Otra de las figuras que encontramos en las líneas de oboe son las repeticiones de pares de notas seguidas con figuras cortas, lo que Pérez Berná denomina «trinos»¹⁷⁸, aunque están más relacionados con los motivos de batalla que con la decoración melódica, como los que aparecen en *Guerra, guerra, guerra*:

¹⁷⁸ Juan PÉREZ BERNÁ, «La Capilla de Música...», pág. 675.

Figura 31: Compases 84, 85 y 86 (coro instrumental y tiple) de *Guerra, guerra, guerra*.

En cuanto a las dificultades técnicas derivadas del uso de las horquillas, vemos que los pasajes más complicados se podrían encontrar precisamente en este motivo que acabamos de describir, especialmente cuando se realiza con las notas mi^4 - fa^4 .

Las frases melódicas de perfil más lírico son escasas, y el ejemplo más destacado podría ser la introducción de *¿Hasta cuándo de bronce?*, donde encontramos mayor número de saltos de 8^a en una sola frase de todas las piezas estudiadas. Tiene un perfil de amplia ondulación, con progresiones, síncopas y escalas. Es uno de los fragmentos más extensos y melódicos de Navarro para el oboe.

Figura 32: Primeros nueve compases del oboe en *¿Hasta cuándo de bronce?*

Conclusiones

El oboe se introduce en las Navidades de 1713 en la capilla de la Catedral de Orihuela interpretando música de Matías Navarro con un lenguaje aparentemente sencillo, formando parte del primer coro, o coro instrumental, junto con un violín y un violón. Se había encargado la compra de dos instrumentos en abril de ese mismo año y se recibieron en septiembre, como ya hemos visto en el capítulo I. 4. y como han documentado Paulino Capdepón y Juan Pérez Berná¹⁷⁹. Atendiendo a las fechas en las que hemos observado que aparece el oboe en las catedrales españolas, 1713 es un momento bastante temprano para tratarse de un centro tan alejado de la corte y que se encuentra, además, en un territorio fronterizo y en conflicto durante la Guerra de Sucesión.

Como hemos visto en detalle en el capítulo III, no existía total acuerdo entre los diferentes catálogos existentes del archivo musical de la Catedral de Orihuela o de la obra de Matías Navarro acerca de las obras que llevan oboe. Una vez descartadas las piezas *Mortales venid* y *No más dolor bien mio* y añadiendo por primera vez el villancico al Santísimo Sacramento *Toquen al arma*, cuya parte de oboe —añadido— hemos mostrado en este trabajo (Fig. 14), el total de las piezas con oboe de Navarro asciende a catorce. Ocho de ellas son al Nacimiento, de kalenda —dos «en ópera»—, y seis al Santísimo Sacramento. De todas ellas, hemos podido estudiar once en las copias microfilmadas de los originales. De las tres restantes, la única que plantea dudas en la instrumentación en los catálogos es *¡Qué lúgubre acento!*, pues como hemos visto, López García indica que lleva violín 2º en lugar de oboe.

El total de piezas con oboe de Navarro supone únicamente un 6'9% de su producción en castellano. El oboe formó parte de la capilla de la catedral durante los últimos trece años de su magisterio, de manera que si escribió ocho piezas al Nacimiento, es muy posible que hubiese años en los que no interviniesen oboes en ninguna de las celebraciones de Navidad. Además, las dos únicas piezas que podemos afirmar que fueron reutilizadas son dos villancicos al Santísimo Sacramento, *Agua que la vida* y *Toquen al arma*, pues ambas presentan no sólo una parte de oboe añadido, sino también una doble advocación y la correspondiente segunda letra para esta otra festividad.

No hemos encontrado en las fuentes consultadas la presencia de dos oboes en ninguna obra de Matías Navarro, a pesar de que el cabildo adquirió dos instrumentos y designó a dos

179 *Ibidem*, págs. 204 y 205; Paulino CAPDEPÓN VERDÚ, «Matías Navarro (1668?-1727)...», pág. 183.

músicos de la capilla, bajón y corneta, para que se encargaran de interpretarlos. Seguramente por esa razón no hemos hallado tampoco ninguna pieza en que se combinen los oboes con el bajón o la corneta, como por otra parte es habitual. Este hecho, unido a que en los documentos de la catedral oriolana sólo consta como oboísta Luis Navarro desde 1713, nos hace pensar que Matías Navarro prefirió no experimentar en demasía con estos nuevos timbres y acomodar un único oboe como tiple 2º en el coro instrumental con un violín y un violón. El instrumentista designado para interpretarlo era el hermano del maestro, con lo cual también podemos suponer que por su cercanía y confianza, las demandas del maestro y las respuestas por parte del oboísta serían muy fluidas. Esta cautela utilizando el nuevo instrumento podría estar también relacionada con la ausencia de chirimías en la capilla durante todo su periodo, tanto formativo como infante de coro, como profesional al obtener la maestría. Tal circunstancia le habría proporcionado un bagaje en el que los timbres «nasales» y «penetrantes» de las dobles lengüetas habrían estado en cierto modo ausentes, ya que además parece que tampoco hubo uso de bajoncillos, por las claves y tesituras de las partituras existentes.

El tipo de instrumento que llegó a Orihuela aquel mes de septiembre de 1713, era, muy probablemente, el oboe del tipo A2 de los que propone Bruce Haynes, como hemos descrito en el capítulo II. 2. 1. Es el tipo de instrumento sobre el que hay documentada una compra en Madrid en 1735 (oboe de Johann Oberlender), que además es un modelo que se estaba imponiendo en centroeuropa en este momento histórico. Sobre qué constructor fue el encargado de realizar los que fueron a Orihuela, o a quién se compraron, en caso de ser de segunda mano o de importación, no hemos encontrado referencias. Hemos desgranado las características constructivas y sonoras del instrumento de este momento, incidiendo en las posibilidades que ofrece —o dificultades que supone— tanto al compositor como al intérprete. Los problemas de ejecución y afinación que acarrearán las horquillas, designadas también como digitación cruzada, así como la inestabilidad de las notas sobreagudas, algunos ataques y movimientos melódicos sobre determinadas notas, como el sol^{#3}, hacen que la escritura para oboe necesite un tratamiento diferenciado de la de violín. En este sentido, aunque parezca obvio que una escritura específicamente «idiomática» para el oboe no puede ser la misma que la de otros instrumentos, es muy llamativo comprobar que en ocasiones se asocia la escritura «idiomática» a cierto nivel de virtuosismo, o a una escritura que presenta fórmulas puramente instrumentales y se aleja de la vocal. No es esto lo que sucede con la

música de Navarro, como veremos a continuación.

El tratamiento que se empieza a dar al oboe en España en los primeros años del siglo XVIII, es en muchas ocasiones precisamente el mismo que se le da al violín. En este sentido, la escritura suele ser de perfil lírico, de influencias italianas y con intervenciones solísticas importantes, como es el caso de algunas obras de Literes. Otros compositores emplean los oboes en parejas, del mismo modo que se suele hacer con los violines, como es el caso de Jaime Casellas. A medida que va avanzando el siglo, como hemos revisado en el punto II. 3., esta escritura concertante centroeuropea e italiana se asienta de forma definitiva, mientras que el lenguaje del oboe francés permanece en su faceta retórica, en concreto en lo que respecta a los textos de contenido bélico. Hemos visto, efectivamente, que muchas de las obras de Navarro muestran un tratamiento del oboe como transmisor de estos afectos, en esa vía que entronca más con la tradición francesa del oboe militar. Podría tratarse de una muestra también del cambio de intereses de Navarro, de una primera etapa de influencia valenciana a esta segunda en la que es más afín a otros centros castellanos, especialmente Murcia. Es importante recordar en este punto que Orihuela sufrió aquella Guerra de una manera muy intensa, siendo invadida por las tropas murcianas y cambiando de gobernantes de forma drástica.

Como ya hemos expuesto en el capítulo III. 3., el lenguaje de Navarro para el oboe es sencillo a grandes rasgos. Su escritura no es virtuosística, y aunque el instrumento intervenga en la mayoría de ocasiones como podría hacerlo un segundo violín, su tratamiento no es siempre el mismo, como hemos visto por ejemplo en los compases 50-54 de *¡Ah del país tirano!* Las tesituras empleadas demuestran un conocimiento del instrumento y su escritura sencilla, similar a la usada para las voces, parece responder más a la preocupación por las posibles complicaciones técnicas, la afinación y la estabilidad, que a la belleza melódica y la brillantez. Decimos esto en el sentido de que esta escritura pone en evidencia que Navarro conocía el instrumento en profundidad, sin llevarlo a sus límites interpretativos, consciente de que, probablemente, ello derivaría en un riesgo para la afinación general y la claridad y equilibrio del resultado final. Evita las notas de afinación inestable, como demuestra que no utilice en ninguna ocasión el do^{#3}; tampoco sube en ningún momento más allá del la⁴, moviéndose en una tesitura media por lo general. Tampoco vemos un abuso de pasajes rápidos con posiciones de horquilla, y en las intervenciones del coro instrumental se mantiene por debajo del violín primero, lo que facilita el equilibrio entre planos sonoros. Dicho esto, su

tratamiento se puede definir plenamente como «idiomático», refiriéndonos con este término a la escritura adaptada a las posibilidades técnicas e interpretativas de un instrumento en un determinado momento histórico. este tipo de escritura no plantea excesiva dificultad interpretativa al oboísta, más bien al contrario, parece estar a su servicio. Ahora bien, todo ello a pesar de que efectivamente resulte poco audaz y novedoso para el momento.

Navarro combina las posibilidades del oboe que ya se definían a finales del siglo XVII, cuando aparece en Francia como instrumento diferenciado constructivamente de la chirimía. Por un lado, adquiere el papel retórico y de gran potencia sonora que le asimilaría al clarín, especialmente en los villancicos donde aparece el tema de batalla y guerra, rasgo de clara raigambre francesa. Recibe, por otro lado, en las intervenciones del coro instrumental a modo de interludio, un tratamiento de dulzura y delicadeza en fragmentos homofónicos en los que su intensidad debía amoldarse a la de los otros dos instrumentos, el violín y el violón. El oboe de Orihuela debió ser un instrumento con una importante presencia sonora, de ahí que el maestro no lo utilice en ninguna cantada, al igual que hace Pedro Rabassa, ni en ningún aria con función concertante, cosa que sí ocurre con los violines. Así pues, esas influencias italianas que transforman el villancico en la primera mitad del siglo XVIII, no se observan apenas en estas piezas en que interviene el oboe. Las dos obras que introducen nuevas secciones y no se ajustan a la división en estribillo y coplas son las kalendas «en ópera», que incluyen arias, recitados y minués, aunque como acabamos de mencionar, en ellas el oboe aparece únicamente en los minués y en breves secciones del resto, nunca con función concertante.

Interpretar esta música con un instrumento de características constructivas similares al que pudo haberse escuchado en el primer cuarto del siglo XVIII, nos amplía esta doble vertiente, francesa e italiana, y nos proporciona, junto a las sensaciones de comodidad y fiabilidad, la de estar desempeñando un papel importante en cada pieza, al mismo nivel que violín, violón, o las voces, y no un sencillito relleno en un segundo plano.

Podemos, pues, confirmar nuestra hipótesis inicial de modo parcial: la voz del oboe en las obras de Navarro es plenamente idiomática y demuestra un uso consciente y ajustado del instrumento que se pudo usar en ese momento. Pero su tratamiento no trasluce las influencias italianas y su empleo no es moderno en ese sentido. No se utiliza en ninguna cantada y en las kalendas «en ópera» no interviene en las secciones «italianizantes». Se utiliza formando dúo con el violín y adquiere un papel retórico importante en las piezas que incluyen el tema

bélico, asimilando el toque de clarín y mostrando una herencia más ligada a la música francesa para banda de oboes que a la italiana.

Matías Navarro ha sido ampliamente estudiado en la tesis doctoral de Juan Pérez Berná que ha supuesto la base documental para este trabajo, pero su valor como compositor original y representante del barroco oriolano está prácticamente comenzando a ser reconocido en los auditorios para el público. Por ello, se hace necesario el trabajo de transcripción y edición crítica de sus obras, así como la producción de grabaciones sonoras de este patrimonio hoy en día tan desconocido. Quedan abiertas líneas de investigación en lo que atañe al proceso de adquisición de los nuevos compases y la tonalidad moderna en Navarro, pues se han detectado al realizar las transcripciones interesantes movimientos armónicos. Así mismo, nos queda el interrogante acerca del aprendizaje del oboe en la zona levantina, puesto que en los documentos se encontraba la información de que los oboístas de Orihuela marcharon a Murcia a formarse con el «maestro Monserrate», que puede hacer referencia a Roque Montserrat, antiguo maestro de capilla en Orihuela, a a algún otro músico especialista en nuestro instrumento.

Haber desarrollado este trabajo sin tener acceso al Archivo de la Catedral de Orihuela y a las fuentes originales pone de relieve, además, la importancia de llevar cabo una labor de recuperación del patrimonio que pasa por digitalizar fondos documentales y preservarlos, aplicando tecnologías que puedan ser de gran ayuda a la hora de realizar investigaciones y transcripciones, y de poner al alcance de todos, para su conocimiento, un patrimonio que en muchas ocasiones es desconocido, quizá por un exceso de celo en pro de su conservación.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias:

Villancicos:

Archivo Universitario de la Universidad de Murcia, Catálogo musical: Catedral de Orihuela, 29-A-1, 15 vols, [partituras originales microfilmadas (s. XVIII-XIX) recopilado por José Luis López García, 1982].

- *Agua, que la vida en bolcanes se exala*, volumen 11, mcfs. 2035 a 2050.
- *Estienda el ayre sus plumas*, volumen 12, mcfs. 2084 a 2099.
- *Guerra, guerra, guerra*, volumen 10, mcfs. 1735 a 1761.
- *Ha del Pays tirano*, volumen 8, mcfs. 858 a 880.
- *Hasta quando de bronce*, volumen 8, mcfs. 1084 a 1127.
- *Marche el campo toque al arma*, volumen 11, mcfs. 1924 a 1948.
- *Ola, hao*, volumen 11, mcfs. 1846 a 1858.
- *Que gloria significa*, volumen 9, mcfs. 1373 a 1408.
- *Que nuevas armonias*, volumen 1, mcfs. 938 a 971.
- *Que misterio se esconde*, volumen 15, mcfs. 617 a 654.
- *Toquen al arma*, volumen 11, mcfs. 1829 a 1843.

