

JOSE LUIS PALACIOS GAROZ



**JOSE PRADAS GALLÉN**  
**EL ÚLTIMO BARROCO VALENCIANO**



SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA

SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA  
*OBRAS DE INVESTIGACION HISTORICA - LXVI*

**JOSE PRADAS GALLEN**  
**EL ULTIMO BARROCO VALENCIANO**

JOSE LUIS PALACIOS GAROZ

# JOSE PRADAS GALLEN EL ULTIMO BARROCO VALENCIANO



CASTELLON DE LA PLANA  
MCMLXXXIV

Copyright by



1993

ISBN, (en trámite)

Dep. leg.: CS-216-94

Imprime: Graficas Montañés

C/. Jorge Juan, 40 - Telf. (964) 21 37 39

12006 Castellón



*A la memoria de mi padre,  
al presente de mis hijos*

*Este trabajo fué realizado  
gracias a una beca de la  
Institució Valenciana  
d'estudis i Investigació*

## INDICE

|                                                          |     |
|----------------------------------------------------------|-----|
| PRELUDIO .....                                           | 9   |
| INTRODUCCION .....                                       | 11  |
| I.- CRONICA DE UNA VIDA .....                            | 17  |
| I.0. Biografías .....                                    | 17  |
| I.1. Villahermosa del Rio: 1689-1698 .....               | 26  |
| I.2. Catedral de Valencia 1698-1712 .....                | 29  |
| I.3. Parroquia San Jaime de Algemesí: 1712-1717 .....    | 43  |
| I.4. Parroquia Santa María de Castellón: 1717-1728 ..... | 50  |
| I.5. Catedral de Valencia: 1728-1757 .....               | 60  |
| I.6. Villahermosa del Rio: 1757 .....                    | 87  |
| I.7. Epílogo .....                                       | 91  |
| II.- OBRA .....                                          | 97  |
| II.1. Música teórica .....                               | 99  |
| II.2. Música poética .....                               | 104 |
| II.3. Música práctica .....                              | 120 |
| POSLUDIO .....                                           | 123 |
| APENDICES .....                                          | 129 |
| Opera al Patriarca San José .....                        | 159 |
| BIBLIOGRAFIA .....                                       | 191 |



## PRE-LUDIO

No estará de más justificar, siquiera brevemente, la utilización de los términos "**Pre-ludio**" y "**Pos-ludio**" como inicio y conclusión de este trabajo; del latín *ludus*, ambas formas musicales son algo así como la preparación al juego y el balance o la moraleja. No puede ser mera casualidad que en inglés, francés y alemán –por referirnos sólo a tres lenguas próximas– para "jugar" y "tocar un instrumento" utilicen la misma palabra: "*play*", "*jouer*", "*spielen*". En definitiva: no parece que hablar aquí de "preludio" y "posludio" des-entone –di-suene– del tema que pretendemos desarrollar: la vida y la obra de un músico.

El **Siglo XVIII** en general –el español en particular– es, por muchas razones, un siglo especialmente atractivo para el historiador y para el músico.

Por otra parte, como hemos señalado en alguna ocasión (1993: 108), en el **País valenciano** el Barroco es, si cabe, más barroco.

Faltaba el personaje. D. Juan Ramón Herrero, Director del Conservatorio de Música de Castellón y de la Coral *Vicent Ripollés*, me lo sugirió allá por el año 1986: el castellonense **José Pradas Gallén**.

D. José Climent Barber, Director del Conservatorio de Música "José Iturbi" de Valencia y actual Maestro de Capilla de la Catedral (continuador de Pradas), me orientó, facilitó libros, partituras, puso a mi entera disposición sus trabajos y posibilitó el acceso a la obra de Pradas depositada en el Archivo de música de la Catedral.

El Instituto Valenciano de Musicología "Alfonso el Magnánimo" brindó el apoyo material al proyecto.

El Dr. Oriol Martorell Codina, Catedrático de Historia de la Música en la Universidad de Barcelona, a quien había tenido la ocasión de conocer como alumno suyo de Dirección Coral en los Cursos Internacionales "Manuel de Falla" de Granada, tuvo a bien aceptar la dirección del trabajo durante mi estancia en Castellón; en Málaga es el Dr. Juan Fernando Ortega Muñoz, Profesor Titular de Filosofía en dicha Universidad, quien asume dicha responsabilidad; esta doble dirección, lejos de ser algo anecdótico, me ha permitido tomar conciencia de ambas perspectivas: la musical y la filosófica.

El Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos) acogió mi investigación y mi persona dentro de sus venerables muros poniendo a mi disposición su valiosa biblioteca, su hermoso órgano, el silencio y la paz de sus claustros y la hospitalidad de sus monjes.

La Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana se ofreció, en principio, a colaborar en la edición de este trabajo a través del extinto Instituto Valenciano de Artes Escénicas, Cinematografía y Música (I.V.AE.C.M.); problemas estructurales y coyunturales se lo han impedido.

Finalmente, la Sociedad Castellonense de Cultura ha tenido a bien editarlo.

Así pues, la propia realización del trabajo ya ha supuesto, entre otras cosas, un precioso ejercicio de colaboración y comunicación; desde aquí quiero agradecer sinceramente la ayuda prestada por personas e instituciones que lo han hecho posible.

Esta pequeña historia interna cuenta otra historia que, como siempre sucede, es parte de una mucho más amplia: la *Historia de la música en el País valenciano durante el siglo XVIII*.

Creo honestamente que este libro puede y debe interesar a todo curioso, a toda persona preocupada por la historia de la música, parte integrante de la historia de la cultura, de la historia de la humanidad.

Específicamente deben sentirse apelados los valencianos: los de Villahermosa del Río, los de Castellón, de Algemés y de Valencia; los mismos o parecidos aires debió respirar, parecidos caminos anduvo, parecidas gentes debió frecuentar, en similares lenguas debió hablar y pensar el músico José Pradas Gallén los días de su existencia.

Conocer a Pradas es una forma de conocer la idiosincracia del pueblo castellonense y valenciano y, en general, de los pueblos mediterráneos, a través de una de sus manifestaciones más genuinas: la música; el conocimiento de las similitudes y diferencias entre las personas y los pueblos posibilitará, sin duda, el respeto, la tolerancia y la convivencia.

Es necesario, por supuesto, que conozcan a Pradas los músicos de cualquier región o nacionalidad, profesionales y amateurs, musicólogos, críticos, profesores, compositores, intérpretes, oyentes.

Hay que enseñar a Pradas, interpretar a Pradas, aprender de Pradas, oír a Pradas; que, a través del milagro de la interpretación, lo mejor de su música, valenciana y universal, siga vivo en la obra de nuestros compositores contemporáneos.

A la disposición de literatos y lingüistas, historiadores, sociólogos, músicos, hombres y mujeres curiosos-cultos expongo este trabajo; sus críticas y sus alabanzas lo convertirán en un ser vivo.

Sean bienvenidas.



## INTRODUCCION

A medida que se desciende de la Historia general a la particular, se vuelve más interesante, cercana, viva y palpitante.

Es d'aleshores ençà —observa Sanchis Guarnier (1978: 17)— que és considerat l'home comú com el principal protagonista de la Història, puix que la humanitat ja no hi queda reduïda a la petita minoria dels homes amb història.

Es posible hallar complejidad en la existencia más sencilla del mismo modo que existe una huella de uniformidad en la más compleja; la de *José Pradas Gallén* es paradigmática de la mayoría de los Maestros de Capilla de España:

El conjunt de l'obra és acceptable i interessant, i serveix almenys per a reflectir l'estat de l'art musical entre nosaltres a principis del segle XVIII (Ripollés 1935: XXXIV).

Ninguno de los estudios posteriores sobre Pradas ha podido prescindir del trabajo de este canónigo castellonense quien, sin embargo, contaba con un handicap ineludible (Ib.):

La tasca d'estudiar en detall els 248 'villancicos' que formen la col·lecció de Pradas, arxivats a la Catedral de Valencia, no és pas gaire de bon fer; sobretot si tenim en compte la manca de partitures i la necessitat, per tant, de mirar separadament paper per paper i establir després la concordança d'uns amb altres.

Esta primera y necesaria tarea de transcripción de sus obras completas no llegó Ripollés a conocerla; fue realizada en los años 60-70 por Joaquín Piedra y Bernardo Adam bajo la dirección del P. Vicente Tena (1965-1974), revisada en parte por José Climent (1974 y 1975), siguiendo la trayectoria emprendida por el mismo Vicent Ripollés. En tales circunstancias, por tanto, un estudio serio de la vida y la obra de Pradas estaba por hacer:

Desafortunadamente —sostiene L. Artigas (1983: 3)— aún no se ha prestado la suficiente atención a la gran obra de este eminente músico del barroco valenciano (1983: 3).

Pradas es puente entre dos estéticas, dos prácticas, dos filosofías: "la primera" —razón, contrapunto, reglas— y "la segunda" —sentidos-sentimientos, melodía-armónica, gusto—. En su música, por tanto, se reflejan las grandes inquietudes del pensamiento de la época; época y estética de crisis que hacen su estudio doblemente atractivo.



Si "todo músico es filósofo ignorante de serlo"<sup>1</sup>, Pradas lo es especialmente por ser maestro en "traduir musicalment les idees" (Ripollés o.c. XXXV). Recupera, de esta manera, para la Filosofía y para la Música, el acercamiento, la integración, el sentido original y originario del "logos".

Destacado papel desempeña también en nuestra historia *Joseph Vicent Ortí i Major*, Secretario de la Ciudad de Valencia, historiador y probable autor de la mayor parte de los Villancicos de Rabassa y de Pradas.

Uno y otro, valencianos ambos, nos darán una amplia visión de la estética musical teórico-práctica imperante en Valencia en este período, llenando así un hueco ampliamente sentido y denunciado por todos los tratadistas teóricos –"musicólogos avant la lettre"– del Siglo XVIII español.

Adoptamos la ordenación preconizada por Bukofzer (1986: 375), fiel a la triple clasificación aristotélica: la **Música teórica** estudia la especulación musical; la **poética** (de "poiesis": creación) se ocupa del arte de la composición; estudiaremos aquí la obra de Pradas en general, dejando para otro trabajo el más específico estudio del *Villancico*, allí donde mejor se ejemplifica la evolución de sus criterios estéticos; la interpretación o plasmación sonora de la música poética es lo que denominamos **música práctica**.

Para finalizar: creemos justo, necesario y oportuno ser nosotros, los españoles, los valencianos, quienes estudiemos, critiquemos y valoremos, personal y estéticamente, a nuestros propios autores. No vaya con nosotros la amarga queja del Maestro Pedrell que así lo confiaba a su amigo y colega Vicent Ripollés en 1945 (314):

Estoy pasando una temporada de aplastamiento nervioso, nacido de la comparación de lo que están haciendo los alemanes y también los franceses por mí y lo que no han hecho mis paisanos, guardando lo que yo llamo la seriedad filosófica del burro.

\* \* \*

Aunque nuestra *Fuente* principal han sido **Partituras** (tanto originales como transcritas), nos ha sido de enorme utilidad el manuscrito *Diario* del citado Ortí i Major, donde se ofrecen puntuales noticias de los hechos más importantes acaecidos en época tan conflictiva para la Historia de Valencia, desde la óptica de un botifler históricamente honesto e imparcial:

Nadie me culpe, si es que llega a leer esto, las prolijidades, menudencias y circunstancias que he puesto, pues puede ser que en adelante por el tiempo sirvan; y más, que esto lo hago sólo para mí, no para sacar a luz, pues para esto callaría algunas cosas (1715: 4).

El estudio de las **Actas Capitulares de la Catedral** de Valencia a lo largo del Siglo XVIII nos ha permitido un conocimiento directo e inmediato de la vida interna de la Catedral, de su Capilla de Música y del propio Pradas.

1. "Musica est exercitium metaphisices occultum nescientis se philosophari animi" (Schopenhauer 1960: 257).

Realmente conservamos pocos **Escritos de Pradas**: una amplia carta al Maestro de Capilla de Orihuela, informes de los exámenes de oposiciones e informes como censor; son, sin embargo, documentos de vital importancia para investigar su vida y su obra.

Hemos consultado **Libros de Bautismo y Defunciones**, **Catálogos de Archivos de Música** de Catedrales, Colegiatas y Monasterios.

**Libros**, en fin, de Historia Universal, de España, de Valencia, Historia de las Ideas e Historia de la Iglesia amén de Enciclopedias, Diccionarios de Música e Historia de la Música han compuesto el fondo general a este trabajo.

El conocimiento "in situ" del **marco espacial** —pueblos y ciudades, Iglesias y Organos— donde nació, vivió y murió nuestro personaje aporta, sin duda, elementos de inestimable interés.

Los escasos **documentos sonoros** con obras de Pradas añaden nuevos datos significativos para un conocimiento fiel de la música práctica de este insigne compositor; interpretaciones, por otra parte, basadas en diferentes criterios estéticos que han levantado crudas polémicas, como tendremos ocasión de comprobar.

\* \* \*

Al no existir un *método* de validez absoluta, tendemos a un un método-síntesis en el que, como aconseja Casares (1985: 68), no se pierda ninguno de los elementos que directa o indirectamente están implícitos en la partitura".

Así pues, será **sociológico** en cuanto Pradas manifiesta la manera de ser, de sentir y pensar de un pueblo; **regresivo y progresivo, analítico y sintético** al poner en relación dialéctica cada uno de los momentos de la biografía entre sí, con la época, la cultura, el arte y la música; **explicativo-connotativo** de ideas y criterios estéticos implícitos en la partitura; **crítico-valorativo**, sobre todo, en el *Posludio* de nuestro trabajo.

Queremos, sin embargo, dejar constancia de la dificultad de la crítica, el análisis y, en definitiva, cualquier método de investigación sobre el Arte y sobre la Música. Es un tema de tal importancia que pone en cuestión el propio planteamiento de este trabajo; de tal amplitud que merece ser tratado en otro lugar.

\* \* \*

## Códigos de referencia

En los textos en castellano antiguo hemos normalizado la expresión y la ortografía; cuando están escritos en catalán-valenciano antiguo, transcribimos el texto respetando la grafía del manuscrito ("liures", "señalar", "y" ...); sólo utilizamos los acentos diacríticos (para diferenciar el significado de dos homógrafos); desaglu-



tinamos palabras (pronoms febles) siguiendo las reglas actuales de ortografía del catalán moderno, siempre que no signifique variación sobre el manuscrito.

Hemos resuelto el problema del aparato crítico citando en el texto a los respectivos investigadores; su localización en la bibliografía general permite así identificar las fuentes; el sistema "autor-fecha" descrito por Umberto Eco (1983: 209), permite aclarar enormemente el texto y eliminar un 80% de las notas.

Además de las abreviaturas comunes -Cap. (capítulo), Ib. (ibidem), o.c. (opus citatum), Ms. (manuscrito), s/f (sin fecha)-, en lo referente a la música utilizaremos las recomendadas por la RISM (Repertorio Internacional de Fuentes musicales) con ligeras variaciones: el modo mayor, en mayúsculas (DO), el menor, en minúsculas (do).

El número de una obra se refiere a la transcripción de Piedra-Tena (Pt) -si pertenece a un ejemplo musical, lo señalamos en negrita-; en el caso de que tal obra no aparezca en dicha relación, o de que en determinado elemento exista contradicción con otras versiones, adjuntamos las iniciales de la versión que nos parece más fiable: "Ba" de Barbieri, "Cl" si está incluida en los *Fondos* de Climent, "Ri" si la transcripción es de Ripollés, "Es" de Escoín, "MM" si la noticia la recibimos de A. Martín Moreno, "To" de Torrellas, "Sg" si pertenece al Archivo de Segorbe, "Pa" al Patriarca, "Ec" al Escorial.

El título de los Villancicos aparece a veces resumido por razones de espacio. Si un elemento es considerado dudoso, añadimos el símbolo "?". En las obras latinas la tonalidad es el elemento diferenciador.

**La forma** viene indicada por las iniciales de cada sección:

- K(yrie), G(loria), C(redo), S(anctus-Benedictus), A(gnus) en las Misas;
- I(ntroducción), E(stribillo), C(oplas), R(ecitado), A(ria), T(onada), S(eguidillas), P(astorelas), M(inué), F(abordón), G(rave), Re(sponsión), por orden de aparición, en los Villancicos.

**La composición coral** usual es la siguiente:

Coro I=SSAT; II y III=SATB; si es diferente, así lo haremos constar; como es natural, nos referimos, en las Misas, al Credo (o, en su defecto, al Gloria); en los Villancicos, al Estribillo.

Los **solos** se refieren, en los Villancicos, al Recitado y Aria: S=Soprano; A=Alto; T=Tenor; B=Bajo; V=varios solistas.

En cuanto a la **composición instrumental**, vl=violín, va=viola, vt=violeta, fl=flauta, ob=oboe, ci=corno inglés, cl=clarín, fg=fagot, tp=trompa, t/c= trompa de caza, ct=clarinete, tl=timbal, vn=violón, cb=contrabajo, ar=arpa, or=órgano, ó/c=órgano con clarines, cv=clavecín, bc=bajo continuo (no indicado normalmente por ser habitual).

Con el signo "+" señalamos que existen otros elementos que no están incluidos en el apartado por falta de espacio.

En nuestras citas y en la Bibliografía hemos utilizado las siguientes abreviaturas:

|             |                                                  |
|-------------|--------------------------------------------------|
| <i>ACAO</i> | Asociación Cabanilles de Amigos del Organo       |
| <i>ACV</i>  | Actas del Cabildo de la Catedral de Valencia     |
| <i>AM</i>   | Anuario Musical (Barcelona)                      |
| <i>BC</i>   | Biblioteca de Catalunya.                         |
| <i>BSCC</i> | Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura. |
| <i>CSIC</i> | Consejo Superior de Investigaciones Científicas. |
| <i>IEM</i>  | Instituto Español de Musicología del CSIC.       |
| <i>RM</i>   | Revista de Musicología.                          |
| <i>SEM</i>  | Sociedad Española de Musicología.                |
| <i>SO</i>   | Studium ovetense.                                |
| <i>TSM</i>  | Tesoro Sacro Musical.                            |



## CRONICA DE UNA VIDA

### I.O.- Biografías

Aduciremos aquí el testimonio de cuantos autores hablan de nuestro personaje, por orden cronológico.

Es fundamental, desde luego, el testimonio de sus *contemporáneos*: sorprende hoy todavía por su honestidad histórica y visión de futuro, el ya citado **J. Vicent Ortí** (1715: 24), asiduo colaborador de Pradas; a él nos referiremos con frecuencia a lo largo de este trabajo.

El organista y Maestro de Capilla **Francisco Morera** se confiesa discípulo agradecido de Pradas e incluso, en los últimos días del Maestro, le ayuda a componer los obligados villancicos.

El manuscrito de **Pahoner** *Hallazgo de especies perdidas* ofrece una serie de interesantes datos —aunque no todos igualmente fidedignos— que completan la A.C.V.

\* \* \*

El *Siglo XIX* no se ocupa excesivamente de la música barroca; la Musicología española estaba en ciernes; la búsqueda de información sobre Pradas en Dictionarios y Enciclopedias de la época ha resultado infructuosa.

Nada aparece, desde luego, en el Manuscrito de Teixidor (1804), ni en los libros de Soriano Fuertes (1859) y Eslava (1860), quienes, sin embargo, citan expresamente autores valencianos: Comes, Vargas, García Balbán, Pontac, Ortells —"uno de los mejores maestros españoles de la segunda mitad del S. XVII y el mejor de la acreditada escuela valenciana de la misma época", en opinión de Eslava (o.c.: 80)—, Rabassa, Cervera, Fuentes y Pons.

Es **Barbieri** en 1867 (Cfr. 1986: 559) el primero que habla de Pradas, recoge la catalogación de sus obras en el Archivo de la Catedral de Valencia, realizada anteriormente por Juan B. Guzmán (Cfr. Apéndice); dos son las escuetas noticias referentes a su vida —notemos las imprecisiones—:

José Pradas, Presbítero en 2 de Marzo de 1728, era antes Maestro de Capilla en Castellón de la Plana. Murió muy viejo en Valladolid (?) 18 de Agosto de 1757.

La primera coma es una errata; debe colocarse detrás de la palabra "Presbítero"; así se deduce de la segunda noticia, que complementa la anterior:

En 2 de Marzo de 1728 fue nombrado el Presbítero Mn. José Pradas [Maestro de Capilla de Valencia], quien desempeñó igual destino en Castellón de la Plana. Ya de edad avanzada solicitó la jubilación en atención a encontrarse imposibilitado, a lo que el Cabildo accedió, honrándole con la distinción de concederle no sólo el sueldo de que disfrutaba, sí que también los honorarios que le correspondían por diferentes conceptos. Falleció en 18 de Agosto del año 1757 (Ib: 569).

Saldoni (1868) silencia el nombre de nuestro músico, así como Clement (1884), el *Diccionario Enciclopédico Hispano Americano* (1895) y Soubies (1899) —quien, sin embargo, cita a Ortells, Cavanillas [sic], Rabassa y Fuente [sic].

\* \* \*

Ya en los umbrales del *Siglo XX*, José Ruiz de Lihory, Barón de Alcahalí (1897 y 1903), investiga el tema con mayor profundidad. Tanto Ripollés (1935: VII y 1935-b: 150) como Zabala le reprochan no aducir pruebas y no comprobar las citas; Climent, sin embargo (1985: 156), considera que "ha prestado un magnífico servicio a nuestra cultura musical" y que "todavía hoy es un libro insustituible en el conocimiento de muchos aspectos de nuestra música".

Dicho libro —premiado en los juegos florales de 1900— se basa en Barbieri, añadiendo el dato de que en la Catedral de Valencia Pradas "permaneció 29 años, hasta que en 1757 obtuvo la jubilación, ocupando su plaza D. Pascual Fuertes [sic]" (1903: 381).

Elabora un nuevo Catálogo de sus obras: 377 que proceden del Archivo de la Catedral (10 más que el de Guzmán-Barbieri), 12 Villancicos en el Archivo musical "Barbieri" —en realidad se trata de 12 juegos de 4 Villancicos cada uno; en total: 48 Villancicos de Navidad, y no todos son de Pradas—, 2 Motetes y una Misa en el Archivo del Escorial, *Cantada a San Francisco*, letra de Ortí, en la Biblioteca Nacional y un Auto Sacramental *Desengaño de la mundana felicidad ...* en paradero desconocido.

El canónigo Sanchis Sivera (1900: 456) cita el magisterio de José Prades [sic] en la Catedral de Valencia de 1728 a 1757.

Rafael Carreras y Bulbena (1907), Paul Landormy (1910), y hasta el valenciano Eduardo López-Chávarri (1914) silencian el nombre de nuestro músico.

Benito Traver, en 1918, copia de Lihory —según Ripollés (1935-b: 146)— sin aportar nuevos datos.

Francisco Escófn, al año siguiente, centra su investigación, sobre todo, en los organistas de Castellón.

Rafael Mitjana en 1920 (: 2138-2143) se conforma con citarlo: "D. José Pradas et D. Pascual Fuentes, tous les deux directeurs de la maîtrise métropolitaine, le premier a partir de 1728, et le second, depuis le 8 juin 1757."



El juicio que le merece "l'école valencienne" es, en general, positivo: Rabassa –equivoca la fecha de su incorporación, 1713– es descrito como hombre de gran habilidad contrapuntística; después de citar a Pradas, Orgambide y Morera, Fuentes es considerado uno de los más importantes y Pons "causa la ruine de cette chapelle célèbre qui jusqu'à ce moment avait cultivé de préférence le style classique".

El mismo año en que Riemann (1922) ignora a Pradas, es de nuevo el canónigo Sanchís Sivera (: 444 y 445) quien, hablando de Villahermosa del Río y de su famosa ermita de S. Bartolomé, proporciona un precioso dato: "En su Iglesia está enterrado el músico José Prades [sic], Maestro de Capilla de la Catedral de Valencia que murió el 10 de Agosto de 1757, haciéndole varios legados". Aunque no es correcta la fecha de defunción ni el apellido, su aportación influirá decisivamente en la investigación llevada a cabo por el hombre que definitivamente descubrió a Pradas y dio a sus estudios un cauce amplio y documentado:

Vicent Ripollés, castellonense como Pradas, es sucesivamente cantor en la Párrquia Santa María de Castellón, Maestro de Capilla de la Catedral de Tortosa, del Colegio "El Patriarca" de Valencia y de la Catedral de Sevilla, Maestro de Canto Coral de la Catedral de Valencia y Canónigo de la misma hasta su muerte en Rocafort en 1943. Captado, junto con Otaño y Pedrell por el *Motu proprio* de Pío X (1903) luchará hasta su muerte contra la italianización musical religiosa surgida, precisamente, en el siglo que estamos estudiando.

Su primer libro, *Músicos castellonenses* (1935), es un impresionante documento con datos de primera mano: 78 músicos castellonenses más 6 de dudosa procedencia; destaca la egregia figura de José Pradas, de quien resume y traduce lo que luego escribirá en su segundo libro –ya en prensa–, con algunos errores: 1698 en vez de 1689 como fecha del nacimiento de Pradas –error comprensible que repetirá Climent en 1974– y 1724 en vez de 1718, fecha de la Opera al Patriarca San José.

Pero donde trata el tema con toda profundidad y rigor es en *El Villancico i la Cantata del S. XVIII a València*, "la obra más seria y con mayor rigor científico de todos los estudios musicológicos valencianos de la primera mitad del S. XX" –en opinión de Climent (1985: 157)–; "el primer libro que se publicó sobre el Villancico en toda España" –asegura Della Corte (1950: 990)–; Robres confunde la fecha de su publicación: 1925 en vez de 1935 (1944: 138).

Con los datos aportados por Sanchís Sivera empieza sus pesquisas sobre Pradas para, en tan sólo diez apretadas páginas, establecer las siguientes conclusiones:

José Pradas Gallén nace el 20 de Agosto de 1689 [en realidad es el día 21] en Villahermosa del Río, provincia de Castellón, diócesis de Valencia; comienza a cantar como infantilillo en la Catedral de Valencia la noche de Navidad del año 1700; cesa en junio de 1705 para reincorporarse el 22 de marzo de 1707 como Acólito –nombramiento prorrogado en 1710–; son sus Maestros: Ortells, Oyanarte y Cabanilles.



En Marzo de 1712 gana por oposición los beneficios de Maestro de Capilla y Organista de la Parroquia San Jaime de Algemesí (Valencia). En Abril de 1717 gana la plaza de Maestro de Capilla de Santa María de Castellón, perteneciente entonces a la diócesis de Tortosa. En 1728 es nombrado, sin oposición, Maestro de Capilla de la Catedral de Valencia, cargo del que se jubila en Febrero de 1757. Muere el 11 de Agosto del mismo año en la ermita de San Bartolomé de su pueblo natal, dejando como sucesor a su discípulo Pascual Fuentes.

Elabora, a continuación, una rápida catalogación de sus 373 obras en el Archivo de la Catedral de Valencia y, en un estudio provisional –faltaba la transcripción de sus obras– pero crítico –según espíritu y letra del *Motu proprio*–, arremete contra la italianización de su música religiosa (o.c.: XIV) que culminará en Fuentes y Pons:

La música religiosa valenciana, tot allunyant-se de les fonts primitives [...] seguía una davallada molt notable en la fortitud artística, expressivitat i ambient místic [...] amb un contingut ideològic i unes formes melòdiques i harmòniques que palesaven bé un ambient superficial, frívol i mancat d'aquella austeritat dolçament simpàtica de l'escola de Sevilla i d'aquella emotivitat pregonament mística dels cantors de Castella en el segle XVI i adhuc d'aquell expressivisme religiós exultant, però intensament pietós, dels mestres valencians del segle XVI i primera meitat del XVII.

Aunque su primera intención fue finalizar el estudio sobre Pradas con la "Opera al Patriarca San José" *Cortó la noche*, al no conservarse completa, la sustituye por la "Cantata" *Ah del célebre confín* y un Villancico de 1745 (o.c.: XXXIX).

El año siguiente, el también castellonense Escoín (1936: 354) se cree en la obligación de disculpar a Pradas de las veladas acusaciones de Ripollés:

Hace esfuerzos por la santificación de su música y, ecléctico por las circunstancias que le rodean, no puede menos de aspirar a que su música sea calificada de religiosa trabajando el contrapunto.

Hamilton, en 1937, refiere que se cantaban Villancicos en valenciano, pero sólo cita autores catalanes.

Aráiz (1942: 162), sin citar a Pradas, recoge la opinión de Eslava y acusa a toda la escuela valenciana de emplear el antiguo género.

Brénet (1946), en la voz "Villancico", cita a los valencianos como los únicos compositores españoles de este género, entre ellos Ortells, Rabassa, Joseph Vicent Ortí [el poeta, noticia sin confirmar], José Prada [sic], Comes, Vargas, Fuentes y Morera –en este orden.

El mismo año otro castellonense, Codina Armengot (1946: 49), escribe una escueta nota: "José Pradas, Pbro., Organista: 1717 a 1728 Maestro de Capilla de la Parroquia de Santa María de Castellón". Es curiosa la clasificación de Pradas como Organista y, a renglón seguido, Maestro de Capilla.

Della Corte (1950: 992) afirma que "Pradas introdujo en 1730 dos trompas como instrumentos acompañantes y, trascurridos 8 años, introdujo además 2 oboes", contradiciendo así a Ripollés.

**Albert Torrellas** (1952: 299) añade nuevos datos sobre Pradas, aunque sin precisar sus fuentes:

En el Archivo de la Catedral de Valencia, amén de los Villancicos, se encuentran diversos **cuatros** para las Comedias: *Agradecer y no amar*, *El escándalo de Grecia*, *Afectos de odio y amor*, *El juramento ante Dios* y *En tiernos lazos de amor*.

**José Subirá** (1953: 555) resume a Ripollés –"ocupó Prades [sic] el magisterio de la Catedral de Valencia desde el año 1728 hasta 1757"– y cataloga sus obras (o.c.: 563):

De Pradas existen 92 villancicos al Santísimo Sacramento, 88 al Nacimiento de Cristo, 68 a la Asunción de la Virgen y 30 más a diversas Vírgenes y Santos, imponiéndose en no pocas de estas producciones 2 trompas y 2 oboes.

Siguiendo a Mitjana, afirma que "Rabassa y Prades [sic] practicaron el estilo pomposo de Juan Ginés y de Comes".

**Monseñor Anglés** (1954: 1797) dedica un extenso artículo a Pradas citando expresamente a Ripollés, aunque confunde la fecha de edición de su libro –1933 por 1936–, introduce una nueva errata –Villaviciosa por Villahermosa– y valora así la obra de Pradas:

Su producción musical fue copiosísima. En ella como en la de su predecesor Rabassa, se nota un recuerdo de la música sagrada de la escuela napolitana [...]

Sus 248 conservados están generalmente compuestos siguiendo el modelo de los del S. XVII en aquella escuela valenciana imitando los de Comes [...]

La cifra es a todas luces inexacta, resultante de la suma de los correspondientes al Sacramento, Navidad y Asunción, sin tener en cuenta los dedicados a la Virgen, Santos y Santas. Tampoco es exacto que sigan el modelo de los del Siglo XVII, como demostró Ripollés. Su catálogo incluye 34 Misereres –contra los 24 de Ripollés–, 22 Motetes –26 según Ripollés– "algunos Gozos" [sic], y otras obras.

Un artículo de **Miguel Querol** el mismo año resume la exposición de Ripollés.

En un libro posterior (1958: 960 y 961) **Subirá** retoma la idea de Anglés:

Rabassa, José Prats [sic] que desempeñó aquel magisterio desde 1728 hasta su defunción ocurrida en 1757 [...] Los dos [...] mantienen la tradición de Comes en sus obras para gran número de voces, desde 8 hasta 15, y para coros e instrumentos.

**François Michel** (1961: 473), recoge las erratas de Anglés y combinando, probablemente, datos de Rabassa y Pradas añade:

Il [Pradas] fut organiste et Maître de Chapelle à Algemesí, Castellón, Valence et Seville (1724-1754) [...] On a conservé 377 de ses oeuvres [4 más que Ripollés].

El año 1965 (: 432) vuelve a tratar **Anglés** el tema "Pradas": Rabassa, como José Pradas, escribe casi siempre a 8 10, 12 y 15 voces, coros e instrumentos; ambos conservan aún una técnica primorosa y son ellos los dignos sucesores de Comes y gloria de la escuela valenciana del S. XVIII.

Lo lógico –y cronológico– habría sido comparar a Pradas con Rabassa; por otra parte, no conocemos pieza alguna a 15 voces de ninguno de ambos autores.

El año 1966 el jesuita **P. Vicente Javier Tena** (1905-1984) emprende la ardua tarea de recopilar y transcribir obras de autores valencianos: 170 volúmenes bajo

el título genérico de *Biblioteca Musical*, con un total de 4.300 composiciones hoy conservadas en el Archivo del Ayuntamiento de Valencia y en las Diputaciones provinciales de Valencia, Castellón y Alicante. 39 de dichos volúmenes corresponden a Pradas: 266 piezas en castellano y 86 en latín.

La cuidada biografía con que comienza su estudio nada nuevo añade a lo que ya sabíamos por Ripollés. Aunque sólo transcribe 352, realiza una catalogación de las 381 obras que se conservan en el Archivo de la Catedral, frente a las 367 de Barbieri, las 377 de Lihory y las 373 de Ripollés. Da por desaparecidas la *Cantata a San Francisco* y el Oratorio *Desengaño de la mundana felicidad*. "Pradas —finaliza— es Maestro consumado en la estructura de las nuevas formas: el recitado y el aria".

Ardua tarea, repetimos, de la que se hace eco la Revista *TSM* en el artículo de **Temprano** (1977: 26):

José Pradas Gallén, de Villahermosa del Río (Castellón): 39 tomos con 361 obras religiosas [...]; sus más de 260 cantatas en castellano para 8 y 12 voces mixtas con órgano, continuo e instrumentos varios, son una maravilla.

La transcripción dura ocho años y es encargada a **Joaquín Piedra** (1912-1971), músico y musicólogo, alumno directo de Vicent Ripollés y, como él, Maestro de Capilla del "Patriarca" desde 1950; colaborador de Climent en múltiples trabajos, ya en el año 1968, ocasionalmente, había escrito sobre Pradas en relación con los Maestros de Capilla del Patriarca. A su muerte es sustituido por el también músico y musicólogo **Bernardo Adam** quien, en su reciente libro (1988: 213 y ss.), resume datos ya conocidos.

El artículo "Pradas" de la *Enciclopedia Musical Salvat* (1967: IV, 38) firmado por J.S., además de confundir, de nuevo, la fecha de edición del libro de Ripollés, desliza ciertas inexactitudes:

De pequeño fue miembro del Coro en la Catedral de Valencia y luego estudió con Ortells [...]

Permaneció más de 30 años, desde 1724, en la Catedral de Valencia [...]

El plan de sus Villancicos es, como el de sus antecesores: Introducción, Estribillos, Coplas y Responsión.

**José Climent**, Maestro de Capilla de la Catedral valentina, es el hombre que desde los años 70 ha dado a conocer la obra de Pradas juntamente con la de tantos Maestros y Organistas valencianos. Su artículo "Pradas", en la *G.E.R.V.* (1973: IX, 125), desliza, sin embargo, algunas imprecisiones:

Desde 1700 a 1707 sirvió en la Catedral de Valencia como infantilillo y acólito [...]

En 1712 obtuvo el cargo de Capilla [sic] de Algemesí.

Su artículo de 1974 en *TSM* recoge lo expuesto por Ripollés; al año siguiente, en la misma revista, realiza un análisis de sus Villancicos.

Hasta 1976 llegan los ecos de su famosa polémica con Amando Blanquer sobre la realización del *Matutinas aves* de Pradas en la Semana Internacional de Música Sacra de Cuenca del 17 de Marzo del año anterior (Cfr. Muneta 1975).



En 1979 lleva a cabo la catalogación del Archivo musical de la Catedral de Valencia, la más importante y amplia de las realizadas hasta el presente, incluyendo, por lo que a Pradas se refiere, un total de 395 obras en latín y castellano, más 19 de dudosa paternidad: 29 más que Barbieri, 18 más que Lihory, 22 más que Ripollés; en los Fondos del Patriarca (1984) encuentra 6 obras más de Pradas, y en los Fondos de Segorbe otras 7, más 2 dudosas.

Mientras tanto, el año 1974 (: 10), Miguel M. Millán publicaba un documentado artículo sobre D. Pedro Aranaz y Vides (1740-1820), Maestro de Capilla de la Catedral de Cuenca, con una referencia ocasional a "D. José Pradas, el célebre Pradas, muy conocido en Cuenca, que a sus 20 años suplía a su Maestro Aranaz, ya jubilado, en la dirección de la Capilla como Maestro de Capilla interino". Se trata, por supuesto, de un José Pradas menos conocido que el nuestro y bastante posterior.

**Segura de Lago**, en 1975, aporta algunos datos sobre la estancia de Pradas en Algemesí; nada añade de importancia a lo que conocíamos por otras fuentes.

**Palau y Ducet**, por su parte (1976: XXVII, 173), establece una catalogación de las letras editadas de los Villancicos de Pradas (junto con las de otros autores valencianos y españoles) repitiendo, con ligeras variaciones, los datos de Barbieri.

En 1978 Carmen Bravo-Villasante, a pesar de citar a Ripollés, ignora los villancicos y autores valencianos.

**Martín Moreno** en el mismo año suscita una curiosa polémica sobre la paternidad de una de las obras tradicionalmente asignada a Pradas, la única de las conservadas en la que se utiliza el término "cantata", transcrita y analizada por Ripollés: *Ah del célebre confín* compuesta en 1724; su autor —asegura M. Moreno— no fue Pradas sino Literes (1673-1747), Violón principal de la Real Capilla; para demostrarlo, transcribe su Cantata *Ah del rústico pastor*, escrita en 1710 según el italianismo vigente.

**Montserrat Albet** firma en 1978 el artículo *Prades* de la *Enciclopedia Catalana* añadiendo nuevas imprecisiones: que muere en Valencia; que compone la Opera al Patriarca San José en 1708 —por 1718—; cita un *Dixit Dominus* a 8 voces, instrumentos y dos órganos —los 5 que nosotros hemos podido comprobar, son a 9, 10, 11 y 12 voces; ninguna obra de Pradas incluye dos órganos.

**José López-Calo** recoge en el artículo "Pradas" del *Grove Dictionary* (1980: XV, 182) las principales noticias biográficas aportadas por Ripollés, aun equivocando la ciudad de edición de su libro: Valencia por Barcelona; confirma, por otra parte, la confusión de Anglés de los 34 *Misereres* añadiendo "wich make their composer probably the most prolific in this genre in Spain".

El Diccionario *Selecciones de R. Digest* (1980), en el artículo correspondiente, acumula inexactitudes: que murió en Valencia, que fue Maestro de Capilla en Valencia desde 1724 y que se conservan 377 Obras —250 Villancicos— en el Archivo de la Catedral.

**Domingo Borrás**, a propósito del órgano de Algemés (1981: 11 y 12) cita de pasada a Mn. Joseph Pradas, Maestro de Capilla de Algemés.

En 1982 el jesuita **P. Gabriel Caderall** publica un valioso documento sobre la actuación de Pradas, todavía Maestro de Capilla en Castellón, durante las fiestas de canonización de S. Luis Gonzaga y S. Estanislao de Kostka en la Iglesia de la Compañía en Valencia, dirigiendo la Capilla de música de la Catedral.

En 1983, editada por la Excma. Diputación de Castellón, **Angeles López Artiga** transcribe y prologa la citada Cantata de Pradas-Literes *Ah del célebre confín* con una pequeña biografía y un pequeño estudio de la obra, en donde vierte algunas afirmaciones, cuando menos, dudosas: que los cuatros de empezar son precursores de la tonadilla; que Tena recopila 361 obras de la Catedral de Valencia, Colegio "Corpus Christi" y Segorbe. Examina las declaraciones de Ripollés y Della Corte sobre la aparición de los dos oboes en la obra de Pradas para concluir que "ambas son inexactas, ya que es en 1736 cuando aparecen por primera vez, en la misa *Ut, re, mi, fa, sol, la*" (Ib.).

El *Diccionario Oxford* (1984) silencia el nombre de nuestro músico. No así **Medal Benages**, ex-párroco de Villahermosa, quien el mismo año concluye el libro dedicado a la historia de esta villa con seis biografías de sus paisanos ilustres que "comenzamos a hilvanar en 1931, aunque hayan quedado mutiladas por los expresados acontecimientos lamentabilísimos [guerra del 36]" (1984: 141). Pradas —asegura— fue destinado a la Parroquia San Jaime de Algemés como "coadjutor y director organista de la misma" y se ordenó de sacerdote "por el año 1713" (Ib: 236); lamentablemente, no cita las fuentes.

No podemos, por tanto, confirmar dichos supuestos, como tampoco que en la Catedral de Valencia se conserven más de 400 obras suyas, que "luchó para conseguir para la ermita de San Bartolomé de Villahermosa un órgano de doble teclado que se empezó a montar en el verano de 1763" y que "le sorprendió la muerte en la residencia de la ermita de San Bartolomé el año 1758 a los 69 años de edad" (Ib.: 237).

**Mariano Pérez** (1985: III, 63) clasifica a Pradas como "organista de Algemés", dato, al menos, dudoso.

El *Diccionario Enciclopédico Espasa* (1985: XLVI, 1176) dedica un corto artículo anónimo a Pradas sintetizando el estudio de Lihory.

De nuevo es **Martín Moreno** quien, por estas fechas (1985: 170), aporta el dato de la existencia, en el Archivo del P. Otaño de Loyola, de un Oratorio de Pradas hasta entonces desconocido: *La vida del justo tejida de gozos y penas representada en la del Patriarca San José*, que se cantó en Valencia en 1723; desliza, sin embargo, algunas inexactitudes: "nació el 21 de octubre de 1689" (Ib.: 167), "murió el 14 de Agosto de 1751" (Ib.), "sus obras conservadas en el Archivo de la Catedral de Valencia son más de 200" (Ib.: 169).



**Oriol Martorell y Manuel Valls** (1985: 7), después de considerar música catalana la que "s'ha produït i es produïx en aquesta terra", reconocen que "les manifestacions musicals catalanes del barroc primer, neixen a la zona valenciana, amb dos centres bàsics: la Seu i el Col·legi del Corpus Christi" (Ib: 45). Tras estudiar la figura de Comes, añaden:

valencians foren també, ja en el S. XVIII, Josep Prades, Pere Rabassa [alterando el orden cronológico], Pascual Fuentes y F. Morera, tots els quals ens donen la pauta de la gran importància de la creació vocal valenciana en un i altre segle.

El artículo correspondiente de la Enciclopedia **Salvat Universal** (1986: XVI, 496) traduce la Enciclopedia Catalana conservando y aumentando sus fallos: Pradas (Villafermosa 1689 - Valencia 1757); Opera al Patriarca San José, 1708; defiende que su producción tiene carácter exclusivamente religioso.

**Miguel Querol**, Lothar Siemens y otros ilustres musicólogos coinciden en 1986 en un interesante debate sobre el teatro lírico español del barroco y las influencias musicales italianas. Querol (1986: 559) hace una breve referencia a la citada Opera de Pradas para ilustrar lo que ciertos compositores del Siglo XVIII entienden por ópera: gran cantata; su esquema formal no coincide con el transmitido por Ripollés ni con el que hemos comprobado en el original.

**Honneger** en 1988 resume el *Grove* repitiendo los fallos de Inglés y L. Caló: 34 Misereres.

1989, Centenario de su nacimiento, ha sido celebrado en Villahermosa; su pueblo natal, con una conferencia a cargo de **Salvador Seguí** y un concierto, el preciso día del aniversario: 21 de Agosto.

Es significativo que fuera el profesor Seguí, estudioso del folklore popular valenciano, quien dictara la conferencia, por la importancia que Pradas concede a la música popular; da cuenta del hallazgo de unos *Gozos a Nuestra Señora del Carmen* populares en Javea (Alicante) antes de encontrarse la partitura de Pradas, dato que conviene no perder de vista al estudiar la influencia popular en Pradas, o, lo que es más importante, la influencia de Pradas en la música popular; se trata de los mismos Gozos a 4 voces que vimos en el Patriarca, a 3 voces, "recopilados y aumentados por Estanislao de Jesús" ya en nuestro siglo.

Como síntesis de dichos actos publica Seguí un análisis del *Magnificat de VI tono a nueve* (Cfr. 1989) en el que resalta la triple influencia religiosa italiana (con predominio de la melodía y el elemento dramático), religiosa valenciana (de clara prevalencia polifónica) y popular valenciana (letra, melodía y ritmo).

**M. Carceller i Safont** (1989) publica un artículo en el que, entre indudables aciertos vierte dudosas afirmaciones: "[...] es conservaven dos orgues en el terme municipal de la vila [Villahermosa]: el de l'església parroquial i el de l'ermita de Sant Bertomeu" (: 345); "[...] el text que, sovint, no significa res" (: 355).

**Climent** por su parte, publica una *Historia de la música valenciana* (1989) que nada nuevo aporta a nuestro tema; en 1991 revisa y realiza la *Tocatta* para dos trom-

petas y órgano de Pradas. En 1992 participa, con un denso artículo sobre Pradas, en la *Historia de la música de la comunidad valenciana* editada por el Diario Levante de Valencia.

\* \* \*

Es elocuente la ausencia de Pradas, entre otras, en la *Enciclopedia Italiana* (1950), *Diccionario Enciclopédico Espasa* (1978), *Gran Enciclopedia Rialp* (1984), *Gran Larousse Universal* (1984) *Enciclopedia Francesa (universalis)* (1985), *Enciclopedia Británica* (1986), *Nueva Enciclopedia Universal Carrogio*, *Nueva Enciclopedia Universal Larousse*, *Diccionario Enciclopédico Océano*, *Diccionario Básico Espasa*.

Por desgracia, Pradas no es hoy conocido ni siquiera en Valencia. El actual Maestro de Capilla de Algemesí, Diego Ramón Lluch acostumbra a contar la curiosa pero sintomática y triste anécdota de que fue en Kecskemet (Hungría), asistiendo al curso de pedagogía musical Kodaly, donde oyó por primera vez el nombre de Pradas, su antecesor en el cargo que él ahora ocupa, a una soprano de Leningrado que interpretaba sus obras. Actualmente uno de los coros de Algemesí lleva el nombre de José Pradas.

\* \* \*

Este es, dirían los escolásticos, el status quaestionis. Hemos asistido a la evolución historiográfica de su biografía con sus contradicciones, sus imprecisiones, sus alteraciones en el nombre –José, Josep, Joseph–, apellido –Pradas, Prades, Prada, Prats–, lugares y fechas, obras, composición vocal e instrumental, errores que se transmiten y agrandan, configurando, una vez más, el fenómeno de la distorsión informativa.

Acudamos a las fuentes; compongamos nosotros la biografía de Pradas y la radiografía del difícil ambiente que le tocó vivir.

\* \* \*

### **I.1.- Villahermosa del Río: 1689-1698**

Per primera vegada en la història cultural del País Valencià –observa Fuster (1977: 92)–, és aleshores [fines del S. XVII] quan els pobles comencen a donar llur contingent d'intel·lectuals.

Son, en su mayoría, clérigos, es decir, personas de origen humilde –la Iglesia garantiza una vida estable– cuya actividad se proyecta fuera de sus lugares de origen debido a los continuos traslados a que son sometidos por sus superiores.

En la tierra donde nace el Mijares florecen una serie de importantes músicos religiosos: Teodoro Ortells en Rubielos (1650-1706), Pedro Vidal y José Pradas en Villahermosa del Río.

Villahermosa no es sino la traducción del nombre árabe "Villamalefa"; fundada por el Rey Jaime I el 9 de Marzo de 1242 (Balbás 1892: 103) —9 años antes que la propia capital de provincia, Castellón—, es, hasta el presente siglo, el pueblo más alejado de la entonces diócesis de Valencia; su altitud media supera los 1000 metros; el clima de montaña y las comunicaciones difíciles han conservado casi intactas su historia y tradiciones.

En 1655 tenía la villa 200 casas y 600 habitantes (Medall 1984: 83); en 1794 sumaba 350 vecinos, es decir, unos 1400 habitantes (Balbás 1892: 349); calculamos que en los años de infancia de José Pradas debían ser aproximadamente 850 ó 900 sus paisanos, dedicados a la agricultura, el bosque o, como su propio padre, a la confección de alpargatas (espartenias) —actividad que en el Siglo XIX dará lugar a una floreciente industria en toda la provincia de Castellón (Llistar 1887: VIII)—; descendientes de aragoneses, hablan un castellano influído, eso sí, por modismos aragoneses y valencianos.

"En cristiano se fundó Villahermosa y la religión informó siempre sus costumbres", escribe Medall (o.c.: 39); y así debió ser, efectivamente; basta con contabilizar el número y calidad de sus Ermitas e Iglesias:

- **Iglesia parroquial de la Natividad**, con 9 beneficiados en 1600, en la que se conservan 14 grandes libros de Coro "que eran usados por los numerosos beneficiados de la parroquia para el canto coral del Oficio divino" (Ib: 113).

- **Iglesia de San Julián**, capilla adosada al Hospital, construída en 1633 (Ib: 213).

- **Ermita de Santa Bárbara y Santa Quiteria**, en cuyo libro de fundación de 1440 se lee: "... y que haya un escolano que cante las profecías, e que le den de comer e seis dineros por su trabajo" (cit. Medall 1930: 198).

- **Ermita de San Antonio Abad**.

- **Ermita de Nuestra Señora de la Esperanza**, construída en 1725.

- **Ermita de Santa Lucía**, edificada en 1730 (Ib: 211).

- **La Ermita de San Bartolomé y San José**, tan importante para nuestra historia, ya existía en 1333:

se halla en la Partida del Carro a 8 kms. de distancia, y su actual Iglesia fue construída en 1741 por el albañil Vicente del Campo.

Cuenta con una espaciosa hospedería que fue en todo tiempo objeto de numerosas peregrinaciones y tenía un capellán que residía allí.

En los siglos pasados la cofradía de S. Bartolomé [...] era muy numerosa y de ella formaban parte las más importantes personas de la región (Sanchís 1922: 444 y 445).

Aunque en el frontispicio de la Iglesia está grabada la fecha de 1741, Medall (1927: 187) asegura que se construyó en 1742:

conserva todavía —continúa (Ib: 141)— un precioso tesoro artístico integrado por la imagen de San Bartolomé y 6 retablos de exquisito sabor gótico.



Un total de siete iglesias para 900 habitantes; el estimulante ambiente religioso y musical contribuyó, sin duda, a la proliferación de vocaciones religioso-musicales al menos en tres sucesivas generaciones:

1ª) José Pradas, Pedro Vidal y Francisco Vidal.

2ª) Josep-Bernat Vidal Vega, quizá sobrino de Pedro y Francisco, muere como infantillo el 21 de Abril de 1721 y es enterrado en la Catedral de Valencia (Ripollés 1935-b: 81 y 82); Vicente Bou Puyol es infantillo desde el 24 de Mayo de 1724 hasta el 25 de Junio de 1727 (Ib: 86).

3ª) Joseph Bonet Ixerte, infantillo desde el 1 de octubre de 1746 hasta el 22 de Junio de 1751, bajo el magisterio de Pradas (Ib.: 105).

Otro dato importante: cuatro de estas Ermitas son construídas o reconstruídas en este siglo, así como el Ayuntamiento. Ello es debido a que en 1707, según explica Medall (1984: 88 y 89),

vio Villahermosa arrasadas y destruídas sus campiñas por las fuerzas borbónicas pereciendo entre las llamas la casi totalidad de sus edificios, reedificándose posteriormente fuera ya de las murallas, donde hoy se halla.

Gracias al esfuerzo de sus habitantes —son palabras del ilustrado A. J. Cavanilles (cit. Carceller 1989: 345)— "ha mejorado en este siglo la condición de Villahermosa, cuyo vecindario y frutos van en aumento".

Pues bien: en este lugar y tiempo, según reza la Partida de bautismo certificada y legalizada por el Retor de Villahermosa Dr. Francisco Lorens el 28 de Julio de 1698 (cit. Ripollés 1935: XXII),

veintiuno de Agosto del año mil seiscientos ochenta y nueve, yo, el abajo firmado, bautizé según el rito de la Santa Madre Iglesia, un hijo de Jusepe **Pradas**, alpargatero, y de Jusepa **Gallén**, cónyuges. Fuéle puesto por nombre **Joseph Bartolomé Francisco**. Padrinos: Joseph Vidal y Joanna Aragón, todos de esta villa. Nació a punta de día el mismo día ut supra.

José como sus padres, Bartolomé por el Patrón del pueblo y víspera de su fiesta (24 de Agosto) y Francisco, quizá, por algún pariente. Los Vidal y los Pradas son compadres.

Poco antes habían nacido Telemán (1681), Rameau (1683), J.S. Bach, Haendel, D. Scarlatti (1685), y Feijoo (1676). El mismo año de su nacimiento mueren la Reina de España María Luisa —las exequias fúnebres en Valencia corren a cargo de D. Joseph Ortí i Major, tío de Joseph Vicent (Cfr. Ortí 1740)— y el Papa Inocencio XI, sustituido por Alejandro VIII, y éste por Inocencio XII. Al año siguiente nace en Onteniente (Valencia) el futuro organista de la Catedral de Valencia, Vicente Rodríguez Monllor.

En el *Libro de Mortuorios* de Villahermosa hemos rastreado el origen de los apellidos Pradas y Prats; son dos ramas diferentes, aunque a veces se confunden (1707) o están emparentados (1619); es casi imposible establecer el árbol genealógico de los Pradas, Gallén, Vidal y Más, ya que, en la mayoría de los casos, no aparece el segundo apellido.



En el Apéndice correspondiente señalamos solamente los nombres en intervalos de 10 ó 20 años, y especificamos el parentesco cuando así nos conste. Observamos que existen más Gallén en el Siglo XVI, más Pradas en los Siglos XVII y XVIII; que son varios los clérigos en las familias Pradas, Gallén y Vidal; que los padres del futuro colega de Pradas, Pedro Vidal, mueren cuando es muy niño; que los Más se emparentaron con los Gallén en 1620, los Vidal con los Gallén en 1618, y los Vidal con los Pradas en 1585.

Nada sabemos de la infancia de José Pradas en su pueblo natal. Es muy probable que la fecha de la certificación de la partida de bautismo -28 de Julio de 1698- coincida con su entrada en el Colegio de Infantillos de Valencia a los nueve años de edad, donde se lo exigirían como requisito indispensable, quizá para comprobar la limpieza de sangre.

\* \* \*

## **I.2.- Catedral de Valencia: 1698-1712**

Posiblemente fueran el Sr. Cura Párroco de Villahermosa, Dr. Francisco Lorens, o su tío Mn. Francisco Gallén quienes, apreciando la buena voz y cualidades morales y religiosas del muchacho intercedieron ante sus padres para llevárselo a Valencia como infantillo de la Catedral. Por la misma época -1698- ingresaba Pedro Vidal, un año más joven que José Pradas, también como infantillo en el Colegio "El Patriarca" de Valencia.

Regentaba la Capilla del "Patriarca" el Maestro Máximo Ríos, y la Capilla de la Catedral, desde 1677, el Maestro Mn. Antonio Teodoro Ortells, siendo Organista de la misma desde 1665 el ya famoso Juan Bautista Cabanilles.

Valencia era entonces una gran ciudad de 80.000 habitantes; el Colegio de Infantillos de la Catedral, una gran casona situada en la plaza de la Almoyna, entre el Palacio arzobispal y la Capilla de la Virgen de los Desamparados.

Tendremos ocasión de observar cómo noticias socioeconómicas, culturales, religiosas y artísticas más o menos lejanas se mezclan, en la biografía de nuestro personaje, con circunstancias estrictamente personales hasta tejer un ramaje del que, afortunadamente, conservamos un preciado fruto: sus composiciones.

\* \* \*

Probablemente no era Pradas, a sus 11 años, totalmente consciente de una serie de importantes acontecimientos que sin duda ejercieron una honda repercusión en Europa, en España, en Valencia, en la Catedral, en su Capilla de música y en él mismo en el preciso año de 1700:

El 7 de Febrero se representa ante S. M. Carlos II y su Corte la primera Opera que lleva tal nombre en España: *Guerra de los Gigantes*, de Sebastián Durón, Maestro de la Capilla Real.

El 27 de Septiembre muere el Papa Inocencio XII; es elegido Clemente XI. Cesa el Arzobispo de Valencia Juan Tomás de Rocaberti; le sucede Antonio Folch de Cardona.

El *Diario* de J.V.Ortí, futuro letrista de Pradas, es, a partir de ahora, fuente inagotable de interesantes noticias, incluídas las musicales, cronológicamente relatadas; en Valencia (1715: 4),

desde el 3 de Octubre y durante todo el mes se hacen rogativas en la Catedral por la salud del Rey Carlos II [en Castellón, desde 1696 (Díaz Manteca 1983: 23)] cantando las letanías mayores con asistencia del Virrey Marqués de Villagarcía.

Lunes 1 de Noviembre: "Este día murió Su Majestad a la una y media de la tarde" (Ib); la noticia llega a Valencia el día 6, justo cuando en la Catedral se iba a celebrar el cumpleaños del Rey. El día 3, "se había cantado la Misa de Plangis y entonado la Música el Motete *Domine Jesu Christe*" (Ib.). El día 22 (Santa Cecilia), en señal de duelo, un pregón ordena que "no se toquen instrumentos músicos ni se haga demostración alguna de alegría" (Ib.: 8).

El 1 de Diciembre

se ejecutaron las funerarias en la Iglesia Mayor: empezaron los responsos de las comunidades al punto de las 6 horas de la mañana y se concluyó toda la función a las 2 de la tarde (Ib: 12 v.).

Pero más larga todavía es la terrible función que el 5 de Diciembre anota Ortí en su *Diario*; se trata de un "Auto general que hizo el Santo Oficio de la Inquisición": "Empezó la Música de la Iglesia Mayor, a las 8, la Misa, que fue con Arpa y sin Organo" (Ib: 13); mediada la Misa se lee el proceso, sacan al reo y "se continuó la Misa con la Música de la Iglesia Mayor". La dramática exposición que durante 6 horas compone Ortí de una función "que empezó a las 9 de la mañana y se concluyó a las 10 de la noche" finaliza con el siguiente comentario: "Dios, por su piedad divina, nos libre de la fragilidad humana".

Allí se encontraba el niño de 11 años José Pradas. Precisamente en la Navidad de aquel funesto año:

Joseph Pradas, de Villahermosa, fill de Joseph y Josepha Gallent [sic], coniuges, començá a cantar en 24 de decembre 1700, segons relació del Mestre de Capella (cit. Ripollés 1935: XXII).

El Maestro Ortells había compuesto para la ocasión un Villancico nuevo, a 12 voces, Arpa y Organo –*Un quidam gran piscatori*–; como sucede con frecuencia en la época, cualquier relación con la realidad socio-política es pura coincidencia:

Ah, caballeros:

novitate.

Calendario y pronóstico nuevo

del año presente

de mil setecientos.

ESTR.

Vaya, que es bueno el chiste,  
oigan, que es lindo el cuento:

Del cazador de los astros  
contra piscatore el viejo,  
que porque habla algarabía  
le hacen profeta moderno (ESTR.).

Contiene fiesta y vigilia  
de Reyes, que, a lo que entiendo,  
lo demás de todo el año  
ya se sabrá con el tiempo.

Ah, caballeros:  
lindo calendario  
y pronóstico nuevo  
del año que estamos  
y los venideros.

Novitate, mis señores,  
que en el Portal, según veo,  
el Sol sale de su casa  
y baja a la tierra el Cielo.

¿Quién me lo compra,  
quién me lo lleva  
el pronóstico nuevo,  
sereno con frío  
y nieve con fresco? [etc.]

\* \* \*

El 1 de Febrero de 1701 –seguimos de nuevo a Ortí (o.c.: 22)– se canta un Te Deum en la Catedral "por la noticia de haber ya S.M. Duque de Anjou entrado en sus dominios de España el día 22 de Enero". El día 6 se celebra una Misa en la Catedral y el 20 una Procesión por el mismo motivo "con gigantes y dulzainas" (Ib.).

El 18 del mismo mes –la noticia tarda nueve días en llegar a Valencia– Felipe V llega a Madrid, a la Virgen de Atocha, donde "cantó la Música de la Real Capilla un Te Deum" (Ib) bajo la dirección del ya citado Maestro Sebastián Durón.

En fecha no determinada se representa en Valencia *El Salvador en su imagen*, auto sacramental de Vicente Díaz de Serralde (Mitjana 1920: 2133).

\* \* \*

En Febrero de 1702 recibe Valencia carta de S.M. notificando su boda con María Luisa Gabriela de Saboya (de 13 años de edad), lo que se traduce en luminarias, festejos, Misa pontifical, Te Deum y Procesión; inmediatamente después Felipe debe marchar a Italia y la joven Reina preside las Cortes de Zaragoza.

En Valencia se canta el primer Oratorio conocido en España: *El hombre moribundo* "reducido a conciento músico por el licenciado A. Teodoro Ortells, Maestro de Capilla de la Metropolitana de Valencia" (Ripollés o.c.: V). En el Archivo del Ayuntamiento de Valencia se conserva la 5ª edición, impresa por Antonio Bordázar. Amén de los instrumentos –"tocan instrumentos en tono de batalla", se lee en el libreto (p. 5)–, son cinco los personajes y las voces: ángel (tiple 1º), temor de Dios (tenor), hombre moribundo (contralto), mentira (tiple 2º) y demonio (contrabajo). Como casi todos, una plática espiritual de media hora lo divide en dos partes.

\* \* \*

En una tensa calma y expectación ante los acontecimientos internacionales, el primero de Enero de 1703 se reza el Rosario en la Capilla de los Desamparados "[...] con Música y sermón los días de fiesta" (Ortí o.c.: 27).

En este año de inusitada actividad musical se cantan dos Oratorios: *La conversión de un pecador, figurada en la parábola del hijo pródigo*, de Francisco Sarrió, discípulo de Ortells, Maestro de Capilla de San Martín de Valencia (posteriormente de Palma de Mallorca –donde se volvió a cantar esta misma obra en 1718 y 1719–,<sup>2</sup> y, finalmente, Organista de las Descalzas en Madrid) (Mitjana 1920: 2133); Son sus personajes: Hijo pródigo (contralto), Juventud (tenor), Placer (tiple 1º), Desengaño (tiple 2º), Padre (bajo) *El juicio particular*, "reducido a conciento músico por el licenciado A. Teodoro Ortells, Maestro **que fue** de la Capilla de la Metropolitana de Valencia" (Ortí Ib.) (Ortells, en esa fecha, seguía siendo Maestro de Capilla); amén de los instrumentistas –"aquí los instrumentos forman ecos como de trompeta" (p. 7 del libreto)–, cinco son los personajes que intervienen en las dos partes: alma (contralto), ángel (tiple 1º), demonio (contrabajo), virtud (tenor) y vicio (tiple 2º); los cinco forman el coro.<sup>3</sup>

En los salones de la casa de la Diputación de la Generalitat –refiere Cotarelo (cit. Zabala 1960: 35)– la familia Ortí celebra una curiosa *Academia* en dos coros que compiten sobre el doble motivo de la entrada en España de Felipe V y su cum-

2. Es este el primer Oratorio que se representó en la CONGREGACION DE PALMA.

3. En el Archivo de la Congregación del Oratorio de Palma de Mallorca, donde probablemente también se representó.

Se conserva la particella del contealto (Cfr. Ferrer 1992: 216).



pleaños; su autor —más fecundo que inspirado, según Subirá (1953: 563)—, José Ortí y Moles; participan, entre otros, Marco Antonio Ortí como Alto, Francisco Ortí y Figuerola como Tiple y José Vicente Ortí y Mayor como Arpista.

En la Catedral, el 15 de Febrero, Félix Jorge Rodríguez —quizá el padre o hermano mayor de Vicente Rodríguez Monllor— es nombrado segundo organista y arpista, con 36 años, a las órdenes de Cabanilles (A.C.V. Prot. 3183: 379 y 655). El 9 de Julio es jubilado el médico de infantillos y nombrado en su lugar José Cantí (Ib: 1452). El anciano Maestro Ortells solicita la exención del cuidado de los infantillos.

Pedro Vidal finaliza su breve estancia en el Patriarca, siendo sustituido por su hermano Francisco.

\* \* \*

El 2 de Febrero de 1704, en el mismo lugar que el pasado año, tiene lugar una *Academia* semejante, compitiendo esta vez los coros sobre si debían celebrar las dotes del cuerpo o las del alma de Felipe V. Participan el mencionado Marco Antonio Ortí, Jacinto Ortí, Francisco Ortí y Figuerola, José Ortiz y el autor del *Diario*. Mientras tanto, el Archiduque Carlos desembarca en Portugal.

En la Catedral, tras la renuncia de Ortells, el Evangelistero Pedro Oyanarte se hace cargo de los infantillos, incluido Pradas, el 1 de Julio,

ab l'obligacio a educar e instruir e donar liso tots los dies a dits infantillos y fer tot ço y quan conduixa per a sa bona crianza y adelantament, *non aliter nec alias*, quedant dit Mestre al complement de totes les obligacions de dit son offici, con la intencio sia exonerar-lo solament del cuidado e instruccio de dits infantillos e no mes,

por lo que recibe 462 libras y 7 sueldos (A.C.V. Prot. 3184: 1087)<sup>4</sup>.

El 21 de Septiembre sale a oposición la plaza de subdiácono y, "aunque no había nadie con demasiadas condiciones", resulta elegido Francisco Aparicio, sochantre de Teruel, "con advertencia de que, siendo diestro en el canto de órgano, se le daría aumento de salario" (Pahoner V: 136). Se trata del mismo Aparicio futuro Epistolero, futuro Maestro interino de la Capilla de música tras la marcha de Rabassa a Sevilla (A.C.V. Prot. 3205: 1061 v.) el 3 de Julio de 1724 hasta la llegada de Pradas en 1728.

\* \* \*

Todavía el 22 de Enero de 1705 la aristocrática y melómana familia Ortí organiza otra *Academia* poética "en celebración de la entrada en España de Felipe V" disputando esta vez la transformación de la Academia en Arcadia.

4. Unas 1734 pesetas anuales; el salario anual medio es el equivalente a 350 pesetas; teniendo en cuenta que con ello debe alimentar a 6 infantillos y a él mismo, no es un salario excesivo.

Nada más lejos de la realidad; la internacional Guerra de Sucesión ha ido fraguando en guerra civil en la que el antiguo reino de Aragón, que apoya mayoritariamente al Archiduque Carlos —maulets—, se enfrenta decididamente a los partidarios de la nueva dinastía —botiflers.

Así las cosas, a José Pradas le cambia la voz: "Provisó en 30 Mayo 1704: 10 liures; en 8 de juni 1705, 20 liures; total, 30 liures" (Nota marginal, cit. Ripollés o.c.: XXII). Se trata del sueldo-gratificación por haber permanecido más de 3 años consecutivos cantando.