Bibliografía

ÁLVAREZ ESPINOSA DE LOS MONTEROS, M^a de las Nieves, «El tratamiento del oboe en la obra de Juan Manuel De La Puente». Victoriano Pérez Mancilla, tutor. Trabajo Fin de Máster [en línea], Universidad Internacional de Andalucía, 2015. <<http://hdl.handle.net/10334/3505>> (última consulta 10/2/2016).

AA. VV., *Méthodes et Traités Série I. France 1600 – 1800: Hautbois*, edición de Philippe LESCAT y Jean SAINT-ARROMAN, París, Anne Fuzeau Productions, 1999.

BENOÎT, Marcelle, «Les Musiciens français de Marie-Louise d'Orléans, reine d'Espagne», *La Revue Musicale*, n.º 226 (1953-1954), págs. 48-60.

BERNARDINI, Alfredo, «The oboe in the Venetian Republic, 1692-1797», *Early Music*, vol. 16, n.º 3, 1988, págs. 372-387.

- BERROCAL CEBRIÁN, Joseba Endika, «Consideraciones sobre el papel del oboe en las Reglas y Advertencias Generales de Pablo Minguet y Irol (1752-1774)», *Artigrama*, n.º 26, 2011, págs. 817-835.
- _____ «La recepción del oboe en España en el siglo XVIII», Juan José Carreras, dir. Tesis Doctoral. Universidad de Zaragoza, 2016.
- _____ «"Y que toque el abue". Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII.», *Artigrama*, n.º 12, 1996-97, págs. 293-312.
- BOMBI, Andrea, «Música italiana en Valencia en el siglo XVIII», *Artigrama*, n.º 12, 1996-97, págs. 163-178.
- BORDÁS, Cristina, «Instrumentos españoles de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid», *Revista de Musicología*, Sociedad Española de Musicología, vol. 7, n.º 2, 1984, págs. 301-333.
- _____ «Tradición e innovación en los instrumentos musicales», en BOYD, Malcolm y CARRERAS, Juan José (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, págs. 201-217.
- BURGESS, Geoffrey y HAYNES, Bruce, *The oboe*, New Haven and London, Yale University Press, The Yale Musical Instruments Series, 2004.
- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, «Cantata», en CASARES RODICIO, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999.
- _____ «Matías Navarro (1668?-1727), Maestro de Capilla de la Catedral de Orihuela», *Revista de Musicología*, vol. 21, n.º 1, 1998, págs. 169-195.
- _____ «La Capilla Musical de la Colegiata de Santa María la Mayor en Talavera de la Reina», *Hispania Sacra*, vol. 65, n.º 131, enero-junio 2013, págs. 181-237.
- CARRERAS, Juan José, «Cantata: V. The spanish cantata to 1800», en *Grove music on line* [en línea], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04748pg5?q=cantada&search=quick&pos=7&_start=1#firsthit> (última consulta 7/3/2016).
- _____ «"Conducir a Madrid estos moldes": producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral *Destinos vences finezas* (1698/99)», *Revista de Musicología*, vol. 18, n.º 1-2, 1995, págs. 113-144.
- _____ *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Valencia, Universidad de Valencia,

- 2005.
- CLIMENT, José, *Fondos musicales de la Región Valenciana: IV, Catedral de Orihuela*, Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, Series Valentina XVIII, 1986.
- DURÓN, Sebastián, *Obras sacras en romance*, edición crítica de Raúl ANGULO DÍAZ, Santo Domingo de la Calzada, Cátedra de Filosofía de la Música, Fundación Gustavo Bueno, 2015.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio, *Música instrumental en las Catedrales españolas en la época ilustrada (conciertos, versos y sonatas para chirimía, oboe, flauta y bajón con violines y/u órganos- de la Seo y el Pilar de Zaragoza)*, Barcelona, CSIC, 2004.
- EZQUERRO ESTEBAN, A. y ROSA MONTAGUT, M., «“Del archivo al concierto”: un itinerario para la recuperación teórica y práctica del barroco musical hispánico», *Anuario Musical*, n.º 68, 2013, págs. 168-202. <<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/view/151/152>> (última consulta 16/3/2016).
- GARBAYO MONTABES, Javier, «Música instrumental y liturgia en las catedrales españolas en tiempos del Barroco», *Quintana*, n.º1, 2002, págs. 211-224.
- GIL FERRER, Francisco, «Los oboístas en el Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles (1860-1881), de Baltasar Saldoni», *Revista AFOES*, n.1, 2012, págs. 18-23.
- GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier, *Afinación y temperamentos históricos*, Madrid, Alianza Editorial, 2010.
- HAYNES, Bruce, «Double Reeds, 1660-1830: A Survey of Surviving Written Evidence.», *I. D. R. S. Journal*, n.º 12, 1984, págs. 14-33.
- _____ «Lully and the rise of the oboe as seen in works of art», *Early Music*, vol. 16, n.º 3, 1988, págs. 324-338.
- _____ *The eloquent oboe: A History of the Hautboy 1640-1760*, Oxford, Oxford University Press, Early Music Series, 2001.
- HILL, John Walter, *La música barroca*, Madrid, Akal, 2008.
- ISUSI FAGOAGA, Rosa, «Conexiones musicales entre Teruel y Valencia en el siglo XVIII: Mecenazgo institucional, circulación de músicos y dispersión del repertorio», *Revista del Insituto de Estudios Turolenses*, vol. 91, n.º 2, 2006-2007, págs. 207-226.
- _____ «Pedro Rabassa en la teoría musical del s. XVIII: algunos aspectos sobre instrumentos

- y voces según su "Guía para principiantes"» *Revista de musicología*, Vol. 20, n.º 1, 1997, págs. 401-416.
- _____ «Pere Rabassa: Un innovador en la música religiosa española del siglo XVIII (Estado de la cuestión)» *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 26, 1995, págs. 121-131.
- _____ *Sevilla y la música de Pedro Rabassa: los sonidos de la catedral y su contexto urbano en el siglo XVIII*, Centro de Documentación Musical de Andalucía (coord.), Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Deporte, 2012.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl, «El primer oboe español que formó parte de la Real Capilla: don Manuel Cavazza», *Revista de Musicología*, vol. 7, n.º 2, 1984, págs. 431-434.
- LASOCKI, David, «The french hautboy in England, 1673-1730», *Early Music*, vol. 16, n.º 3, 1988, págs. 339-357.
- LEZA CRUZ, José Máximo (ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica, 4: La música en el siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- LITERES, A., *Al festivo aplauso eroyco*, Microfilm n.º 4-073 de la colección de la Catedral de Guatemala. <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/dd/IMSLP348417-PMLP562837-Literes_-_Al_festivo_aplausos_heroyco_-_4-073.pdf> (última consulta 15/3/2016).
- LITERES, A., *Mortales gozemos*, Microfilm n.º 4-076 de la colección de la Catedral de Guatemala, 1718. <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/7/7f/IMSLP348420-PMLP562843-Literes_-_Mortales_gozemos_el_mistico_grano_sagrado_-_4-076.pdf> (última consulta 15/3/2016).
- LITERES, A., *Ruidosas trompas sonoras eccos*, Microfilm n.º 4-070 de la colección de la Catedral de Guatemala, 1736. <http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/da/IMSLP348397-PMLP562806-Literes_-_Ruidosas_trompas_sonoras_eccos_-_4-070.pdf> (última consulta 15/3/2016).
- LOLO, Begoña, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1988.
- LÓPEZ CALO, José, *La música en las catedrales españolas*, Madrid, Colección Música Hispana, ICCMU, 2012.
- LÓPEZ I CAMPS, Joaquim E., «La Guerra de Sucesión en el sur del País Valenciano.

- Algunos apuntes», *Uryula. Revista de investigación del Centro de Estudios Históricos de Orihuela: Monográfico sobre las consecuencias de la Batalla de Almansa en el Bajo Segura*, Orihuela, Asociación de Amigos de Orihuela, 2007, págs. 37-50. <<http://hdl.handle.net/10045/53387>> (última consulta 25/3/2016)
- LORENTE, Andrés, *El porque de la música...* [en línea], Alcalá de Henares, Imprenta de Nicolás de Xamares, 1672. < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000060634&page=1>> (última consulta 9/2/2016).
- MADRID, Rodrigo y FLORES, Juan, «Maestros de capilla de la Catedral de Orihuela: De la grandeza a la decadencia», *Archivo de arte valenciano*, n.º. 92, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2011, págs. 67-94 [en línea] <<http://www.realacademiasancarlos.com/archivo-de-arte-valenciano/archivo-de-arte-valenciano-xcii-2011/>> (última consulta 10/2/2016).
- MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- MARTÍNEZ GIL, Carlos, *La capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 2003.
- _____ «Ofrécese compañía de ministriles para tocar en fiestas (sobre la formación de una compañía de ministriles en Toledo en 1668)», *Revista de musicología*, vol. 19, n.º 1-2, 1996, págs. 105-132.
- MARTÍNEZ MORELLÁ, Vicente, *La capilla de música de la Colegiata de San Nicolás de Alicante. Siglo XVIII*, Alicante, Talleres Tipográficos «Artes Gráficas Alicante», 1954.
- MATEO SABADELL, Clara, «El cambio de estilo en los villancicos de José Martínez de Arce (1662-1721)». Carmelo Caballero Fernández-Rufete, dir. Tesis Doctoral, Doctorado Internacional [en línea]. Universidad de Valladolid, Departamento de la expresión musical, plástica y corporal, 2016. <<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do>> (última consulta 7/3/2016).
- MEDINA CRESPO, Alfonso, *Villancicos barrocos en la Catedral de Jaén*, Jaén, Ediciones Blanca, 2008.
- MITJANA, Rafael, *Historia de la música en España*, Madrid, Centro de Documentación Musical, 1994.

- NASSARRE, Pablo, *Escuela música, según la práctica moderna...* [en línea], Zaragoza, Herederos de Diego Larumbe [por los herederos de Manuel Román], 1723-1724. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014534&page=1>> (última consulta 9/2/2016).
- _____. *Fragmentos músicos* [en línea], Madrid, Imprenta de música, 1700. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000075368&page=1>> (última consulta 9/2/2016).
- PAGE, Janet K., BURGESS, Geoffrey, HAYNES, Bruce y FINKELMAN, Michael, «Oboe», en SADIE, Stanley y TYRRELL, John (eds.), *New Grove dictionary of music and musicians*, Londres, Macmillan, 2001.
- PAGE, Janet K., «The hautboy in London's musical life, 1730-1770», *Early Music*, vol.16, n.º 3, 1988, págs. 358-371.
- PALACIOS GAROZ, José Luis, *El último villancico barroco valenciano*, Castellón de la Plana, Publicaciones de la Universitat Jaume I, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Castellón, 1995.
- PALMER, Frederic R., «Reconstructing an 18th Century Oboe Reed.», *Galpin Society journal*, N.º 35, 1982, págs. 100-111.
- PÉREZ BERNÁ, Juan, «Tres fuentes pictóricas alicantinas y su relación con la práctica musical de la catedral de Orihuela durante el magisterio de Mathias Navarro (ca. 1666-1727)», *Revista de Musicología*, vol. 32, n.º 2, 2009, págs. 227-246.
- _____. «La Capilla de Música de la Catedral de Orihuela : las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666-1727)». María Pilar Alén, dir. Tesis Doctoral [en línea]. Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones e intercambio científico, 2008. <<http://hdl.handle.net/10347/2404>> (última consulta 12/7/2017).
- PÉREZ PRIETO, Mariano, «La capilla de música de la Catedral de Salamanca durante el período 1700-1750: historia y estructura (empleos, voces, instrumentos, plantillas, provisión de plazas y nómina).», *Revista de Musicología*, vol. 18, n.º 1-2, 1995, págs. 145-174.
- POPE, Isabel y LAIRD, Paul R., «Villancico», en SADIE, Stanley y TYRRELL, John (eds.), *The New Grove dictionary of music and musicians*, Versión digital, <http://www.oxfordmusiconline.com> (última consulta 7/2/2016).
- POST, Nora , «The 17th-Century Oboe Reed», *Galpin Society journal*, N.º 35, 1982, págs. 54 a 67.

- QUANTZ, Johann Joachim, *Ensayo de un método para tocar la flauta travesera*, edición y traducción de Alfonso SEBASTIÁN ALEGRE, Madrid, Dairea ediciones, 2015.
- QUEROL GAVALDA, Miguel, «El cultivo de la cantata en España y la producción musical de Juan Francés de Iribarren (1698-1767)», *Cuadernos de sección: Música*, n.º 1, 1983, págs. 115-128.
- _____*Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV y XVI*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Comisaría Nacional de la Música, 1975.
- RODRÍGUEZ, Pablo L., «“Solo Madrid es corte”. Villancicos de las capillas reales de Carlos II en la catedral de Segovia», *Artígrama*, n.º 12, 1996-97, págs. 237-256.
- RODRÍGUEZ MENDIOLA, M.^a Asunción, *Las composiciones a la Virgen de la Asunción: el caso de Matías Navarro*, Valencia, Tirant Humanidades, 2014.
- ROSA MONTAGUT, Marian, «Música barroca en la Catedral de Tortosa: villancicos a la Virgen de la Cinta de Josep Escorihuela», *Recerca*, n.º 12, 2008, págs. 161-194.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio, «Historiografía de la música en las catedrales españolas: nacionalismo y positivismo en la investigación musicológica», *Codexxi. Revista de Comunicación Musical*, I, 1998, págs. 68-135.
- RUBIO CALZÓN, Samuel y SIERRA PÉREZ, José, *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Cuenca, Diputación Provincial, 1982.
- RUIZ ÁNGEL, Gemma, MAZÓN ALBARRACÍN, Antonio J. y CECILIA ESPINOSA, Mariano, «La posición del Cabildo Catedral de Orihuela en la Guerra de Sucesión», *Uryula. Revista de investigación del Centro de Estudios Históricos de Orihuela: Monográfico sobre las consecuencias de la Batalla de Almansa en el Bajo Segura*, Orihuela, Asociación de Amigos de Orihuela, 2007, págs. 95-112. <<http://hdl.handle.net/10045/53387>> (última consulta 30/09/2017)
- SÁNCHEZ SISCART, Monserrat, «Evolución formal del villancico y el oratorio dieciochescos en las catedrales zaragozanas», *Recerca musicológica*, vol. 9-10, 1989-1990, págs. 327-340.
- SANZ HERMIDA, Rosa, «Cantadas al Nacimiento de Nuestro Señor Jesuchristo» [en línea], *musicaantigua.com*, 20 de diciembre de 2015. <<http://www.musicaantigua.com/cantadas-al-nacimiento-de-nuestro-senor-jesuchristo/>> (última consulta 16/3/2016).