En esta su primera etapa en la Catedral coincide Pradas con los siguientes paisanos castellonenses (Ripollés 1935-b): Juan Mascarós —acólito desde 1699 a 1704— y su hermano José —infantillo de 1700 a 1703—, ambos de Castellón; José Rubio, de Benasal —infantillo de 1701 a 1705—; José García, de Ares —infantillo de 1702 a 1704—; Luis Rocafort, de Castellón —sucesivamente infantillo de 1702 a 1708, acólito, violonchelista y tenor menor hasta su muerte en 1752, ya bajo el magisterio de Pradas—; Vicente Marino —infantillo de 1703 a 1705— y Vicente Farcha —infantillo de 1705 a 1707—, ambos de Useras; Francisco Morante, de Segorbe —ex-infantillo, beneficiado hasta su muerte en 1715—; Juan Miralles, de Villafranca —ex-infantillo, capellán del segundo tiple hasta 1707.

No tenemos noticia de lo que ocurre en el corto espacio de tiempo desde su cese como infantillo hasta su admisión como acólito. Es muy probable que permaneciera como mozo de capilla;<sup>5</sup> cualquier cosa antes que volver a su pueblo natal que acabó, dos años más tarde, quemado por las tropas borbónicas.

El día 14 de Junio muere el Maestro de Capilla del Patriarca, Máximo Ríos; le sustituye Pedro Martínez de Orgambide.

Los acontecimientos, mientras tanto, se suceden a un ritmo vertiginoso: Rogativas y Procesiones por la paz —"cantan los músicos la letanía de el Santísimo en el coro con asistencia del Arzobispo Folch y Cardona" (Ortí o.c.: 30)—, contradictorias noticias de victorias y derrotas que se traducen por campanas al vuelo, Te Deum, o novenas "cantando la Musica los misterios [...] y la Salve y la letanía de Nuestra Señora" (Ib: 32), concluyen el día 16 de Diciembre con la Capitulación ante el Archiduque y un Te Deum en la Catedral "sin la asistencia del Arzobispo" (Ib: 41 v.).

Ante tal situación, la Catedral toma precauciones:

21 de Diciembre: esta tarde, en el coro de la Iglesia Mayor se ensayaron los Villancicos de Navidad, acabados los Oficios, según se acostumbra todos los años; pero el muy ilustre Cabildo dispuso con prudentísimo acuerdo que estuvieran cerradas todas las puertas y sólomente abierto el postigo de 4 puertas que está hacia

5. Lo que sucede con Jacinto Solsona, de Chiva (1731), con Pascual Fuentes, de Albayda (1737), con José Mestre, de Morella (1734), con Francisco Morera, de San Mateo (1747), con Miguel Olaria, de Lucena (1753) y tantos otros.

Palacio; y para que no se acabara de noche se ensayaron sólo los 4 Villancicos y no se cantó, como otros años, el Responsorio (Ib: 41 y 42).

Debió ser sin duda una tensa Navidad.

\* \* \*

Enero de 1706: Mientras nace en Castellón José Climent, futuro Obispo de Barcelona, en Valencia "el Arzobispo se partió para tierras de Castilla" (Ib.). El clero está dividido: la facción austríaca (el bajo clero) es duramente criticada por el botifler Ortí (Ib: 52):

Algunos beneficiados de la Iglesia Mayor suplicaron al general Bacet (con vergüenza lo escribo) que, si les daba licencia, ellos [...] rondarían la ciudad e irían a las murallas.

El día 30 entra en Valencia el Conde de Peterborowg, inglés y anglicano –"he-reje", apostilla Ortí–, general de la Reina Ana; "[...] los religiosos –vuelve a criticar Ortí– hicieron su salva disparando los fusiles que, en vez de breviarios, llevaban muy contentos en sus manos" (Ib: 61). Permiten incluso –21 de Febrero–, en un gesto de tolerancia y ecumenismo, que en un convento de Valdigna "hagan su prédica los ingleses". Algunos clérigos del otro bando, sin embargo, son arrestados; el Vicario amenaza primero y confirma después la excomunión contra los autores de tales medidas.

La guerra civil se convierte paulatinamente en algo tan visceral que afecta por igual a adultos y niños:

19 de marzo: Esta tarde salieron por la ciudad diferentes rondas de ministros para sosegar la inquietud de los muchachos que, divididos en dos parcialidades [Felipe y Carlos] se combatían por juguete (Ib: 80).

Las frecuentes riñas con este motivo, que en ocasiones sufren un fatal desenlace (o.c.: 132), obligan a las autoridades a imponer fuertes multas a los padres de los niños pendencieros (: 222).

El mismo día 19 de Marzo por la tarde "asistió la Música del Generalísimo Millord Conde de Peterborowg, estando el Santísimo patente" (Ib.). Una Capilla anglicana en tan ecuménica función despertaría, sin duda, el interés y las expectativas de la Capilla de música de la Catedral.

Y así, prisiones, saqueos y destierros de botiflers, contradictorias noticias –impresas o no–, motines, sermones a favor y en contra de uno y otro bando, rogativas, procesiones y supersticiones varias (el eclipse anular de sol del 12 de Mayo) desembocan en la Victoria del Archiduque Carlos en Barcelona (14 de Mayo):

[...] y salió un carro de música que compusieron unos licenciados; [...] este día, en diferentes iglesias, hicieron los cleros, al mismo asunto, otras fiestas con la solemnidad de la música, sermón y Te Deum (Ib. 115 v. y 117).

Anécdotas musicales salpican el relato de Ortí: el día 26 de Junio muere un inglés "y, cuando estaba expirando, los ingleses tocaron en la calle [...] gran multi-



tud de flautillas y clarines hasta que murió" (Ib: 125); ¿se refiere Ortí a la gaita escocesa?

La noche del 29 de Junio encuentra la ronda por las calles "un hombre que iba tocando la vihuela, y le dijeron: -¡Hombre, ahora no es hora de estas diversiones!" (Ib).

El 19 de Julio se recibe la noticia de que Felipe ha huído y Carlos ha entrado en Madrid a los sonos de la música de la Capilla Real, capitaneada por Sebastián Durón (M. Moreno 1985: 16). En Valencia hubo gran convite y -refiere Ortí (o.c.: 133)- "tocaron diferentes sinfonías los músicos de Peterborowg".

El día 14 de Septiembre muere en Villahermosa Josepha Gallén cuando su hijo José Pradas contaba 17 años (Cfr. Apéndice), dejándole sumido en profundo dolor.

Como para compensarlo, el día 30 "a cosa de la una hora de mediodía entró Su Majestad [Carlos] en Valencia" (Ib: 158). Al día siguiente

se hizo la función de los años [23] del Rey en la Metropolitana y, al mismo tiempo, en la Capilla de Palacio. Cantóse la Misa con asistencia de la Música de la Capilla Mayor; y esto parece que fue desairar la función de la Metropolitana, por ser al mismo tiempo una función que otra (Ib: 159).

La división de la Capilla de música -se volverá a repetir el 25 de Diciembre- (Ib: 189), será una de las prácticas que, aunque por causas diferentes, Pradas intentará atajar en 1729, ya como Maestro de Capilla.

A partir de ahora y hasta la salida de Carlos -hombre religioso y melómano- de Valencia, las Capillas de música del Rey-Archiduque, del Conde de Peterborowg, de las diferentes Parroquias, del "Patriarca" y, sobre todo, la Capilla de la Catedral, sola o en conjunción con la del Archiduque, experimentarán una actividad inusitada:

12 de Octubre: Y como se cantó uno [Te Deum] que S. M. había traído, con música de violines, flautillas, cajas y clarines, se hicieron dos tablados a la puerta del Coro, del Crucero [...]. En éste estaban los violines y flautillas que eran de la familia del Rey, y en el otro los músicos de la Iglesia Mayor (Ib: 164).

La noticia ofrece puntos de interés que hablan por sí solos: el conocimiento de la música alemana, probablemente instrumental, en Valencia; la colaboración musical y religiosa entre Capillas y confesiones diferentes, con la riqueza, ecumenismo y tolerancia que ello conlleva; la recuperación de una antigua tradición valenciana: la policoralidad.

Tal conjunción sigue un proceso de continuidad: el mismo día, en la Procesión de San Luis Beltrán, "iban entre los beneficiados los timbales y clarines de S.M." (Ib: 165); el 8 de Diciembre, "[...] músicos de la Capilla Mayor acompañados por los Violines, Violones y flautillas de la Música del Rey" (Ib: 185); el 31 del mismo mes, "Vísperas [...] cantadas por los músicos de la misma Iglesia y acompañados por los clarines, violines y demás instrumentos y solfas que S.M. trajo de Alemania" (Ib: 194). Lo mismo sucede los días 23 y 24 de febrero del siguiente año.



Dirigía la Capilla del Archiduque el napolitano Nicolo Porsili; "su influencia musical –afirma Subirá (1946: 14)– fue beneficiosa [...] y dejó una semilla de la que se beneficiaron algunos compositores notables, especialmente Pedro Rabassa". Nosotros más bien pensamos que fue la música valenciana en general –el joven Pradas en particular– la destinataria de dicha semilla; Rabassa todavía no había llegado a Valencia.

Jueves y sábados solía organizar S.M. ciertas funciones –Ortí no es más explícito– a las que asistía la Capilla de música de la Catedral: "Subieron los músicos de la Seo a la Capilla Real de Palacio, como acostumbraban todos los sábados por la tarde" (Ib: 209).

Desgraciadamente, el jueves 4 de Noviembre muere y es enterrado en la Catedral el anciano Maestro Antonio Teodoro Ortells (A.C.V. Prot 1458: 29 v.), dejando vacante el cargo durante ocho largos años; quizá no llegara a oír su largo *Oratorio sacro de la Pasión de Cristo Nuestro Señor* que se cantó este año; consta de Introducción y dos partes en las que, junto al violón y el arpa intervienen los siguientes personajes: María (contralto), Magdalena (tiple 1º), San Juan (contrabajo), Angel (tiple 2º), Lucifer (tenor); juntos forman el coro. Como vemos, la asignación de un determinado personaje a una voz es cambiante.<sup>6</sup>

En momentos de tanta responsabilidad para la Capilla de la Catedral desconocemos el nombre de su sustituto hasta la llegada de Rabassa en 1714, pero muy probablemente fuera el Evangelistero Pedro Oyanarte, encargado de los infantillos desde 1704.

A la Capilla de Música del "Patriarca", sobria en instrumentos, toca intervenir el 9 de Diciembre, jueves de Jubileo: "asistió S.M. a la Misa [...] con los músicos de el Colegio músico, acompañados de algunos violines y violones de Valencia" (Ib: 185 v.); de nuevo aparece la colaboración musical, en este caso entre el Patriarca y la Catedral.

El pueblo, por su parte, exterioriza su alegría con toros, Carros de música y Comedias. El 6 de Septiembre se representa en el Corral de la Olivera una Comedia sobre la victoria de Barcelona; los papeles impresos fijados en las esquinas contenían las siguientes redondillas (Ib: 133):

Hoy de Carlos se blasona  
el valor, siendo testigo  
la fuga de su enemigo  
y el sitio de Barcelona.

\* \* \*

6. En el Archivo del Oratorio de Palma, donde se cantó el 22 de marzo de 1722, se conservan libreto -impreso en Valencia y en Palma- y particellas.

La marcha de Carlos a Cataluña el 6 de marzo de 1707 es hondamente sentida incluso por un acérrimo botifler como es Ortí: "[...] dejando a esta ciudad tan desconfortada con su ausencia como regocijada con su real arribo" (Ib: 211); muy otro habría sido el destino de nuestra música de haberse quedado (Cfr. Palacios 1992: 115).

Vuelven las incertidumbres, las falsas alarmas, noticias contrarias de victorias y derrotas nacionales e internacionales, "oscilando el ánimo de la alegría a la tristeza" (Ib.).

Pero la vida continúa, y el 13 de ese mismo mes "se dio principio en la Congregación a los ejercicios del Oratorio pequeño todos los domingos del año por la mañana" (Ib.).

El día 22 de Marzo "el Ilustre Capitol nomena Acolit a Joseph Pradas per tres anys desde dit día, ab lo salari i emolument en la forma acostumada" (A.C.V. Prot. 1631: 141 v.), coincidiendo en la Catedral con Pére Gamundi –infantillo desde 1706 a 1709– y José Sancho –infantillo de 1706 a 1708–, ambos de Morella, y con Pedro Llazer –Baxon Tenor desde el 22 de Agosto de 1709–. Por las mismas fechas y hasta 1713 es nombrado Acólito del "Patriarca" su paisano y amigo Pedro Vidal.

El 27 de Abril llega a Valencia la noticia de la derrota de Almansa<sup>7</sup>; el 7 de Mayo, sábado, víspera de Nuestra Señora de los Desamparados, "resolvió el Consejo General entregar la Ciudad al Señor Felipe V, pues no se podía defender" (Ib: 216). Al día siguiente entran en Valencia las tropas "españolas" –significativamente la palabra "castellanas" aparece tachada en el manuscrito de Ortí– con vuelo de campanas y Te Deum los cuatro días siguientes.

El Cabildo envía un correo al Arzobispo para que vuelva, como empiezan a volver los desterrados: "el 14 de Agosto sale del Oficialato [prisión eclesiástica] el Maestro de Capilla que era de San Martín, Francisco Sarrió" (Ib: 241).

De nuevo soportan los valencianos rencillas y venganzas: quema de Xátiva, de Villahermosa y otros pueblos austracistas, ahorcamiento de Migueletes, cárcel y destierro para los clérigos austracistas "por sumamente perjudiciales al partido de Felipe V" (Ib.) y, finalmente, el Decreto de Nueva Planta de 27 de Junio, cuya noticia llega a Valencia el 8 de Julio. De nada valen las súplicas y protestas al Duque de Orleans el 9 de Julio y al Duque de Medinaceli el 30 de Agosto. Josep Ortí [tío de J. Vicent] y Antonio Bordázar son encarcelados, el primero por llevar y el segundo por imprimir un Memorial para la restitución de los fueros.

Todo ello creará a la larga viejos rencores imposibles de suprimir con medidas tan demagógicas como la bajada del precio de la carne (Ib: 238) o la diversión gratuita (panem et circenses): el 19 de Junio, en un Carro en el que estaban los retra-

7. Hoy todavía queda en el refranero popular valenciano la representativa frase: "Quan el mal vé d'Almansa/a tots alcança".

tos del Rey y la Reina y cuatro comediantes, dos arriba –fuego y aire– y dos abajo –tierra y Agua–,

cantaron una ópera que duraba cerca de tres cuartos de hora y era en competencia entre los cuatro elementos en aplauso de Felipe V, bien que todos se unían para celebrarle, cuya idea la explicaban unos papeles impresos que se tiraban desde el carro (Ib: 227 v.).

No especifica Ortí el título ni los autores de la música y la letra, pero tal "competencia" nos lleva inevitablemente a pensar en las *Academias* representadas en 1703, 1704 y 1705.

El 8 de Julio el P. Tosca, acompañado del propio J. Vicent Ortí, entrega a los Jurados la planta y delineación de la ciudad de Valencia (Ib: 229 v.).

La Capilla de Música de la Catedral, por su parte no deja de participar en acontecimientos oficiales: el 24 de Julio, en la Fiesta de los Religiosos del Carmen "dando gracias por haberse restituído esta ciudad al suave dominio de Nuestro Rey" (Ib: 232).

El 5 de Agosto,

las Señoras de la parroquia de San Martín hacen una fiesta de rogativas por el feliz alumbramiento de la Reina, con la asistencia de la Música de la Capilla Mayor. Se dijo el rosario, hubo siesta [concierto sacro] y plática (Ib. 235).

El 14 de Agosto, Fiesta en el Convento de la Purísima Concepción "con la asistencia de la Música de la Iglesia Mayor y de toda la nobleza" (Ib.).

El día 25, "los Señores Inquisidores pasaron a Santa Ana donde se cantó una Misa con música de la Iglesia Mayor" (Ib.).

El día 28 del mismo mes se recibe en Valencia la noticia del feliz alumbramiento de la Reina. El Príncipe de Asturias (futuro Luis I "el breve") había nacido el jueves 25 a las 10,16 de la mañana. Te Deum en la Seo, Misas, Procesiones, luminarias, y una comedia –*Las manos blancas no ofenden*– "cuya función se terminó a las dos de media noche" (Ib: 242 v.).

La noche siguiente, "en casa del Conde de Albatera [...] se hizo la Zarzuela de *Alfeo y Aretusa* compuesta por Diamante y ejecutada por los cómicos" (Ib.). Creemos que se trata de Juan Bautista Diamante, cuyo nombre aparece en el manuscrito del Archivo de la Congregación de Nuestra Señora de la Novena, estudiado por Subirá en 1949 (Cfr. M. Moreno 1985: 394).

En la Catedral entretanto, una vez liberado Oyanarte del cuidado de los infantillos "per sa edat y accidents", es el Epistolero José Boix Nicolau quien le suple en dicha tarea a partir del 7 de Septiembre "ab la obligació de alimentarlos y adestrarlos bé y degudament", asignándosele para ello la cantidad de 563 libras (A.C.V. Prot. 3187: 1196 v.), casi 100 más que las que había recibido su antecesor.

El 26 de octubre, aniversario de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, Misa por las almas de los militares difuntos con asistencia de la Capilla de música de la Catedral.



El 17 de Noviembre, fiesta de Santa Gertrudis, Misa en el convento de la Zaydía por el nacimiento del Príncipe.

El día 14 de Noviembre muere en Villahermosa Joseph Pradas de Juan, viudo de Josepha Gallén, padre de Joseph Pradas Gallén que queda huérfano a los 18 años; mueren también, el 17 de Noviembre el Retor de la Parroquia Mn. Francisco Lorens y, el 17 de Diciembre, su tío Juan Pradas. Ignoramos en qué circunstancias pierden la vida, pero existe un dato harto significativo: este año, el más voluminoso en el *Libro de Mortuorios* de la villa, las tropas borbónicas destruyen Villahermosa.

\* \* \*

La guerra continúa en 1708. Llegan noticias de plazas que se ganan (Alcoy, Tortosa, Denia, Alicante) o se pierden (Mahón), lo que se traduce en Te Deums o Rogativas.

Contradictorias son también otras noticias: 8 de Enero (Ib: 259 v.): el Rey baja los impuestos del 14 al 5% "pues su real ánimo no es aniquilar sino mantener el Reino como padre amoroso de sus vasallos" pero, al mismo tiempo (22 de Enero), concede obispados -regalismo-, encarcela eclesiásticos, cambia la moneda valenciana en castellana -los doblones valen 4 libras-, derriba las murallas de Valencia (2 de marzo) y nombra Corregidor al castellano D. Antonio Valle (4 de marzo).

La Iglesia, por su parte, celebra un jubileo por la paz entre los príncipes cristianos encargando "amor, respeto y obediencia a nuestro padre Felipe V, en contra de la infidelidad a los Reyes" (Ib.).

No escapa detalle a la sutil pluma de Ortí; nada desperdicia para formar un retrato social, sobre todo en situaciones en las que la música está presente:

El 19 de Febrero se celebran las Carnestolendas. "Por la noche estuvieron en casa de D. Antonio del Valle algunas Señoras, y D. Antonio las tuvo prevenidas una gran cena y música" (Ib.); las mismas Señoras asisten el día 21 a casa del Caballero Asfelt (francés) "y su Excelencia les dio una espléndida cena y previno una gran música" (Ib.: 269 v.).

Por su parte, la Capilla de la Seo interviene el mismo día en el Convento de las Capuchinas, en la fiesta a Nuestra Señora de la Piedad; el 8 de Marzo, en las Rogativas del Santo Tribunal por la próxima campaña en Santa Ana; el 25 de Abril, Misa en Nuestra Señora de los Desamparados pagada por Doña Eusebia Figuerola [¿esposa de J. Vicente Ortí?] "con asistencia de la Música de la Iglesia Mayor, que cantaron coplas [villancicos] al intento" (Ib: 276); el 8 de Mayo, Fiesta en Nuestra Señora de los Desamparados organizada por la Condesa de Laura; la nobleza, en casos como éste, asume el papel de mecenas de la música religiosa.

El 24 de Mayo por la noche vuelve a Valencia el Arzobispo Folch, que venía de la Corte, "entrando de secreto" (Ib: 278).

\* \* \*



1709. La guerra adquiere durante este año dimensión internacional: Paz de Holanda (12 de mayo), victoria sobre Portugal (13 de mayo), victoria en Alsacia (29 de Septiembre) y derrotas de Luis XIV. Al problema de la guerra se añade la crisis alimenticia en toda Europa.

A nivel religioso, el 6 de marzo el Inquisidor destierra a canónigos austracistas; el 14 de Abril S. M. devuelve el Nuncio a Roma por haberle retirado la Santa Sede su apoyo. El Arzobispo Folch, decepcionado, vuelve a marchar de Valencia.

La Música cae también en una suerte de letargo: el 29 de Febrero, en la iglesia de la Compañía, se consagra al Obispo de Orense; "fue la consagración —observa Ortí (Ib.: 297)— sin solemnidad alguna, ni aun de música"—; en la Fiesta de los Desamparados que, como todos los años, paga Dña. Eusebia Figuerola, los músicos de la Seo "cantaron unas coplas nuevas" (Ib.).

Sutilmente expresa Ortí su desencanto (Ib.: 303): "1 de octubre: Hoy cumple años el Señor Archiduque" (Ib: 308 v.); hacía dos años que había marchado de Valencia.

El día 28 de Noviembre, para rematar año tan aciago, a las 9 de la noche, se produce un fuerte terremoto.

\* \* \*

1710. Noticias políticas, religiosas y musicales vuelven a imbricarse de múltiples modos; lo conflictivo de la situación hace que la música cumpla aquí la función de cortina de humo de dramáticos acontecimientos.

Al retirar Luis XIV el apoyo a su nieto, Felipe es derrotado en Zaragoza y Almenara —por cuya "victoria" escribe el maulet Rabassa *Elisa, gran reina* y Valls su polémica misa *Scala Aretina*—; huye de Madrid a Valladolid ante la llegada de Carlos (Septiembre) —rogativas en la Catedral de Valencia— para volver a entrar el 12 de Diciembre; la noticia de las "derrotas" —confunde, quizá pretendidamente Ortí las "victorias" borbónicas(Ib.)— de Brihuega y Villaviciosa llega a Valencia el 18 de Diciembre.

Ese mismo mes se secuestra la renta del Arzobispo "por cuanto se hallaba con los enemigos, y ordenan que nadie le mandase socorro alguno" (Ib: 321 v.).

Ruiz de Lihory, sin precisar fuentes, asegura que este año una Compañía italiana repite en Valencia *Orfeo el Divino* (ignoramos si el de Monteverdi o el de Combert, ya representado en 1694) y *Andrómeda* de Manelli (cit. M. Moreno 1985: 375).

Es muy posible que se representara también *Accis y Galatea*, "zarzuela nueva que se hizo a Sus Majestades en su Real Palacio en 1709" y que en Valencia alcanzó 22 representaciones (Ib: 387), original del músico violón de la Capilla Real Antonio Literes Carrión, justamente el año en que muere su primera mujer: Manuela Sánchez. Quizá de entonces arranque la relación Literes-Pradas que veremos más adelante.

El 19 de Diciembre, día de los años del Rey Nuestro Señor, se dijo una Misa, Te Deum, y los escribanos dispusieron un carro de música.

En el Carmen se cantó por la Chancillería el Te Deum por el dicho asunto, sin más Música que los mismos religiosos, y haciendo sonar el órgano cuando entraban en la Iglesia, pues enviaron recado previniendo que tocasen el órgano, lo que jamás habían hecho (Ib: 322 y 322 v.).

Tan encontrados y conflictivos acontecimientos no impiden que José Pradas se dedique por entero a sus estudios musicales bajo la dirección del músico más prestigioso de la Seo: Juan Bautista José Cabanilles. El 1 de Abril solicita –y se le concede– una prórroga como Acólito:

Item prorroguem y continuem per temps de dos anys, contadors desde el dia vint y dos de Mars propasat en avant, a Josep Pradas en la plaza que té de Acolit de la present Esglesia, en la forma acostumada (A.C.V. Prot. 1631: 141).

Es éste el primer año que Pradas dedica a la composición. Los *Borradores* que conservamos, aunque fechados en 1710, recogen y resumen ejercicios anteriores de armonía, contrapunto y órgano revisados por su maestro.

De esta época conservamos además (Climent 1979: 350-397) la única Lamentación de Pradas –*Lamed matribus tuis*–, dos Villancicos de Navidad, dos Villancicos al Santísimo Sacramento, un Villancico al jesuita San Luis Beltrán<sup>8</sup>, una "Cantata" a la Virgen de la Esperanza y un Villancico a San Martín –Tena lo fecha en 1712–. En todos ellos destaca la original distribución de la voces y la ya avanzada instrumentación, en contra de la opinión de Ripollés (o.c.: XXXVIII): "En els seus primers temps l'acompanyament es limitava al baix xifrat i a l'orgue".

Considera Climent pertenecientes también a esta primera época un Villancico a San Cristóbal, otro Villancico al Santo Cristo del Salvador y una Salve.

\* \* \*

1711. Las fuerzas contendientes se van debilitando. Felipe V recupera importantes poblaciones –Zaragoza (11 de Enero), Morella (6 de febrero), Gerona (16 de Febrero)– e impone el Decreto de Nueva Planta en Aragón. Muere el Emperador José I de Austria y su hermano Carlos, el sucesor, renuncia al trono de España. Se prepara la paz internacional.

Sólamente la muerte de su padre, el delfín de Francia, "por la enfermedad de la viruela" y la enfermedad de la Reina –bajo los cuidados de los médicos de Aragón "que siguen el método de la escuela de Valencia" (Ortí 1715: 327)–, con su secuela de Misas, exequias, lutos y rogativas, proyectan su sombra en la trayectoria de Felipe V.

8. Recordemos que fue el dominico Fray Vicente Saborit (+1670), hijo ilustre de Villahermosa, quien participó en su canonización y escribió su biografía.

Continúa el destierro de sacerdotes ; el 29 de Diciembre "se embala la librería del Arzobispo, lo que atenta claramente –denuncia Ortí (Ib: 326 v.)– contra la inmunidad eclesiástica"

En el plano musical reseñamos diversos mecenazgos: el 5 de Enero "la devoción de D. Carlos Albornoz, tesorero del Santo Tribunal de la Inquisición, hizo a María Santísima una siesta [concierto sacro] de voces e instrumentos" (Ib: 323 v.); el día 11, "los escribanos y letrados hicieron fiesta [...] con la solemnidad y música que se acostumbra" (Ib.); el 3 de junio, víspera del Corpus, "se representa el Auto sacramental *La piel de Gedeón* y fueron las danzas por las casas de los generales" (Ib: 328).

\* \* \*

### I.3.- Parroquia San Jaime de Algemesí: 1712-1717

Una vez finalizada, en 1712, su prórroga de acólito, Pradas, animado e incluso quizá recomendado por el algemesiense Cabanilles, se decide a opositar al Magisterio de Capilla de la Parroquia San Jaime de Algemesí, pueblo de honda tradición musical; era entonces Retor de la parroquia el Dr. Eusebi Gisbert de Alcoy y Racional Mn. Pére Gans, Pbro.

No conocemos el desarrollo de estas sus primeras oposiciones; consigue la plaza y le es otorgado el beneficio de Nuestra Señora de la Salud (Ripollés o.c.: XXII); firma la toma de posesión como clérigo. Así pues, abandona Valencia aunque siguiendo de cerca –tan sólo le separan 30 Kms.– las incidencias de la Ciudad y de la Catedral.

Algemesí es un pueblo de la Ribera, en la margen izquierda del Júcar, sobre una fértil llanura aluvial. Fundado en 1242 como Parroquia sometida a la jurisdicción de Alcira, consigue en 1574 un privilegio real de desmembración y, en 1608, el de "villa real".

La Guerra de Sucesión le supuso una depresión momentánea, compensada primero con la inmigración de portugueses austracistas y, más adelante, castellanos borbónicos; a partir de 1707 experimenta una gran prosperidad, sobre todo con el cultivo del arroz. La población, según Domingo (1981: 6), "queda paralizada en 451 vecinos entre 1712 y 1721", unos 1800 habitantes; el clero es el grupo social más prestigioso y el único mecenas local.

Desde tiempo inmemorial celebra las fiestas del Corpus, La Mare de Deu d'Agost, y la de sus patronos S. Jaime, S. Onofre, S. Sebastián y La Mare de Deu de la Salut (8 de Septiembre), cuya procesión, exagera quizá Castell (1949: 771), "gana a la del Corpus de Valencia", con danzas procesionales oriundas del Maestrazgo



(Fuster 1962: 368) "acompañadas de dulzaina, tabalet, clarinete, trombón, trompeta y bombardino, y una escolanía, dirigidos por 'el Mestre'" (Castell o.c.: 773).

De 1550 data la construcción del nuevo templo del "gloriós Sant Jaume". El 23 de Enero de 1557 se contrata con el Maestro organero Pedro Serrano la construcción del primer órgano de que hasta hoy se tenga noticia, en el que aprendieron sus primeras lecciones Onofre Guinovart y Joan Baptiste Joseph Cabanilles i Barberà (1644-1712); es, en definitiva, el órgano que conoció Pradas:

Su fachada —dice Belda— es muy notable por su hermosura y magnitud, pues resulta un retablo de 8 metros de altura y 6 de ancho, de estilo barroco, abundando mucho en él las alegorías de la música (cit. Domingo 1981: 10).

De aquel órgano hoy no queda sino una pieza de talla de la tribuna en la techumbre de la cancela.

Pues bien: el 10 de Junio de 1609, siguiendo una costumbre arraigada en toda la Comunidad valenciana cuyo fruto máspreciado es el actual fenómeno bandístico, se fundaba el beneficio "dels Sants de la Pedra y Sant Jaume", vulgarmente llamado beneficio del órgano, que comportaba la obligación de *tañer* el órgano en los actos religioso-culturales y *enseñar* las primeras letras a los niños del pueblo (Segura de Lago, cit. Climent 1983: 215).

En 1665 un hijo de Algemesí, Mn. Gerón Folques, es citado por primera vez como "organista beneficiado" hasta 1681; desde 1713 hasta 1779 —coincide, por tanto, con la estancia de Pradas— ocupa el cargo Mn. Nofre Cubells i Granja, natural, también, de Algemesí (Domingo o.c.: 12).

En 1632 se funda el beneficio del Maestro de Capilla bajo la advocación de la Mare de Deu de la Salut. El primero en ejercerlo fue Mn. Josep Alcalá, antes de que del mismo se hiciera cargo en 1653 el algemesiense de 15 años Onofre Guinovart, quien, por tanto, no fue organista, como defiende Climent (1983: 215), sino Maestro de Capilla (Domingo 1981: 11).

El Magisterio de Guinovart en Algemesí coincide con la infancia de Cabanilles, a quien debió enseñar sus primeras lecciones musicales, sobre todo, una especial fórmula cadencial utilizada también por Vicente Rodríguez y José Pradas (Climent 1983: 217) que más adelante analizaremos.

Guinovart sale de Algemesí —según Domingo, en 1664; según Climent, en 1669— tras haber ganado la oposición de Maestro de Capilla de Santa María de Onteniente —en donde debió enseñar al futuro organista de la Catedral, Vicente Rodríguez Monllor— cuando ya Cabanilles era organista único de la misma. Parece ser que opoista, sin conseguirlo, a la Maestría del "Patriarca" en 1677, para volver a su pueblo natal una vez jubilado; es, pues, más que probable, como sugiere Climent (1987:217), que entonces conociera Pradas al venerable maestro.

Su plaza vacante en Algemesí es ocupada por el también algemesiense Mn. **Vicent Domingo** hasta la llegada de Pradas:

Vicent Domingo [...] prevere, fou Mestre de Capella de S. Jaume, beneficiat de la parroquial. Passa temporalment a servir la Capella d'Alzira que li pagarà més, i re-



torna posteriorment, on exercí el mestratge fins 1712, desde 1664 (*Manual de Consells*, cit. Segura de Lago 1962: 140).

En otro lugar (Ib.: 61) había dicho 1674. Otro lapsus, repetido en dos ocasiones: "Mn. Josep Pradas fou Mestre de Capella de la Parroquial el 1711" (Ib: 61 y 210).

Maestro de Capilla fue, por tanto, el beneficio obtenido por Pradas, no el del órgano. A lo sumo, pudo compatibilizar ambos cargos solamente durante el año 1712. De la lista de vecinos confeccionada para el cobro de los impuestos (1713), hemos podido extraer la relación completa de la "Comunitat i Clero d'Algemesí", en la que constan los nombres de Mn. Joseph Pradas, Maestro de Capilla, y Mn. Nofre Cubells i Granja, beneficiado organista desde 1713 a 1779.

El 18 de Febrero de 1712, apenas un mes antes de la llegada de Pradas a Algemesí, moría Josep Cabanes. "Després dels dies de la dona —refiere Segura de Lago (1962: 278)— deixaba la resta de la seua hisenda pera celebrar perpetuament una misa cantada de Nostra Senyora de la Salut", misa que Pradas musicará con Villancicos en repetidas ocasiones.

El viernes 29 de Abril muere en Valencia el ilustre hijo de Algemesí Mn. J.B. Cabanilles, enterrado en la Catedral, mientras su discípulo José Pradas prepara la recepción de las órdenes sagradas que, según Medall (1985: 236), recibe en 1713 a título de aquel beneficio. Por las mismas fechas se ordena también su paisano y amigo Pedro Vidal; son, como veremos, vidas paralelas.