- SOMMER-MATHIS, Andrea, «Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII», *Artigrama*, n.º 12, 1996-97, págs. 45-77.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier, *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, Madrid, Ediciones del ICCMU, 1998.
- TEJERIZO ROBLES, Germán, *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada: 500 letrillas cantadas la noche de Navidad: 1673 a 1830* (dos volúmenes), Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura: Editoriales andaluzas unidas, 1989.
- TORIBIO GIL, Pablo, «La misa en España durante la primera mitad del siglo XVIII a través de la obra de Antonio Yanguas». José Máximo Leza Cruz y Álvaro Torrente Sánchez-Guisande, dirs. Tesis Doctoral [en línea (resumen)]. Universidad de Salamanca, 2013, <<http://hdl.handle.net/10366/121460>> (última consulta 5/9/2017).
- TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro, «Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna», *Artigrama*, n.º 12, 1996-97, págs. 217-236.
- TRAVER, Béatrice, «Matías Navarro. El compositor olvidado» [en línea], *musicaantigua.com*, 14 de febrero de 2013. <<http://www.musicaantigua.com/matias-navarro-el-compositor-olvidado/>> (última consulta 16/3/2016).
- VALLS, Francisco, *Mapa armónico práctico* [en línea], Barcelona, ca. 1742. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000013569&page=1>> (última consulta 9/2/2016).
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia, «Voces e instrumentos en la música religiosa del siglo XVIII», *Nassarre*, vol. 3, n.º 2, 1987, págs. 95-105.

ANEXOS

EDICIÓN CRÍTICA

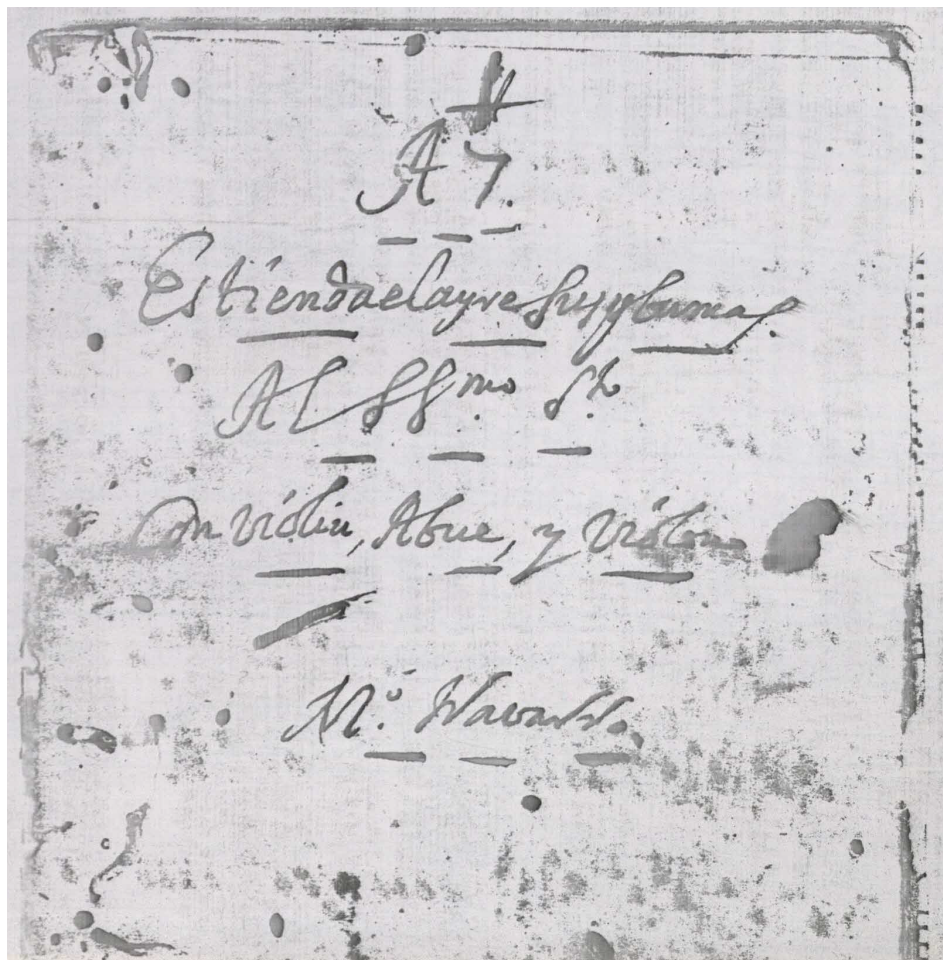
Adjuntamos a continuación la edición de cuatro de los villancicos con oboe de Matías Navarro, los titulados *Extienda el aire sus plumas*, *Guerra, guerra, guerra*, *¡Hola, hao! Y ¡Ah del país tirano!* Se encabeza cada edición con la imagen de la portada original, su transcripción normalizada, y el *incipit* con la imagen, o imágenes, en los casos en que no hay partitura, de los originales microfilmados procedentes del Archivo Universitario de la Universidad de Murcia¹⁸⁰. Se indica en el encabezamiento en qué volumen y número de microfilms está cada una de las piezas.

Tras la partitura se añaden los criterios de edición y las notas críticas, así como la letra con la ortografía y gramática original y su estructura interpretativa.

180 AUUM, Catálogo musical: Catedral de Orihuela...

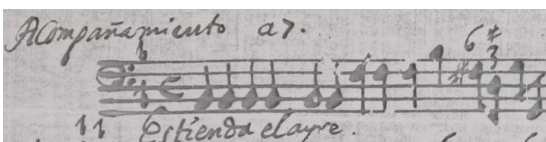
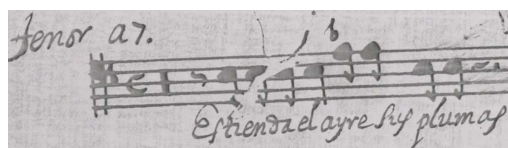
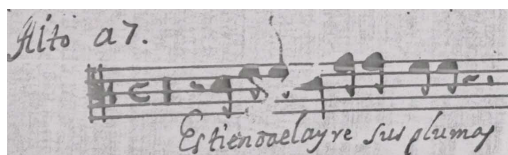
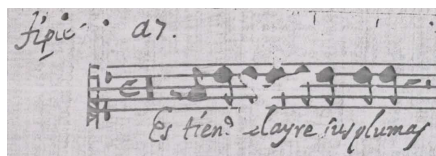
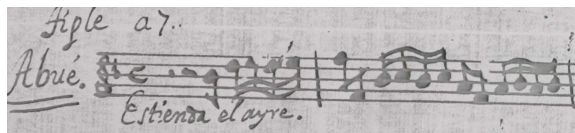
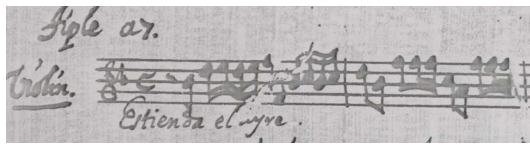
1.- *Extienda el aire sus plumas*

AUUM, Catálogo musical: Catedral de Orihuela, 29-A-1, 15 vols., [partituras originales microfilmadas (s. XVIII-XIX) recopilado por José Luis López García, 1982]. Volumen 12, mcs. 2084 a 2099.



Transcripción: rúbrica / A 7. / Extienda el aire sus plumas. / Al Santísimo Sacramento / Con violín, oboe y violón / Maestro Navarro. Todas las líneas a partir de A 7 con un subrayado en tres segmentos.

Incipit:



Extienda el aire sus plumas

Matías Navarro

Transcripción: M^{ra} Teresa López

Musical score for the first system, measures 1-4. The instruments are Violín, Oboe, Violón, Tiple 1º, Tiple 2º, Alto, Tenor, and Acompañamiento. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The Violín part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Oboe part has a similar pattern. The Violón part has a simpler pattern. The Tiple parts are mostly rests. The Alto and Tenor parts are also mostly rests. The Acompañamiento part has a simple bass line.

Musical score for the second system, measures 5-8. The instruments are Vln., Ob., Vlon., Ti. 1º, Ti. 2º, A., T., and Acompañamiento. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The Vln., Ob., and Vlon. parts have complex rhythmic patterns. The Ti. 1º, Ti. 2º, A., and T. parts have lyrics. The Acompañamiento part has a simple bass line.

Lyrics:

Ex-tien - da el ai - re sus plu-mas, luz-ca,el in-cen - dio sus as-cuas,
 Ex-tien - da,el ai - re sus plu-mas, lu-ca,el in-cen - dio sus as-cuas,
 Ex-tien da,el ai - re sus plu-mas, luz-ca,el in-cen - dio sus as-cuas,
 Ex-tien - da,el ai - re sus plu-mas, luz-ca,el in-cen - dio sus as-cuas,

9

Vln. 

Ob. 

Vlon. 

Ti. 1ª 
bro-te la tie - rra sus flo-res, sus per-las os-ten - te el a-gua,

Ti. 2ª 
bro-te la tie - rra sus flo-res, sus per-las os-ten - te el a-gua,

A. 
bro-te la tie - rra sus flo-res, sus per-las os-ten - te el a-gua,

T. 
bro-te la tie - rra sus flo-res, sus per-las os-ten - te el a-gua,

Ac. 
b3 b3 b7 b7

13

Vln. 

Ob. 

Vlon. 

Ti. 1ª 
Solo
os-ten-te,el a - gua. El ai - re en va - gos ma-ti - ces,

Ti. 2ª 
os-ten-te,el a - gua.

A. 
os-ten-te,el a - gua.

T. 
os-ten-te,el a - gua. El in-cen - dio en pu - ras lla - mas,

Ac. 
6 6 6 6

18

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. 1ª

Ti. 2ª

A.

T.

Ac.

La tie - rra en o - lo - res tier - nos,

El gol - fo en co - rrien - tes cla - ras,

y_o -

y_o -

6 6 ♭3 6 ♯3 ♭3 ♯3 6 6 (5) ♯3

22

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. 1ª

Ti. 2ª

A.

T.

Ac.

frez - can, tri - bu - ten, rin - dan, con - sa - gren, plu - mas y per - las,

y_o - frez - can, tri - bu - ten, rin - dan, con - sa - gren, plu - mas y per - las,

y_o - frez - can, tri - bu - ten, rin - dan, con - sa - gren,

frez - can, tri - bu - ten, rin - dan, con - sa - gren,

6 ♭3 6 5/4 ♯3 ♯3 ♯3 ♯3

26

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. 1ª

Ti. 2ª

A.

T.

Ac.

32

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. 1ª

Ti. 2ª

A.

T.

Ac.

36

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. 1ª

Ti. 2ª

A.

T.

Ac.

42

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. 1ª

Ti. 2ª

A.

T.

Ac.

48

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. 1ª

Ti. 2ª

A.

T.

Ac.

53

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. 1ª

Ti. 2ª

A.

T.

Ac.

59

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. 1ª
le_ha-gan la sal - va. la sal - va.

Ti. 2ª
le_ha-gan la sal - va. la sal - va.

A.
le_ha-gan la sal - va. la sal - va.

T.
le_ha-gan la sal - va. la sal - va.

Ac.
#3 #3 [b] [b] 6

66

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. 1ª
Y_a-le-gresren di - dos,ri - sue - ños fes - ti - vos,le_ha-gan la

Ti. 2ª
Y_a-le-gresren di - dos,ri - sue - ños fes - ti - vos,le_ha-gan la

A.
Y_a-le-gresren di - dos,ri - sue - ños fes - ti - vos,le_ha-gan la

T.
Y_a-le-gresren di - dos,ri - sue - ños fes - ti - vos,le_ha-gan la

Ac.
6 #3 33 6 33

72

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. 1ª

Ti. 2ª

A.

T.

Ac.

78

COPLAS

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. 1ª

Ti. 2ª

A.

T.

Ac.

84

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. 1ª (Dúo)

Ti. 2ª (Dúo)

A.

T.

Ac. 6 b3 6 5 6 b3 5

87

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. 1ª dí - a al so-be-ra - no, y pia-do - so, pe - lí - ca - no mis - te - rio - so, gra - cia al be-llo sol que, a ma - ne - ce, y, en tre som-bras res-plan-de - ce,

Ti. 2ª dí - a al so-be-ra - no, y pia-do - so, pe - lí - ca - no mis - te - rio - so, gra - cia al be-llo sol que, a ma - ne - ce, y, en tre som-bras res-plan-de - ce,

A.

T.

Ac. #3 5 #3 6 b3 #3 6 5

91

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. 1ª

Ti. 2ª

A.

T.

Ac.

96

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. 1ª

Ti. 2ª

A.

T.

Ac.

99

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. 1ª

Ti. 2ª

A.

T.

Ac.

103

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. 1ª

Ti. 2ª

A.

T.

Ac.

107

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. 1º

- vas, y jaz - mín en el al - tar.
a la fuen - te de a - guas vi - vas.

Ti. 2º

- vas, y jaz - mín en el al - tar.
a la fuen - te de a - guas vi - vas.

A.

tar,
vivas, y jaz - mín en el al - tar.
a la fuen - te de a - guas vi - vas.

T.

- vas, y jaz - mín en el al - tar.
a la fuen - te de a - guas vi - vas.

Ac.

[6 51] [7 17] [7 17]

Criterios de edición

Exienda el aire sus plumas es un villancico al Santísimo Sacramento del que se conservan únicamente las partes y no la partitura. Su plantilla es de coro instrumental integrado por violín, oboe y violón; coro de voces integrado por dos tiples (1º y 2º), alto y tenor, y acompañamiento. Los mostramos en la transcripción en esta disposición, con el coro instrumental encima del coro vocal, y el acompañamiento general en la parte inferior.

Muestra un bemol en la armadura, está escrito en claves bajas, que transcribimos al uso actual (clave de sol para tiples y alto, y clave de sol en 8ª baja para tenor).

Los compases que utiliza son los de compasillo y 6/8, que transcribimos como C y 6/8. En el compasillo los instrumentos muestran líneas divisorias —cada cuatro negras—, aunque las voces y el acompañamiento no. En el 6/8 tanto instrumentos como voces muestran las líneas divisorias como actualmente.

En el texto utilizamos la letra bastardilla para indicar que el texto está representado por un signo de repetición (·//·).

Los elementos que añadimos y justificamos en las notas críticas se muestran entre corchetes.

Notas críticas

- C. 3, violín: la tercera corchea no se aprecia con claridad, pero la armonía indica que se trata de un sib. La sexta corchea debe ser fa # por el cifrado del bajo. No se distingue claramente la alteración en la partitura.
- C. 18, acompañamiento y alto: según el cifrado los dos últimos acordes son de sexta, pero las notas del alto muestran acordes de séptima. Lo mostramos tal y como aparece en el original.
- C. 63 violón: se sobreentiende el mib que se mantiene de la nota anterior.
- C. 63, acompañamiento: igual que en el violón, se sobreentiende el mib.
- C. 75, violín: en la segunda parte del compás no se aprecia del todo bien la primera nota, pero todo apunta a que es un fa#.
- C. 87, tiple 2º: la segunda nota en la parte es una negra, pero la mostramos corchea por coincidencia con el tiple I y para evitar la disonancia con el fa# de acompañamiento y violón.
- Cc. 90 a 91, acompañamiento: falta uno de los dos silencios que aquí mostramos en la parte,

pues la armonía no concuerda. Concluimos que el error está en este punto por los movimientos melódicos y rítmicos del resto de voces, y por el cifrado, como por ejemplo el motivo del compás 87 con el violón.

- C. 94, tiple 1º: la tercera nota debe ser bemol, tal y como indica el cifrado.

- Cc. 95 a 96, general: en las partes instrumentales existe una separación mediante doble barra para dar entrada al dúo, mientras que en las vocales y el acompañamiento aparece una barra simple. Transcribimos la doble barra por el marcado cambio de sección que supone y para no confundir con una línea divisoria corriente.

Letra

Estribillo

Estructura interpretativa

Estienda el ayre sus plumas

Tutti (C)

Luzca el incendio sus asquas

Brote la tierra sus flores

Sus perlas obstente el agua

Obstente el agua

El ayre en vagos matices

Tiple 2º

El incendio en puras llamas

Tenor

La tierra en olores tiernos

Alto

El golfo en corrientes claras

Tiple 1º

Y ofrezcan tributen

Tutti

rindan consagren

Plumas y Perlas

Tiples

Flores y asquas

Alto y tenor

Ayre, tierra, fuego, agua,

Tutti

Al Amor soberano,

Q oy zifra de todos las gracias,

Pues sies centro de donde se alientan,

En el se trasladan,

(6/8)

Y alegres rendidos,

Risueños festivos,

Le hagan la salva, la salva

(C instrumental y vuelta a 6/8)

Y alegres rendidos,

risueños festivos,

Le hagan la salva, la salva

Coplas

Del ayre el vulgo vistoso

(dúo de tiples)

Se consagra en este dia,

Se consagra en este dia,

Al soberano y piadoso,

Pelicano misterioso

Con celestial armonia,

Tutti

La tierra noble oblación

(Dúo alto y tenor)

Llega a hacer al q'es sin par

Clavel en la encarnacion,

Triste lirio en la Pasion

Y jazmin en el altar

Tutti

El fuego su luz ofrece,

No del humo la desgracia,

Al bello sol que amanece,

Y entre sombras resplandece,

Sol de justicia y de gracia,

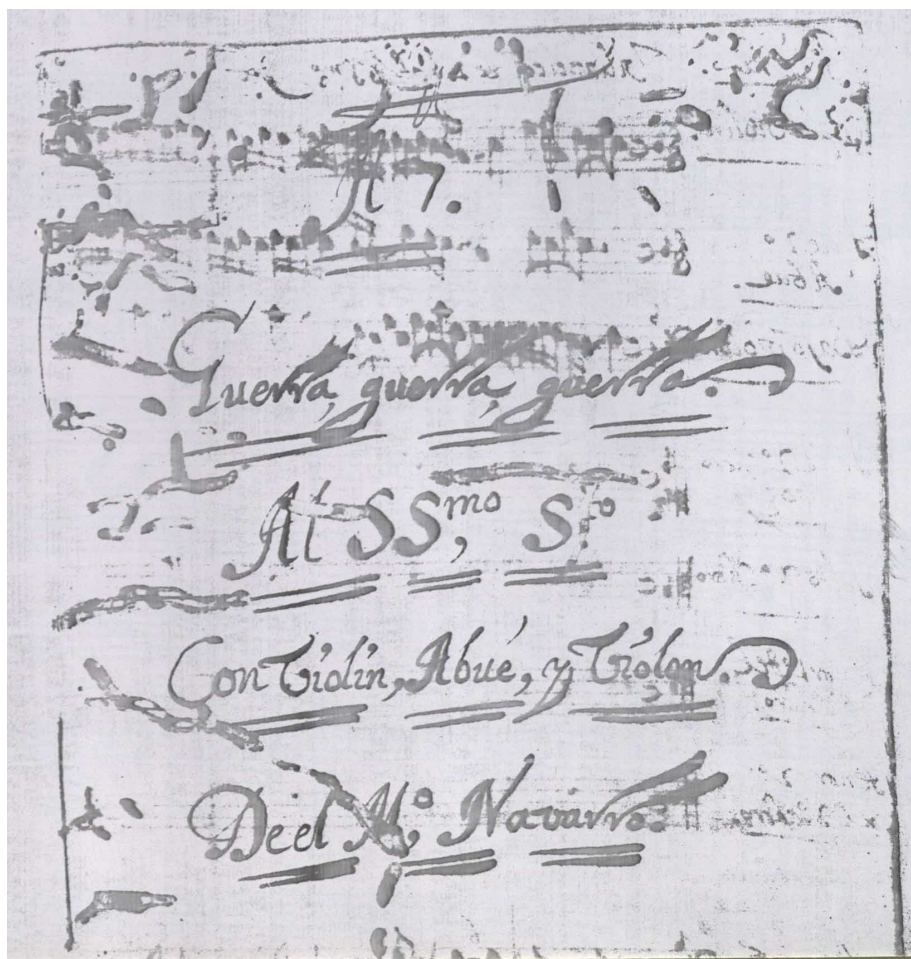
Todo el caudal transparente

De sus aguas fugitivas,

*De sus aguas fugitivas,
También el mar reuerente,
Oy consagra finamente
A la fuente de aguas vivas.*

2.- Guerra, guerra, guerra

AUUM, Catálogo musical: Catedral de Orihuela, 29-A-1, 15 vols., [partituras originales microfilmadas (s. XVIII-XIX) recopilado por José Luis López García, 1982]. Volumen 10, mcs. 1735 a 1761.



Transcripción: rúbrica / A 7. / Guerra, guerra, guerra. / Al Santísimo Sacramento / Con Violín, Abue y Violón / De el Maestro Navarro. Todas las líneas a partir de A 7 con un doble subrayado, en tres segmentos a partir de la segunda.

Incipit:

P. 2.º Villancico a 8.º, 1.º, 2.º, 3.º

1.º Violin.

2.º Violin.
Abus.

Bajo Violon.

Violon 2.º coro.
voz.

Alto 2.º coro.

Tenor 1.º del 2.º coro.

Tenor 2.º del 2.º coro.

Compand.
tribals.

8

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti.
que se a - lis - tan los cie - los y la tie - rra, con - tra el sen - ti - do, que pre - su -

A.
que se a - lis - tan los cie - los y la tie - rra, con - tra el sen - ti - do, que pre - su -

T. 1º
que se a - lis - tan los cie - los y la tie - rra, con - tra el sen - ti - do, que pre - su -

T. 2º
que se a - lis - tan los cie - los y la tie - rra, con - tra el sen - ti - do, que pre - su -

Ac.

6

11

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti.
mi - do, ha pro - cu - ra - do, a - sal - tar, en la me - sa del al - tar, la vi - da me - jor del hom - bre.

A.
mi - do, ha pro - cu - ra - do, a - sal - tar, en la me - sa del al - tar, la vi - da me - jor del hom - bre.

T. 1º
mi - do, ha pro - cu - ra - do, a - sal - tar, en la me - sa del al - tar, la vi - da me - jor del hom - bre.

T. 2º
mi - do, ha pro - cu - ra - do, a - sal - tar, en la me - sa del al - tar, la vi - da me - jor del hom - bre.

Ac.

5 #3 5 3 6 5 3

15

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti.

A.

T. 1ª

T. 2ª

Ac.

19

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti.

A.

T. 1ª

T. 2ª

Ac.

23

Vln.  $\frac{3}{4}$

Ob.  $\frac{3}{4}$

Vlon.  $\frac{3}{4}$

Ti.  $\frac{3}{4}$
 y le da la fe a quien to-ca, pa-se la pa-la-bra, pa-se la pa-la-bra de bo-ca en bo-ca.

A.  $\frac{3}{4}$
 y le da la fe a quien to-ca, pa-se la pa-la-bra la pa-la-bra de bo-ca en bo-ca.

T. 1ª  $\frac{3}{4}$
 y le da la fe a quien to-ca, pa-se la pa-la-bra la pa-la-bra de bo-ca en bo-ca.

T. 2ª  $\frac{3}{4}$
 y le da la fe a quien to-ca, pa-se la pa-la-bra, pa-se la oa-la-bra de bo-ca en bo-ca.

Ac.  $\frac{3}{4}$
 6 5 6

28

Vln.  $\frac{3}{4}$

Ob.  $\frac{3}{4}$

Vlon.  $\frac{3}{4}$

Ti.  $\frac{3}{4}$
 Gue-rra, gue-rra, gue-rra, pues to-ca al ar-

A.  $\frac{3}{4}$
 Gue-rra, gue-rra, gue-rra, pues to-ca al ar-

T. 1ª  $\frac{3}{4}$
 Gue-rra, gue-rra, gue-rra, pues to-ca al ar-

T. 2ª  $\frac{3}{4}$
 Gue-rra, gue-rra, gue-rra, pues to-ca al ar-

Ac.  $\frac{3}{4}$

32

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti.
ma, al ar-ma to - ca, to - ca, to - ca, al ar-ma to -

A.
ma, al ar-ma to - ca, to - ca, to - ca, al ar-ma to -

T. 1º
ma, al ar-ma to - ca, to - ca, to - ca, al ar-ma to -

T. 2º
ma, al ar-ma to - ca, to - ca, to - ca, al ar-ma to -

Ac.

6 5 43

37

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti.
ca, to - ca, al ar-ma to - ca.

A.
ca, to - ca, al ar-ma to - ca.

T. 1º
ca, to - ca, al ar-ma to - ca.

T. 2º
ca, to - ca, al ar-ma to - ca.

Ac.

COPLAS

41

Vln. 

Ob. 

Vlon. 

Ti. 
al ar-ma to - ca

A. 
al ar-ma to - ca

T. 1ª 
al ar-ma to - ca

T. 2ª 
al ar-ma to - ca

Ac. 

3 6 5 b3
9

46

Vln. 

Ob. 

Vlon. 

Ti. 

A. 

T. 1ª 

T. 2ª 
El nom - bre que dio pri-me - ro Dios a quien sus se - llos a -
La gue - rra to - da del hom - bre don-de,el cie - lo se in - te-re -

Ac. 

5 5 6 6 6 #3 6 53 #3

50

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti.

A.

T. 1º

T. 2º

Ac.

bra, dí - jolo en u - na pa - la - bra, y es la pa - la - bra Cor - de - ro.
sa, en el nom - bre de - ta me - sa, se ven - ce - rá - con buen nom - bre.

6 6 5 3 6 3

54

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti.

A.

T. 1º

T. 2º

Ac.

Qui - so el sen - ti - do gro - se - ro, re - gis - trar - lo con la - vis - ta,
Y aun - que al co - mer - le se asom - bre, vien do que es le - ón se - ve - ro.

6 6 6 3 6 6 5 3 6 3 3

59

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. Pa-se la pa -

A.

T. 1ª

T. 2ª y el cie-lo y tie - rra se a lis - tan con-tra so-ber - bia tan lo - ca. Pa - se la pa -
le di - ce a-mor que es cor - de - ro, con que su ser se e-qui-vo - ca.

Ac. #3 5 5 b3 #3 5 #3 4 #3 6

63

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. la-bra, la pa-la - bra, de bo-ca, en bo - ca. Dúo

A. Pa-se la pa - la - bra de bo-ca, en bo - ca. La Fe, en tan glo-
Dios que su lau-

T. 1ª Pa - se la pa-la - bra de bo-ca, en bo - ca.

T. 2ª la - bra, la pa-la - bra, de bo-ca, en bo - ca.

Ac. 7 6

68

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti.

A.

T. 1ª

T. 2ª

Ac.

72

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti.

A.

T. 1ª

T. 2ª

Ac.

76

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. ción mu - cha,
man - tie - ne, por e - so,el nom - bre pre-vie - ne,
pi - de,al que lle - ga,

A. Pa - ra quien o - jos no tie - ne, y
Más lin - ce cuan - do más cie - go, si

T. 1ª ción mu - cha,
man - tie - ne, por e - so,el nom - bre pre-vie - ne,
pi - de,al que lle - ga,

T. 2ª

Ac. 7 6 b3 #3 6 #3

80

Vln.

Ob.

Vlon.

Ti. pa - se la pa-la - bra de bo-ca, en bo - ca.
pa - se la pa-la - bra de bo - ca, en bo - ca.

A. sus es - cua dras con - vo - ca, pa - se la pa - la - bra de bo - ca, en bo - ca.
no le da al ar - ma to - ca,

T. 1ª pa - se la pa-la - bra de bo-ca, en bo - ca.

T. 2ª Pa - se la pa-la - bra, pa - se de bo-ca, en bo - ca.

Ac. 6 #3 6 #3 6

84

Vln.