Mientras tanto, llegan a Valencia noticias de la guerra en Flandes; Felipe V renuncia a la corona de Francia; parto feliz de la Reina "habiendo dado a España un infante llamado Felipe Antonio" (Ortí o.c.: 330), con lo que finaliza el larguísimo luto por el Delfín de Francia; Te Deum, Castillos de fuego y, como en similares ocasiones,

el día 16 de Junio la Ciudad dispuso en su Casa una Comedia que fue la de *¿Quién es quien premia al Amor?*, compuesta por Caudanos, para cuya fiesta me encargó la Loa la Ciudad —refiere Ortí (Ib: 336).

Al día siguiente se vuelve a representar la misma obra en la Casa de las Comedias.

También se canta el Oratorio *La batalla de los ángeles*, "reducido a concento músico por el licenciado Francisco Sarrió, Maestro de Capilla en la parroquial de San Martín". Lo imprime Antonio Bordázar "junto al Palacio Arzobispal" (reza el libreto). Se trata de un espectacular Oratorio en el que intervienen San Miguel (contralto), Angel 1º (tiple 1º), Angel 2º (tiple 2º), Luzbel (contrabajo), Demonio 1º (tenor 1º), Demonio 2º (tenor 2º), coro de ángeles, coro de demonios y coro general.

En la Catedral, el 22 de Octubre, el Maestro de Capilla interino Pedro Oyanarte es sustituido, a su muerte, por Francésc Sanchís, "music de la present esglesia", hasta la llegada del Maestro Rabassa en 1714, con la asignación de 660 libras y 7 sueldos, reservándose el Cabildo la facultad de aumentar o disminuir dicha cantidad (A.C.V. Prot. 3192: 1489 v.).

El 21 de Diciembre, ausente todavía el Arzobispo, muere el Vicario general; le sustituye D. Jacinto Ortí, tío de Joseph Vicent Ortí, cuya primera providencia es mandar que los clérigos "vistan el hábito clerical y no vayan como a seculares, como se lo permitía D. Francisco Maquilón" (Ib: 341).

\* \* \*

1713 es todavía un año conflictivo: el tratado de Utrech –para el que Haendel compone un Te Deum y un Jubilate (Bukofzer 1986: 339)– y la aprobación de la Ley Sálica –publicada en Valencia el 19 de Junio– son, sin duda, los acontecimientos políticos más importantes.

La Reina da a luz al Príncipe Fernando Luis (futuro Fernando VI), lo que se traduce de nuevo en fiestas y música.

Felipe V sustituye en sus cargos a valencianos por castellanos –"es de creer que sólo los quitó por ser valencianos", comenta Ortí (o.c.: 347)– y pretende intervenir en el nombramiento del nuevo Vicario –el Párroco de San Martín, Pedro Teodoro Granell, 24 de Julio– y en la expropiación de los eclesiásticos ausentes.

El 13 de Septiembre cae Barcelona, con lo que se completa la unificación centralizadora.

Pradas, mientras tanto, recibe en Algemesí la noticia de la muerte, el 23 de Enero en Villahermosa, de una persona muy allegada: su tío Mn. Francisco Gallén.

Sigue también de cerca los acontecimientos musicales de la Catedral de Valencia; el martes 11 de Abril, el Cabildo nombra al que será organista bajo su futuro magisterio:

Item, per quant la plaza de primer organiste està vacant en la present Metropolitana per mort de Mn. Joan Cabanilles, per ço nomenen en interim y donen la vacant de dita plaza a *Vicent Rodriguez*, organiste, e li assignen per son treball sexanta lliures annues exigidores de la Administracio de la Almoyna pagaderes per tercies pospasades segons estil, comensant del dia de la present nominacio ab les musiques, emoluments y gages anexos a dita plaza de organiste (A.C.V. Prot. 3193: 1080 v.).

El 14 de mayo nos encontramos ante lo que podría parecer el primer conato de huelga de músicos: se celebra la Procesión general de los Desamparados

sin haber clarines ni timbales de la ciudad por no haber querido D. Rodrigo Caballer [intendente] pagarles la procesión de San Vicente Ferrer y San Gregorio (Ib. 346 v.).

Mientras el 12 de Julio interviene la Capilla del Patriarca en las Capuchinas, en el mismo Colegio cesa como acólito Pedro Vidal.

El 22 de Septiembre el Cabildo de la Catedral acuerda "que es traguen edictes per a la plaça de Mestre de Capella de 60 dies i que sien en data del primer de Febrer" (A.C.V. Prot. 3193: 1415).

Se canta en Valencia el *Oratorio Sacro al Nacimiento*, de Pedro Martínez de Orgambide, que se volverá a imprimir y cantar en 1729 en Palma de Mallorca, en cuyo Archivo de la Congregación, hoy se conservan el libreto y las particellas.<sup>9</sup>

Intervienen María (Tiple 1.<sup>o</sup>), San José (Tenor 1.<sup>o</sup>), Angel (Tiple 2.<sup>o</sup>), Pastor 1.<sup>o</sup> (Contralto), Pastor 2.<sup>o</sup> (Bajo) y Luzbel (Tenor 2.<sup>o</sup>) con el acompañamiento de Violón y Arpa.

\* \* \*

El 1 de Enero de 1714 el Rey, en claro desafío a la Santa Sede, nombra Obispo de Barbastro al que Valencia había rechazado como Vicario general, Mn. Pedro Teodoro Granell.

El 3 de Febrero Valencia estrena Capitán general en la persona del Marqués de Villadaria.

El día 14 "a poco más de las 8 de la mañana muere la Reina" a los 25 años de edad; la Capilla de la Catedral interviene, por supuesto, en las exequias y también, que sepamos, en dos fiestas privadas: la ya tradicional del 25 de Abril organizada por Dña. Eusebia Figuerola "en memoria de la batalla de Almansa" y la organizada por la Condesa de Faura -"mi Señora", añade Ortí- el 8 de Mayo.

Justamente el año en que se funda en Madrid la Real Academia de la Lengua, la intolerancia religiosa y los ánimos exaltados en Valencia llevan al Vicario D. Jacinto Ortí a lanzar la excomunión contra un soldado por haber dado una bofetada a un sacerdote.

Al manuscrito de Ortí le faltan cuatro hojas correspondientes, probablemente, al segundo matrimonio del Rey con Isabel de Farnesio el día 16 de Septiembre.

En la Catedral es admitido el infantil José Gargallo, de Morella (provincia de Castellón, diócesis de Tortosa), quien más adelante será motivo de disputa entre Maestros y Organistas de Orihuela y de Valencia.

Se celebra por fin la oposición al Magisterio de Capilla vacante en la Catedral; conocemos el nombre de los examinadores: el Maestro de Capilla de la Colegial de Alicante Mn. Isidro Escorihuela, Pbro; el Maestro de Capilla de Teruel Jacinto Escobar, Pbro; y el famoso Mn. Onofre Guinovart, si bien, por enfermedad y edad hubo de ser sustituido a última hora por el Maestro del Convento de la Encarnación de Madrid Mn. Francisco Hernández, que se encontraba casualmente en Valencia.

Lo que no conocemos es el nombre de los opositores; no parece improbable, opina Ripollés (o.c. XXIII), que el joven Pradas se presentara a esta oposición; en ningún momento perdió el contacto con la Catedral.

9. Lo único que hoy conocemos de su producción musical.



A casi ocho años de la muerte de Ortells, el día 24 de Mayo, los miembros del ilustre Cabildo "eligunt et nominant Rhythmicum seu Magistrum Capellae dictae Metropolitanae, **Petrum Rabassa** Presbiterum, qui erat Rhythmicus Cathedralis Ecclesiae urbis Ausonae seu Vici" (A.C.V. Prot. 3194: 875 v.). No debe ser confundido, como hace Subirá (1953: 559), con Miguel Rabassa, organista de la Capilla Real, ni con Mateo Rabassa, como hace Mitjana (1920: 2133 y 2180).

El 17 de Agosto, quizá por indicación del nuevo Maestro, el Cabildo da a conocer las *Ordenaciones capitulares para el buen orden de la Capilla de Música* (A.C.V. Prot. 3194: 1077) que regulan, entre otras prácticas, la de la música instrumental en los servicios religiosos.

Desde ahora hasta su marcha a la Catedral de Sevilla en 1724, Rabassa, "licenciado en artes" según Ripollés (o.c.: VI), insufla a la música religiosa valenciana una ráfaga renovadora y exhuberante, aportando las formas nuevas que ya se conocían en el resto de Europa.

De este año precisamente es su Villancico a la Asunción *¿Quién es la que subiendo del desierto ...?*, en el que Ortí había escrito (Ms. 14087: 118):

Puso la música Pedro Rabassa, Maestro de Capilla de la Iglesia Mayor de Valencia. No sirvió en Valencia y le reduje para la oposición del Magisterio de Capilla de Castellón de la Plana. Año 1717.

Será la próxima oposición de Pradas. El Villancico en cuestión consta de Introducción, Estribillo, Coplas, Recitado y Aria. Habría sido interesante comparar las composiciones de Rabassa y Pradas pero, por desgracia, no las hemos encontrado.

El cronista y secretario de la ciudad, el botifler **J. Vicent Ortí**, como su tío J. Ortí i Moles, colabora con el maulet **Rabassa** en varios Villancicos más (19 en el manuscrito 14097); con **Vicente Ortiz**, arpista y organista de la Iglesia Mayor; con **Hervás**, Maestro de Sueca; con **Martínez de Orgambide**, Maestro del "Patriarca"; con **Felix Masip** y, por supuesto, con **José Pradas**, quien, allá en su retiro de Algemesí, compone dos Villancicos a la Patrona Nuestra Señora de la Salud.

\* \* \*

El *Diario* de Ortí finaliza en 1715 con importantes cambios en la alta política definidos por la nueva Reina:

1 de Enero: Llega a Valencia la noticia de que la Señora Doña Isabel de Farnesio, hija de los serenísimos Duques de Parma y Reina de España, desposada con D. Felipe IV de Aragón y V de Castilla, mandó llevar desterrada a Francia a la Princesa de los Ursinos que con su ardid, industria y maña gobernaba absolutamente la monarquía (o.c.: 359).

Del mismo tenor son las noticias aparecidas el 14 de Febrero y 10 de Marzo (Ib.): Noticia del destierro de Mr. Horry, embajador francés y D. Melchor de Macanaz, los cuales, confederados con la Princesa de los Ursinos, malquistaron lastimosamente al Rey con sus vasallos por medio de maliciosos consejos.



Noticia de que el Rey había depuesto al P. Pedro Robinet, de la Compañía de Jesús, su confesor, cuya noticia causó también singular regocijo por ser de la facción de Macanaz y de la Princesa de los Ursinos [...]

Finaliza el *Diario* el 1 de Septiembre con la siguiente emblemática noticia:

A las 8 de la mañana murió Luis XIV, abuelo de nuestro Rey Felipe V, a los 77 años de edad menos 4 días [...] y a los 33 de su reinado. Hiciéronse exequias en Valencia.

Por lo que a la Música se refiere, en la Congregación de San Felipe Neri se canta la primera parte del Oratorio sacro *Afectos de un alma reconocida al beneficio de su justificación en el ejemplar de Santa María Magdalena* "reducido a concento músico por Don Joseph de San Juan, Maestro de Capilla de las Descalzas Reales de Madrid" e impreso en Valencia por Francisco Burguete, impresor del Santo Oficio. Y por la viuda de Fran en Palma, donde todavía se conservan el libreto y particellas intervienen María Magdalena (tiple 1º), Luz divina (alto), Angel (tenor) y Tentación (tiple 2º) con acompañamiento de violines y bajo continuo.

Rabassa escribe el primero de sus cinco Oratorios que se cantarán en Valencia: *La gloria de los Santos*; impreso por A. Bordázar, son sus alegóricos personajes: Alma (contralto), Virtud (contrabajo), Gozo (tenor) y dos Angeles (tiples); Oratorio que, en 1717,<sup>10</sup> se cantará también en Mallorca (Mitjana 1920: 2133), en donde se conservan el libreto y las particellas.

El día 15 de Marzo se produce en la Catedral el

Nomenament de Pere Rabassa, Mestre de Capella, [...] y el illustre Organiste del Real Collegi de Corpus Christi -Francisco Vicente- examinadors dels oppositors a dita plaza [organista] (A.C.V. Prot. 3195: 534).

Los ejercicios de oposición se celebran el día 28; Rabassa es quien compone el Villancico al Santísimo, letra de Ortí, "que se hizo para las oposiciones de organista en la Iglesia Mayor" (Ortí Ms. 14097: 136). La plaza es conseguida por el interino Vicente Rodríguez Monllor, contra la opinión mantenida por Martín Moreno (1985: 113) al afirmar que el elegido fue Francisco Vidal, de Lérida, hasta su marcha a Valladolid en 1723.

El 2 de Septiembre Luis Rocafort, ex-infantillo compañero de Pradas, es nombrado "violiniste en la plaza de music de instrument de cordes ab salari de 20 liures annuos" (A.C.V. Prot. 1631: 148 v.).

El 7 de Noviembre, considerando que

Pere Gamundi ha servit a la present Metropolitana 4 anys de infantillo i tres anys i mig d'acolit i mig de music baixoniste, i es habil, per ço provixen i li assignen a dit Pere Gamundi la plaça de ministril [...] que vaca per absencia de Joan Batiste Valcaneda (A.C.V. Prot. 3295: 1538).

\* \* \*

10. En las particellas figura la fecha de 1719 (Ferrer 1992: 217).

Sabido es —escribe Traver (1958: 65)— que la moderna historiografía castellonense se inicia, de hecho, a partir del Siglo XIX. Muy pocos autores hablan del Siglo XVIII en Castellón. Y, sin embargo, es un siglo de grandes obras y espléndidas fundaciones, vida social intensa y acrecentamiento del comercio, contribuyendo todo a que la villa se convirtiese [...] en una de las mejores del Reino —si no la principal— después de Valencia y Orihuela, con la ciudad de Alicante.

Fundada por Jaime I en 1233 (Llistar 1887: 17) y repoblada en 1251 con moros, aragoneses, catalanes y franceses (Balbas 1892: 85), en la Guerra de Sucesión opta, como casi la totalidad del Reino, por el partido del Archiduque; el resultado es una lenta recuperación que dura casi medio siglo (Díaz Manteca 1979: 41).

En el Archivo municipal —refiere Belda (cit. Balbas 1892: 346)— se conserva un padrón que, de orden superior, se hizo formar en 1733 [...] En el aparece Castellón con 1272 vecinos.

¿Cómo es su nuevo destino?

Su paisano y amigo Pedro Vidal, a quien debió recomendar para el cargo.

El 13 de Junio renuncia Pradas a su cargo en Algemest, siendo sustituido por Tomás Martín, Pbro. (Traver 1918: 45, Escotín 1919: 59, Codina 1946: 37).

—y lo será hasta 1739 a pesar de ciertos problemas con el clero parroquial— Mn. fundado en el altar mayor de dicha Parroquia, de donde era organista desde 1691

En Abril ya figura como Maestro de Capilla con el beneficio de la Asunción

ira de Ortí, anteriormente musicado por Rabassa.

Castellón con el ya citado Villanico? *¿Quién es la que subiendo del desierto?*, le- (Ripollés o.c.: XXIII) oposita Pradas al Magisterio de Capilla de Santa María de ficada —las heridas de una guerra no son fáciles de restañar—, a comienzos de 1717

Y así fue, efectivamente; una vez la situación política casi normalizada y paci-

#### 1.4.- Parroquia Santa María de Castellón: 1717-1728

\* \* \*

pañeros de la Catedral, o bien estaba ya preparando su próximo destino.

Climent (1979: 360). O Pradas era conocido en Castellón, quizá por sus ex-com-Pasos de Castellón de la Plana, uno de los cuales es considerado dudoso por pone este año, último de su estancia en Algemest, tres Entradas a cuatro para los Pradas, por su parte, sin perder de vista el rico ambiente musical valentino, com- de la muerte de su autor.

se cantó el pasado año: que se volverá a cantar de nuevo en 1769, 22 años después

Oratorio de José de San Juan *Afectos de un alma reconocida*..., cuya primera parte

En la Congregación del Oratorio de Valencia se canta la segunda parte del para Cataluña y Mallorca.

1716: el Rey completa su proceso unificador con el Decreto de Nueva Planta

Ello da una población aproximada de unos 4500 habitantes –51,18% varones– distribuidos en 6 barrios o parroquias –Santa María, San Juan, San Nicolás, San Pedro, San Agustín y Santo Tomás– (Traver 1958: 84); es una población, más que joven, casi infantil, ya que el 48% tiene menos de 18 años<sup>11</sup>. Pradas, por aquel entonces, contaba 27 años.

La llanura castellonense –escribe Díaz Manteca (1979: 7 y ss.)– ha tenido a lo largo de esta etapa histórica una marcada vocación agrícola:

además, puede decirse con toda propiedad que Castellón durante el S. XVIII se convirtió en un inmenso taller de tejedores y sogueros que manufacturaban el producto, destinado casi en su totalidad a abastecer a la Armada.

En sus aulas de gramática estudiaron, entre otros, Ribalta, el Deán Manuel Martí, Pérez Bayer y el Obispo Climent (Balbás 1892: 311).

Aunque desde 1600 había pretendido en vano la erección de obispado propio, Castellón era entonces uno de los 12 Arziprestazgos pertenecientes al Obispado de Tortosa; desde 1716 hasta 1757 es Obispo D. Bartolomé Camacho y Madueño (Ib: 204).

La *Iglesia Mayor de Santa María*, Parroquia única de la villa durante cerca de seis siglos –desde 1288 hasta 1792–, preside en la plaza la vida y actividades de las generaciones castellonenses.

Incorporada a la Cartuja de Vall de Cristo, Obispado de Segorbe, por el Papa Luna en 1397, siempre tuvo choques por este motivo con el Obispado de Tortosa.

Reconstruida en múltiples ocasiones está dedicada a la Asunción de la Virgen, "devoción especialísima de Nuestro Rey D. Jaime Conquistador, bajo la cual puso la gran mayoría de los templos que construyó por todo el Reino" (Ib: 256), incluida la Catedral de Valencia; ello explica la proliferación de Villancicos a la Asunción en los Maestros de Capilla.

El Síndico Pons de Brusca funda en el siglo XIV un beneficio para el Maestro de Capilla, mientras Bernardo Destorren lo hace para el Organista, aunque en determinadas ocasiones ostenta ambos cargos una misma persona.

"Para su servicio, completa Llistar (1887: 51), se fundaron, en 1529, 60 beneficios". Balbás más adelante (1892: 171) confirma:

Viciana, que visitó nuestra ciudad a mitad del S. XVI, dice que en la Iglesia Mayor había 42 beneficios simples y que, ordinariamente, residían en ella 25 clérigos. Al mediar el siglo pasado, excedían de 50 los beneficios residentes.

Entre ellos Pradas conoce a Mn. Joseph Figuerola, Mn. Enmanuel Amós, Mn. Juan B. Monje y Mn. Juan Villaroig (Libros de Bautismo de Santa María). Había en la villa 46 sacerdotes y 260 monjes y monjas, el 6,5% de la población.

El *órgano* de Santa María –escribe Traver (1958: 243)– "venía siendo preocupación del sacristá y consejeros hasta que en 1471 se conviene con Stefano de

11. De 18 a 30 años, el 13%; de 31 a 40, el 15%; de 41 a 50, el 10%; de 51 a 60, el 8%; más de 60, el 6%.



Monte [...] su construcción". Casi tres siglos después, ya en la época que nos ocupa, el Cabildo encomienda a Bartolomé Artigas, factor de órganos de Valencia, la tarea de "facere et construere per totum annum millessimi septuagentessimi tertii organum dictae Parroquialis Ecclesiae" (Codina 1946: 13). Vicente Artigas, quizá su hermano, residente en Castellón desde 1716 a 1729 —coincide, por tanto, con Pradas—, percibe dos libras por templarlo.

Precisamente este año comienza la edificación de la nueva Iglesia del Real Convento de la Purísima Sangre de Cristo y del Glorioso San José de Monjas Capuchinas de Castellón de la Plana; fundado en 1689 por Mn. Enrique Rabasa de Perellós, hermano del primer Marqués de Dos Aguas de Valencia y miembro de la Congregación de San Felipe Neri, la nueva obra concluirá cinco años más tarde.

A poco de llegar Pradas a Castellón, el 25 de Abril, el Vicario de Valencia Dr. D. Jacinto Ortí bendice el Oratorio de la Nueva Casa Capitular castellonense con la actuación de la Capilla de Santa María dirigida por el nuevo titular quien, además, compone un Villancico de encargo para la inauguración del templo de las Carmelitas Descalzas de Nules (Castellón).

En Valencia mientras tanto, J. V. Ortí colabora con Rabassa —un Villancico de Navidad, otro a Santa Teresa y otro a María Magdalena (Ortí, Ms. 14097: 242 v. y 250 v.)— y con otro niño prodigio, Onofre Peñalva, "recién logrado el Magisterio de Capilla [de Onteniente] de edad de 17 años", en un Villancico a la Concepción que sirve este año en Onteniente, al año siguiente en Castellón, en 1720 en Barcelona y en 1736 en Murcia (Ib: 245 v. y 284 v.).

Francisco Sarrió Rey, ex-organista de los Santos Juanes, Maestro de Capilla de San Martín de Valencia, es nombrado organista de las Descalzas Reales de Madrid.

\* \* \*

El 22 de Abril de 1718 (Balbás 1892: 498 y 657), casi un año después de su inauguración,

se celebra en el Oratorio de la Casa Capitular la primera Misa por el Vicario Mayor perpetuo en la Parroquial, Mn. Juan Bautista Monseu, a presencia del gobernador político y militar D. Pedro Fajardo y Ceballos, [...] regidores, secretario y síndicos, Ayuntamiento y demás autoridades.

Con toda seguridad, allí se encontraba la Capilla de música de Santa María, así como el 25 de Mayo, cuando "llega a Castellón el Visitador general de la diócesis de Tortosa y es recibido con grandes demostraciones de alegría" (Ib: 541) —el libro Verde (cit. Díaz 1983: 30) añade erróneamente: "por fallecimiento del Obispo titular", en contradicción con Balbás (Ib: 204).

Este año escribe Ortí una *Cantata a San Francisco de Asís* para Tortosa "y puso música **también** el Maestro Pradas, de Castellón de la Plana. Sirvió el año 1734 para Magdalena" (Ms. 14097 275 v.). Es sólo el principio de una larga colaboración.



Además, se cantan en Castellón las siguientes obras:

– Villancico de Chanza escrito por Ortí-Rabassa en 1716 y que al año siguiente servirá en Gandía "poniendo la música el Maestro de Sueca" (Ib: 236 v.); escasos debían ser los buenos letristas para tener que recurrir a letras ya musicadas, pero el hecho de que se interpreten en Castellón Villancicos de Rabassa prueba la vigencia de su relación con Pradas.

– El Villancico a la Concepción, del citado Onofre Peñalva.

– Pertenecen a Pradas: un *Miserere* –el primero que conservamos– en FA, un *Cuatro* "para la Loa que se hizo en Villarreal al Sr. San Roque" y la famosa *Opera al Patriarca San José*. Ninguna de dichas obras supera las 8 voces, de lo que deducimos que la Capilla de Castellón debía ser entonces más reducida que la de Algemés, donde componía a 11 y 12 voces; es a partir de 1724 cuando vuelve a componer así.

La Capilla de la Catedral de Valencia, mientras tanto, por acuerdo del Cabildo, despide al infantil Josep Gargallo "per estar mudant" (A.C.V. Prot. 3198: 825), nombra a Josep Lazer, baixonista, en la plaza de primer baixo "atenen a sa relevant habilitat" (Ib: 1054) y asigna a Luis Rocafort la capellanía de tenor menor (Ib: 1127).

En la Congregación del Oratorio se canta *La caída del hombre*, de Rabassa (M. Moreno 1985: 187).

Es muy probable que le llegara a Pradas la noticia que el *Llibre 2 de Mortuoris* de Algemés consigna (: 50):

Morí Mn. Onofre Guinovart Preb. acullit en esta Parroquial per aver dotat la Iglesia en 24 de juliol 1718 y dispongué els funerals per la sua anima segons concordia entre Clero, Beneficiats y Convent gratis. Feu testament en poder de Vicent Lloret y Vaño en catorce de janer 1718 y dextra per la sua anima 30 Ll. Marmesors al Doctor Joseph Bas Preb. y habitador en la Vila de Ontinient, y a Mn. Blay Querol, Rr. desta Parroquial.

\* \* \*

Año de gracia de 1719. Valencia recibe a los Reyes y al Príncipe Luis. Con tan fausta ocasión, después de regalarles con música la Capilla de la Catedral, el pueblo pide el restablecimiento de los fueros, a lo que el monarca parece acceder, pero en realidad nunca pone en práctica.

Rabassa-Ortí componen un Villancico al Nacimiento, y Pradas unas Coplas a Santo Tomás.

\* \* \*

1720, Paz de la Haya.

Conservamos de Pradas tan sólo un Motete a San Pedro Apóstol y un Villancico al Santísimo.

En la cercana Valencia se cantan dos Oratorios: *El cultivo del alma figurado en la parábola de la vida*, del famoso y polémico Maestro de la Catedral de Barcelona Francisco Valls y el *Oratorio Sacro a San Juan Bautista*, del prolífico Rabassa; son sus personajes: San Juan (tenor), Angel (alto), Gracia (tiple 1º), Furor (bajo), Ira (tiple 2º).<sup>12</sup>

La Catedral contrata la reconstrucción y reforma del órgano mayor, el mismo que encontrará Pradas a su regreso a Valencia en 1728. No se trata sólo de una restauración –"está de manera que en gran treball es pot tocar" (A.C.V. Prot. 3201:1076)– sino de añadir "aquelles registres de nova fabrica que després de la seua estructura se han inventat y al present se troben en altres Esglésies Metropolitanas y Catedrales de Espanya" (Ib: 283). La configuración del nuevo órgano en metal fino –tres partes de estaño y una de plomo– ajustada con Nicolau Salanova en 1700 libras, más 400 si la obra es a satisfacción del Cabildo, deberá estar acabada para la víspera del Corpus del año siguiente (Ib: 1265 v.) (Cfr. Apéndice).

\* \* \*

El mismo año –1721– en que D. Scarlatti es contratado en la Corte de Lisboa como profesor de música de la princesa Bárbara –futura Reina de España–, muere el Papa Clemente XI –19 de marzo– siendo elegido Inocencio XIII –18 de mayo–; muere el Gobernador de Castellón D. Pedro Fajardo –1 de mayo– y es sustituido por el Brigadier D. Francisco Bustamente el 10 de Agosto (Balbás 1892: 653 y Díaz 1983: 31). Son otras tantas ocasiones para la actuación de la Capilla de música.

El 15 de Diciembre –24 de octubre según el *Libro verde*– llega a Castellón el Ilmo. Sr. D. Bartolomé Camacho, Obispo de Tortosa, "y por no querer hacer su entrada vestido de pontifical, como era costumbre, se niega la Villa a recibirle y a admitir su visita, no dándole tampoco el regalo acostumbrado" (Ib: 812). Es éste uno de los muchos incidentes de los castellonenses con su Obispo, a los que José Pradas, como Maestro de Capilla, no puede permanecer ajeno. No tenemos noticia de composición alguna suya en este año.

Mientras tanto, nace en Aldaya (Valencia) Pascual Fuentes (A.C.V. Prot. 3202: 1163 v.), futuro sucesor de Pradas en el Magisterio de la Catedral de Valencia; el acólito de la Catedral Luis López asciende a Maestro de Capilla de la Parroquia de San Martín de Valencia en sustitución del mencionado Francisco Sarrió.

Se cantan en Valencia dos Oratorios: *Diferencia de la buena y mala muerte*, reducido a conciento músico por el incansable Rabassa, y *Triunfo de la castidad en San Felipe Neri*, música del amigo y paisano de Pradas, Pedro Vidal, Maestro de Capilla de la Parroquia de Algemesí, que se le adelantó en estos menesteres; for-

12. Ferrer Ballester (1992: 217) contradice a Martín Moreno (1985: 182) al afirmar que se representó en 1730. Las dos fechas son correctas.

man el conjunto vocal la Castidad (tiple 1º), el Angel (tiple 2º), San Felipe (alto) y la Tentación (tenor); el texto lo canta un bajo; después de la primera parte "sigue una plática que dura media hora" antes de comenzar la segunda. En la Congregación del Oratorio de Palma de Mallorca se conservan particellas del alto y el tenor.

\* \* \*

En 1722, para que nos sirva de referencia musical, Rameau escribe su famoso y polémico *Tratado de Armonía* y J.S. Bach el primer tomo de *El clavecín bien temperado*.

El día 20 de Septiembre, siendo alcalde de Castellón desde el 2 de Marzo Francisco Herrero (Díaz 1983: 31), el Obispo de Tortosa Fr. Bartolomé Camacho consagra la Iglesia de las monjas Capuchinas de Castellón; "se celebran con este motivo grandes festejos que duraron ocho días" (Balbás 1892: 707), para los que Pradas compone tres Villancicos.

En Valencia la oferta de buenos poetas-letristas sigue siendo muy superior a la demanda cuando Ortí da el mismo Villancico "al Maestro de Capilla de San Martín [el citado Luis López] en 1722 y, el mismo año, al Maestro Onofre Peñalva, de Onteniente" (Ms. 14097: 344 v.).

En la Catedral, José Gargallo es nombrado mozo de Capilla en sustitución de Josep Navarro, que asciende a acólito sustituyendo a su vez a Francisco Pérez que promociona a la plaza de Contralto de la Catedral de Segorbe (A.C.V. Prot. 3203: 1337 v. y 1338). Es éste el mecanismo sustitutorio y de promoción en todas las Capillas de España; en este caso, además, signo de la proyección de la Catedral valentina.

\* \* \*

1723 es mal año para Castellón: escasez de cosecha y hambre (Díaz 1979: 24). Por si esto fuera poco, "dase cuenta de un Decreto de Felipe V por el cual ordena que, completando lo dispuesto en el Decreto de abolición de los fueros [...]" (Balbás 1897: 628), "los de Cataluña, Aragón y Valencia, posean todos dignidades iguales" (Díaz 1983: 32). Es en estos momentos alcalde de Castellón D. Alonso Bonete (Ib).

El Obispo auxiliar de Valencia realiza el 9 de octubre la Visita pastoral a la ermita de San Bartolomé de Villahermosa del Río (Castellón).<sup>13</sup>

13. Esta es la anotación que todavía hoy se conserva detrás de la puerta de la sacristía y nosotros transcribimos literalmente:

"Ilmo y Excmo. Sr. D. Melchor Serrano, Obispo de Arsenes y auxiliar del Arzobispado de Valencia, concedió 25 días de indulgencia a los que devotamente reciban el Santísimo Sacramento de la penitencia en esta Iglesia de San Bartolomé Apóstol, del término de Villahermosa. Año 1723 a 9 del mes de octubre en que visitó esta Iglesia Rvdo. Sr. Obispo".



En Valencia, el Cabildo catedralicio concede "augment de salari", entre otros, a Vicent Pallarés, domero, "perque no ha acceptat la proposta de anar a la Cort de Portugal", lo que demuestra de nuevo el alto grado de preparación de los músicos valencianos.

Bartolomé Sánchez, factor de órganos de Zaragoza, estudia la reforma de Salanova en Valencia y la encuentra "segons lo contengut en aquells [acuerdos capitulares] y que en alguns de ells excedit lo fet" (A.C.V. Prot. 3204: 395).

Las mismas Actas, el 23 de marzo, acuerdan conceder a Vicente Rodríguez una congrua para ordenarse.

En la Congregación del Oratorio de Valencia se canta *La vida del justo tejida de gozos y penas, representada en la del Patriarca San José*, escrito por José Pradas para María Santísima (tiple 1º), Luz divina (tiple 2º), Angel (Alto) y San José (Tenor), cuyo libreto impreso se encuentra actualmente en el Archivo de Otaño en Loyola (Guipúzcoa). Es la segunda obra, en pocos años, que dedica Pradas a su Santo Patrono y el primer Oratorio del que tenemos noticia si desechamos la teoría de que la Opera era, en realidad, un Oratorio.

Después de un largo paréntesis —refiere Lihory (cit. M. Moreno 1985: 375)— un conjunto italiano representa en Valencia *Amor vencido de amor*, *Las arañas de Teseo*, *La divina Filatea* y *Euretas y Diana*.

\* \* \*

1724 es un año repleto de importantes acontecimientos en los que la música tiene, sin duda, destacado papel; la obligación del Maestro, como venimos viendo, es "que suene la música precisa en el momento preciso".

8 de Febrero: Felipe V, cansado de la política, renuncia al trono a favor de su hijo Luis, de 16 años.

El 7 de Marzo muere el Papa Inocencio XII; le sustituye, el 4 de Mayo, Benedicto XIII.

El 5 de Mayo "celebranse en la Iglesia Parroquial de Castellón suntuosos funerales por el Duque de Parma, suegro del Rey D.Felipe V" (Balbás 1892: 521) —el *Libro Verde* afirma que muere el 12 de Abril de 1727 (Díaz 1983: 33).

Muere también el Arzobispo de Valencia A. Folch y Cardona, voluntariamente exiliado a partir de la ruptura de relaciones de Felipe V con la Santa Sede.