Ob.

Vlon.

T. 1º

T. 2º

Ac.

gue - rra, gue - rra, gue - rra, pues to-ca,al ar - ma,

gue - rra, gue - rra, gue - rra, pues to-ca,al ar - ma,

gue - rra, gue - rra, gue - rra, pues to-ca,al ar - ma,

gue - rra, gue - rra, gue - rra, pues to-ca,al ar - ma,

6 6

87

Vln.

Ob.

Vlon.

T. 1º

T. 2º

Ac.

al ar - ma to - ca, al ar - ma to - ca.

al ar - ma to - ca, al ar - ma to - ca.

al ar - ma to - ca, al ar - ma to - ca.

al ar - ma to - ca, al ar - ma to - ca.

al ar - ma to - ca, al ar - ma to - ca.

#3 6

Criterios de edición

Es un villancico que se conserva en partitura y partes, escrito en claves bajas, para coro instrumental integrado por violín, oboe y violón, coro de voces (tiple, alto, tenor 1º y tenor 2º) y acompañamiento. Muestra un bemol en la armadura, indicando un 12º tono según Valls, con fa como nota final. El estribillo muestra una primera sección en compasillo que transcribimos como C, y una segunda parte en compás de proporción mayor (C3) que transcribimos como 3/4, de manera que discrepamos con las conclusiones de transcripción de Pérez Berná que proponen el compás de 3/2 en este caso¹⁸¹. La justificación la encontramos en la relación de tempo que se establece entre el compasillo anterior y esta segunda sección. Al transcribirlo como 3/4 la relación es de negra igual a negra, que consideramos más natural y de fácil lectura que negra igual a blanca. Las coplas están enteramente en compasillo, que transcribimos como C.

Transcribimos en bastardilla la letra que aparece en los originales con el signo de repetición $\cdot//\cdot$, y mostramos entre corchetes los elementos que no se encuentran en los originales pero necesitan ser añadidos.

Notas críticas

- C. 10, tiple: la letra en la partitura en esta frase es «que presumido», pero en la parte lleva las palabras «porque atrevido», a pesar de que los únicos materiales que son claramente de otra mano son los de alto.
- C. 39, tenor 2º: en la edición estamos transcribiendo mínimas por corcheas. En este compás en la parte original aparecen las dos últimas mínimas unidas por una ligadura para indicar que se interpretan bajo la misma sílaba. Aquí sustituimos la ligadura por la barra de unión de corcheas.
- C. 41, tenor 2º: igual que en el C. 39.
- C. 49, acompañamiento: se muestra en escritura reducida la melodía del acompañamiento en la parte específica. Las notas de tamaño normal son las que hay en la partitura.
- C. 51, acompañamiento: el cifrado de la segunda y la tercera nota aparecen únicamente en la

181 Juan PÉREZ BERNÁ, «La capilla de música...», pág. 544.

parte, no en la partitura.

- C. 59, acompañamiento: el cifrado de la primera nota aparece sólo en la partitura, y el cifrado de la última aparece como 6 en la partitura y como 5ª disminuida en la parte.
- C. 60, acompañamiento: el cifrado de la segunda nota es 6 en la parte y 5ª disminuida en la parte.
- C. 62, acompañamiento: igual que en c. 49.
- C. 68, tiple: aparece el tema añadido a la parte de tiple, supuestamente para sustituir al tenor 1º que es quien lleva esta línea en la partitura. Se muestra en figuras más pequeñas por este motivo.
- C. 70, acompañamiento: parte y partitura no coinciden en la figuración. En la parte encontramos negra / silencio de negra / negra con puntillo / corchea y en la partitura negra / silencio de corchea-corchea / negra / negra. Transcribimos la de la parte, que al retrasar el segundo ataque del si natural suaviza el efecto del tritono.
- C. 70, alto: en la parte las corcheas segunda y tercera que aparecen van unidas, aunque en la letra de las segundas coplas la prosodia quedaría más coherente si se soltasen y se uniesen las dos siguientes. En cualquier caso, transcribimos tal y como aparece en el original.
- C. 71, acompañamiento: igual que en c. 49.
- C. 74, oboe: si natural en el último tiempo del compás, está cifrado en el bajo, y es el mismo motivo que hay en el compás 55 donde sí aparece natural en la parte.
- C. 77, acompañamiento: igual que en c. 49.
- C. 81, acompañamiento: el cifrado en este compás aparece únicamente en la parte.
- C. 89, tenor 2º: la parte muestra un calderón sobre la última nota, pero no se encuentra en la partitura ni tampoco en el resto de voces. No lo reflejamos en la transcripción puesto que hay inmediatamente después un compás de silencio en el que sólo interviene el acompañamiento.

Letra

Estribillo

Estructura interpretativa

Guerra, guerra, guerra

Tutti (C)

Guerra, guerra, guerra

Que se alistan los cielos y la tierra,

Contra el sentido,

Que presumido(Porque atrevido)*

*Esta letra aparece sólo en la parte de tiple

Ha procurado asaltar,

En la mesa del altar,

La vida mejor del hombre

Venga el nombre

Solo Alto

Porque no pase atrevido,

Le reconozca la fe

Sepase q'oy es el nombre Cordero,

Tutti

Y le da la fe a quien toca,

Pase la palabra,

De boca en boca

Guerra, guerra, guerra

Tutti (C3)

Pues toca al arma

Al arma toca

Coplas

El nombre que dio primero

Tenor 2º

Dios a quien sus sellos abra

Dixolo en una palabra

Y es la palabra Cordero

Quiso el sentido grosero

<i>Registrarlo con la vista</i>	
<i>Y el cielo y tierra se alista</i>	
<i>Contra soberbia tan loca</i>	
<i>Pase la palabra</i>	Tutti
<i>De boca en boca</i>	
<i>La fe en tan gloriosa lucha</i>	Dúo alto y tenor 1º/Alto
<i>Oy sirve de centinela</i>	Tenor
<i>Si fiel quando se desvela</i>	Alto
<i>Mucho mejor quando escucha</i>	Dúo
<i>No sirve prevención mucha</i>	Tenor
<i>Para quien ojos no tiene</i>	Alto
<i>Por eso el nombre previene</i>	Tenor
<i>Y sus esquadras convoca</i>	Alto
<i>Pase la palabra</i>	Tutti
<i>De boca en boca</i>	
<i>Guerra guerra guerra</i>	
<i>Pues toca al arma</i>	
<i>Al arma toca</i>	
<i>La guerra toda del hombre</i>	Tenor 2º
<i>Donde el cielo se interesa</i>	
<i>En el nombre de esta mesa</i>	
<i>Se vencerá con buen nombre</i>	
<i>Y aunq al comerle se asombre</i>	
<i>Viendo q'es león severo</i>	
<i>Le dize amor q'es cordero,</i>	
<i>Con que su ser equivoca</i>	
<i>Pase la palabra</i>	Tutti

De boca en boca

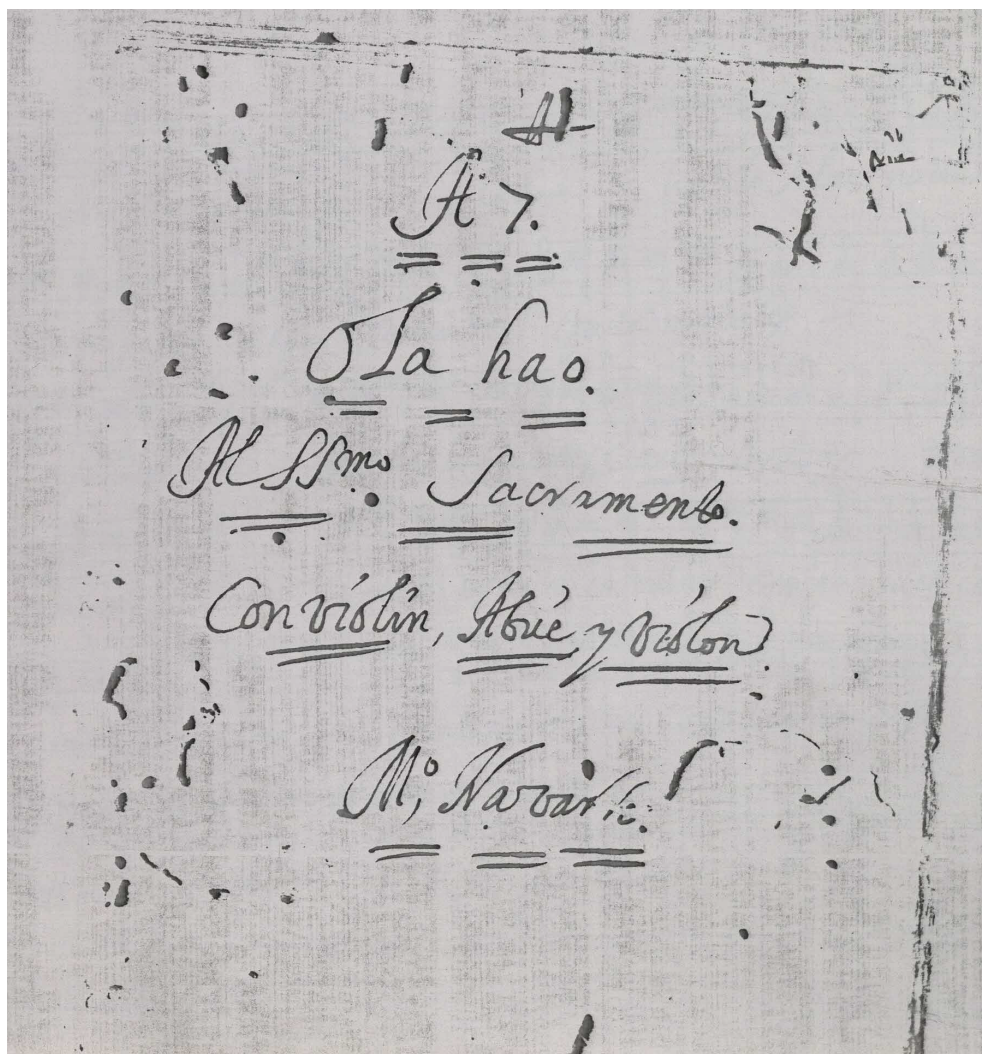
<i>Dios que su laurel previene</i>	Dúo alto y tenor 1º/Alto
<i>De mas ínclitos despojos</i>	Tenor
<i>Haze que queden los ojos</i>	Alto
<i>Presos de quien no los tiene</i>	Dúo

<i>La fe que el campo mantiene</i>	Tenor
<i>mas lince quando mas ciega</i>	Alto
<i>el nombre pide al que llega</i>	Tenor
<i>si no le da al arma toca</i>	Alto
<i>Pase la palabra</i>	Tutti
<i>de boca en boca</i>	

Guerra guerra guerra
Pues toca al arma
Al arma toca

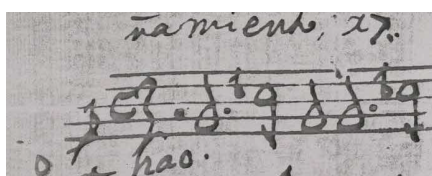
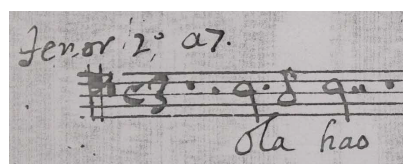
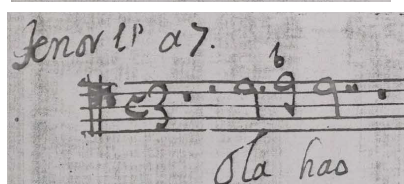
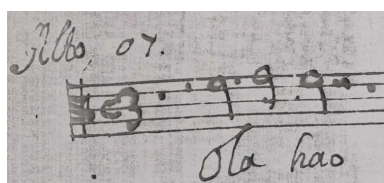
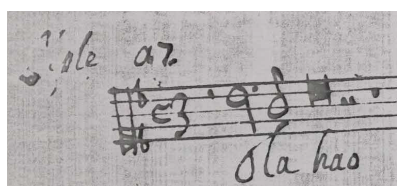
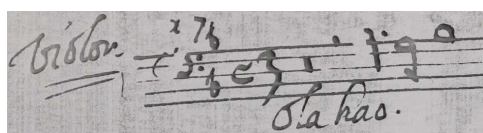
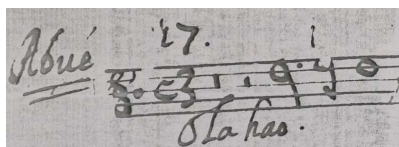
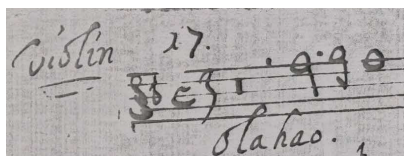
3.- ¡Hola, hao!

Portada



Trancripción: Rúbrica / A 7. / Ola hao. / Al Santísimo Sacramento. / Con violín, Abué y Violón / Maestro Navarro. Todas las líneas a partir de A 7 con un doble subrayado en tres segmentos.

Incipit



¡Hola, hao!

Matías Navarro

Transcripción: M^ª Teresa López

Musical score for measures 1-6. The score includes parts for Violín, Oboe, Violon, Tiple, Alto, Tenor 1º, Tenor 2º, and Acompañamiento. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The lyrics are: ¡Ho - la, hao! ¡Ha de la sel - va!

Musical score for measures 7-10. The score includes parts for Vln., Ob., Violon, Ti., A., T. 1º, T. 2º, and Ac. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The lyrics are: ¡Ho - la, hao! ¡Ha de la sel - va!

14

Vln.

Ob.

Violon

Ti. *Solo*
 Ha del su - a - ve, a pa - ci - ble le - tar - go del sue - ño, en que los sen - ti - dos ya - zen,

A.

T. 1^o

T. 2^o

Ac. 6 6 7 6 7 6 #3

19

Vln.

Ob.

Violon

Ti.
 des - per - tad dor - mi - dos, des - per - tad mor - ta - les, des - per -

A.
 Des - per - tad dor - mi - dos, des - per -

T. 1^o
 Des - per - tad dor - mi - dos, des - per - tad mor - ta - les,

T. 2^o
 Des - per - tad dor - mi - dos, des - per - tad mor -

Ac.