El 17 de Septiembre —el 22, según el *Libro Verde*— de este año de desgracias, se recibe una carta del Rey, fechada en San Ildefonso, dirigida al Justicia y Regidores de Castellón, notificándoles el fallecimiento de su hijo el Rey Luis I "el Breve" "de enfermedad de viruelas" (Balbás 1892: 704):

La pérdida que con su muerte se me sigue y a estos reinos de cuyo dominio me he visto precisado a volverme a encargar, como entenderéis, me deja en el justo dolor y sentimiento que podéis considerar: de que os he querido avisar para que como tan buenos y fieles vasallos me ayudéis a sentirlo.



Lo que se traduce, el día 16 de Octubre, en "solemnes funerales en la Iglesia Mayor de Castellón por cuenta de la villa, en sufragio del alma del Rey D. Luis I que falleció en 31 de Agosto" (Ib: 743).

Dos días antes se había colocado la primera piedra de Nuestra Señora de Lidón con asistencia del Ayuntamiento, presidido por el Gobernador político y militar Sr. Bustamente (Ib: 741). En tan importantes acontecimientos no podía faltar la intervención de la Capilla de Música de la Iglesia Mayor.

Sin embargo, ese mismo año, el Obispo de Valencia, en su Visita pastoral a Villahermosa, clausura la ermita de Santa Bárbara y Santa Quiteria "por hallarla indecente" (Medall 1932: 113); comienzan los trabajos de reconstrucción.

La fama de Pradas llega desde Algemesí a Tortosa. Compone un *Miserere*, un Villancico al Sacramento, otro para la solemne traslación de la Santa Cinta en Tortosa, otro a Nuestra Señora de la Salud de Algemesí y la polémica Cantata a solo y violines *Ah del célebre confín*.

En la Catedral de Valencia mientras tanto, Rabassa compone su último Villancico al Sacramento: *Alaba, Sión triunfante* a 11, órgano y b.c. (Ripollés 1935: XVIII). Fruto postrero de su colaboración con Ortí son los Villancicos al Nacimiento, a Santo Tomás, a San Felipe Neri, a la Virgen –"para Misiones"– y a San Nicolás. Su renuncia al Magisterio de Valencia para ocupar el mismo cargo en la Catedral de Sevilla –residencia de la Corte, incluido D. Scarlatti, desde 1728 a 1733– debió producirse antes del 3 de Julio, fecha en la que el Ilustre Cabildo

[...] nomenen per a portar el compas en les musiques de la Capella de la present Esglesia per no haver en ella Mestre de Capella a Mn. Francisco Aparici. Prebere epistoler [...]

Item [...] nomenen a Mn. Vicent Rodriguez, Pbre. Organiste de la present Esglesia per a cuidar de la educacio e instruccio dels diputats o infantillos de la present Esglesia ab obligacio de alimentar-los i adestrar-los be i degudament (A.C.V. Prot. 3205: 1061 v.),

labor por la cual se le adjudica la misma cantidad asignada a Francisco Sánchez en 1712 por el mismo motivo. Este "remiendo" –con variantes– durará 4 largos años, hasta la llegada de Pradas, quien, por cierto, empieza ya a hacer méritos para su futura designación.

En el Corral de la Olivera de Valencia se representan Follas reales que, al decir de M. Moreno (1985: 376), "probablemente fueran verdaderas óperas".

\* \* \*

#### El 28 de Marzo de 1725

el Virrey de Valencia comunica a Castellón la noticia de haberse firmado la paz entre el Emperador de Alemania y el Rey Felipe V. que se celebró con vuelo de campanas, luminarias y otras muestras de regocijo (Balbás 1892: 348).

El primer tratado de Viena. Por las mismas fechas aparece la siguiente anotación en las A.C.V. (Prot. 3208: 131): "Te Deum en accio de gracies que demana el Princep de Campo Florido per la pau entre Espanya i Alemania".

A un nivel, desde luego, más particular, Pradas recibe interesantes noticias de su pueblo natal: se acaba de construir la ermita de Nuestra Señora de la Esperanza; mientras tanto, compone un *Beatus vir* y sus cuatro únicos Villancicos a la Concepción (Ripollés 1935: XXXI).

El Dr. D. Andrés del Orbe Larreátegui es nombrado nuevo Arzobispo de Valencia. El Cabildo "nomenen a Mn. Joseph Boix Pbre. Music de la present Esglesia, pera el encarrec, educació i cuidado dels infantillos" en rápida sustitución del organista Vicente Rodríguez. No puede ser Josep Boix Nicolau, quien ya se encargó de ellos desde 1707, porque muere en octubre de 1712; debe tratarse de Josep Boix, del Maestrazgo, tenor desde 1698, apuntador canonical en 1727, que muere probablemente en 1738.

\* \* \*

1726, año de la guerra hispano-inglesa, comienza en Castellón con una pertinaz sequía que se prolongará otros dos años más (Llistar 1887: 65); para intentar remediarla es llevado el Santo Sepulcro en procesión de rogativa a la Iglesia Mayor (Balbás 1892: 426 y 433).

El 6 de Enero, el Obispo de Tortosa visita Castellón. "Como personalidad destacada e influyente —comenta Díaz (1979: XXX)— las visitas del Obispo constituían fiesta local y se seguía un estricto protocolo en su recepción, atenciones y alojamiento". La Capilla de Música de la Iglesia Mayor tiene en estos actos un relevante papel.

Curiosamente, este año conservamos de Pradas más composiciones latinas que castellanas: un Villancico al Sacramento y tres salmos: *Miserere "breve"*, *Lauda Jerusalem Dominum* —en una nueva, rara e interesante combinación tímbrica— y *Dixit Dominus*; Climent se pregunta si los papeles de las trompas son añadidos, porque es la primera vez que Pradas las hace intervenir en sus obras.

El 26 de Mayo, en la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Valencia, se celebran las fiestas de canonización de San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka: "subió el Arzobispo al Altar Mayor y allí entonó el Te Deum y le prosiguió la Música de la Catedral alternando con el órgano" (Anónimo T. II: 694), suponemos que dirigida por el Maestro interino Francesc Aparici; la colaboración Jesuítas-Catedral, de todas formas, ha sido una constante en la vida musical valenciana.

Se siguen representando Follas reales en la Olivera.

\* \* \*

1727. El mismo año en que, cargado de gloria y honores muere Isaac Newton y J.S. Bach es nombrado Cantor en Santo Tomás de Leipzig, sin duda el acontecimiento más importante para Pradas es la fiesta que, como hemos visto, celebra anualmente la Compañía de Jesús en honor de sus patronos S. Luis Gonzaga y S. Estanislao de Kostka; merece la pena transcribir la noticia tal como la narra el Anónimo testigo (cit. Varios 1982):

El día 5 a las 4 de la tarde se comenzaron las Vísperas solemnes en nuestra Iglesia, en que ofició, como el día siguiente a la Misa, el Sr. D. Gaspar Ferrer y Proxita, Canónigo y Vicario Capitular de esta Metropolitana, muy amante de nuestra Compañía. Duraron las Vísperas muy cerca de dos horas cantándolas, con mucho golpe de instrumentos y muy nueva y extraordinaria Solfa, toda la Capilla Mayor.

Encontrábase la Iglesia Mayor sin Maestro de Capilla, por haberse pasado a la de Sevilla el que estaba aquí; y a esta ocasión la Capilla de la Catedral pidió que viniese a llevar el compás a Mn. *Joseph Pradas, Maestro de Capilla de Castellón de la Plana*; él vino con mucho gusto, así por lucirse en tantas fiestas como porque ya entonces aspiraba al Magisterio de esta Catedral, y no se engañó, pues ganó muchos votos para lograr, como después logró, el Magisterio; porque puso mucha Solfa de nuevo en Cantadas, Recitados y Arias; cantó unas Misas de gran composición y las Vísperas fueron al mismo aire: todo en un entablado alto que se les formó, bajo el Presbiterio.

Día 6 [...] a la tarde prosiguió la fiesta, cantando toda la Capilla de la Catedral Villancicos nuevos, Arias, Recitados; alternando sonoras sinfonías que llenaron toda la tarde y toda la admiración y el gusto de un innumerable concurso de que en este y en los días siguientes no se vació la Iglesia, ni los claustros ni las calles.

Aunque el texto habla por sí solo, conviene destacar la larga duración de las Vísperas –da una idea de la solemnidad– y el "mucho golpe de instrumentos" –gran orquesta–; el término "muy nuevo" repetido en tres ocasiones, aplicado a Villancicos, Cantadas, Recitados y Arias hace referencia expresa a la música moderna –italianizante– que Pradas comenzaba a experimentar; las "sonoras sinfonías" que alternan con la música vocal hablan a las claras de una muy pujante música instrumental, hoy en parte desaparecida; con la insistente expresión "innumerable concurso [...] no se vació la Iglesia, ni los claustros, ni las calles" parece estar describiendo más una función teatral que religiosa, si bien es verdad que las fronteras aún no estaban bien delimitadas.

El hecho de que sean los propios músicos quienes piden que venga Pradas a dirigirles, dice tanto de la calidad profesional como del talante humano de un hombre que, volvemos a comprobar, jamás perdió el contacto con la Capilla de la Catedral ni con la vida musical valenciana.

Para la ocasión compone Pradas los siguientes Villancicos –"Cantadas", según el anónimo autor–: *Arda en gozos el valle* a 12, 2 vl., órgano y b.c. y *El más joven serafín* en FA a 12, 2 vl, 2 oboes y 2 clarines al órgano.

No descuida, sin embargo, sus deberes en Castellón, para cuya Capilla compone un *Miserere*, un Villancico a San Cristóbal y dos Villancicos al Santísimo Sa-



cramento; no sabemos a cuál de ellos se refiere Ripollés (1935: XXXVIII y XXXIX) cuando escribe:

en una partitura-esborrany escrita a Castelló l'any 1727 trobem un villancico al Sacramento a vuit veus en el qual segueix al cor un aria de tiple acompanyada de dos violins, una violeta i b.c. Es l'únic cas en que surt aquest instrument en tota la composició musical tan copiosa de Pradas [...] en aquest villancico s'ha de prendre como a viola.

En Valencia, el Arzobispo marcha a Madrid para tomar posesión del cargo de Presidente del Consejo de Castilla; es el comienzo de una larga ausencia de 11 años, hasta su renuncia en 1738; la historia de ausencias arzobispales se repite.

El Cabildo de la Catedral se queja de la falta de voces en la Capilla y nombra para la capellanía de Contralto menor a Joseph Elías, de 17 años (A.C.V. Prot. 3209: 1579 v.).

Muere el Maestro de Capilla del Patriarca, Pedro Martínez de Orgambide.

En Orihuela se jubila el Maestro de Capilla Matías Navarro, de Elche; le sustituye José Martínez y la Fos, con quien Pradas mantendrá una agria polémica.

La vida músico-teatral en Valencia, este año, es exhuberante; se representa nada menos que diez veces la obra de José de Nebra que lleva por título: *A cuál mejor, confesada y confesor, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús* (Zabala 1960: 389).

El 19 de Diciembre, la propia Compañía de Opera-Capilla de Música del Príncipe de Campoflorido, Capitán General del Reino de Valencia, dirigida por Coradini representa en el Salón de Palacio una Folla real.

Se representa también la zarzuela *Eurotas y Diana*, que, según Alier, dos años después obtendría un clamoroso éxito en Barcelona.

\* \* \*

## 1.5.- Catedral de Valencia: 1728-1757

No debieron ser tan decisivos los votos de la Capilla de Música como piensa el bienintencionado autor anónimo de la *Historia manuscrita* ni debieron pesar tanto las reconocidas dotes musicales de Pradas como para que el Cabildo no intentara un concurso de méritos. Hay que tener en cuenta que el Magisterio estuvo vacante 4 años, quizá por temor a no encontrar un Maestro de la categoría de Rabassa, quizá por dificultades económicas.

Lo cierto es que el 3 de Febrero de 1728 leemos en las A.C.V. (Prot. 3211: 352) un interesante y casi desconocido acuerdo: pagar los gastos de envío de las obras a los pretendientes a la plaza de Maestro de Capilla. Un mes después (Ib: 452), sin embargo,

[...] dispensantes in constitutione de expediendis edictis [...] praecedentibusque maturis colloquiis eligunt et nominant Rhythmicum seu *Magistrum Capellae cantus*



*figuratī dictae Metropolitanae Josephum Prades, Presbyterum [...] cui [...] assignant capellaniam sucentoriam ... nuncocupatam de Contrabaix anexam ... cum salario annuo 63 librarum valentiae pecuniae ac etiam salaria et emolumenta assueta atque educationem puerorum infantulorum.*

El día 15 del mismo mes (Ib: 567).

*[...] renunciante dicto Josepho alterum Magistri Capellae officium ante dictae Ecclesiae villae de Castellon. remanet desque titulo quo promotus fuit ad dictos sacros ordines. ideo [...] assignant dicto Josepho Pradas [...] in titulum pro dictis sacris ordinibus. 60 libras valentianae pecuniae. annis singulis.*

Así finaliza Pradas una estancia de 11 años en Castellón, donde es sustituido por Vicente Carpi, Pbro, el 25 de Mayo (Escoín 1919: 69 y Codina 1946: 21). Martín Moreno (1985: 177), siguiendo a Joaquín Piedra, habla de un tal "Melchor Martínez, organista de la Iglesia de Castellón de la Plana" que en 1728 se presenta al Magisterio del Corpus, lo que contradice la tesis de Traver (1918: 45) y Codina (1946: 37) según la cual Tomás Martín fue Organista de la Iglesia Parroquial de Castellón desde 1691 a 1739; el 8 de Mayo de 1742 es cuando Melchor Martínez toma posesión del beneficio del órgano hasta 1757 (Traver o.c.: 47 y 48; Escoín o.c.: 70; Codina o.c.: 38).

En la Catedral de Valencia, el 30 de Abril el Cabildo nombra a Josep Boix (ex-encargado de los infantillos) Apuntador canonical (ACV Prot. 3211: 927); el 22 de Junio, a Andrés Culp primer violinista (Ib: 1436 v.); el 23 de Junio, a Joan Salvatella segundo violinista (Ib.).

A las oposiciones a Maestro de Capilla del Patriarca se presenta Pedro Vidal, Maestro entonces de la Colegial de Rubielos; no tiene suerte y la plaza es otorgada a Francisco Hernández Illana el día 7 de Junio; todavía como Maestro de Capilla de la Iglesia Catedral de Astorga (León) firma el Oratorio cantado este año en Valencia que lleva por título *La soberbia abatida por la humildad de San Miguel*; son sus ya familiares personajes: San Miguel (contralto), Angel (tiple 1º), Luzbel (tenor), Demonio (tiple 2º), coro de ángeles los dos primeros y coro de demonios: los dos últimos acompañados de violines, oboe y continuo. Nótese el paralelismo con el de Francisco Sarrió de 1712; es éste el último de los folletos que se conservan en el Archivo del P. Oraño en Loyola, pero existe otra copia en el Archivo del Ayuntamiento de Valencia; en el del Oratorio de Palma se conservan libreto y particellas.

Pradas, por su parte, se toma muy en serio las obligaciones propias de su cargo, sobre todo la de componer un Miserere cada dos años y, anualmente, cuatro Villancicos al Nacimiento, cuatro al Sacramento y uno a la Asunción, aparte otras obras de encargo. En el tiempo que le dejan libre la Dirección de la Capilla, la crianza y enseñanza de los infantillos, los exámenes, las censuras y la renovación de papeles de música, compone a un ritmo de 12 a 15 obras anuales, es decir, aproximadamente, una y media obras al mes, alguna de gran envergadura; cuenta ahora con un buen instrumento: la Capilla de Música de la Catedral.

En este su primer año de estancia en Valencia compone un Motete, un *Laudate Dominum*, cuatro Villancicos a la Asunción, tres al Sacramento, cuatro al Nacimiento y dos a María Santísima. Curiosamente las tonalidades ocupan los siete grados de la escala, de la siguiente forma: DO, RE, mi, FA, sol, la, Sib. Casi todos son a 12, 2 vl., órgano y b.c.

Por su parte, la Capilla del Virrey Príncipe de Campoflorido representa en Palacio una *Folla real para celebrar el cumpleaños de Isabel de Farnesio* –"de Felipe V", confunde M. Moreno (1985: 375)–, música de Francesco Coradini (Zabala 1960: 136), así como *Baccoco y Serpila* del mismo autor.

\* \* \*

El 23 de Enero de 1729 –año de la Boda del Príncipe Fernando con la Infanta María Bárbara de Braganza– se canta en Palma de Mallorca, de donde era Maestro el valenciano Francisco Sarrió, el *Oratorio Sacro al Nacimiento* de Orgambide, estrenado en Valencia en 1713 (Mitjana 1920: 2138 nota 2).

El 26 de Abril nace en Valencia el futuro musicólogo Antonio Eximeno y, a comienzos de Diciembre, en Olot (Gerona), el futuro músico Antonio Soler; curiosa coincidencia.

Como también es curioso, por lo inusual, que se cante este año en el Patriarca un Villancico al Nacimiento de Ortí-Rabassa.

Manuel Just, futuro Maestro de los Santos Juanes y del Patriarca, gracias al encendido elogio de Rabassa, consigue la Maestría de Albarracín (Teruel).

Por las A.C.V. (Prot. 3207: 286, 286 v., 986 v., 987 v., 996 v. y 2064 v.) sabemos que José Gargallo asciende a acólito cuando Salvador Noguera (otro futuro Maestro del Patriarca) asciende a Maestro de Capilla de los Santos Juanes; el 2 de Febrero el infantil Carlos San Miguel ocupa el puesto que dejara libre Gargallo; muere el 15 de Julio y le sustituye su hermano Juan San Miguel; el Tenor Tomás Pinazo supe al Epistolero; Miguel Crespo, baixonista, sustituye a Josep Llazer –probablemente hermano del Bajo-Tenor Pedro– "a causa de estar impedit"; el Cabildo entrega al enfermo 5 libras "en subvenció de ses necessitates". A Pradas le adjudica 91 libras, 17 sueldos y 6 dineros para que pague al escritor del libro *Diurnal* en dos tomos "ab les rubriques y solfe correspondant".

Las *Delliberacions per a el bon funcionament de la Capella de Musica* de finales de este año recogen y amplían las "Deliberaciones" de 9 de Marzo de 1526 y las de 17 de Agosto de 1714. Durante los cuatro años que estuvo vacante el Magisterio de Capilla debieron introducirse algunos abusos, entre otros, el fraccionamiento de la Capilla para asistir a dos funciones a la vez. Pradas, celoso del buen nombre de la Capilla, expone al Cabildo sus quejas; el Cabildo las acepta y responde "que no podent subsistir en la decencia deguda les mitjes Capelles [...] es reboca esta practica" (A.C.V. Prot. 3212: 1458) con ligeras excepciones.

Regula minuciosamente las funciones y tasas por función, distinguiendo al organista del resto de la Capilla. Finalmente ordena "que en les misses de violins, els instruments musics hatjen de tocar alguna sinfonia al ofertori, com es costum y [...] com esta prevengut en la Constitucio de dit any 1714" (Ib), lo que viene a confirmar —observa M. Moreno (1985: 169)— "la práctica de partes exclusivamente instrumentales en el ofertorio y otras partes de la liturgia ya desde tan temprana fecha".

Pradas, por su parte, compone febrilmente: su primera *Misa en FA*, *Miserere en DO* a 12, 2 vl. y b.c. de arpa y címbalo —el órgano estaba prohibido en tales funciones—, tres Villancicos al Nacimiento a 12 voces, dos al Sacramento a 12 y 8, y dos a la Asunción a 8.

Se representan en Valencia dos óperas italianas:<sup>14</sup> *El Amor más fino y constante*, compuesta probablemente por Coradini y representada por su compañía en la Casa de Comedias de la Olivera el 27 de Enero, 3, 6, 20 y 24 de Febrero, 22 y 30 de Marzo y 7 de Junio —durante la Cuaresma estaban prohibidas las representaciones—; según Zabala, no obtuvieron muchas ganancias; también se representa, en 11 ocasiones, *Amado y aborrecido*, música de Coradini, letra, probablemente, de Calderón.

\* \* \*

Al año siguiente de la boda de su egregia alumna se traslada D. Scarlatti a la Corte de Madrid-Sevilla, ejerciendo desde entonces un poderoso influjo en toda la Música española. Corre el año 1730. Muere Benedicto XIII (2 de marzo) y le sucede Clemente XII (16 de Julio).

Mientras en la Villahermosa natal de Pradas y Vidal el Obispo de Valencia reabre al culto la clausurada ermita de Santa Bárbara y Santa Quiteria y se lleva a término la construcción de la de Santa Lucía (Medall 1932: 114), en Valencia Pedro Vidal es nombrado, por fin, Maestro de Capilla del "Patriarca", cargo que ocupará hasta 1743.<sup>15</sup> Ambos amigos y paisanos dirigen a partir de ahora los dos centros musicales más importantes del Reino de Valencia.

Durante el Magisterio de Vidal —afirma M. Moreno (1985: 180)— "se incrementa el uso de instrumentos contratados para las obras de Semana Santa"; tal afirmación, sin embargo, no es tan clara a juzgar por la instrumentación de sus obras, las de otros Maestros conservadas en su Archivo e incluso las Constituciones del Cole-

14. El calificativo de "ópera italiana" con que el escribano del Hospital de Valencia, organismo encargado de la explotación de los espectáculos, designa esta representación, puede hacer referencia tanto al estilo de la obra como a la nacionalidad del autor o a la de los actores.

15. Hernández Illanc abandona Valencia el 12 de septiembre con destino a la Catedral de Burgos, donde morirá en 1780.



gio; concretamente este año se interpretan dos obras latinas suyas a dúo: *Lamentación* -2 vl. y b.c.- y *Amplius lava me* -2 vl., 2 t y b.c.- además de la *Oración de Jeremías* -2 vl, 2 t. y b.c.- de Martínez de Orgambide y un *Miserere* a 14 del Maestro Hinojosa, precursor de Ortells en el Patriarca.

A las ya existentes Capillas musicales valencianas de las Parroquias de San Martín y la de los Santos Juanes, que debieron nacer a finales del siglo XVII, viene a sumárseles la de San Esteban y San Vicente Ferrer, aunque desaparece antes de 1747 (Villalmanzo 1992: 20).

En la Catedral el 3 de mayo se produce el nombramiento de los Ministriles Luis Francisco Grau, "Baixo", y Miguel Crespo Núñez, "Abué" [sic] -por primera vez-, sin oposición por no haber comparecido otros opositores, con salario de 20 libras. La demanda en estos momentos es superior a la oferta; las escuelas de música catedralicias no son suficientes para formar los músicos que necesitan.

Pradas, por su parte, compone un Motete a la Concepción, tres Villancicos a la Asunción, dos al Sacramento -uno de ellos, dudoso para Climent, en MI b- y cuatro al Nacimiento -para Ripollés (1935: XXXVIII) es aquí donde Pradas estrena las trompas-; en la portada del Villancico *Un sacristán y una beata*, "dúo de tiples al nacimiento", del archivo de Segorbe, aparecen las siguientes iniciales: "Dn. Jh. Vte. Ortí", correspondientes, como sabemos, a Don Joseph Vicente Ortí.

En la Congregación de San Felipe Neri se canta el *Oratorio Sacro a San Juan Bautista*, "reducido a conciento músico por el licenciado Pedro Rabassa, Pbro., **Maestro de Capilla de la Metropolitana de la misma ciudad**" (cit. Ripollés 1935: VI); la equivocación es manifiesta, y no es la primera vez que ocurre; quizá estaba escrito años antes.

Se sigue representando -"cinco veces", puntualiza Zabala (1960: 389)- la ópera *Amado y aborrecido* del año pasado y tres veces la comedia *Santa Catalina Virgen, Mártir y Doctora*, música de José de Nebra.

\* \* \*

El 7 de Enero de 1731 se representa en Valencia la Opera, "italiana" según Zabala, *Amor vencido de amor*, de autor desconocido, que se repetirá el 11 y 12 de Noviembre.

En Octubre Valencia se viste de fiesta para recibir al infante D. Carlos -futuro Carlos III- de viaje hacia Italia, acontecimiento que tiene marcada incidencia en la música teatral y religiosa. Con tan fausta ocasión se representa *Relación del festivo y obsequioso recibimiento que hace la ciudad de Valencia al Serenísimo Sr. Infante D. Carlos cuando transitó por ella para proseguir su viaje a Italia* atribuída, según Zabala, al prolífico Joseph Vicent Ortí.

En la Catedral, el 25 de Febrero comienza a cantar como infantilillo Pascual Fuentes, futuro sucesor de Pradas, mientras el 4 de Abril nace en San Mateo (Cas-



tellón) Francisco Morera, futuro discípulo de Pradas y sucesor de Fuentes en el magisterio de la Catedral.

Coincidencias aparte, las A.C.V. ofrecen interesantes noticias sobre la vida diaria de la Capilla de música: nombramiento de José Oliveros contralto menor (Prot. 3214: 306); Joaquín Segura completa siete años como infantil: todo un récord (Ib: 389); libramiento de 342 libras para pagar los exiguos salarios de cantores y ministriles desde el 2 de Septiembre de 1729 hasta el 14 de Mayo de este año (Prot. 3215: 132 v.); gratificación al infantil Gabriel Lázaro

en atencio a sa habilitat y merits de haver servit ab alguna satisfaccio a la present Esglesia en dit empleo de infantil y estar-la actualment servint de lo maior cel i aplicacio (Ib: 353).

Es fácil imaginar detrás la mano de Pradas que se preocupa de sus infantiles, desde luego, más que de sus cantores y ministriles.

Pago de 6 libras a Sebastián Marqués Fuster y 9 libras a Pére Mas "per la faena que respective han fet en lo remendo y composicio [...] en lo segon orgue de la present Esglesia" (Ib: 530); nombramiento de Salanova y Usurralde, organeros (Ib: 632)(Cfr. Apéndice).

Pradas, entretanto, compone sin descanso: dos *Misereres* —uno de ellos, encargo para la fiesta de la Santa Faz en la Parroquia de San Esteban, con cuya Capilla de música comienza a colaborar—, un Motete a San Vicente, cuatro Villancicos a la Asunción, tres al Sacramento y otros tres al Nacimiento de Cristo.

\* \* \*

En 1732 nacen J. Haydn y J.C.F. Bach. España reconquista Orán —tema de uno de los Villancicos de Pradas—, mientras en Madrid se funda la "Tertulia Médica", futura Academia de Medicina.

En la Congregación de San Felipe Neri de Valencia se cantan nada menos que cuatro Oratorios de diferentes y reconocidos autores:

*Desengaño de la mundana felicidad y conversión de un pecador simbolizado en la parábola de el hijo pródigo* "reducido a conciento músico por el licenciado **Mn. Joseph Pradas**, maestro de Capilla de la Metropolitana de la misma ciudad. Imprenta de Antonio Bordázar" (cit. Ripollés 1935: VI), ofrece una sorprendente semejanza con el Oratorio de Sarrió de 1703. Son sus personajes el Padre (tenor), el Hijo pródigo (contralto), el Placer (tiple 1º), el Desengaño (tiple 2º) y el Coro (todos).

*Triunfo de la gracia divina representado en el martirio de la gloriosa Santa Bárbara* de D. Joseph de San Juan, Maestro de la Real Capilla de las Señoras Descalzas de Madrid, impreso por Antonio Bordázar en Valencia y conservado, como los restantes, en el Archivo de su Ayuntamiento; interviene Santa Bárbara (contralto), Amor divino (tenor), Fe (tiple 1º), Humildad (tiple 2º) y coro.

*Delicias del amor de Dios en el padecer, expresadas en la vida y muerte de Santa María Pagdalena de Pazzis* de Sebastián Durón, Maestro de la Capilla Real de Madrid con Carlos II y el Archiduque Carlos, muerto en el exilio en 1716, se representa en Valencia a pesar de la condena que sobre su música lanzó Feijoo en 1726; impreso por Antonio Bordázar, son sus personajes Cristo (bajo), Amor divino (tenor), Angel (tiple), María Magdalena (contralto) y Coro (todos).

*Oratorio sacro al nacimiento temporal de Cristo nuestro Señor* de Mn. Pedro Vidal, Maestro de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi; en la imprenta de Martín Peris, frente de Santo Domingo —la edición que se conserva en Valencia es de 1772—; canta María (tiple 1º), San José (tenor), Angel (tiple 2º), Pastor (alto) y coro (los cuatro).

Las A.C.V. siguen aportando interesantes noticias: el acólito José Gargallo, de quien nos ocuparemos más adelante, asciende a Maestro de Capilla de la Catedral de Albarracín; ocupa el puesto vacante, el mozo de Capilla Joan San Miguel, y el suyo, a su vez, el hasta ahora infantilillo Jacinto Soliva (Prot. 3216: 244).

Vuelve a quejarse el Cabildo de la falta de voces, en concreto, de tenores; admite a Vicent Ríos, estudiante, por un año "a efectos de que ejercite la veu que té de tenor y se adestre" (Ib: 245). Se despide al infantilillo Francisco Fuentes —¿hermano de Pascual?— e ingresa el 4 de Marzo Luis Ferrándiz. El boticario recibe 60 libras, cantidad importante, por los alimentos, medicina, curación y asistencia a un infantilillo enfermo durante 2 meses y 20 días (Ib: 1175).

En el arreglo del órgano segundo intervienen escultores —Francisco Vergara, autor de la Ascensión en la portada principal de la Catedral—, doradores, torneros, pintores; los encargados no son los organeros oficialmente nombrados, sino Péré Mas y Sebastián Marqués Fuster, que ya lo habían arreglado el año pasado; probablemente no quedó bien, y ahora se les exigen responsabilidades.

No conservamos obras latinas de Pradas correspondientes a este año. Probablemente estaría ocupado componiendo el Oratorio y los obligados Villancicos: tres al Sacramento, dos a la Asunción, uno a San Andrés Apóstol, otro a San Francisco de Paula y tres al Nacimiento, donde introduce por primera vez dos trompas de caza.

\* \* \*

En 1733 muere el Rey de Cerdeña Victor Amadeo. Felipe V manda se hagan exequias en la Catedral.

El Claustro mayor de la Universidad literaria de Valencia manda imprimir sus *Constituciones*.

El Cabildo ejerce un importante control sobre la música y los músicos de la Capilla a través de Canónigos nombrados para asistir a las pruebas de los Pasios y Misereres que se han de cantar en la próxima Semana Santa (A.C.V. Prot. 3218: 34).

Abandonan la Catedral varios infantillos: Miguel Torres, Gabriel Lázaro y Vicente Chiva (Ib: 3, 188 y 245); el Cabildo recompensa a Agustín Robres con 30 libras, a pesar de haber cantado sólo año y medio, "per sa relevant habilitat y [...] per haver deixat altra conveniencia en la Col.legial Esglesia de Rubielos" (Ib: 29) y le asciende a mozo de capilla porque el anterior, Joseph Soliva, asciende a acólito, y el anterior acólito, Joseph Navarro, a Organista de la Iglesia del Hospital General de Valencia (Ib: 11 y 12). Para ocupar los puestos vacantes ingresan los infantillos Joseph Ortí (¿pariente de Joseph Vicent Ortí?) -2 de Febrero-, Joseph Jordá -12 de Abril-, Sebastián Tomás -15 de Mayo- y Joseph Marco -4 de Noviembre.

En Septiembre muere el anciano Epistolero Mn. Francisco Aparicio, ex-Maestro de Capilla interino. Pradas y el Organista Vicente Rodríguez examinan en la oposición de la plaza vacante (Ib: 378), que consigue Mn. Vicent Torres, Pbro. Capiscol de la Parroquial de la Villa de Onteniente (Ib: 462) -pueblo natal de Vicente Rodríguez-, mientras el otro veterano Epistolero, Mn. Miguel Casanova, recibe aumento de salario (Ib: 539 v.).

En Octubre muere el sochantre Tomás Belda, Pbro.; para ocupar su puesto son admitidos dos estudiantes músicos: Pére Ferrer y Lorens Heredia.

Pradas compone obras de envergadura, entre ellas el consabido *Miserere* -en el que aparece por primera vez la flauta-, la Misa *Iste Confessor*, un Motete, dos Villancicos al Nacimiento, tres al Sacramento, tres a la Asunción -dos de ellos a solo de S y 8-, uno a S. Nicolás de Bari y otro "para la profesión de Sor María Ossuna en el Real Convento de la Magdalena de la Ciudad de Valencia", en cuya partitura se indica el nombre de las solistas.

\* \* \*

El mismo año -1734- en que Carlos (III) es coronado Rey de Nápoles y Sicilia, por causas aún desconocidas se incendia en Madrid el Palacio de los Austrias con toda la música manuscrita de la Real Capilla, pérdida irreparable para conocer nuestro pasado musical.

En las fiestas de la Magdalena de Castellón se repite la *Cantata a San Francisco de Asís* de Pradas, compuesta originalmente para Tortosa en 1718, hoy desgraciadamente desaparecida.

Gregorio Mayans, en su *Espejo moral*, aboga desde Valencia por una reforma universitaria.

*La primera flor del Perú entre penetrantes espinas y la inocencia atribulada, expresivos símbolos de la vida de Santa Rosa de Lima* es el sugestivo título del "Oratorio sacro primero que se cantó en Valencia en 1734. Reducido por el Licenciado Mn. Francisco Vicente Cervera, Pbro., Maestro de ceremonias y organista del



Real Colegio de Corpus Christi de la misma ciudad. En Valencia, en la imprenta de Antonio Bordazar". Participan Santa Rosa (tiple 1º), Angel (tiple 2º), Luz divina (contralto) y Demonio (tenor); las combinaciones tímbricas son, como venimos viendo, muy variadas.

El Cabildo de la Catedral de Valencia nombra a Agustín Robres "infantillo supernumerario" —además de los seis usuales— siendo ya mozo de capilla, y paga a Pradas por su alimentación (A.C.V. Prot. 3219: 530); el 8 de Octubre ingresa el infantillo Vicent Gombau; el 3 de Noviembre cesa como infantillo el futuro Maestro Pascual Fuentes.

En un inventario de la segunda sacristía aparecen 3 "libres de Solfa"; uno, con cubiertas rojas tachonadas de clavos, sirve para las procesiones claustrales; dos, con sus cubiertas de pergamino, para los infantillos el Jueves Santo.

El ex-infantillo José Gargallo se presenta a las oposiciones al Magisterio de Capilla de Elche y es declarado inhábil a pesar de una carta de recomendación de Pradas; la polémica desatada a raíz de este suceso será para nosotros fuente de inestimable valor para el conocimiento de muy diferentes y enfrentadas concepciones estéticas.

Ello no es óbice para que Pradas llene e incluso supere su "cupó" de composición. Pertenecientes a este año conservamos un *Dixit Dominus*, el único *Regina coeli*, a 4, 1 vl, 1 tp y b.c. —única vez que aparece tal instrumentación—, el único Viacrucis para la Vía Sacra, cuatro Villancicos a la Asunción, tres al Sacramento —dos de ellos a 12 y b.c. sin más instrumentación—, tres al Nacimiento y dos a San Juan Nepomuceno.

El 25 de Octubre los músicos de la Capilla del Príncipe de Campoflorido de Valencia representan —"con el mismo motivo", dice Zabala refiriéndose al cumpleaños de la Reina de 1728— la Opera *Artajerjes* de Metastasio, con texto italiano y castellano (Imprenta A. Bordázar, 71 pág.).

También se pone en escena la Opera *Arjene* (Imprenta Bordázar, 125 pág), tal vez de Antonio Caldara, sobre texto de Pablo Emilio Badi (M. Moreno 1985: 376). Además, los cómicos interpretan comedias castellanas.

\* \* \*

La Catedral de Valencia lamenta, en 1735, la marcha del mozo-infantillo supernumerario Agustín Robres, que asciende directamente a Músico de la Seo de Zaragoza, lo que dice mucho de la preparación musical que Pradas imprimía a sus alumnos, de la fama de que merecidamente gozaba en toda España y de la proyección musical de la Capilla. Ocupa su lugar el Infantillo Maciá Raga. También finalizan su estancia en la Catedral los infantillos Joseph Jordá y Joseph Marco, mientras el nuevo infantillo Agustín Vargas comienza a cantar el 15 de Agosto.



Pradas compone un *Beatus vir*, un *Miserere* –Piedra-Tena lo fechan erróneamente en 1736–, un *Magnificat* –de amplia orquestación, parecida a la de los *Misereres*–, tres Villancicos al Nacimiento –todos, curiosamente, a 12, 2 vl, 2 tp y órgano–, tres a la Asunción, dos al Sacramento –a 12, 2 vl y órgano–, un Villancico a San Pedro Mártir y otro a Santo Tomás –Soprano solo y b.c..

\* \* \*

Mientras –año 1736– muere, en Italia Pergolesi a los 26 años de edad y en Alicante el "novator" Deán Martí, llega a la Corte de Madrid-Sevilla el "castrato" Carlo Broschi "Farinelli" para curar al Rey de su melancolía, hecho éste de singular transcendencia para la vida musical de nuestro país.

La Capilla de la Catedral valentina, en constante cambio, despide a los infantillos Luis Ferrándiz y Vicent Gombau (A.C.V. Prot. 3222: 730); el 25 de Diciembre comienza a cantar Crespo Martínez; Gabriel Lázaro asciende a mozo de capilla para ocupar la plaza que dejara vacante Maciá Ragá que asciende a acólito para ocupar la vacante de Jacinto Soliva, ahora Arpista y Contralto de la catedral de Teruel (Prot. 3223: 1343 y 44); a Luis Francisco Grau y Miguel Crespo, ministriles, "sels done 20 liures a cascun ab l'obligació de haver de tocar le baixo en totes les funcions y festivitats" (Ib: 957).

Pradas no cesa de componer: su *Misa Ut, re, mi, fa, sol, la* tiene la particularidad de que, en cada Kyrie, los Sopranos van subiendo de grado, conforme reza el título; la copia localizada en el Escorial fue realizada por Diego Ruiz y Blas Hurtado en 1750 siendo Maestro de Capilla Fray Gabriel Moratilla "probable antecesor en el cargo –según M. Moreno (1985: 92)– del P. Antonio Soler"; compone también un Motete en el que incluye por primera vez el timbal –notemos que las innovaciones instrumentales se producen, casi siempre, en las composiciones latinas, las más trabajadas–; tres Villancicos a la Asunción, tres al Sacramento –a 8, 2 vl y 2 tp– y dos al Nacimiento –a 12, 2 vl y 2 tp, de factura más compleja y grandilocuente.

Informa Zabala (o.c.) que en este año y en el siguiente se representan en Valencia las siguientes zarzuelas: *Anteros y Cupido*, *Venus y Cupido* y *Eudimión y Diana*, sin especificar autor o autores.

\* \* \*

Conforme se va aquietando el panorama político –año 1737– el cultural crece y se desarrolla con la creación de la Academia de Farmacia y la aparición de la *Poética* de Ignacio Luzán.

Las A.C.V. informan puntualmente de las incidencias musicales y la recomposición de la Capilla: abandonan los infantillos Joseph Ortí (Prot. 3224: 184 v.) y

Sebastián Tomás (Port. 3225: 34) mientras prorrogan a Joan San Miguel "per a tres anys més" el nombramiento de acólito (Prot. 3224: 220). El día 8 de Julio

nomenen en mozo de Capella de la present Esglesia a Pascual Fuentes, infantillo que ha estat de ella per a tres anys [...] la cual nominacio fou per promocio de Gabriel Lazaro, actual mozo de Capella al empleo de Mestre de Capella de la Esglesia parroquial de la villa de Alzira (Prot. 3225: 225).

Se trata, como sabemos, del sucesor de Pradas. Es curioso constatar la diversidad de destinos de los infantillos, mozos y acólitos y la influencia que la Capilla de música de la Catedral de Valencia ejercía en tan diferentes puntos.

Pradas saca tiempo para componer un Motete —el único dedicado a la Visitación—, el consabido *Miserere*, un *Magnificat* —en el archivo de Segorbe, que Climent considera dudoso—, tres Villancicos a la Asunción, cuatro al Nacimiento —similares en estructura, dos a dos— y tres al Sacramento, dos de los cuales glosan el "Lauda Sion", "Ecce Panis" y "Pange lingua".

\* \* \*

1738. Una vez firmado el Tratado de Viena que reconoce la soberanía del Infante D. Carlos sobre Nápoles y Sicilia, Su Alteza decide casarse; con tan fausto motivo, el 1 de Julio el Cabildo valenciano ordena un Te Deum (A.C.V. Prot. 3227: 133 V.).

Mientras en el renovado teatro de los Caños del Peral de Madrid comienzan las funciones regulares de Opera italiana, la compañía Vicente Guerrero representa en la Casa de las Comedias de Valencia el 31 del mismo mes la Opera *Por amor y lealtad*, de Metastasio y Juan Bautista Melle (italiano), "en celebridad del casamiento del Rey de las dos Sicilias el Sr. D. Carlos, infante de España, con la Sra. María Amelia, Princesa Real de Polonia". "El éxito —observa M. Moreno (1985: 376)— obligó a su repetición a costa ya del público, obteniéndose unos ingresos notables". Aunque tímidamente, aparece el público que paga y, por tanto, puede exigir.

Barbieri (1986: 559), por su parte, recoge la siguiente noticia:

Valencia, la ciudad de (varios). En alabanza de las tres habilidades que, por aclamación, se llevaron el aplauso en la ópera que por el casamiento del Rey de Nápoles se executó en Valencia por orden de la muy ilustre Ciudad.

Tres llevaron la atención  
con lo diestro del trinar  
y esto llegó a publicar  
con precisa obligación.

Se produce la renuncia del Arzobispo de Valencia Andrés del Orbe Larreátegui —ausente ya 13 años—; en su lugar, el 8 de Septiembre es nombrado Andrés Mayoral, hombre que, en colaboración con Gregorio Mayans, ejercerá un notable influjo en la vida religiosa y cultural valenciana.

Pero el acontecimiento más relevante son, sin duda, las *Fiestas centenarias con que la insigne, noble, leal y coronada ciudad de Valencia celebró en el día 9 de octubre de 1738 la Quinta Centuria de su cristiana conquista*, tal reza el libro de Joseph Vicent Ortí, entonces Secretario de la Ciudad, escrito dos años después.

El día 9 de octubre, fiesta de San Dionisio, quinto centenario de la Dedicación de la Catedral, se celebra una solemne función y, por la tarde, una solemnísimas y general Procesión. Allí se dan cita, entre otros, el nuevo Arzobispo, el nuevo Capitán general –Excmo. Sr. Marqués de Cayhis– y el Secretario del Secreto –Dr. D. Manuel Mayans y Ciscar, hermano de D. Gregorio–; excusan su asistencia los Obispos de Segorbe –Francisco de Zepeda y Guerrero– y Orihuela –Juan Elías Gómez Terán–. Oigamos la descripción de Ortí (1740: 258 y 259):

Ejecutóse esta sagrada función no solamente con gran devoción y ternura de S.I. y del innumerable concurso de Nobleza y Plebe, sino con la pompa, autoridad y grandeza que corresponde a lo elevado de su dignidad y carácter, y con aquellas armoniosas consonancias que Mn. Joseph Pradas, Phro., Maestro de Capilla, supo disponer y prevenir para tan superior asunto con su habilidad y destreza, ya en lo acertado de la composición, ya en la copia de instrumentos de violines, obueses, trompas y timbales, y ya en lo selecto y suave de las voces, habiendo sabido todos desempeñar su obligación con tan merecido aplauso que ni el más delicado genio tuvo que censurar ni al más primoroso gusto le faltó que apetecer.

La procesión es atrasada al día 10 a causa de la lluvia. "Se cantó por la Música de la Metropolitana un Motete en el Altar mayor al Santo [San Jorge] con sus versículos y oración" (Ib: 399); se trata del *Christianis por fide decertantibus* en DO a 8 y órgano "para la fiesta de 100 en 100 años", según reza la partitura pradiana.

En la Capilla de la Virgen de Gracias –continúa Ortí (: 402 y 410)– se cantó con acorde música un Motete a Nuestra Señora [... y también] a este gloriosísimo Santo [Dionisio Areopagita] se le cantó por la Música un Motete.

El Motete en cuestión es el *Ferte palmas, lauros et coronas* de Pradas, en Re a 8, 2 v, 2 t. y órgano.

Con el mismo motivo se celebran diversas Loas y Comedias los días 11, 12 y 16 en la Plaza del Mercado (Ib.) y otros "barrocos" espectáculos:

Aún no satisfechos los ojos y los oídos ni de la multitud y embeleso de las luminarias de esta noche ni de las sonoras armonías así de las campanas de todas las Iglesias de la Ciudad como de los Timbales, Clarines, Chirimías, Obueses y otros instrumentos músicos que a este mismo tiempo había en las casas del Ayuntamiento y de la Generalidad, que con dulces sinfonías arrebatában las atenciones, quisieron oídos y ojos lograr otro regocijo que, llenando enteramente el gusto, terminase lo restante de la noche, haciendo el fuego, con la variedad de sus vistosas máquinas, que sirviese de idea para la diversión lo que parecía representación de estrago.

Vive tan inundada de resplandores la Ciudad, que el más claro día parecía en su comparación lóbrega noche. (Ortí 1740: 246)



Las A.C.V. también recogen –ahora en castellano– noticias de las Fiestas:

4 de Noviembre: 10 libras a Jordi Rodríguez, arpista de la Capilla de Música, por haber participado en las primeras y segundas Vísperas y Misa del quinto Centenario (Prot. 3227: 504).

Recogen, además, otras noticias: aumento de salario –15 libras– a Miguel Crespo, Baixonista (Prot. 3226: 317); el Cabildo se queja de la falta de voces que asistan al facistol y acompañen a los sochantres y, una vez más, se ve obligado a recurrir a estudiantes: Juan Gómez y Francisco Casado (Ib: 17); una oposición de domero no se cubre por no encontrar personas con condiciones (Ib: 229); se despiden el infantilillo Custodio Agulló (Ib: 96) y el 23 de Julio comienza a cantar Manuel Campos; muere el tenor Josep Boix Nicolau, el que fuera encargado de los infantilillos hasta la llegada de Pradas.

Este año es, sin duda, el más prolífico de Pradas. Conservamos nada menos que 18 obras suyas, algunas verdaderamente amplias: entre ellas cuatro Salmos: dos *Miserere* –uno de ellos, dudoso para Climent–, un *Beatus vir* y un *Laudate Dominum*, del Archivo de Segorbe; cuatro Motetes –además de los dos citados, uno a Santo Tomás de Villanueva y otro a San Luis Beltrán–; dos Villancicos a la Asunción, cuatro al Sacramento, uno a Santa Clara –con timbal– y tres al Nacimiento, a uno de los cuales debe referirse Ripollés (1935: XXXVIII) cuando afirma que es la primera vez que Pradas utiliza el oboe.

\* \* \*

El año 1739 el Real Colegio de "Corpus Christi"- "Patriarca" imprime las *Constituciones* de su Capilla, encargando al Maestro que alegre los Oficios divinos "con mezclas graves y devotas de música en los días solemnes" (Subirá 1953: 555).

Las A.C.V. por su parte ofrecen puntuales noticias: el 4 de marzo, nombramiento de domero a favor de Joaquín Esplugues; el día 16, "es liuren per sacristia a Nicolau Salanova, factor d'orguens, 30 l. per la factura dels tres registres de Nazardos que ha renovat en l'orgue gran" (Prot. 3228: 451); el 22 de Septiembre se le prorroga el acolitado a Mariá Ragá por tres años más (Prot. 3229: 412).

El 2 de Octubre, Vicent Ferrer, Pbno., renuncia a su cargo de Epistolero y es nombrado capellán de la capellanía de contrabajo menor por muerte de Josep Boix Nicolau "son ultim e immediato posseedor" (Ib: 459); el 15 de Diciembre son nombrados examinadores para la oposición a la plaza vacante, el anterior Epistolero, Mn. Vicent Ferrer y Joseph Pradas (Ib: 552). Consigue la plaza –curiosa coincidencia– Simeón Sales, de Catí (Puig 1949), hermano de Miguel Sales, amigo de Pradas.

El 22 de octubre, el arpista-organista Félix Jordi Rodríguez, colector de la Capilla de Música, recibe 39 libras "en la asistencia que faren en lo convent de S. Sebastiá 3 h. per a la música" (Ib: 459). Ese mismo mes comienza a cantar el infantilillo Vicent Verger.



Pradas compone un *Miserere*, cuatro Villancicos a la Asunción, dos al Sacramento y tres al Nacimiento.

\* \* \*

El 6 de Febrero de 1740 muere Clemente XII; su sucesor, Benedicto XIV, es decisivo desde el punto de vista de sus relaciones con España y con la Música. Muere también en Madrid el ex-Arzobispo de Valencia Andrés del Orbe Larrea-tegui, y en Austria el Archiduque Emperador Carlos VI a los 57 años; España interviene en la Guerra de Sucesión austríaca.

Las A.C.V. reflejan las incidencias de la Capilla: aumento de salario al tenor Vicent Forner y a Pére Ferrer, ayudante de sotcabiscol (Prot. 3230: 4 y 5); finalizan su estancia en la Catedral los infantillos Agustín Vargas (8 de Febrero), Crespo Martínez y Manuel Campos (22 de Octubre); el 1 de Noviembre ingresa Vicent Prefaci (Ib: 343 v., 449 y 449 v.).

El 15 de Febrero se concede prórroga de tres años al acólito Joan Sant Miguel (Ib: 337 v.) —eran por tanto dos, al menos, los acólitos de la Capilla—; el 8 de Julio se produce la "jubilació de Pere Gamundi —pare—, baixoniste y ministril. Suplix Miguel Crespo, també baixoniste y ministril" (Ib: 161 v.); no es la primera vez que nos encontramos con familias de músicos en la Catedral; ¿se trata del padre o del mismo Pére Gamundi Infantillo de la Catedral desde 1706 a 1709, luego acólito y segundo baxonista que tenía un hijo en la Capilla? Esta, según Ripollés, parece ser la versión más acertada, pero nos parece joven para jubilarse.

Hasta el cargo más nimio estaba en la Catedral minuciosamente regulado: el 9 de octubre es nombrado ayudante de manchador —encargado de los fuelles del órgano— Tomás Bompa, "en dret a suceder-li a Miguel Geroni Puig" (Ib: 334); el 3 de Noviembre Xavier Martí es nombrado baxonista (Ib. 479).

Conservamos, de este año, las siguientes obras de Pradas: un Motete a San Vicente Mártir, dos Villancicos a la Asunción, dos al Sacramento —uno de Borrasca— y dos al Nacimiento, uno de ellos tan popular como sugiere el título: *Hoy un ciego y una ciega*.

Es la última vez que tenemos noticia de que en Valencia se celebran dos Follas reales en este, según Zabala (o.c.), primer período teatral.

\* \* \*

1741: el 1 de Abril comienza su carrera musical Francisco Morera, discípulo predilecto de Pradas, colaborador y continuador de su labor en el Magisterio de Capilla después de Pascual Fuentes (1768) hasta 1793; asistimos al comienzo de una hermosa relación que durará hasta la muerte del Maestro:

Francisco Morera, Infantillo, natural de San Matheu, fill de Francisco Morera y de Maria Cots, coniuiges. Comença a cantar en lo primer de Abril de 1741 segons relacio del Mestre de Capella (A.C.V. Prot. 1621).

Según la misma relación, el 24 de Junio comienza a cantar Vicente Traviesa, de Forcall.

El 6 de Febrero se celebran por fin las oposiciones a Epistolero, que gana Carlos Aparicio; para esta ocasión compone Pradas un Motete: *María Virgo Assumpta est* en RE a solo de T, 2 v. y b.c.

Compone, además, otro Motete a San Vicente Mártir, un *Miserere* en FA –Piedra-Tena lo fechan en 1742–, cinco Villancicos al Santísimo Sacramento<sup>16</sup>, tres a la Asunción –acompañados sólomente por el órgano– y cuatro al Nacimiento; los libretos de estos últimos se conservan impresos en la Biblioteca Nacional; la portada reza así: *Villancicos que se han de cantar en la Santa Metropolitana Iglesia de Valencia en los solemnes Maytines del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo. Puestos en música por D. José Pradas, Maestro de Capilla de dicha Iglesia. Impresor del Santo Oficio: Joseph Estevan Dolz. Valencia.* En el mismo lugar y en la Biblioteca Nicolau Primitiu de Valencia se conservan también los correspondientes a los años 1743, 1745, 1746, 1747, 1748, 1749, 1750, 1751, 1752, 1753, 1754 y 1755

Los hermanos Francisco y Antonio Turuel construyen un órgano en Catí (Castellón) que muy probablemente conoció Pradas a través de su amigo Miquel Sales.

\* \* \*

En 1742 Händel estrena *Fireworks Music* y el legendario *Mesías*; Francisco Valls escribe su *Mapa armónico*; Madrid crea la Academia de Jurisprudencia y Valencia cuenta también con su propia Academia, por obra y gracia de Gregorio Mayans.

En la Real Congregación del Oratorio del Patriarca San Felipe Neri de Valencia se canta el que lleva por título *Maravillas de la Gracia en la admirable conversión del gran Padre y Doctor de la Católica Iglesia San Agustín*, "reducido a conciento músico por Fabián Llacer, Harpista de la Capilla de San Juan [Santos Juanes]. En la Imprenta de la Viuda de A. Bordazar, por Joseph de Orda, impresor". El libretto, que se conserva en el Archivo del Ayuntamiento de Valencia, consigna, asimismo, los personajes e incluso el posible vestuario: Santa Mónica: dama, tiple 1º; Angel: dama, tiple 2º; San Ambrosio: barba, tenor; San Agustín: galán, contralto; los cuatro: coro.

Las A.C.V. dejan constancia de Infantillos que se van –15 de Octubre, Vicente Verger; el 24 del mismo mes, Vicent Traviesa (Prot. 3235: 212 y 260)– y que vie-

16. La obligación, en Valencia, es de componer cuatro; o bien alguno es de encargo o está mal fechado.

nen: Joseph Figal el 25 de Noviembre. Se le concede una segunda prórroga, por un año, al famoso acólito Maciá Ragá, futuro segundo organista de la Seo; no conocemos caso semejante (Ib: 237 v.).

En Enero, Pradas toma posesión del beneficio de Santa Margarita –colación canónica del 28 de Noviembre de 1741– fundado por Pére Navarro, Pbro., Párroco que fue de la Iglesia de Villahermosa del Río; beneficio que disfrutará hasta su muerte (Visita pastoral a Villahermosa en 1757; cit. Ripollés 1935: XXIX).

Por las mismas fechas el Maestro albañil Vicente del Campo realiza los trabajos de reconstrucción de la Ermita de San Bartolomé de Villahermosa y se consuma el traslado de los valiosos retablos góticos desde la Parroquia a la Ermita.

Importante debía ser el ambiente religioso y musical de la villa cuando el Obispo de Valencia, en Visita pastoral a la ermita de Nuestra Señora de la Esperanza, manda "que se cantara dentro de la ermita, pues era reducida y los fieles no cabían, y los beneficiados cantaban desde fuera" (cit. Medall 1984: 213).

El 15 de Agosto Pradas, junto con su paisano Pedro Vidal y con el organista del "Patriarca" Francisco Vicente Cervera, emiten dictamen sobre la obra de su común amigo Mn. Miguel Sales y Donclaros, de Catí: la versión corregida del *Antiphonarium de Sanctis*, fechada en 15 de Abril de 1742.

La opinión de Pradas y sus colegas, por lo que sabemos, será de vital importancia: "[...] que debieran estar en todas las Iglesias (si posible fuere) casi en el orden, estilo y primor que dicho *Antiphonario* está" (cit. Puig 1949: 55); poco tiempo después, Sales "corrige" también los libros de Coro de la Catedral de Valencia. La opinión que le merece, sin embargo, a Ripollés (1935-b: 108), mentor del *Motu Proprio*, tal traducción del canto gregoriano al canto llano no puede ser más deplorable.

Durante su estancia allí compone Pradas un *Magnificat*; en la partitura leemos la siguiente anotación:

Lo compuso en Catí, en la escribanía de su amigo Mn. Miguel Sales, Pbro., quien lo copió, deseoso de servirle, en Octubre del mismo año (cit. Climent 1979: 356).

Compone además otro *Magnificat* –la única vez que compone, en el mismo año, dos *Magnificats*–, tres Villancicos a la Asunción, cuatro al Sacramento –uno de los cuales no figura en la relación de Piedra-Tena– y cinco al Nacimiento; cuatro según Palau, impresos en la Imprenta de Estevan Dolz de Valencia, el otro, no transcrito por Piedra-Tena, es, según Ripollés (1935: XXXI), el único con texto italiano: *Como es el Niño que nace*.

A petición del Sr. D. Francisco Matheu y Blanes, "dignísimo canónigo de la Santa Metropolitana Iglesia de Valencia" (según consta en la partitura), compone Pradas el Villancico a San Onofre, Rey de Ungría [sic] "para la fiesta que hacen los mancebos del lugar de Quart a su Patrón" (Ib.).

\* \* \*



En 1743 muere Vivaldi y nace Bocherini. En el Convento de Capuchinas de la cercana Castellón muere, en olor de santidad, Sor Josepha García, biografiada por el Padre Vela.

Pedro Vidal, el inseparable amigo de Pradas, "se jubila por enfermedad y se retira a su pueblo natal donde debió fallecer poco después", afirma M. Moreno citando a Piedra (1985: 180).

La noticia, sin embargo, no se conforma con otras posteriores: ¿quién es, entonces, Pedro Vidal, Maestro de Capilla de la Iglesia Colegial de Rubielos que examina de la Oposición al Magisterio de Capilla de la Catedral de Valencia vacante en 1757 por jubilación de Pradas? (Ib: 171 y Ripollés 1935: XLI). ¿Quién es Pére Vidal, hermano de Francisco Vidal, de Lérida, organista éste último de la Catedral de Valencia en 1715? (M. Moreno 1985: 113). ¿Quién es, finalmente, el Pedro Vidal que muere en Villahermosa en Agosto de 1757, días antes que Joseph Pradas? (*Libro de Mortuorios*, Cfr. Apéndice).

El caso es que Pedro -Pére- Vidal deja en "El Patriarca" tan sólo 27 composiciones, de las que nos han llegado cuatro (M. Moreno o.c.: 180) —obra escasa comparada con la de Pradas—: una Misa a 8, órgano y b.c., un *Nunc dimitis* (Cántico) a 10 y b.c., un *Principes persecuti sunt me* (Salmo) a 12 y b.c., y una *Salve* (Antífona) a 8 y b.c.

Tras su marcha se distribuyen el trabajo de llevar el compás y enseñar a los Infantillos, Salvador Noguera, ex-infantillo en la Catedral con Pradas, Ex-Maestro de Capilla de los Santos Juanes y ahora contralto en el Patriarca, Mn. Alejo Gascó y el anciano Organista y Maestro de ceremonias oriundo de Vinaroz (Castellón) Mn. Francisco Vicente Cervera.

José Gargallo consigue la Maestría de Albarracín vacante por la marcha de Manuel Just —futuro maestro del Patriarca— a la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia<sup>17</sup>.

Por las mismas fechas, el 1 de mayo, el Cabildo de la Catedral "nomenen en la plaza de Acolit de la present Esglesia, que tenia Joan Sant Miquel vacant, [...] a Pascual Fuentes, Mozo de capella [...] per a tres anys" (Prot. 3236: 462). Se trata, como sabemos, del sucesor de Pradas.

Se producen también los nombramientos de tenor mayor y de la capellanía del primer tiple. Abandonan los infantillos Vicent Prefaci y Joseph Figal (Prot. 3237: 70 y 520 v.) y comienzan a cantar Miguel Olaria, de Lucena, y Manuel Lázaro, de Vistabella (Ripollés 1935-b: 25 y 101). Joaquín Segura, de Morella, infantillo que fue desde 1724 a 1731, es nombrado beneficiado de la Catedral. El 8 de Agosto se concede la tercera prórroga de acólito a Maciá Ragá (Prot. 3237: 137).

17. Maestría ésta conseguida democráticamente entre los propios músicos de la Capilla por 13 votos frente a los 9 del otro candidato: Juan Acuña (Villalmanzo 1992: 63).



Sabemos también que José Gil Pérez, futuro Maestro de Capilla de la Catedral de Segorbe, estudia en la Catedral con Pradas, quien está en su mejor momento creativo: un *Miserere* –Piedra-Tena lo fechan en 1744–, dos Villancicos a la Asunción, cuatro al Nacimiento y cinco al Sacramento: el *Matutinas aves* incluye coplas del Pange lingua; es precisamente la transcripción de este Villancico lo que dio origen a la polémica que en su lugar estudiaremos.

\* \* \*

En 1744 el contralto Salvador Noguera sustituye a Pedro Vidal en el Magisterio de "El Patriarca", pero la crisis económica obliga a que su nombramiento sea como interino, hasta su cese en 1750. Las relaciones con su antiguo Maestro Pradas debieron ser amistosas, mientras en la Catedral

lo illustre Capitol ha nomenat en la plaza de mozo de capella, vacant per ascens de Joseph Marco a la plaza de acolit, a Joseph Mestre, infantillo [...] per a tres anys (Prot. 1631: 173 v.).

Se produce también la admisión de un contralto "per a cantar en lo chor" (Prot. 3236) y oposiciones a las plazas de Domero y Epistolero (Ib: 294) presididas por Pradas, quien compone para la ocasión una de las dos *Salve Regina* de su producción, a solo de Tenor y b.c.

Compone, además, su única *Misa de Requiem* –Ripollés (1935: XXXII) la fecha en 1741–, dos Villancicos a la Asunción, tres al Sacramento y cuatro al Nacimiento; curiosamente Barbieri no cita el autor del libreto de este año. Climent erróneamente considera el titulado *Hoy que el mayor de los reyes* como un Villancico al Sacramento (1975: 380); es un Villancico al Nacimiento, letra de Sor Juana Inés de la Cruz, que ya se había cantado en la Catedral de La Puebla (Méjico) en 1689, con diferente música desde luego; el último del libreto, *Quien adquirir apetece* es considerado dudoso por Climent, sin embargo, se encuentra en el mismo libreto impreso.

\* \* \*

1745. Antonio Eximeno, después de estudiar en el Colegio de Nobles de Valencia, ingresa en la Compañía de Jesús como profesor de retórica y matemáticas del Colegio de Valencia. Ya hemos formulado la fundada hipótesis de que Pradas llegara a conocer e influir musicalmente en el ilustre musicólogo. La relación de Eximeno con la Catedral a partir de entonces debió ser constante, hasta el punto de que José Pons, el último Maestro de Capilla del siglo, fue, según M. Moreno (1985: 173), su amigo y asesor musical; el jesuita Cadevall (1982: 6) habla de la

excelente relación musical entre nuestra Iglesia y la Catedral valenciana y cómo estuvieron vinculados de una forma u otra [...] participando activamente en la parte

musical de alguna fiesta religiosa extraordinaria personajes de primer orden dentro de la historia de la música valenciana, como Vicente Rodríguez, José Pradas [...]

Nace en Valencia la tercera Capilla musical parroquial, la de San Andrés, que logró sobrevivir hasta el primer tercio del siglo XIX (Villalmanzo 1992: 20).

En la Catedral, mientras tanto, cesa Manuel Lázaro, de Vistabella, como infantil (Ib: 174); se realiza un inventario de los libros de Coro (Prot. 3241) y el "nomenament de segon organista [interino] a favor de Mn. Maciá Ragá, Pbre. y de Arpista a favor de Fabiá Sastre, les dues ab futura successió" (Ib.). Se trata del mismo Maciá a quien hemos conocido, sucesivamente, infantil, mozo y acólito con tres prórrogas; debió ordenarse sacerdote en 1744. No nos consta, sin embargo, el cese de Félix Jordi Rodríguez, a quien perdimos la pista en Octubre de 1739, ya con 72 años; muy probablemente murió al poco tiempo. Es de notar la separación que por primera vez se establece entre los cargos de arpista y organista en la misma época en que, según L. Calo (1987: 10), el arpa tiende a desaparecer.

Pradas compone dos *Misereres* –el obligado y otro de encargo, mucho más sobrio–, un Motete a San Vicente Mártir, dos Villancicos a la Asunción, dos al Sacramento –uno de ellos, transcrito y analizado por Ripollés (1935: XXXVIII), no figura en los *Fondos* de Climent– y cuatro al Nacimiento, entre ellos una Cantada cuya parte autógrafa, dice Climent, es de 1743; otro de ellos, *Despierto está ya el sol*, no está fechado por Climent, quien lo considera dudoso, contra la afirmación de Barbieri y Piedra.

\* \* \*

Mientras nace Goya, muere el melancólico, musicomaníaco y belicoso Rey Felipe V el 9 de Julio de 1746. De sus 45 años de reinado sólo 10 fueron de paz, con el consiguiente descalabro cultural, artístico y musical.

Tras los duelos y funerales, en los que interviene profusamente la Capilla de la Catedral levantina, el día 20 de Agosto se celebra en Valencia la Proclamación del nuevo Rey Fernando VI, esposo de María Bárbara de Braganza, alumna de Doménico Scarlatti.

De nuevo es Ortí nuestro guía y cronista en estas fiestas: pregón, vuelo de campanas, adornos de calles, música, danza, comedias, toros, misas y procesiones: "el Pregón se hizo el día 15 por la mañana acompañado de ministriles, clarines y timbaleros. Por la noche [...] se llenó la ciudad de coros de música que alternaban con ellos".

La Misa pontifical se celebra en la Capilla de los Desamparados, anexa a la Catedral, "con el gran golpe de música que forma la propia Capilla de la Iglesia" (o.c.); a la procesión asisten todos los gremios, muchos de ellos con dulzainas y tambores –los veleros, "con coro de instrumentos"– para concluir dentro de la Iglesia Mayor con un Canto y un Motete con oración. Por la noche se celebran conciertos de música.

En la Catedral cesa Pascual Fuentes como Acólito para tomar posesión del cargo de tenor en la Catedral de Albarracín (Prot. 3241: 404) —donde también estuvo José Gargallo— y pasar después, en fecha indeterminada, como Maestro de la recién constituida Capilla de la Parroquia de San Andrés de Valencia en sustitución de Luis López —quien, a su vez, había sustituido a Francisco Sarrió— que pasa a la de San Martín. José Mestre, mozo de Capilla, ocupa en la catedral la plaza vacante de Fuentes.

El 1 de Mayo ingresa como infantilillo Salvador Vicente, de Lucena (Castellón); el 1 de Octubre lo hace José Bonete, paisano de Pradas (Prot. 1631: 176).

Curiosamente, de la producción de Pradas de este año sólo conservamos Villancicos: tres al Sacramento, tres a la Asunción y los consabidos cuatro al Nacimiento, uno de ellos considerado erróneamente por Climent "Villancico al Nacimiento de Nuestra Señora" (1979: 372).

\* \* \*

El 3 de Febrero de 1747 muere en Barcelona el genial Maestro de Capilla de la Catedral, Francisco Valls, y en Madrid, el Maestro de las Descalzas Reales Joseph de San Juan.