23

Vln.

Ob.

Violon

Ti. *tad mor - ta - les,* *des-per-tad mor - ta - les.*

A. *tad mor - ta - les,* *des-per-tad mor - ta - les.* Solo

T. 1º *mor - ta - les,* *des-per-tad mor - ta - les.* Que el

T. 2º *ta - les mor-ta - les,* *des-per-tad mor - ta - les.*

Ac.

5 5 6 5 5

28

Vln.

Ob.

Violon

Ti.

A.

T. 1º *sol sus re- fle - jos a to - dos re - par - te* *siendo a su fi - ne - za en dul - ces pa - sa - jes,*

T. 2º

Ac.

#3 #3 6 b3 5

33

Vln.

Ob.

Violon

Ti.

A.

T. 1º

T. 2º

Ac.

38

Vln.

Ob.

Violon

Ti.

A.

T. 1º

T. 2º

Ac.

42

Vln.

Ob.

Violon

Ti.

A.

T. 1º

T. 2º

Ac.

#3 6

47

Vln.

Ob.

Violon

Ti.

A.

T. 1º

T. 2º

Ac.

#3 #3

52

Vln.

Ob.

Violon.

Ti.

A.

T. 1º

T. 2º

Ac.

Cantan - do fes - ti - vos con dul - ces com - pa - ses.

Cantan - do fes - ti - vos con dul - ces com - pa - ses.

Cantan - do fes - ti - vos con dul - ces com - pa - ses.

Cantan - do fes - ti - vos con dul - ces com - pa - ses.

♭3 ♭3 6 6 6 ♯3 ♯3

59

Vln.

Ob.

Violon.

Ti.

A.

T. 1º

T. 2º

Ac.

♯3 6 5 6 ♯3 6 3/2 5/4 ♯3 6 ♭3

85

Vln.

Ob.

Violon

Ti.

O - id - me, es - cu - chad - me, es - cu - chad - me, que, el e - co re - pi - te, re -
 O - id - me, es - cu - chad - me, es - cu - chad - me, pues son - pi - tien - do, repi -
 O - id - me, es - cu - chad - me, es - cu - chad - me, pues son ce - le - bran - do, cele -

A.

Es - cu - chad - me, re -
 Es - cu - chad - me, repi -
 Es - cu - chad - me, cele -

T. 1º

Es - cu - chad - me, re -
 Es - cu - chad - me, repi -
 Es - cu - chad - me, cele -

T. 2º

Es - cu - chad - me, re -
 Es - cu - chad - me, repi -
 Es - cu - chad - me, cele -

Ac.

43 6 43

92

Vln. $\text{[}^{\text{z}}\text{]}$

Ob.

Violon.

Ti.

pi - te, en dul - ces com - pa - ses, en dul - ces com - pa - ses,
 tien - do, por mon - tes y va - lles, por mon - tes y va - lles,
 bran - do, mis pros - pe - ri - da - des, mis pros - pe - ri - da - des,

A.

pi - te, en dul - ces com - pa - ses,
 tien - do, por mon - tes y va - lles,
 bran - do, mis pros - pe - ri - da - des,

T. 1º

pi - te, en dul - ces com - pa - ses,
 tien - do, por mon - tes y va - lles,
 bran - do, mis pros - pe - ri - da - des,

T. 2º

pi - te, en dul - ces com - pa - ses,
 tien - do, por mon - tes y va - lles,
 bran - do, mis pros - pe - ri - da - des,

Ac.

#3 #3 #3 6 #3 #3 #3

101

Vln.

Ob.

Violon

Ti.

A.

T. 1ª

T. 2ª

Ac.

5 6 3

106

Vln.

Ob.

Violon

Ti.
 que, el sol sus re fle - jos a to - dos re - par - te, a to - dos re - par - te.
 ti - or - bas las fuen - tes, cla - ri - nes las a - ves, cla - ri - nes las a - ves.
 trom - pe - tas los vien - tos, tam - bo - res los ma - res, tam - bo - res los ma - res.

A.
 que, el sol sus re fle - jos a - dos re - par - te, a to - dos re - par - te.
 ti - or - bas las fuen - tes, cla - ri - nes las a - ves, cla - ri - nes las a - ves.
 trom - pe - tas los vien - tos, tam - bo - res los ma - res, tam - bo - res los ma - res.

T. 1^o
 que, el sol sus re fle - jos a to - dos re - par - te, a to - dos re - par - te.
 ti - or - bas las fuen - tes, cla - ri - nes las a - ves, cla - ri - nes las a - ves.
 trom - pe - tas los vien - tos, tam - bo - res los ma - res, tam - bo - res los ma - res.

T. 2^o
 que, el sol sus re fle - jos a to - dos re - par - te, a to - dos re - par - te.
 ti - or - bas las fuen - tes, cla - ri - nes las a - ves, cla - ri - nes las a - ves.
 trom - pe - tas los vien - tos, tam - bo - res los ma - res, tam - bo - res los ma - res.

Ac.

♯3 ♯3

Criterios de edición

De este villancico, *¡Hola, hao!* conservamos únicamente las partes y no la partitura. Su plantilla es de coro instrumental integrado por violín, oboe y violón; coro de voces integrado por dos tiple, alto y dos tenores (1º y 2º) más el acompañamiento general. Los mostramos en la transcripción en esta disposición, con el coro instrumental encima del coro vocal, y el acompañamiento en la parte inferior.

Presenta un bemol en la armadura, está escrito en claves bajas, que transcribimos al uso actual (clave de sol para tiples y alto, y clave de sol en 8ª baja para tenor).

Los compases que utiliza son los de proporción menor (C3), compasillo y 6/8, que transcribimos respectivamente como 3/4, C y 6/8. En el comienzo del estribillo hay una sección introductoria con alternancia entre compasillo y compás de proporción menor, que da paso a una siguiente sección en compasillo, sin que haya líneas divisorias en ninguna de las partes originales. En el 6/8 todas las voces muestran líneas divisorias. Lo mismo sucede en las coplas, donde ni compasillo ni compás de proporción menor muestran líneas en ninguna de las partes (aunque sí agrupación de figuras en bloques de cuatro negras en el compasillo, con dos únicas líneas divisorias —probablemente añadidas con posterioridad— en la parte de violín).

En el texto utilizamos la letra bastardilla para indicar que el texto está representado por un signo de repetición (·/·).

Los elementos que añadimos y justificamos en las notas críticas se muestran entre corchetes.

Notas críticas

- C. 12, Acompañamiento. No se aprecian bien las dos primeras figuras, suponemos dos corcheas por la claridad con que se aprecian las cabezas de las notas y porque con esta figuración cuadra la armonía y el número de compases hasta el siguiente cambio de compás.
- C. 32, Tenor I, mib. por continuidad con la armonía y el movimiento melódico (notas repetidas).
- C. 34, oboe, Mib aunque en la partichela no aparezca por continuidad de la armonía.
- C. 34, violon, mi b igual que en el caso del oboe.
- C. 39, violín: el primer fa debe ser # por coherencia armónica. No está en la parte.

- C. 49, Acompañamiento: mi b por la continuidad melódica (nota repetida) a pesar de la barra de compás original.
- C. 51, violín: la primera corchea está atravesada por un agujero en la parte, pero se aprecia su posición y por la armonía deducimos que es un re.
- C. 54, Acompañamiento: sobre el primer fa de la segunda parte del compás hay una mancha que podría entenderse como un sostenido, pero, por la armonía general, entendemos que este fa debe ser sostenido. Aparece natural en las partes de violín y violon.
- C. 57, tiple: en la parte en este compás figuran una negra y una corchea y un silencio de una parte entera. Sustituimos por dos negras con puntillo, figuración que muestran el resto de voces.
- Cc. 89, violín: la segunda figura no se ve bien en la parte, pero todo indica a que es un fa.
- C. 93, violín: la negra de la segunda parte del compás debe ser # por el cifrado.

Letra

<u>Estribillo</u>	Estructura interpretativa
<i>Ola hao</i>	Tiple y después resto de voces.
<i>ha de la selva</i>	Cambio a C
<i>Ola hao</i>	Cambio a C3. Alto y después el resto.
<i>ha de la selva</i>	Cambio a C
<i>ha del suaue apacible Letargo del sueño,</i>	Solo Tiple
<i>en que los sentidos yazen,</i>	
<i>despertad dormidos</i>	Tutti
<i>despertad mortales</i>	
<i>despertad mortales</i>	
<i>Q'el sol sus reflexos a todos reparte</i>	Solo Tenor 1º
<i>siendo a su fineza en dulces pasages</i>	
<i>en dulcas pasages</i>	Tutti
<i>Tiorbas Las fuentes,</i>	Cambio a 6/8. Tutti
<i>clarines Las Aves</i>	

<i>trompetas Los vientos,</i>	
<i>tambores Los Mares,</i>	
<i>tambores Los Mares</i>	
<i>Cantando festivos,</i>	
<i>(en)* con dulces compases, compases,</i>	Tutti (* Tiple)
<i>Q'el sol sus reflexos a todos reparte</i>	Tiple
<i>a todos reparte</i>	Tutti
<i>Cantando festivos con dulces compases</i>	Tutti
	(Interludio en C3 instrumental)
<i>Q'el Sol sus reflexos a todos reparte,</i>	Cambio a 6/8. Tutti
<i>a todos reparte</i>	

Coplas

PRIMERAS

<i>Mortales si es q'ignorais</i>	C Tiple
<i>el bien del mundo mas grande,</i>	
<i>y de las sombras mas tristes,</i>	
<i>Las Claras felicidades</i>	
<i>Oydme</i>	C3 Tiple
<i>escuchadme</i>	
<i>escuchadme</i>	Tutti
<i>q'el eco repite</i>	Tiple
<i>repite</i>	Tutti
<i>en dulces compases</i>	Tiple
<i>en dulces compases</i>	Tutti
<i>q'el sol sus reflexos a todos reparte,</i>	Tiple
<i>a todos reparte</i>	
<i>q'el sol sus reflexos a todos reparte,</i>	Tutti
<i>a todos reparte.</i>	

SEGUNDAS

(segundas y terceras igual que las

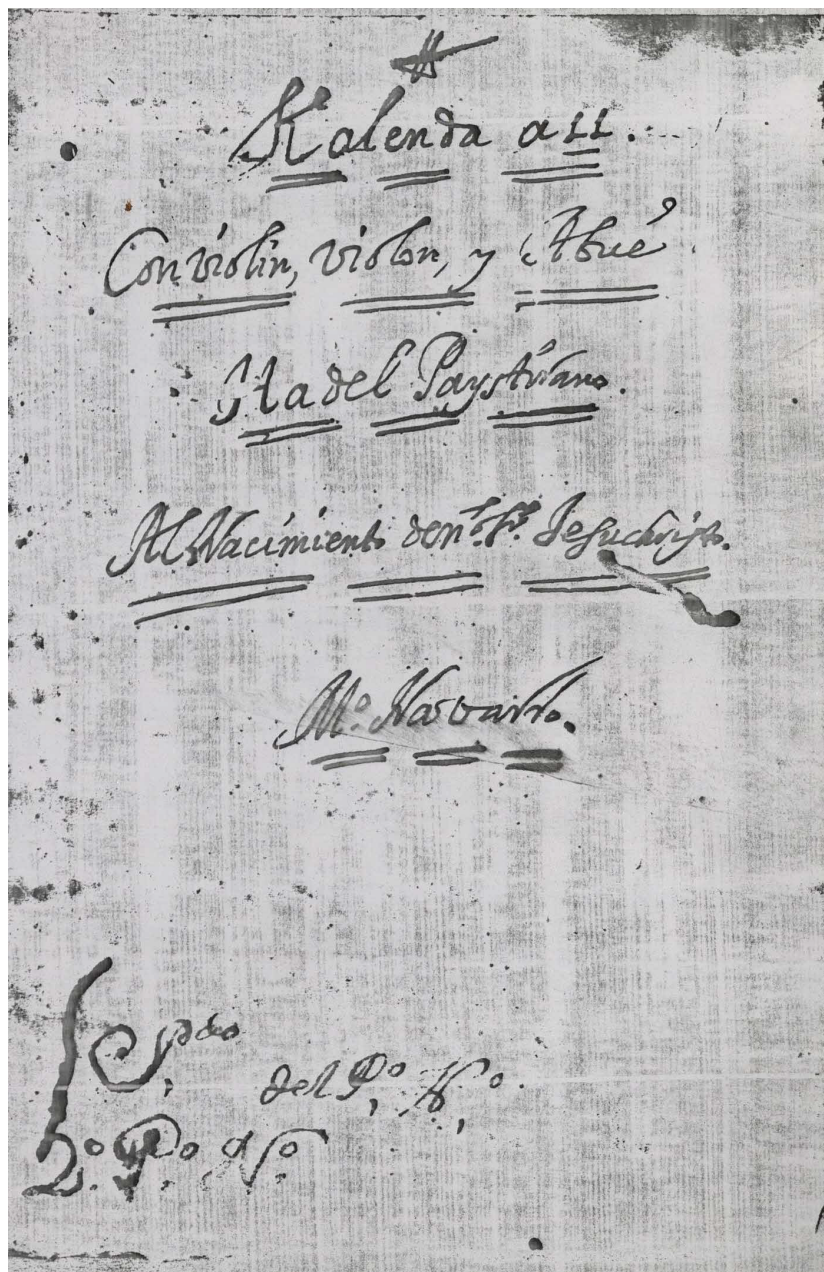
*El verdadero Mesias
que se ofreció a nuestros Padres,
oy se manifiesta haziendo,
felizes nuestras edades
Oydme
escuchadme
escuchadme
pues son repitiendo
repitiendo
por montes y valles
por montes y valles
tiorbas Las fuentes, clarines Las Aves
clarines las Aves
tiorbas Las fuentes, clarines Las Aves
clarines las Aves.*

primeras)

*Aquel Pastor soberano,
que con plantas Celestiales,
pisaua el mas alto monte,
baxa al mas humilde valle
Oydme
escuchadme
escuchadme
pues son celebrando
celebrando
mis prosperidades
mis prosperidades
trompetas Los vientos, tambores Los Mares,
tambores Los Mares
trompetas Los vientos, tambores Los Mares,
tambores Los Mares.*

4.- ¡Ah del país tirano!