En Valencia, el 6 de Octubre las tres Capillas musicales de las Parroquias de los Santos Juanes, de San Martín y San Andrés forman una Concordia prohibiendo nuevas Capillas musicales y regulando las actuaciones y salarios de todos los músicos.

El Cabildo de la Catedral, por su parte,

[...] nomenen ab lo present acte en Mozo de Capella de la present Esglesia, per ascens de Vicent Verger a acolit de ella, a *Francisco Morera*, infantilillo que ha estat de dita sancta Esglesia, per a tres anys contadors del dia de hui en avant, ab lo salari annuo y emoluments acostumats (Prot. 3245: 422 v.).

El 29 de mayo Hilario Giner, nacido en Morella hacía 13 años, comienza su tardía carrera como infantilillo (Prot. 1631).

Pradas compone su última *Misa* de fecha conocida —conservamos otras cuatro sin fecha, una de ellas incompleta—, un Motete a San Luis Beltrán, el *Miserere* bianual —de nutrida orquestación—, tres Villancicos al Sacramento, tres a la Asunción y cuatro al Nacimiento, en dos de los cuales sustituye las trompas por los clarines.

\* \* \*

1748 es un año triste para la música teatral en el País valenciano. Además de la prohibición de máscaras y bailes públicos en Castellón, el 17 de Febrero (Balbás 1892: 433 y 434), el 23 de Marzo y el 2 de Abril se desatan sendos terremotos en



Castellón y Valencia (Ib: 470); éste último afecta al Corral de la Olivera, que tiene que cerrar sus puertas. El ilustrado Arzobispo Mayoral aprovecha la ocasión para lanzar sobre los asustados valencianos una prohibición de espectáculos teatrales, causa del furor divino, que durará 12 años.

Y mientras el castellonense José Climent es nombrado Canónigo de Magistral en la Catedral de Valencia —cargo que ocupará hasta 1766 para ser nombrado Obispo de Barcelona—, por muerte de Vicente Gascó se celebran oposiciones a Evangelistero, que consigue Pascual Borrás, de Lucena del Cid (Castellón), y ocupará hasta su muerte en 1764 (Prot. 3247: 716). Se despide el Infantillo Miguel Olarra, también de Lucena (Prot. 1631). Maciá Ragá es nombrado segundo organista en propiedad (Legajo 655, cit. Climent 1983: 67).

Pradas continúa su febril ritmo de composición: un Motete a San Vicente Mártir, un *Miserere* "extra", tres Villancicos a la Asunción, cuatro al Sacramento y otros cuatro al Nacimiento.

\* \* \*

En 1749 se lleva a cabo el Catastro de Ensenada y Benedicto XIV da a conocer la Encíclica *Annus qui* que, citando a Feijoo, prohíbe los abusos en la música eclesiástica.

Muere en Valencia el anciano Maestro de ceremonias y organista del Patriarca Francisco Vicente Cervera, natural de Vinaroz, justo cuando, según Traver (1918: 164), se canta en la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Valencia la segunda parte de su Oratorio sacro que amplía el título de la primera parte cantada en 1734: *La primera Flor del Perú entre penetrantes espinas, y la inocencia atribulada. Expresivos símbolos de la vida y muerte de Santa Rosa de Lima*; "incluye coplas compuestas por Santa Rosa", reza el libreto impreso en Valencia. Deja vacante la plaza que cubrirá interinamente Francisco Morera cuatro años más tarde.

En la Catedral finaliza su estancia el infantillo Salvador Vicent, de Lucena (Prot. 3248: 333 v.); se le concede a José Mestre una prórroga como acólito por tres años (Ib: 297), un aumento de sueldo a Francisco Veres, tenor (Prot. 3249: 259), y el nombramiento de ministril al músico Pére Sagarra (Prot. 3250).

José Pradas, por su parte, compone el obligado *Miserere* —con nueva orquestación—, un Motete a San Luis Beltrán, dos Villancicos a la Asunción —a 8, como casi siempre—, cuatro al Sacramento y otros cuatro al Nacimiento.

\* \* \*

1750 no sólo marca la mitad del siglo; la muerte de Albinoni y J.S. Bach, se ha hecho coincidir tradicionalmente con el fin del Barroco (M. Moreno 1985: 15).



Muere también en Valencia Joseph Vicent Ortí i Major, el cronista y poeta que hasta ahora nos había acompañado, dejando tras de sí una copiosa obra (Cfr. Apéndice).

Nace Vicent Martín i Soler, el universal Martin lo spagnuolo, aunque algunos autores posponen la fecha a 1754 e incluso hasta 1756 (M. Moreno 1985: 398).

El Arzobispo Mayoral ordena demoler el teatro de la Olivera. Finaliza así este primer período de la Opera en Valencia, caracterizado por la difusión de los textos impresos de las comedias (M. Moreno o.c.: 374).

En plena crisis económica del Patriarca cesa el Maestro interino Salvador Noguera y, recomendado por Rabassa, es nombrado Manuel Just hasta su cese en 1787; su puesto vacante en los Santos Juanes lo ocupa su anterior oponente Juan de Acuña, hermano del también músico Fernando de Acuña.

En la Catedral se produce el cese del Infantillo Hilario Giner, de Morella (Prot. 3251: 254), mientras comienza a cantar, el 28 de Junio, Mariano Segarra, de Catí (Prot. 1631).

Aunque las Actas no hablan de ello, es muy probable que se le concediera a Morera una prórroga como mozo de coro (Ripollés 1935: LII).

El 22 de Agosto manda el Cabildo

que del conte comu de ella es liuren per sacristia a Mn. Miquel Sales, Pbre. Beneficiat en la Esglesia Parroquial de la Vila de Cati, 20 liures en remuneracio de un Llibre original de Himnes treballats per ell en musica de cant pla que ha donat a la present Esglesia (Prot. 3251: 356).

Se trata, por supuesto, del ya citado amigo de Pradas. Días más tarde, el 15 de Septiembre, se le pagan 371 libras, 11 sueldos y 1 dinero más, cantidad importante, "per lo treball de haver escrit els llibres de Himnes en forma major, ab les solfes y figures corresponents per a el servici del Cor de la present Esglesia" (Ib: 436).

Se le pagan, asimismo, 20 libras al pintor por las dos primeras páginas y 14 libras, 17 sueldos y 4 dineros por la pintura del resto del libro; 314 libras por 150 páginas —a razón de 2 libras cada una incluidos los pergaminos— y 22 libras, 13 sueldos y 9 dineros por la encuadernación.

De Pradas conservamos, este año, una única obra latina: un Salmo *Dixit Dominus* que se encuentra en la Biblioteca del Escorial copiado por José Crespo este mismo año; obra conocida, muy posiblemente, por el P. Soler. Conservamos, además, dos Villancicos al Sacramento, otros dos a la Asunción y cuatro al Nacimiento, de los que no podemos aportar otros datos, por Barbieri, que la letra; no aparecen en los *Fondos* de Climent ni en las transcripciones de Piedra-Tena.

\* \* \*

1751. En el preciso año en que comienza su andadura la Academia de Buenas Letras de Sevilla, finaliza la suya la de Valencia.

En la Catedral, el 6 de Enero ingresa como infantillo Miguel Manuel Campos, de Morella (Prot. 1631); el infantillo José Bonete, paisano de Pradas, finaliza su estancia el 22 de Junio (Prot. 3253: 121 v.) y el estudiante José Pérez, de Gaibiel (Castellón), es nombrado en Octubre salmista y asistente al facistol por seis meses (Prot. 1631: 184 v.).

Pradas compone un nuevo *Miserere* —de instrumentación igual a la de 1749—, dos Villancicos al Sacramento y tres a la Asunción; en la partitura de *Parad el vuelo, aves altaneras* leemos: "2 trompas o 2 clarines", fiel reflejo de la transformación instrumental que se estaba operando.

Compone también cuatro Villancicos al Nacimiento: uno para la Salve, otro de Borrasca, otro a 11; el último, joco-serio —*Con un cierto instrumentista*—, establece una fingida discusión entre un ministril y un sacristán sobre la importancia relativa de las fiestas de Navidad y el Corpus, dato interesante para conocer determinados aspectos de la denominada "música práctica"; el libreto indica "al modo teatral":

Imite la Capilla, con sus voces e instrumentos, cuanto sea dable, la singular entrada de la procesión del Corpus en esta Santa Iglesia, mientras se cantan las siguientes Coplas al Canto llano del Sacris solemnus.

\* \* \*

1752. Mientras Diderot da a conocer el primer volumen de la Enciclopedia, en París se representa por vez primera *La serva padrona* de Pergolesi, muerto 16 años antes, lo que desencadena la guerra de los bufones.

En Italia nace Clementi, el genial didáctico del piano.

España firma el Tratado de Aranjuez; el 25 de Septiembre, el P. Soler toma el hábito de Jerónimo e ingresa en el Monasterio del Escorial como organista (M. Moreno 1985: 236).

Por lo que a Valencia se refiere, Luis López, Maestro de Capilla de San Martín, publica unos Villancicos a los Maitines de San Martín Obispo (Cfr. Palau 1982: 173).

El 20 de Abril se celebran las oposiciones al Magisterio de Capilla de la Colegiata de Gandía (Valencia) que gana José Mestre frente a Francisco Morera y Francisco Gascón (Ripollés 1935-b: 93 y ss.). El 3 de Mayo el Cabildo catedralicio nomenen en acolit de la present Esglesia, per transit de Joseph Mestre, acolit de ella a la plaza de Mestre de Capella de la Esglesia Collegial de la ciutat de Gandia a Francisco Morera, actual mozo de Capella [...] la cual nominacio fan per a 3 anys (Prot. 3255: 92).

El 24 de mayo finaliza su corta estancia en la Catedral el Infantillo Miguel Manuel Campos, de Morella (Ib: 77 v.), "quizá —comenta Ripollés (1935-b: 115)— uno de los infantillos mayores: 16 años de edad".

El 7 de Diciembre muere Luis Rocafort, primer violón; desde su entrada como infantillo —compañero de Pradas— jamás abandonó la Catedral. Su muerte tuvo que

ser hondamente sentida, tanto humana como profesionalmente, por quien durante tantos años fue su compañero y, finalmente, Maestro.

No conservamos obras latinas de Pradas en este año. Compone un Villancico a Nuestra Señora de los Desamparados —Ripollés señala otro al mismo asunto que no hemos encontrado—; es el último que conservamos de los que hemos dado en llamar "Villancicos varios"; quedan sin fechar cuatro a la Virgen y doce a diversos Santos y advocaciones de Cristo.

Compone también cuatro Villancicos al Sacramento —como siempre, a 8 y 2 vl—, dos a la Asunción —de igual factura tímbrica— y cuatro al Nacimiento: el primero no figura en la relación de Climent ni Piedra; al segundo debe referirse Ripollés (1935: XXXVIII) cuando afirma que por primera vez aparecen en Pradas dos oboes, junto con violines, trompas, órgano y b.c.; el tercero describe la vida interna de la Capilla de música; el cuarto utiliza para su estribillo un tema del pregón popular en valenciano: "limosna per a els pobrets malats".

\* \* \*

1753. El mismo año en que España firma el Concordato con la Santa Sede, Matías Salanova construye el nuevo órgano de la Compañía de Jesús en Valencia.

En Marzo, el Cabildo de la Catedral convoca distintas oposiciones a las plazas de violón y tenor que ostentaba el fallecido Luis Rocafort. Son examinadores Mn. Josep Pradas y Mn. Vicente Rodríguez, "organista mayor y primero" según Pahoner. Del desarrollo de la oposición (Cfr. Apéndice) merece la pena destacar algunos aspectos: es la primera vez en Valencia que en un documento de oposición aparece un "Aria con Recitado que cantó el uno y acompañó el otro con el violón"; constatamos asimismo la existencia de música puramente instrumental: "concierto de violonchelo acompañándole violines", cuya partitura, por desgracia, no conservamos.

Resultan elegidos —concluye Pahoner (cit. Ripollés 1935: XXVIII)— Manuel Pérez como Epistolero y Vicente Verger y Crespo, acólito de esta Iglesia, como Violón.

Otro de los acólitos de la Catedral que ya por entonces suplía las ausencias del organista, el inquieto opositor Francisco Morera, sin agotar su nombramiento de tres años, encuentra mejor destino:

23 de Junio: Lo Illustre Capitol nomena en Acolit de la present Esglesia en la plaza vacant per ascens de Francisco Morera a la de Organiste de Corpus Christi, a Francisco Tamarit, mozo de capella ab lo salari y emoluments acostumats (prot. 1631: 188 v.).

Por ascenso de Tamarit, el infantillo Miguel Olaria, de Lucena del Cid, es ascendido a Mozo de Capilla (Ib.). Parece ser que el nombramiento de Morera es como interino; su marcha de la Catedral, sin embargo, nunca será óbice para la amistad, el respeto y la colaboración del agradecido discípulo con el anciano Maestro Pradas.



El día 8 de Julio muere el infortunado Josep Mestre, recién estrenado su Magisterio en Gandía, a la edad de 25 años. Es más que probable que el cargo fuera ofrecido a Morera, el segundo en la oposición, quien debió considerar más interesante la Organistía en el Corpus, quizá por su cercanía a Pradas; el Magisterio pasa entonces a Gascón, el anterior tercero en discordia, quien como Maestro de Gandía firmará la oposición al Magisterio de la Catedral de Valencia tras la jubilación de Pradas, de nuevo en competencia con Francisco Morera.

De este año conservamos las siguientes obras de Pradas: el *Miserere* de los años impares –de instrumentación muy parecida a la del año anterior–, su último Villancico a la Asunción –conocemos otros ocho sin fecha– y cuatro Villancicos de Navidad: del de la Salve y del de "Visita de cárcel", primero y único de este tipo, nos queda letra y música; de los otros dos, tan sólo la letra y el título, ya de por sí bastante elocuente: *Un portugués y un gallego, un francés y un catalán*. Este año, pues, que sepamos, sólo compone seis obras; la capacidad creativa y física de Pradas atraviesa, sin duda, momentos difíciles.

\* \* \*

1754, caída de Ensenada.

José Gil Pérez, antiguo infantillo de la Catedral, es nombrado Maestro de Capilla de la Catedral de Segorbe, cargo que ocupará hasta 1762; ignoramos si se trata del mismo José Gil, entonces Maestro de Teruel, que se presenta a las oposiciones al Magisterio de Capilla de la Catedral de Valencia a la muerte de Morera en 1793.

En la Catedral valenciana, entretanto, Cristóbal Hervás es nombrado ministril (Prot. 3299); el 4 de Mayo cesa el Infantillo Mariano Segarra y el 25 de Junio le sustituye Vicente Cervera de San Mateo (Castellón) hasta el 9 de Julio de 1759, ya con el Maestro Pascual Fuentes (Prot. 3300: 6).

Ese mismo mes se celebran oposiciones a contralto; son examinadores Vicente Rodríguez, organista, y el tenor Vicent Forner; la plaza es para Joseph Molina (Ib). Nos extraña no ver a Pradas como examinador en esta ocasión; este detalle hace pensar a Ripollés (1935: XXVIII) que Pradas pudo sufrir este año su primer ataque de apoplejía, enfermedad que, años más tarde, había de causarle la muerte.

Corroborar esta hipótesis la exigua producción musical. El folleto impreso de las *Letras de los Villancicos que se han de cantar en la Iglesia Metropolitana de la Ciudad de Valencia [...] este presente año de 1754*, lo confirma: "[...] siendo Maestro de Capilla D. Joseph Pradas, Pbro., y puestos en música por **Francisco Morera**, su discípulo".

No deja de componer Pradas obras latinas: seis Salmos, todos, curiosamente, con la misma forma: solo de S y 8 voces, órgano y b.c.: *Dixit Dominus*, *Beatus vir*



—Piedra lo fecha en 1753—, *Laudate, Laetatus sum, Credidi, Lauda Jerusalem Dominum* y un *Magnificat* compuesto en Agosto.

\* \* \*

Coincidiendo con el nacimiento de W.A. Mozart, 1755, se produce el gran terremoto de Lisboa, cuyos efectos se dejan sentir en Castellón (Balbás 1892: 782) y Valencia.

Francisco Morera, Organista interino de Corpus Christi, explica al Rector el día 3 de Junio "la novedad que había de quererle nombrar los músicos vocales de la Capilla de San Martín para su Maestro"; como hemos visto en el nombramiento de Pradas en Valencia y en el de los Maestros de los Santos Juanes, existía cierta democracia en la elección del Maestro de Capilla. La respuesta no se hace esperar; en el *Libro de elección de Capellanes del Real Colegio de Corpus Christi* (: 174) está escrito:

[...] atendiendo a cuán preciso se hacía el mencionado *Francisco Morera* por su habilidad y destreza así en el órgano como en la composición por las muchas obras que en el breve tiempo que regentaba el órgano había compuesto y se habían cantado con mucho aplauso, [...] le nombraron en Organista en propiedad, con salario de 144 libras anuales [...] Y que, en caso de vacar alguna Capellanía, está al arbitrio del Real Colegio nombrar al referido Morera en dicha Capellanía.

Si es condición del maestro pervivir en la obra de sus discípulos, este reconocimiento dice mucho tanto de Morera como de su Maestro Pradas; los Villancicos de Navidad de este año son puestos en música —reza la portada— "el primero por D. Joseph Pradas, Pbro., Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia. Los demás por *Francisco Morera*, su discípulo" (Palau 1982: 173).

El hecho de preferir, en el libreto impreso, el título de "discípulo de Pradas" al de "Organista del Corpus", tiene, a nuestro modo de ver, varias connotaciones: en primer lugar, agradecimiento y devoción casi filial; por otra parte, a pesar de disfrutar Morera, a sus 24 años, de un bien ganado prestigio, la enorme reputación de Pradas podía beneficiarle; finalmente, Morera debía tener la intención, animada quizá por el propio Pradas, de suceder al Maestro en la Catedral.

Este último Villancico de Pradas al Nacimiento se titula *¿Qué novedad altera el Universo?*, en RE siguiendo el ya clásico esquema: a 12, 2 vl., 2 cl. y b.c. de órgano. Conservamos otros cuatro sin fecha, uno de ellos, *Les dotze van a tocar*, íntegramente en valenciano, localizado precisamente en "El Patriarca", en donde estaba expresamente prohibida toda composición en lengua vernácula.

El resto de su producción, este año, es exigua: dos Villancicos al Sacramento; Ripollés (1935: XXVIII) sólo habla de uno que quizá fue escrito también por Morera bajo la supervisión de Pradas; ahora bien: de ser así no habría habido inconveniente en que apareciera su nombre en la portada, como ya sucedió en los de Navi-

dad. Nosotros pensamos, por el contrario, que realmente son los últimos Villancicos de Pradas, aunque conservamos nada menos que 14 de sus Villancicos al Sacramento sin fecha, pertenecientes, sin duda, a los años en los que no conservamos los cuatro obligados.

Se celebran grandes fiestas en Valencia con motivo del tercer centenario de la canonización de San Vicente Ferrer (Cfr. Serrano 1762), en las que participan de forma destacada las Capillas musicales existentes, a excepción de la del Patriarca, que atraviesa por una crisis económica; el tercer día del segundo tríduo actúan de forma conjunta las de la Catedral, San Martín, Santos Juanes y San Andrés.

En la Congregación del Oratorio se canta el que lleva por título *La Madre de la luz, María Señora Nuestra, que alumbra al ciego pecador en la oscura noche de la culpa*, "reducido a concento músico por Mn. Fernando Acuña, Organista que fue en la Iglesia Catedral de Alicante, y Juan Acuña, beneficiado en la Iglesia Parroquial Santa Catalina de Valencia y Maestro de Capilla en los dos Santos Juanes de la misma ciudad". Son sus personajes: Luz (alto), Ángel custodio (tiple), Pecador (tenor) y Demonio (bajo).

\* \* \*

1756. España permanece neutral en la Guerra de los siete años. En lo que atañe a la música, es el año del nacimiento de José Antonio Iza Zámula, "Don Preciso", el primer folclorista español.

Francisco Javier García Fajer "El Españolito", Maestro de Capilla de la Catedral de Zaragoza, comienza a sustituir la práctica de los Villancicos por Responsorios latinos en estilo pre-clásico, siguiendo las directrices del *Annus qui*.

En la Catedral de Valencia, el 8 de Marzo se prorroga al acólito Manuel Tahuega su nombramiento por tres años, y el 15 de Junio a Francisco Tamarit, el sustituto de Morera (Hoja suelta incluida en el prot. 1631).

Los cuatro Villancicos de Navidad de este año son "puestos en música por Francisco Morera, discípulo de D. Joseph Pradas, Pbro., Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia" (Morera 1756).

El anciano Maestro compone tan sólo obras latinas, sus dos últimos Motetes: *Laudate Dominum in Sanctis eius*, para la mañana de Resurrección —letra del Salmo correspondiente sin el Gloria— y *Abscondite eleemosinam*, para la procesión de Santo Tomás de Villanueva; conservamos otros siete Motetes sin fecha.

En honor de San Felipe Neri, durante dos días seguidos se cantan, en la Congregación que lleva su nombre, las dos partes de que consta el Oratorio titulado *Corona de las virtudes de San Felipe Neri*, "reducido a concento músico por Don Francisco Moreno, Pbro., Maestro de Capilla de la Catedral Iglesia de Tortosa.—Joseph Tomás Lucas, Plaza de las Comedias".

\* \* \*

## I.6.- Villahermosa del Río: 1757

El P. Martini, objeto de las críticas de Eximeno, publica su monumental *Storia della musica*; mueren Stamitz y el italiano afincado en España, Doménico Scarlatti (23 de Julio), maestro de toda una generación de compositores españoles. Antonio Rodríguez de Hita escribe su *Diapasón instructivo*.

Juan de Acuña pasa a regir los destinos de la Capilla de San Martín de Valencia procedente de los Santos Juanes en donde, procedente de Granada, el 5 de Marzo le sustituye Pedro Furió.

El P. Soler accede al Magisterio de Capilla del Escorial (M. Moreno 1985: 237) mientras Rabassa se jubila en Sevilla.

Es lo que sucede también con Pradas en Valencia; la primera noticia está consignada, en castellano, en las Actas del 22 de Febrero (Prot. 3305: 351):

Atendiendo a la poca salud y accidentes habituales que padece Mn. Joseph Pradas Pbro., Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia, el cual hace 29 años que sirve dicho empleo y Magisterio con la satisfacción que es notoria por su habilidad y cuidado [...], exoneran y jubilan al referido Mn. Joseph Pradas del empleo del Magisterio de la Capilla de Música de dicha Santa Iglesia asignándole [...] 300 libras del Canonical, 63 libras [...] por la Capellanía de Contrabajo mayor [...] más las distribuciones manuales del Coro de la dicha Santa Iglesia.

Es un sueldo respetable; no puede ser mejor expresada la alta consideración que el Cabildo dispensa al veterano Maestro, el que, junto con Ortells, más largo tiempo había permanecido al frente de la Capilla desde que tenemos constancia (año 1581).

Menos explícito es el Protocolo 1631: "En 22 de Febrero de 1757. Jubilación de Mn. Pradas, Maestro de Capilla con el salario de 300 libras del Canonical, 73 libras [no 63] de la Capellanía de Contrabajo y las distribuciones" (Cfr. Apéndice).

Pahoner (IX: 207), por su parte, propone otra fecha y otra distribución del sueldo, y aventura una explicación de sus males y de su ya cercana muerte:

Habiendo presentado memorial en el Cabildo Mn. Joseph Pradas Pbro., Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia, suplicando su jubilación en atención a sus habituales accidentes apopléticos y otros justos motivos que en él alegaba, el ilustre Cabildo, deseando consolarle, condescendió en ello en 8 de marzo de 1757, asignándole de la mesa canonical 300 libras annuas mientras viviese y reservando para el que nuevamente fuese provisto en dicho Magisterio todos los salarios y demás emolumentos propios de su empleo, los mismos que gozaba el jubilado.

Así como la última obra de J. S. Bach es una inconclusa fuga sobre las letras de su propio nombre, el testamento musical de Pradas es la pieza siempre más trabajada y mimada, su firma, su oración: el Salmo 50, un *Miserere* en RE mucho más sencillo y simple que los anteriores.



Deja una larga serie de Salmos sin fecha: dos *Miserere* —de los 23 que compuso—, dos *Beatus vir*, tres *Dixit Dominus*, dos *Laudate Dominum*, cinco Salmos diversos y cuatro *Magnificat*.

Después de más de 43 años de permanencia en la Catedral (Infantillo, Mozo, Acólito y Maestro) busca refugio en su pueblo natal, de cuya Parroquia, como sabemos, era beneficiado, aposentándose en la recién restaurada Ermita de San Bartolomé; justamente en la de Santa Bárbara y Santa Quiteria se acababa de erigir un altar a Santa Margarita.

El 1 de Marzo el Cabildo catedralicio, sin pérdida de tiempo,

Por cuanto mediante la escritura ante mí en 22 de Febrero próximo pasado se jubiló a Mn. José Pradas Pbro. [...] y se hace preciso proveer dicha plaza [...], determinaron que para el mencionado efecto se expidan los edictos acostumbrados en el término de 60 días, los cuales deberán empezar a contarse del día 15 del presente mes en adelante (Prot. 3305: 385).

Poco antes de expirar el plazo, el 2 de Mayo,

Por cuanto mediante escritura ante mí de 22 de Febrero próximo pasado el Ilustre Cabildo jubiló a Mn. Joseph Pradas Pbro. [...] en virtud de lo cual se despachan los correspondientes edictos [...] que se cumplirán el día 15 del presente mes de Mayo, por tanto, en virtud de la presente escritura, nombran en examinadores para la provisión de dicha plaza a D. Pedro Vidal Pbro., Maestro de Capilla de la Iglesia Colegial de la villa de Rubielos, Reino de Aragón, y a D. Valero Moreno, también Pbro., Maestro de Capilla de la Iglesia Catedral de la Ciudad de Tortosa (Prot. 3306: 5 v.).

¿Se trata del mismo Francisco Moreno, autor del Oratorio cantado el pasado año en Valencia? Por otra parte, llama la atención el nombre de Pedro Vidal (Cfr. Apéndice), de nuevo en Rubielos.

Es extraño que la relación de examinadores no coincida con un documento precedente nada menos que del Archivo de la Catedral de Plasencia, hecho público por Ripollés (1935: XLI): Preguntas de Teoría musical que se preguntaron en la Oposición para el Magisterio de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia siendo examinadores nombrados por su Ilmo. Cabildo Mn. Pedro Vidal, Mn. Manuel Just y Mn. Onofre Quevedo, en el año 1757.

¿Se produjo un cambio de última hora, como ya sucedió en anteriores ocasiones? De todos modos, el citado documento, 81 preguntas con sus correspondientes respuestas, es un precioso e insustituible testimonio de primera mano para conocer la Teoría musical de la época en España diferentes clases de música, compás, figuras, claves, puntillos, modos, diapason, diathésaron, diapente, géneros (diatónico, cromático y enarmónico), contrapunto, composición, intervalos, transporte, etc.

La plaza debía ser, sin duda, interesante, porque el 8 de Junio (Ib: 44 v.),

[...] por cuanto mediante escritura que pasó ante mí a los 22 días del mes de Febrero próximo pasado de este año, el dicho ilustre Cabildo, en atención a los accidentes habituales que padece Mn. Joseph Pradas Pbro. y lo bien que ha servido en la presente Iglesia en el empleo de Maestro de Capilla de ella se le jubiló [...], comparecieron ante mí a firmar oposición [citamos sólo a los conocidos]:



Mn. Pascual Fuentes, Pbro., Maestro de Capilla de la Iglesia Parroquial de San Andrés Apóstol de esta Ciudad, [...] Mn. Antonio Fuentes, Pbro., Racionero y Maestro de Capilla de la Iglesia Catedral de Osma, Mn. Francisco Gascón, Pbro., Maestro de Capilla de la Iglesia Colegial de la Ciudad de Gandía, Mn. Manuel Narro, Pbro., Organista de la Iglesia Colegial de la Ciudad de San Felipe [Játiva], Francisco Morera, Organista del Real Colegio del Sr. Patriarca de esta Ciudad [...]

El documento incluye 5 opositores más. Antonio Fuentes probablemente era hermano de Pascual; Manuel Narro será el Organista de la Catedral a la muerte de Vicent Rodríguez; Francisco Morera no era todavía clérigo, lo que debió influir negativamente en su posible designación. El Cabildo, finalmente —continúa el mismo Protocolo—,

[...] eligen y nombran, en virtud de la presente escritura, al sobredicho *Mn. Pascual Fuentes, Pbro.*, para Maestro de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia, al cual le asignan todos los emolumentos pertenecientes a dicho oficio [...] a excepción, por ahora, de la Capellanía nombrada de contrabajo, que quedó reservada a favor del citado Mn. Joseph Pradas durante los días de su vida.

Así lo otorgaron [...] siendo testigos Mn. Juan Pahoner y D. José Escrivá Pbro., residentes en esta Ciudad.

Testigo de excepción, el citado Pahoner (IX: 207) presenta una versión ligeramente diferente de los mismos hechos:

[...] y para ello, en el Cabildo del 15 de dicho mes se deliberó despacharse edictos a todas las Metropolitanas Catedrales y Colegiales de España según estilo.

Firmaron para el concurso: Mn. Francisco Gascó Pbro., Maestro de Capilla que fue de Barbastro y al presente de Gandía, natural de Aliaga, Reino de Aragón, Mn. Manuel Narro [...] natural de Valencia, Mn. Pascual Fuentes [...] natural de Albayda [en realidad es de Aldaya], Mn. Francisco Morera, natural de la villa de San Mateo [...]

Cita otros tres más. Falta en realidad otro opositor que, aunque llegó tarde, se examinó: Juan Almeda Muñoz. Comete también la equivocación de considerar a Morera clérigo.

El Prot. 1631 (hoja suelta) es conciso: "En 8 de Junio de 1757, nombramiento de Maestro de Capilla a Mn. Pascual Fuentes" (Cfr. Apéndice).

Tal designación debió, sin duda, contrariar el espíritu del anciano Maestro Pradas, quien, desde su retiro en San Bartolomé de Villahermosa, había apostado por su discípulo predilecto Francisco Morera.

El corto tiempo que allí permanece, refiere Medall, se sirve de todas sus influencias y amistades en Valencia para que se construya un órgano en dicha ermita.

El 28 de Julio, quizá también por influencia suya, se firma el contrato para la construcción de un órgano en la villa castellonense Canet lo Roig (J.L. Palacios 1989: 48 y ss.), de donde era presbítero el Dr. D. Bernardino Sales, hermano de su amigo Miquel Sales de Catí.

El 15 de Julio muere en Villahermosa Pedro Vidal, según consta en el *libro de Mortuorios*:

en 17 de Julio de 1757 se cantaron Vísperas generales por el alma de Mn. Pedro Vidal Pbro., Maestro de Capilla de Rubielos, que murió a 15 de Julio en esta villa y era Beneficiado de esta Iglesia.

El 11 de Agosto (las Actas dicen el 12), 10 días antes de su 68 cumpleaños, le sigue su amigo y colega:

Fue enterrado con Oficio general en la propia ermita de San Bartolomé Mn. Joseph Pradas, Maestro de Capilla de la Catedral de Valencia y Beneficiado de esta Parroquia.

Así estaba escrito en la desaparecida partida de defunción. Allí constaba que había testado pero, observa Ripollés, "la firma del Notario es ilegible". Medall (o.c.), por su parte, ofrece una versión ligeramente diferente, citando el *Libro de Defunciones* de 1758 (fol. 80) del Archivo parroquial:

[...] se hallaba veraneando en esta ermita D. José Pradas Gallén, Pbro., natural de Villahermosa, Maestro de la Capilla de Música de la Seo de Valencia, cuando vióse agravada su enfermedad que padecía; falleció el mismo verano del año 1758.

Desgraciadamente el *Libro de Defunciones* fue destruido en 1936. Sabemos por Sanchís Sivera (1922) que "en San Bartolomé está enterrado el mismo José Prades, Maestro de Capilla de la Catedral de Valencia, que murió allí en 10 de Agosto de 1757 haciéndole varios legados". Otra vez a vueltas con las fechas; los referidos legados debían ser parte de su testamento.

Gracias a la amabilidad del actual Cura Párroco de Villahermosa tuvimos la fortuna de comprobar por nosotros mismos el *Libro de Mortuorios*. Allí, justo detras de Pedro Vidal, consta que

Mn. Joseph Pradas, Pbro., Maestro de Capilla de la Catedral de Valencia, Beneficiado de esta Iglesia, fue enterrado en la ermita de San Bartolomé, donde murió en 12 de Agosto de 1756. Testó ante [...]

La siguiente anotación, escrita en otra tinta y grafía, pertenece a Mn. Juan Iváñez, clérigo, "en 23 de Agosto de 1757 en Canet lo Roig", quien, por cierto, era notario. Las pesquisas para averiguar el paradero del testamento de Pradas han resultado hasta el presente infructuosas.

Ante la Capilla donde hoy está colocado el altar de Santa Catalina Mártir, en la ermita de San Bartolomé, existe una losa sepulcral con una simple inscripción:

|                                                        |
|--------------------------------------------------------|
| HIC IACET<br>MN. JOSEPH<br>PRADAS<br>MURIO<br>AÑO 1757 |
|--------------------------------------------------------|

El proyectado órgano es instalado seis años más tarde, en Agosto de 1763; el día 9 del mismo mes muere la esposa del organero, Agustina Usurralde, y es enterrada allí mismo, muy cerca de Pradas; curiosa coincidencia. De aquel órgano hoy sólo queda el armazón, en el que todavía puede leerse el nombre de los inexisten-

tes registros y una inscripción: "En este órgano ai [sic] disposición para flauta travesera, si ai algún devoto que lo quiera costear".