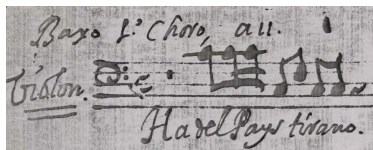
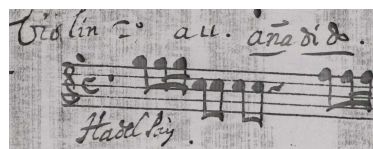
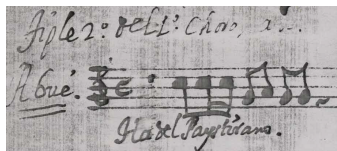
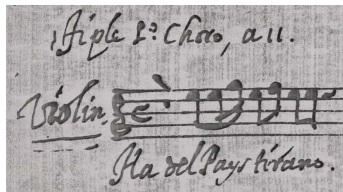
Portada



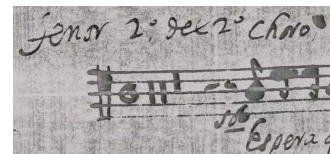
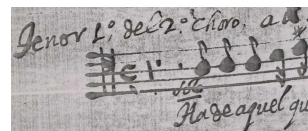
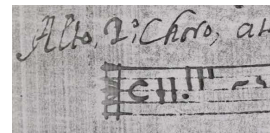
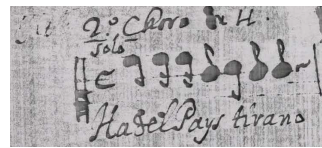
Transcripción: Rúbrica / Kalenda a 11. / Con violín, violón y Abué. / Ha del Pays tirano. / Al Nacimiento denuestro Señor Jesuchristo. / Maestro Navarro. / Segundo del Primero Nocturno / 2.º P.º N.º (misma transcripción que la abreviatura anterior). Cada línea del texto desde Kalenda a 11. lleva un doble subrayado dividido en tres segmentos.

Incipit

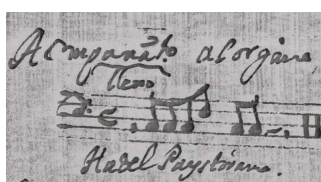
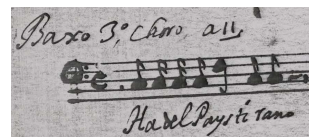
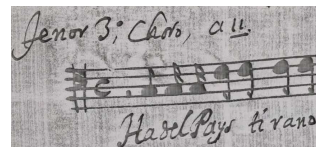
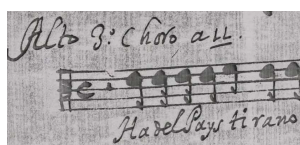
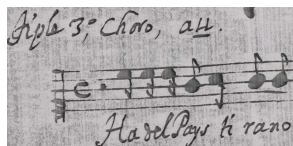
Primer coro



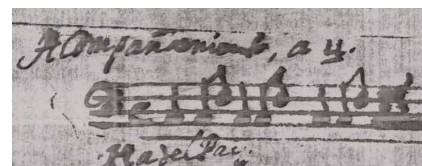
Segundo coro



Tercer coro



Acompañamiento



¡Ah del país tirano!

Matías Navarro

Transcripción: M^a Teresa López

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Violín, Oboe, Violín añadido, Violón, Tiple, Alto, Tenor 1º, and Tenor 2º. The second system includes Tiple, Alto, Tenor, Bajo, Órgano, and Acompañamiento. The vocal parts (Tiple, Alto, Tenor, Bajo) have lyrics: ¡Ah del pa-ís ti - ra - no!. The score is in common time (C) and features various instrumental textures and vocal lines.

4

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.
¡Ah del pa-ís ti-ra-no, cen-tro de los pe-sa-res in-hu-ma-nos!

A.

T. 1ª
Ah de_a-quel que de_es

T. 2ª

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.

#3

7

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.

A.

T. 1ª

T. 2ª

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.

tre - las pi - só al - fom - bras, prín - ci - pe de ti - nie - blas y de som bras, sa - be, re -

#3 #3 #3 #3 6

10

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.

A.

T. 1ª

T. 2ª

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.

pa-ra, ad-vier-te, a - tien-de, mi-ra, que na-ce_u na pie-dad con-tra tu i - ra.

Es-pe - ra que se

6 #6

14

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.

A.

T. 1ª

T. 2ª

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.

rom-pa su ca de-na, cuan-do naz-ca su glo-ria, en-tre su pe - na.

6 6 #6 b6 5 4 #3

18

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.
A-ler - ta pa - sio - nes, cui - da - do cau - te - las, no lo - gre vic -

A.
A-ler - ta pa - sio - nes, cui - da - do cau - te - las, no lo - gre vic -

T. 1ª
A-ler - ta pa - sio - nes, cui - da - do cau - te - las, no lo - gre vic -

T. 2ª
A-ler - ta pa - sio - nes, cui - da - do cau - te - las, no lo - gre vic -

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.
[6] 5/8 #3 [6] 5/8 #3 [6] 5/8

♩ = ♪

22

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.
to - rias quien qui - so la glo - ria, y_ha - lló mi - se - ria. Llo - re des - di -

A.
to - rias quien qui - so la glo - ria, y_ha - lló mi - se - ria. Llo - re des -

T. 1ª
to - rias quien qui - so la glo - ria, y_ha - lló mi - se - ria.

T. 2ª
to - rias quien qui - so la glo - ria, y_ha - lló - mi - se - ria.

Ti.

A.
Llo - re des -

T.

B.

Org.

Ac.

b7

27

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.

A.

T. 1ª

T. 2ª

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.

- chas, pe - ne ri - go - res,

di - chas, pe - ne ri - go - res,

Do - lo - res sien - ta, an - sias pa - dez -

Do - lo - res sien - ta, an - sias pa -

Llo - re des - di - chas do - lo - res sien - ta, pe - ne ri - go - res,

di - chas, do - lo - res sien - ta, pe - ne ri - go - res, an - sias pa -

Llo - re des - di - chas, do - lo - res sien - ta, pe - ne ri - go - res,

Llo - re des - di - chas, do - lo - res sien - ta, pe - ne ri - go - res,

$\frac{5}{4}$ [3] $b7$ $\frac{5}{4}$ [3] $b7$ $\frac{5}{4}$ [3] $b7$

33 $\text{♩} = \text{♩}$

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.
an - sias pa - dez - ca, [an - sias pa - dez - ca.]

A.
pa - dez - ca, an - sias pa - dez - ca.

T. 1ª
ca, pa - dez - ca, an - sias pa - dez - ca.

T. 2ª
dez - ca, [an - sias pa - dez - ca.] A - cu - da - el tris - te

Ti.
an - sias pa - dez - ca, [an - sias pa - dez - ca.]

A.
dez - ca, [an - sias pa - dez - ca.]

T.
an - sias pa - dez - ca, [an - sias pa - dez - ca.]

B.
an - sias pa - dez - ca, [an - sias pa - dez - ca.]

Org.
s

Ac.
s

$\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ [3]

39

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.

A.

T. 1ª

T. 2ª

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.

cen-tro a la pe-le-a, ya-quel que con su he-chu-ra se re-cre-a, ve-a que aun en la

6 6 6 6
b3 b3 b3 b3

42

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.

A.

T. 1ª

T. 2ª

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.

cu - na su per - so - na, an - tes ha - lla la cruz que la co - ro - na, al ar - ma_obs - ti - na -

Al ar - ma_obs - ti - na -

Al ar - maal ar - ma_obs - ti - na -

Al ar - ma_obs - ti - na -

Al ar - ma_obs - ti - na -

Al ar - ma_obs - ti - na -

Al ar - ma_obs - ti - na -

Al ar - ma_obs - ti - na -

Al ar - ma_obs - ti - na -

45

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.
cio-nes, en - vi - días a cam - pa - ña, [*en - vi - días a cam - pa - ña*]. Solo

A.
cio-nes, en - vi - días a cam - pa - ña, *en - vi - días a cam - pa - ña*. Re - sue - ne ya el cla -

T. 1ª
cio-nes, en - vi - días a cam - pa - ña, *en - vi - días a cam - pa - ña*.

T. 2ª
cio-nes, en - vi - días a cam - pa - ña, *en - vi - días a cam - pa - ña*.

Ti.
cio-nes, en - vi - días a cam - pa - ña, *en - vi - días a cam - pa - ña*.

A.
cio-nes, en - vi - días a cam - pa - ña, *en - vi - días a cam - pa - ña*.

T.
cio-nes, en - vi - días a cam - pa - ña, *en - vi - días a cam - pa - ña*.

B.
cio-nes, en - vi - días a cam - pa - ña, *en - vi - días a cam - pa - ña*.

Org.
s

Ac.
s

#3 6

48

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.

A.
rin, y el in-fer-nal con - fin pre-ven-ga su arro gan-cia.

T. 1ª

T. 2ª

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.

6 #3

52

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.

A.

T. 1ª

T. 2ª

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.

Gue-rra, gue-rra, gue-rra,

Gue-rra, gue-rra, gue-rra,

Gue-rra, gue-rra, gue-rra,

Gue-rra, gue-rra, gue-rra,

Gue-rra, gue-rra,

Gue-rra, gue-rra,

Gue-rra, gue-rra,

Gue-rra, gue-rra,

#3 #3 #3 #3

55

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.
ar - ma, ar - ma, ar - ma, ar - ma.]

A.
ar - ma, ar - ma, ar - ma, ar - ma. Solo

T. 1ª
ar - ma, ar - ma, ar - ma, ar - ma, y_a ca - jas y tim - ba - les, mi - li - cias in - fer -

T. 2ª
ar - ma, ar - ma, ar - ma, ar - ma.

Ti.
gue - rra, ar - ma, ar - ma, ar - ma.

A.
gue - rra, ar - ma, ar - ma, ar - ma.

T.
gue - rra, ar - ma, ar - ma, ar - ma.

B.
gue - rra, ar - ma, ar - ma, ar - ma.

Org.

Ac.
#3 #3 #3 #3 6 #3 6

58

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.

A.

T. 1ª

T. 2ª

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.

na - les a - cu - dan a cam - pa - ña.

Con i - ras,

Con i - ras,

Gue - rra, gue - rra, gue - rra,

Gue - rra, gue - rra, gue - rra,

Gue - rra, gue - rra,

Gue - rra, gue - rra,

Gue - rra, gue - rra,

Gue - rra, gue - rra,

6

61

Vln. 1º

Ob.

Vln. 2º

Violón

Ti.
con fu - rias, con sa - ñas, ar - ma, ar - ma,

A.
con fu - rias, con sa - ñas, ar - ma, ar - ma,

T. 1º
ar - ma, ar - ma, ar - ma. ar - ma, ar - ma, ar - ma, ar - ma, ar - ma.

T. 2º
ar - ma, ar - ma, ar - ma, ar - ma, ar - ma, ar - ma, ar - ma, ar - ma,

Ti.
gue - rra, ar - ma, ar - ma, ar - ma, gue - rra, gue - rra, gue - rra, ar - ma, ar - ma,

A.
gue - rra, ar - ma, ar - ma, ar - ma, gue - rra, gue - rra, gue - rra, ar - ma, ar - ma,

T.
gue - rra, ar - ma, ar - ma, ar - ma, gue - rra, gue - rra, gue - rra, ar - ma, ar - ma

B.
gue - rra, ar - ma, ar - ma, ar - ma, gue - rra, gue - rra, gue - rra, ar - ma, ar - ma,

Org.

Ac.

64

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti. *Solo*
ar - ma, que un ge-ne-ral in - ten - ta, ar - ma, Solo

A.
ar - ma, gue - rra, ar - ma, que en u - nos so - los

T. 1ª
ar - ma, gue - rra, ar - ma, Solo

T. 2ª
ar - ma. gue - rra, vi - brar la tie - rra, es - cla - va,

Ti.
ar - ma, gue - rra, ar - ma,

A.
ar - ma, gue - rra, ar - ma,

T.
ar - ma, gue - rra, ar - ma,

B.
ar - ma, gue - rra, ar - ma,

Org.
s

Ac.
#3 *7 6*

67

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.
gue-rra, ar - ma, gue - rra, gue - rra, gue - rra,

A.
ni - ños, Solo ar - ma, gue - rra, gue - rra, gue - rra,

T. 1ª
gue-rra, las lá - gri-mas son ba - las, gue - rra, gue - rra, gue - rra,

T. 2ª
gue-rra, ar - ma, gue - rra, gue - rra, gue - rra,

Ti.
gue-rra, ar - ma, gue-rra, gue-rra, gue - rra, ar - ma, ar - ma,

A.
gue-rra, ar - ma, gue-rra, gue-rra, gue - rra, ar - ma, ar - ma,

T.
gue-rra, ar - ma, gue-rra, gue-rra, gue - rra, ar - ma, ar - ma,

B.
gue-rra, ar - ma, gue-rra, gue-rra, gue - rra, ar - ma, ar - ma,

Org.

Ac.

#3 5 4 [3]

70

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.

A.

T. 1ª

T. 2ª

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.

ar - ma, ar - ma, ar - ma, gue - rra, gue - rra, ar - ma, ar - ma, ar - ma,
 ar - ma, ar - ma, ar - ma, gue - rra, gue - rra, ar - ma, ar - ma, ar - ma,
 ar - ma, ar - ma, ar - ma, gue - rra, gue - rra, ar - ma, ar - ma, ar - ma,
 ar - ma, ar - ma, ar - ma, gue - rra, gue - rra, ar - ma, ar - ma, ar - ma,
 ar - ma, gue - rra, gue - rra, gue - rra, ar - ma, ar - ma, ar - ma,
 ar - ma, gue - rra, gue - rra, gue - rra, ar - ma, ar - ma, ar - ma,
 ar - ma, gue - rra, gue - rra, gue - rra, ar - ma, ar - ma, ar - ma,

COPLAS

73

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.
gue-rra, gue-rra, ar-ma, ar-ma, ar-ma.

A.
gue-rra, gue-rra, ar-ma, ar-ma, ar-ma.

T. 1ª
gue-rra, gue-rra, ar-ma, ar-ma, ar-ma.

T. 2ª
gue-rra, gue-rra, ar-ma, ar-ma, ar-ma.

Ti.
gue-rra, gue-rra, ar-ma, ar-ma, ar-ma.

A.
gue-rra, gue-rra, ar-ma, ar-ma, ar-ma.

T.
gue-rra, gue-rra, ar-ma, ar-ma, ar-ma.

B.
gue-rra, gue-rra, ar-ma, ar-ma, ar-ma.

Org.

Ac.

6 6 6 6 6 7

78

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.

A.

T. 1ª

T. 2ª

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.

Ya el di - vi - no Jo - su - é por li - ber - tar, la tie - rra - cio - nal que pre - sae - sta - ba, que

6 6 6 6

82

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.

A.

T. 1ª

T. 2ª

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.

pre - sa es - ta - ba, quie - re pa - rar en su ca - rre - ra al

6 #3 6 6 6 #3 6

87

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.

A.

T. 1ª
sol, cuando en Belén a su hermosu - ra pa - ra, a su hermo - su - ra pa - ra.

T. 2ª

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.
6 6 [6] [6] 5 4 [3] 6

91 ♩ = ♩

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.

A.

T. 1ª

T. 2ª

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.

Y pues los con - sue - los del tris - te res - tau - ras

Y pues los con - sue - los del tris - te res - tau - ras

Y pues los con - sue - los del tris - te res - tau - ra

Y pues los con - sue - los de tris - te res - tau - ras

6 6 5 5 #3 6

96

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.
ven dueño mi - o, que el al - ma_estu_al - ca - zar,

A.
ven dueño mi - o, que el al - ma_estu_al - ca - zar,

T. 1ª
ven dueño mi - o, que el al - ma_estu_al - ca - zar,

T. 2ª
ven dueño mi - o, que el al - ma_estu_al - ca - zar,

Ti.

A.

T.

B.

Org.
s

Ac.
#3 6 # 6 #3

Detailed description: This is a page of a musical score, page 96. It contains staves for Violin 1st (Vln. 1ª), Oboe (Ob.), Violin 2nd (Vln. 2ª), Viola (Violón), Tenor 1st (Ti.), Alto (A.), Tenor 1st (T. 1ª), Tenor 2nd (T. 2ª), Tenor (Ti.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Organ (Org.), and Acoustic guitar (Ac.). The vocal parts (Ti., A., T. 1ª, T. 2ª) have lyrics: "ven dueño mi - o, que el al - ma_estu_al - ca - zar,". The Acoustic guitar part has fret numbers #3, 6, #, 6, #3. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

100

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.
que el al - ma_estu_al - ca - zar

A.
que el al - ma_es tu_al - ca - zar

T. 1ª
que el al - ma_estu_al - ca - zar

T. 2ª
que el al - ma_estu_al - ca - zar

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.

6 6 6 6 6 5

105

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.
 Ya la na - tu - ra - le - za es cla - va vil, aun - que de en vi - dia los a - bis mos ra - bian,

A.

T. 1ª

T. 2ª
 Solo
 Ya la na - tu - ra - le - za es cla - va vil, aun - que de en vi - dia los a - bis mos ra - bian,

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.
 6 6 6 [6] [5] #3

109

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.
los a-bis - mos ra - bian, u -

A.

T. 1ª

T. 2ª
los a-bis - mos ra - bian, u -

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.
6 6 6 6 6 #3

[6]
[5]
#3

113

Vln. 1º

Ob.

Vln. 2º

Violón

Ti.
ni - da con la luz de la dei - dad, don - de te - mió, el des - pre - cio, halló la pal -

A.

T. 1º

T. 2º
ni - da con la luz de la dei - dad, don - de te - mió, el des - pre - cio, halló la pal -

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.

6 #3 6 #

116

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.
ma, ha-ló la Pal - ma.

A.

T. 1ª

T. 2ª
ma, ha-ló la pal - ma.

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.
5 4 6 6 6 6

121 $\text{♩} = \text{♩}$

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.
Y pues las ba - je - zas al cie - lo le - van - tas ven po-de ro - so, lle-ga_a mo-

A.
Y pues las ba - je - zas al cie - lo le - van - tas ven po-de ro - so, lle-ga_a mo-

T. 1ª
Y pues las ba - je - zas al cie - lo le - van - tas ven po-de ro - so, lle-ga_a mo-

T. 2ª
Y pues las ba - je - zas al cie - lo le - van - tas ven po-de ro - so, lle-ga_a mo-

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.
#3 6 #3 #3 #3

126

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti. Solo
ro - so, en - tra_en tu_es tan - cia; que_en tu hermo - su - ra, por mi ven - tu - ra,

A.
ro - so, en - tra_en tu_es tan - cia;

T. 1ª
ro - so, en - tra_en tu_es tan - cia;

T. 2ª
ro - so, en - tra_en tu_es tan - cia;

Ti.

A.

T.

B.

Org.
s

Ac.
#3 #3 6

Detailed description: This is a page of a musical score, page 126. It contains staves for various instruments and vocal parts. The instruments listed are Violin 1st (Vln. 1ª), Oboe (Ob.), Violin 2nd (Vln. 2ª), Viola (Violón), Tenor (Ti.), Alto (A.), Tenor 1st (T. 1ª), Tenor 2nd (T. 2ª), Trombone (B.), Organ (Org.), and Acoustic guitar (Ac.). The vocal parts (Ti., A., T. 1ª, T. 2ª) have lyrics in Spanish. The organ part has a 's' below it. The acoustic guitar part has fret numbers #3, #3, and 6. The word 'Solo' is written above the Tenor staff. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs.

130

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.
glo - riasson an - sias, ven a ser pre - mio de mi,es-pe - ran - za,

A.
ven a ser pre - mio, de mi,espe - ran - za, de mi,es-pe - ran - za,

T. 1ª
ven a ser pre - mio, de mi,espe - ran - za, de mi,es-pe - ran - za,

T. 2ª
ven a ser pre - mio de mi,es-pe - ran - za,

Ti.

A.

T.

B.

Org.

Ac.
#3 #3 6

134

Vln. 1ª

Ob.

Vln. 2ª

Violón

Ti.

A.

T. 1ª

T. 2ª

Ti.

A.

T.

B.

Org.
s

Ac.

ven a ser pre - mio de mi_espe - ran - za

de mi_espe - ran - za

de mi_espe - ran - za

ven a ser pre - mio de mi_espe - ran - za

#3

Criterios de edición

No se conserva partitura de esta pieza, únicamente las partes. Está escrito en claves bajas. Su plantilla es de violín (1º), violín añadido (2º), oboe y violón en el primer coro; tiple, alto, tenor 1º y tenor 2º en el segundo coro; tiple, alto tenor y bajo en el tercer coro, con acompañamiento al órgano; más acompañamiento general. Mostramos en la transcripción la disposición del primer coro instrumental en el sistema superior, con el violín añadido bajo la línea del oboe por su carácter posterior; el segundo coro (voces) en el centro y el tercer coro (lleno) debajo, con su acompañamiento al órgano específico. En la parte inferior se muestra el acompañamiento general. No lleva ninguna alteración en la armadura.

El estribillo alterna secciones en compasillo con una central en compás de proporción menor. De todas las partes, la única que presenta líneas divisorias es la de tiple del segundo coro, que consideramos que pueden haber sido añadidas con posterioridad. El resto de voces, y especialmente los instrumentos, muestran esa agrupación de figuras en bloques de cuatro negras. En las coplas se alternan secciones en compasillo y en 6/8. Ningún compasillo presenta líneas divisorias, tampoco los instrumentos, y por el contrario todas las partes las tienen en los 6/8. Hemos transcrito el compasillo como C y el de proporción menor como 3/4. El de 6/8 tal y como aparece.

Transcribimos en bastardilla la letra que aparece en los originales con el signo de repetición \cdot/\cdot , y mostramos entre corchetes los elementos que no se encuentran en los originales pero necesitan ser añadidos. Invertimos en algunos casos el orden de las cifras del bajo cifrado, para adecuarlas a como se suelen anotar hoy en día, con la cifra mayor encima.

Notas críticas

- C. 16, acompañamiento: el cifrado no se aprecia con total claridad. Mostramos el que a nuestro parecer es el que mejor se deduce.
- C. 19, acompañamiento: la última corchea viene cifrada como una quinta disminuida, pero encontramos un sol en el alto del segundo coro, de manera que añadimos al cifrado el 6 para indicar que es un acorde de séptima. Exactamente lo mismo ocurre en la última corchea de los siguientes compases, 20 y 21. En el caso del compás 21 la nota que no está cifrada la encontramos en el tenor 1º del segundo coro.

- C. 28, acompañamiento: ciframos la resolución del retardo que se produce en la segunda parte del compás. Lo mismo sucede en los compases 30, 32 y 36.
- C. 67, acompañamiento: ciframos en la última nota la resolución del retardo.
- C. 82, tenor 1º: hacemos coincidir la letra con las barras de unión de las notas, aunque en el manuscrito las sílabas «sa-es» parecen coincidir con las dos semicorcheas.
- C. 89, acompañamiento: a la negra de la tercera parte del compás le corresponde en el manuscrito el cifrado 5/4, aunque en realidad ese cifrado se corresponde mejor con la última negra. En la anterior ciframos 6 para que quede clara la nota del tenor 1º.
- Cc. 97-98: acompañamiento: entre estos dos compases hay uno tachado en el manuscrito.
- C. 105, tiple del segundo coro: mostramos en notación reducida la parte que está añadida al final de la página con una señal para el segundo compasillo, que tiene 19 compases de espera. Es un desdoble del solo de tenor 2º, suponemos que añadido con posterioridad por la posible falta de solistas. En algunos puntos, sobre todo en los finales de frase, existen diferencias entre ambas voces.
- C. 106, tiple del segundo coro: las dos últimas notas de este compás son corcheas en la parte de tiple, pero mostramos semicorcheas tal y como están en el solo de tenor.
- C. 108, acompañamiento: el cifrado de la tercera negra indica únicamente #3, pero al ser diferentes la parte de tenor solista y la de tiple añadida, indicamos entre corchetes el cifrado que mejor se ajusta a la melodía.
- C. 109. acompañamiento: en la última negra del compás ocurre igual que en c. 108.
- C. 127, alto: fa # en la primera parte del compás, por concordancia con la armonía. Está cifrado en el bajo y aparece también en la parte de violín añadido.

Letra

<u>Estribillo</u>	Estructura interpretativa
<i>Ha del Pays tirano</i>	Tiple
<i>Ha del Pays tirano</i>	Tercer coro
<i>Ha del Pays tirano</i>	Tiple
<i>Centro de los pesares inhumanos</i>	
<i>Ha de aquel que de Estrellas pisó Alfombras</i>	Solo de tenor I
<i>Príncipe de tinieblas y de Sombras, sabe, repara, advierte, atiende, mira, que nace una piedad contra tu yra.</i>	
<i>Espera que se rompa su cadena, quando nazca su gloria, entre su pena</i>	Solo de tenor II
<i>Alerta passiones, Cuidado Cautelas, no logre victorias, quien quiso la gloria, y halló miseria</i>	Segundo coro
	(Cambio de compás C3)
<i>Llore desdichas, dolores sienta, pene rigores, ansias padezca, ansias padezca</i>	Coros segundo y tercero (estilo imitativo) Tutti
	(Cambio de compás C)
<i>Acuda el triste Centro a la pelea, y aquel que con su hechura se recrea, vea que aun en la Cuna su persona, antes halla la Cruz que la Corona al arma obstinaciones, embidias a Campaña,</i>	Solo tenor II Coros segundo y tercero (estilo imitativo) Tutti

<i>embidias a Campaña</i>	
<i>Resuene ya el clarín,</i>	Solo Alto
<i>y el infernal confín,</i>	
<i>prevenga su arrogancia</i>	
<i>Guerra guerra guerra</i>	Tutti
<i>arma arma arma</i>	
<i>y a caxas y timbales,</i>	Solo Tenor I
<i>milicias infernales</i>	
<i>acudan a campaña</i>	
<i>Con iras, con furias, con sañas</i>	Tiple y Alto del segundo coro
<i>Guerra guerra guerra</i>	Resto de voces coros segundo y tercero
<i>arma arma arma</i>	
<i>Guerra guerra guerra</i>	
<i>arma arma arma</i>	
<i>un General intenta (Tiple)</i>	Las intervenciones del Tutti coinciden con las
<i>Guerra (Tutti)</i>	dos últimas sílabas de los solos, en tiempo
<i>Vibrar la tierra Esclava (Tenor II)</i>	fuerte de compás.
<i>Arma (Tutti)</i>	
<i>En unos solos Niños (Alto)</i>	
<i>Guerra (Tutti)</i>	
<i>Las lágrimas son balas (Tenor I)</i>	
<i>Arma (Tutti)</i>	
<i>Guerra guerra guerra</i>	Tutti
<i>arma arma arma</i>	
<i>Guerra guerra guerra</i>	
<i>arma arma arma</i>	
<i>Guerra guerra guerra</i>	
<i>arma arma arma</i>	
<u>Coplas</u>	
<i>Ya el divino Josué por libertar,</i>	Tenor I
<i>la tierra racional que presa estava,</i>	

que presa estaba

(intervención instrumental)

*quiere parar en su Carrera al Sol,
quando en Belén á su hermosúra para
a su hermosura para*

(intervención instrumental)

*Y pues Los Consuelos del triste restauras
Ven dueño mio que el alma es tu Alcazar
que el alma es tu Alcazar*

Cambio de compás 6/8 Tutti segundo coro

Cambio de compás C (intervención
instrumental)

*Ya La Naturaleza Esclava vil,
aunque de embidia los abismos rabian
los abismos rabian*

Tenor II

(intervención instrumental)

*Unida con La Luz de la Deydad,
donde temió el desprecio halló La palma,
halló La palma*

(intervención instrumental)

*Y pues ls baxezas, al Cielo levantas
ven poderoso, llega amoroso,
entra en tu estancia*

Cambio de compás 6/8 Tutti segundo coro

*Que en tu hermosura,
por mi ventura,
glorias son ansias*

Tiple

*ven a ser premio,
de mi esperanza*

Tutti segundo coro escalonados por parejas
Alto/Tenor I y Tiple/Tenor II
(intervención instrumental)

*ven a ser premio,
de mi esperanza*

Tutti segundo coro