## I.7.- Epílogo

Si es verdad, como dice Heidegger, que "el mejor profesor no es el que más enseña sino el que más aprende", toda influencia debe ser mutua, todos somos, en algún sentido, alumnos y profesores.

No obstante, con el fin de aclarar la cuestión de las influencias profesionales de Pradas hasta donde sea posible, distinguiremos sucesivamente: a) Maestros, b) Colegas y c) Discípulos, atendiendo sobre todo al criterio cronológico:

a) La mejor *tradición española y valenciana* le viene a Pradas vía **Juan Bautista Comes** (1582-1643), introductor en Valencia del género policoral: considera los Villancicos como Motetes en castellano, conservando en todo momento la seriedad y decoro propios de la música latina.

**Urbá de Vargas** (Maestro catedralicio desde 1653 a 1656) permite la entrada del elemento popular; los instrumentos doblan las voces.

En su maestro inmediato **Antonio Teodoro Ortells** (1656 a 1706), considerado por Valls ejemplo de compositor para gran Iglesia, persiste la forma externa de los Villancicos de Comes y Vargas pero acentúa el elemento jocoso y el color de las melodías y ritmos populares. Evidentemente exagera Soriano (1850: II, 233) al afirmar:

La séptima y novena de la dominante y la séptima disminuída sin preparación se hallan diseminadas en las obras de Comes y aun de Ortells [...] prueba muy claramente la verdad de que Monteverdi fue discípulo del célebre Maestro español Francisco Comes.

**Onofre Guinovart** (1638-1718), Maestro de Cabanilles y Vicente Rodríguez Monllor, influye indirectamente en Pradas en el uso de determinadas fórmulas armónicas.

En **Joan Baptista Joseph Cabanilles i Barberà** (1644-1712) bebe Pradas lo mejor de la tradición orgánica española; su producción vocal se anticipa a su tiempo en el uso del retardo y la disonancia. Mitjana (1920: 2181) define a "José Cabanillas", trazo de unión entre los siglos XVII y XVIII, como "remarquable organiste [...]; son réel mérite fut apprécié des deux cotés des Pyrénées". Subirá (1953: 560) afirma que, en el Siglo XVIII, "José Cabanilles continuó desplegando aquella actividad que había comenzado a distinguirle gloriosamente en el siglo anterior".

Natural de Algemesí, organista segundo y primero, sucesivamente, de la Catedral de Valencia, es Maestro de toda una generación de Maestros de Capilla, Pradas incluído, y Organistas: José Elías y Vicente Rodríguez. Es fácil comprobar la in-



fluencia que sobre él debió ejercer la música germana, a través de la Capilla de Música del Archiduque Carlos, residente en Valencia durante la Guerra de Sucesión, comparando el comienzo de su Villancico *Mortales que amáis* con el de la *Pasión según San Mateo* de J.S. Bach.

El licenciado en artes **Pedro Rabassa** (1694-1760) es quien, con plena conciencia (Cfr. Apéndice), incorpora a la estética valenciana las nuevas formas *italianas* del Recitado y Aria a partir de 1714; utiliza la sexta napolitana y emplea con profusión los instrumentos de cuerda, sobre todo el violonchelo, hábilmente tañido en Valencia por el citado Luis Rocafort.

**Francesco Coradini**, Maestro de Capilla del Capitán General de Valencia, Príncipe de Campoflorido, desde 1727 a 1730 es "el principal introductor del gusto italiano en la música española del siglo" (M. Moreno 1985: 396).

No tan al margen de la influencia italiana como piensa Feijoo se encuentra **Antonio Literes Carrión**, primer Violón y Maestro interino de la Capilla Real; honda debió ser su influencia en el joven Pradas como para que éste volviera a lo humano su Cantata *Ah del rústico pastor*.

**Joseph de San Juan**, Maestro de las Descalzas Reales de Madrid cuyos Oratorios se estrenan en Valencia en 1715 y 1716, es, para Rodríguez de Hita, un ejemplo de bien musicar el texto, algo en lo que también Pradas será Maestro consumado.

La música del famoso y polémico Maestro de la Real Capilla **Sebastián Durón**, uno de cuyos Oratorios se canta en Valencia 16 años después de su muerte a pesar del ostracismo a que lo condenó el régimen borbónico, aporta un profundo conocimiento del contrapunto, un perfecto dominio de las voces y una constante preocupación porque la música exprese el texto.

El Maestro de la Catedral de Barcelona **Francisco Valls** (1665-1747), que estrena en Valencia un Oratorio en 1720, es artista del contraste tímbrico y dinámico entre los diferentes coros.

**Pedro Martínez de Orgambide**, Maestro de Capilla del Patriarca (1705 a 1727), autor del Oratorio de 1713.

**Antonio Caldara**, autor de *Arjene*, representada en Valencia en 1734, es capaz de componer veinte Cantatas en un mes (del 29 junio al 29 de Julio de 1730) y dos en un mismo día (4 de Julio) (Della Corte 1950: 988); todo un ejemplo de productividad.

**Nicolo Porsili**, el napolitano que dirige la Capilla del Archiduque interpretando música alemana y el desconocido Maestro de la Capilla del Conde de Peterborowg acabaron de abrir los oídos valencianos al panorama de la *música europea*.

b) *Coetáneos*, colegas y, en algunos casos, colaboradores suyos son:

**Vicente Rodríguez Monllor** (1690-1760), organista en la Seo desde 1713 a 1760. Si hasta ahora se había creído que nuestra música instrumental ochocentista



había funcionado al margen de las corrientes europeas, con excepción de Soler y sus discípulos, el estudio de Climent sobre la obra de este músico, discípulo sucesivamente de Onofre Guinovart y de Cabanilles, sucesor de éste en la Catedral de Valencia, asiduo colaborador de Rabassa y Pradas, obliga a reconsiderar dicha opinión.

Merece la pena que nos detengamos, aunque sea brevemente, en la vida y obra de este valenciano de Onteniente casado y padre de 7 hijos que, a los 20 años, sin ser beneficiado ni clérigo y sin oposiciones previas, obtiene el cargo de segundo organista de la Seo. En 1725 recibe las órdenes sagradas y asciende a primer organista, hasta totalizar 47 años de servicio en la Catedral.

Lazo de unión entre el barroco y el clasicismo valenciano es, en opinión de Cárcel (1986: 214), "el último de los compositores místicos españoles, y creador de una música española y valenciana". A pesar de conocer perfectamente las formas y la técnica orgánica y para tecla de italianos y franceses, permanece fiel a la tradición española; su obra orgánica, la menos extensa, utiliza la forma del "tiento"; sin embargo, en el clave rompe con esa tradición e implanta la sonata monotemática binaria "mucho antes de que hiciera su aparición en Madrid Doménico Scarlatti" (Climent 1985: 19), aunque después fue influido por él (Alier 1985: 49). Santiago Kastner asegura que "fue uno de los primeros verdaderos clavicembalistas de que conocemos obras musicales" (1941: 289).

El valenciano **Francisco Hernández Illana** (1700-1760), Maestro de Capilla de Astorga (1723), Patriarca de Valencia (1728) y Catedral de Burgos (1729), introduce en el Patriarca—algo más tarde que Rabassa en la Catedral—el nuevo estilo italiano de Recitados y Arias con acompañamiento de violines, oboes y trompas en las Lamentaciones.

**Pedro Vidal Más** (1690-1757), paisano y amigo de Pradas—vida y muerte paralelas—; aún si deshacemos la confusión anteriormente citada (Cfr. Apéndice), extraña que dejara la Maestría del Patriarca para pasar de nuevo a la Colegial de Rubielos.

**Salvador Noguera**, Maestro de Capilla de los Santos Juanes (1729) y, sucesivamente, Contralto (1743) y Maestro de Capilla interino en el Patriarca, en sustitución de Pedro Vidal, desde 1744 a 1750.

**Francisco Vicente Cervera**, Maestro de Ceremonias y Organista del Patriarca desde 1712 a 1749, amigo de Pradas y de Vidal y autor del Oratorio que se representó en Valencia en 1734. Como escribe Piedra (cit. M. Moreno 1985: 182), "la impresión que se saca de su simple lectura es que aventaja a todos los organistas que le precedieron, y posiblemente a cuantos le sucedieron, en el arte de la composición".

No olvidamos a los Maestros de Segorbe **José Conejos Ortells** y **José Gil Pérez** (1715-1762).

**Matías Cardona** (1698-1755), formado en Montserrat, desempeña el cargo de instrumentista de bajón y oboe en Valencia, para pasar a Madrid y posteriormente, en 1721, al Escorial.

**Francisco Javier de Sarrió**, Maestro de Capilla de San Martín de Valencia –donde le sustituye **Luis López**–, de Palma de Mallorca y, finalmente, Organista de las Descalzas Reales.

Casi al término de su vida tiene Pradas ocasión de conocer a un personaje realmente curioso e inquieto: **Pedro Furió**, nacido en Alicante, Cantor en Elche (1735), Maestro de Capilla en Andújar (1748), Antequera (1750), Real Capilla de Granada (1755), San Martín de Valencia (1756), Santos Juanes de Valencia en sustitución de Luis López (1757), Catedral de Guadix (1759), ¿Elche? (1760), Cantor e instrumentista en la Catedral de Santiago (1768), Maestro de Capilla en la Catedral de León (1770) y Oviedo (1775) donde representa el fin del Barroco y el comienzo del "stil galant". Fallece en 1780 casado y con, al menos, dos hijos.

c) Con otros músicos, como hemos visto, ejerce Pradas una relación real de *Magisterio*. Es nuestra intención continuar nuestra investigación, en una próxima publicación, sobre alguno de los discípulos de Pradas; por esa razón sólo citaremos aquí los nombres de los más importantes:

Su sucesor en la Seo valenciana, **Pascual Fuentes Alcácer** (1721-1768), Maestro, a su vez, de **Vicent Martí i Soler** (1756-1806) –infantillo en la Catedral–, **Vicente Adam** de Algemesí –teórico y Organista en la Capilla Real– y **Antonio Montesinos** (1754-1822) –infantillo, acólito y segundo Organista de la Catedral y, en 1787, Maestro de Capilla del Patriarca.

**Manuel Narro** (1729-?), Organista del Patriarca, de Játiva y de la Catedral de Valencia.

**Francisco Morera i Cots** (1731-1793), Maestro de **Moreta García**, Maestro de Capilla de la Catedral de Segorbe.

**Manuel Just** (1707-1789), sucesivamente Maestro de la Catedral de Albarracín, de los Santos Juanes y del Patriarca de Valencia hasta su muerte.

**José Gargallo** (1702-1794), Maestro de Albarracín, músico de la santa Iglesia de Zaragoza (M. Moreno 1985: 122 y 123) y, en 1770, Maestro de la Catedral de León; (quizá se trate de dos personas con el mismo nombre y apellido). Amplía la plantilla orquestal y sustituye el clave por el piano.

**Bernardo Miralles**, procedente de Valencia, ocupa el Magisterio de Capilla del Pilar de Zaragoza (1758-1766).

El valenciano **Joaquín García**, Maestro de Capilla de Las Palmas (1739-1779), representa para L. Siemens "la culminación del estilo barroco español en su versión dieciochesca, gallarda, elegante y diáfana" (cit. M. Moreno 1985: 209).

No es necesario hacer constar que la gran mayoría de sus Maestros, Colegas y Discípulos son valencianos. Tengamos en cuenta que Pradas pasa en la Catedral de

Valencia 43 de los 68 años de su vida y, el resto, entre Villahermosa, Algemés y Castellón, lo que le convierte en el más valenciano de todos los Maestros de la Catedral valentina.



## OBRA

Antes de adentrarnos en el estudio de la obra pradiana, conviene hacer algunas precisiones:

a) De la misma forma que es un hecho –como denuncia Bukofzer (o.c.: 13)– "que la inmensa mayoría de los libros sobre música se ocupan de los compositores en vez de hacerlo de sus obras", también lo es –como asegura Climent (1978: 12)– que

la música y los músicos van íntimamente ligados, y es difícil estudiar una separándola de los otros [...], pero la música es algo inmaterial que nace y muere con las vivencias psíquicas y psicológicas del compositor, inseparable, por tanto, de la personalidad del músico.

El inseparable binomio **arte-vida** preconizado por los románticos y continuado por Wagner se ve claramente reflejado en la obra de Beardsley (1978: 133 y 146):

los hechos concernientes a la vida del artista deberían utilizarse para ilustrar la obra y [...] a veces inferir proposiciones acerca del autor: sus intenciones, sus motivos conscientes o inconscientes, su mentalidad general, sus deseos y simpatías. Estas inferencias son a menudo peligrosas, pero a veces la inferencia es válida.

Conviene tener presente la ya definitiva adquisición del Romanticismo al considerar la obra del compositor dialécticamente inseparable de su biografía. El Arte en general –la Música en particular– es expresión consciente o inconsciente de la personalidad del artista. No compartimos, por tanto, la opinión positivista expresada por Brèlet al afirmar que "el desarrollo del pensamiento musical sigue su curso lógicamente según leyes internas, independientemente de las personalidades psicológicas de los diversos creadores" (cit. Fubini 1971: 179).

b) Pero el compositor no sólo se refleja a sí mismo en su obra, sino que en cierto modo refleja también su **tiempo y sociedad** en sus diferentes manifestaciones; "el compositor es una persona, y el grupo suministra la situación y las condiciones previas espirituales para una tal creación" (Silbermann 1961: 192). Para comprender la música, por tanto, es necesario situarla en el cuadro de la vida real en que flore-



ció, en el juego dialéctico con la política, la cultura, la religión y el arte de cada época. Así lo advierte Fubini (o.c.: 168):

cualquier investigación sobre el lenguaje musical, para que no quede en estudio abstracto y estéril que la hipostaticen en una presunta eternidad, debe estar siempre atenta a la cultura y a la civilización que lo ha producido.

Terrón (1970: 94 y ss.) es más explícito:

**Como hombre** ha crecido en el seno de la comunidad, y la estructura fundamental de su comportamiento –intelectual, sentimental, moral, etc.– es un reflejo, una individualización de la estructura fundamental de la comunidad.

**En cuanto artista** [...] es formado por las instituciones artísticas e influenciado por aquellos otros artistas con los que convive y con los que se siente más afín.

El artista no crea individualmente los contenidos. Los contenidos, los temas, le son ofrecidos al artista ya abstractamente elaborados –piénsese en el arte religioso, p. ej.– pero que él debe reducir a una representación concreta [...]

No existe ningún gran artista cosmopolita; todo arte verdadero está ligado a la tradición nacional de un pueblo, a su historia.

En opinión de Tomás Marco (1970: 17) la música es "reflejo del productor, del consumidor y de la época en que se crea tanto como de la sociedad en que brota".

Tan gran vinculación entre el artista y la sociedad nos lleva incluso a plantearnos de pasada el tan debatido problema del **determinismo** en la creación artística. Digamos ya que estamos firmemente convencidos de la inexplicabilidad de la creatividad y de lo inútil, por tanto, de todo intento reduccionista, ya sea social, político, económico, cultural, religioso o de cualquier otra índole. Por tanto, el problema se plantea más acerca de la interpretación retrospectiva de la obra una vez surgida que de una explicación proyectiva a priori de la misma.

La obra musical, como cualquier manifestación humana, está escrita en clave espacio-temporal; aunque el oyente de otro lugar o época al escucharla la vuelva a recrear y, en ese sentido, la obra musical se autotranscienda, conviene tener presente la advertencia de Moser (1966:4):

La mayor parte de los errores y falsos juicios de la estética práctica de la música han resultado del hecho de aplicar principios y escalas tomados de un pueblo, una época, un grupo de obras de arte o de una creación artística única, a obras musicales que se habían producido en condiciones esencialmente distintas, y en los que hubiera sido más acertado indagar su propia ley.

c) Ahora bien: el artista, testigo excepcional de la realidad en que vive, al mismo tiempo la **transforma con su obra**. En palabras de Reti (1965: 184): "cada época engendra su arte y, a su vez, el arte moldea la época".

Tal como queda dicho en la introducción siguiendo el esquema aristotélico-bukofzeriano distinguiremos sucesivamente:

1. **Música teórica,**
2. **Música poética,**
3. **Música práctica.**

## II.1.- Música teórica

En el principio fue la acción. Del mismo modo que gramática y diccionarios recogen lo que la práctica lingüística ha sancionado con el uso, la música teórica debió ser la última cronológicamente; sus autores –músicos casi siempre– recogen así los frutos de una larga práctica compositiva.

Nosotros, sin embargo, seguiremos el camino inverso. Interesa a nuestro propósito que sea el propio Pradas quien nos introduzca en su obra y nos la explique hasta donde sea posible. Por otra parte, no podemos perder de vista que sus juicios –ya sea por su prestigio personal, ya por el puesto que ocupaba– ejercían de inmediato una enorme influencia en el ámbito de la región valenciana e incluso en otras mas distantes.

De los pocos que conservamos, uno de sus escritos más clarificadores en este sentido es, sin duda, la carta-respuesta a la Carta circular de Martínez la Fos en lo que denominaremos "asunto Gargallo", claro exponente de la polémica situación estética vigente en España.

El ex-infantillo, ex-mozo, ex-acólito de la Catedral y ahora Maestro de Capilla de Albarracín, José Gargallo, se presenta en 1734 a las oposiciones al Magisterio de Capilla de Elche<sup>18</sup> con una carta de recomendación –aventura Ripollés (1935: XXVI)– de Pradas para su examinador, el Maestro de Orihuela José Martínez y la Fos.

Gargallo es declarado inhábil; acude con su ejercicio a sus ex-Maestros y amigos de Valencia José Pradas, Pedro Vidal, Vicente Rodríguez, Jordi Rodríguez y Francisco Vicente Cervera, quienes afirman que la calificación es injusta.

Comunicado este unánime parecer al Maestro de Orihuela por el propio opositor –en carta de 16 de marzo–, responde Martínez y la Fos con una carta circular –24 de Marzo– dirigida a los cinco Maestros valencianos retándoles a demostrar sus afirmaciones, "[...] siendo el menor yerro de la obra este pedacito –justifica Martínez– repetido diferentes veces y por diferentes términos (Ripollés 1935-b: 71-80):



18. Por las mismas fechas debió entrar el alicantino Pedro Furió como cantor en la Capilla de Santa María de la misma ciudad, expulsado un año después por la Junta Parroquial por problemas de carácter.

Los cinco Maestros responden individualmente al reto aduciendo diferentes razones que inmediatamente pasamos a analizar:

**José Pradas** a sus 44 años se encuentra en plena madurez, recogiendo el fruto de una ya larga e importante experiencia en el campo de la composición.

Su respuesta, brabuconadas aparte –"como a mí no me asusten semejantes cosas, sea lo que fuere de parte de Vm. (Ib.)"– ofrece una serie de puntos de interés que merece la pena destacar:

Sin enredarse a discutir, como hacen sus compañeros, si tal pasaje es o no un yerro –a no ser tangencialmente–, la carta-respuesta de Pradas sitúa el centro de la cuestión mucho más lejos, elevándose a consideraciones de tipo general, verdaderos juicios estéticos: "[...] como yo no miro las cosas de música por lo material, como Vm., sí más por de dentro, que es a lo formal [...]" (Ib.).

Es realmente una sutil y escolástica distinción. ¿Qué entiende Pradas por *formal*? Contesta de manera clara y concisa: "disposición, passos, cantos llanos primorosos, buena consonancia, graduación de las voces [...] buena idea y todo lo demás que conduce a la conducta de un buen compositor" (Ib.).

Difícil resulta decirlo mejor con menos palabras. *Formal* es también "visión de conjunto" en oposición a lo *material*, técnico, puntual: "aunque conozca algún defecto, me parece prudencia, superando lo bueno de una obra a lo malo que en ella haya, se debe suponer que aquellos descuidos no son ignorancias" (Ib.).

La misma idea vuelve a expresar más adelante: "Vm. no hace memoria de la bondad y *el todo* de la obra, pues se acuerda de lo malo para reprobar a un hombre" (Ib.).

Ocho años más tarde, en 1742, Valls (cit. M. Moreno 1976: 295) retoma y aclara la misma idea, esta vez referida a la forma de musicar la letra: "el compositor debe entender bien el sentido de la letra no en lo *material* de las palabras, sino en lo *formal* del concepto".

El resto de la carta, si bien ofrece menor interés musical, es un inestimable documento para conocer su poliédrica personalidad; documento, en suma, que "retrata fielmente el espíritu y carácter de aquella época" –sostiene Ripollés (1935: 73)–. Desgranamos a continuación algunas de sus afirmaciones: "me pesa de haber escrito a Vm. cuando Gargallo fue a su pretensión, porque nunca pude creer sucediera tal desatino" (Ib.).

No vacila en utilizar el conocido argumento de edad –"Vm. tiene pocos años y corta experiencia en ser examinador"– en beneficio propio, apelando a una intencionalidad ética pre-kantiana: "[...] como Dios sabe mi intención y la de Vm. [...] no tardará Dios en volver por Gargallo y su causa".

El temor a la opinión pública –"se ha portado como todo el mundo sabe"– y la culpabilidad –"que queda vulnerada su estimación por un imprudente como lo ha sido Vm."– son otros tantos recursos utilizados por Pradas.



Por último, un firme deseo de dar por zanjada la cuestión –"espero no tener respuesta de Vm."– no sin antes hacer una declaración de religiosidad propia –"ocasiones de servirle con verdadera caridad"– y reafirmar la culpabilidad ajena –"está Vm. en restitución y en cosa grave"–. Todo un documento musical, psicológico y social.

Veamos ahora y comparemos otras versiones de los mismos hechos: las cartas-respuestas de los restantes Maestros valencianos.

La de **Pedro Vidal**, entonces Maestro del Patriarca, proporciona interesantes datos sobre la obra objeto de polémica: "Obra a ocho, hecha a las 24 [...], cuya letra era 'Misericordias Domini'" (Ib.).

Distingue, como Pradas, "el oro de la inteligencia del autor, en lo bien ejecutado, de la paja de sus descuidos" y valora, como Pradas, "todo el cuerpo de la obra"; porque, en definitiva, el buen juez musical debe atender a las "reglas de graduación y [...] las de conformidad en el sentido de la letra". Es interesante este último aspecto, no señalado por Pradas, quien, como ya hemos apuntado, se distingue precisamente por la exacta y cuidada traducción musical del texto.

Curioso, por lo demás, es el juego de palabras –pensar-pesar– que utiliza en la despedida, muestra de un humor inocente y sin acritud.

**Vicente Rodríguez Monllor**, organista de la Catedral, opina que "no es bastante ese error para no aprobarle para un Magisterio como el de la Villa de Elche, y aunque fuese para uno mucho mayor" (Ib.), lo que confirma que el criterio de selección depende de la calidad del Magisterio.

Para Rodríguez el error no es tal, sino una equivocación o descuido; de hecho, en otro pasaje del mismo salmo "se da el mismo movimiento que, considerado con un *bajo mental* que diga 'ut, fa' está cabalísimo en todas sus posturas (Ib.)".

¿A qué se refiere? El "bajo in mente" –explicará más tarde Rabassa (1758: fol. 7)– es "sólo para la graduación y no para escribirlo"; voz fingida, no escrita.

Continuemos con la respuesta de Rodríguez; argumenta –falacia "tú quoque"– que tales imperfecciones, e incluso otras peores, vocales y orgánicas, se encuentran en otras obras trabajadas en las oposiciones a las 24 horas "[...] y quizá con cosa propia de Vm., y no han sido bastantes para reprobar a ninguno de los opositores (Ib.)".

Existen, sin embargo, otros criterios para dar por buena la composición:

El paso de la entrada es muy bueno; los coreados, sonoros y muy propios; el principio del 'Gloria Patri' muy bien trabajado, y todo él muy bien dispuesto y *con gusto*, que no todos tienen disposición y gusto, y eso se debe mirar mucho (Ib.).

Finaliza el alegato con un "paso forzado" de la Estética a la Ética:

Y así digo a Vm. que en mi dictamen, según lo comprendo, Vm. no ha cumplido con Dios ni con su conciencia, sino que, llevado de alguna pasión o que se yo si la poca experiencia le habrán hecho tropezar en esta ligereza (Ib.).



El anciano **Félix Jorge Rodríguez**, segundo Organista y Arpista de la Catedral, es quizá quien más a fondo analiza el borrador de Gargallo. Su carta-respuesta es la más larga, escrita, como confiesa, "muy de espacio".

A fuer de sincero, comienza descubriendo otro yerro en Gargallo: dos octavas; "pero esto se conoce no es falta de saber, sí una inadvertencia que el menos principiante no la ignora".

En cuanto al yerro objeto de debate, lo niega rotundamente, secundando la opinión de Vicente Rodríguez:

están bien puestas las voces considerando a seis, no a cinco como Vm. dice, pues el bajo mental que se debe considerar, que es 'sol, ut' [Rodríguez había dicho 'ut, fa'] es por donde se deben graduar las voces.

Confirma y desarrolla las ideas de Vicente:

Tiene el Salmo una entrada de el Paso muy buena, guardando el Diapente y Diathesaron muy bien [...], que ha habido otras peores y han superado oposiciones en Iglesias de primera magnitud.

Acaba, como Pradas, con el consabido argumento de edad:

Como me hallo con 67 años auestas, ya no puedo ir de prisa como los mozos, y se me pueden sufrir estas claridades.

**Francisco Vicente Cerbera**, el también anciano Maestro de Ceremonias y Organista del "Patriarca", en carta muy breve y sin entrar en polémica, deriva el asunto del "Juez de solfa" hacia el "*Supremo Juez*" (Ib.).

En definitiva, los Maestros valencianos participan de una misma estética —la moderna del oído, el genio, el gusto, el conjunto, la expresión de la letra<sup>19</sup>— muy alejada de la del Maestro de Orihuela —la vieja del entendimiento, la escuela, las reglas, el detalle—; ardua polémica, enmarcada en un contexto internacional, que ilustra perfectamente el siguiente texto de Feijoo (1740 cit. M. Moreno 1976: 105):

Pero esta imperfección del sistema sólo la comprehenden los *compositores de alto numen*, los cuales alcanzan que se pueden dispensar aquellos preceptos en tales o tales circunstancias, o hallan modo de circunstanciar la Música, de suerte que, aun faltando a aquellos preceptos, sea sumamente harmoniosa y grata. Entretanto, los *compositores de clase inferior* claman que aquello es una herejía. Pero clamen lo que quisieren, que el *juez supremo* y único de la música es el oído. Si la Música agrada al oído, y agrada mucho, es buena y bonísima; y siendo bonísima no puede ser absolutamente contra las reglas, sino contra unas reglas limitadas y mal entendidas [la cursiva es nuestra].

Eximeno, medio siglo después, recogiendo la opinión de Pradas y los Maestros valencianos, es tajante en sus afirmaciones (Cfr. 1978: 169):

Pero para componer música es preciso abandonarse a los brazos de la naturaleza y dejarse conducir de las sensaciones que excita en nosotros el objeto que se ha de

19. La opción de Pradas se advierte claramente incluso en la letra de sus Villancicos: "cantar a la moda", recomiendan los nº 8, 41 y 64.

poner en música; por el contrario, del pensar en las reglas mientras se compone resulta comúnmente una composición pueril e insulsa. Y he aquí la razón porque los Maestros de Capilla demasiado contrapuntistas son por lo regular malísimos compositores [...],

de lo que derivan importantes criterios estéticos (Ib.: 184):

[...] y yo preferiré siempre para juez de una música un *hombre culto y de buen gusto*, aunque no conozca el valor de las notas, a un Maestro de Capilla que tenga la cabeza llena de contrapunto y de preocupaciones.

\* \* \*

Otro de los escasos documentos teóricos pradianos que conservamos es la censura que firma en 1742 —de nuevo junto a Pedro Vidal y Francisco Vicente Cerbera— al *Antifonario-Borrador* de su amigo Mn. Miguel Sales y Donclaros, beneficiado jefe de la escuela de cantollanistas de la Parroquia de Catí (Castellón), muy celebrada y acreditada en el Siglo XVIII.

Dicho *Antifonario-Borrador*, que se guardaba entre los libros corales de la Parroquia, constaba de 729 páginas de 22 por 15 cms. y cubiertas de pergamino; desgraciadamente desapareció en 1936. Pues bien:

Haciéndose eco —comenta Ripollés (1935-b: 107 y ss)— este Maestro cantollanista de las doctrinas literarias y artísticas del Renacimiento italiano, quiso aplicarlas a los antiguos y venerandos códigos españoles y, juzgando [—las] [...] mal acentuadas [...], emprendió osadamente la corrección de las melodías gregorianas, suprimiendo neumas y más neumas, cambiando la aplicación del texto a la música.

A tal extremo llega la polémica relación música-texto, otro de los problemas estéticos más importantes de este polémico siglo. El criterio asumido por **Miguel Sales** en el Prólogo no deja lugar a dudas (cit. Puig 1949: 52):

Ni menos he podido comprender hasta ahora por qué en el canto llano apenas se encuentra composición de letra bien acentuada cuando en mi entender es tan precisa y necesaria que, no guardándola, variara muchas veces unas mismas voces de significación con hacerlas breves o largas.

Investigando la causa, llega a las siguientes conclusiones:

Yo, que he discurrido, amigo mío, y no sin algún fundamento, que éste que a mi parecer es mal estilo ya vino de Francia a España en la primitiva Iglesia, cuando no se conocía prosodia alguna [...] (Ib.).

Aunque la intención es loable —"[...] he pretendido la mayor claridad [...]; no he querido más que acomodarles bien la letra"—, graciosamente permite que el lector lo pueda "remendar", para lo cual tiene una poderosa razón: "[...] porque, a la verdad que se diga, yo no soy músico de profesión, de afición sí" (Ib.).

Pues bien: he aquí el juicio que este músico aficionado le merece a **Pradas**:

[...] que el Rvdo. Mn. Miquel Sales ha actuado con su mayor cuidado y desvelo en el orden y estilo que debe cantarse el cantollano, mayormente para que se pronuncie la letra con la mayor perfección.

Es realmente sintomática la insistencia de Pradas, de todos los Maestros valencianos y, en general, de la tradición española, en la importancia de la letra. Continúa Pradas:

No sólo la celebro por obra de gran estudio y acierto, sí también por ser de tanto trabajo como se deja conocer; [...] que debiera estar en todas las Iglesias (si posible fuere) casi en el orden, estilo y primor que dicho *Antifonario* está.

Tales palabras resultaron casi proféticas; pocos años más tarde, en 1750, M. Sales reescribía según su sistema el *Libro de Himnos* para la Metropolitana de Valencia (A.C.V. Prot. 3251: 356 y 436) que todavía se conserva allí; mucho debió pesar la opinión del Maestro de Capilla en tal decisión.

**Pedro Vidal y Francisco Vicente Cerbera** al unísono –aunque en un principio sólo figura éste–, son más explícitos al explicar las causas de tan favorables juicios: " [...] ajustando los vientos [neumas] con las armonías, con tanta dulzura y propiedad que igualmente quedan con satisfacción *el entendimiento y el sentido*" [la cursiva es nuestra].

Su opinión se inscribe, por tanto, y supera de alguna manera la conocida polémica "reglas-oído" en una síntesis a la que ni siquiera Feijoo había llegado. Tanto Pedro como Francisco Vicente alaban finalmente el "estilo tan cantable y devoto" y lo recomiendan "para beneficio común de todas las Iglesias y refutar muchas composiciones que carecen de *ciencia y devoción*"; de nuevo, entendimiento y sentimiento.

Estas y otras ideas deberá rebatir, a fines del siglo siguiente, la restauración gregoriana emprendida por los monjes benedictinos de Solesmes –Dom Pothier, Dom Moquereau y sus colaboradores–, labor continuada en España a través de la fundación del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).

## II.2.- Música poética

### II.2.1.- Etapas.

Como ya hemos advertido, tomamos aquí el término "poética" en su acepción etimológica; nos referimos, por tanto, a toda la producción –poiesis– musical de Pradas, a sus composiciones, sean o no "poéticas" –que algunos de sus Villancicos también lo son– en la acepción usual del término.

La Música, se ha dicho repetidas veces, es un Arte temporal. Como los cuatro tiempos en los que se desarrollan algunos de sus Villancicos –Introducción, Estribillo, Recitado, Aria–, la obra de Pradas evoluciona y se desarrolla también en cuatro etapas, coincidiendo con su estancia en las diferentes Capillas musicales:

En la **primera** –Valencia (1698-1712)–, etapa de *aprendizaje*, Pradas se forma y "conforma" en el respeto a la tradición valenciana y a los viejos modelos, lo que no es obstáculo para introducir, tímidamente, el Recitado y el Aria en 1710, cuatro años antes de la llegada de Rabassa a Valencia; se deshace así la teoría que consi-



deraba a éste pionero en la introducción del estilo italiano en Valencia. Sin embargo, la mayoría de sus villancicos pertenecen a la denominada "escuela española".

Si echamos una rápida ojeada a su primera obra –*Mano de Borradores* de 1710–, advertimos gran cantidad de tachaduras y correcciones; son obras auténticamente trabajadas.

En la **segunda** –Algemesí (1712-1717)–, etapa de *juventud*, se aventura a experimentar las nuevas corrientes italianas; en 1713 ya encontramos varios Villancicos con Recitado y Aria (Ortí Ms. 14097: 5-18).

La **tercera** etapa –de *transición*– coincide con su estancia en Castellón (1717-1728); la línea de demarcación compositiva con respecto al estilo anterior la establecen conjuntamente el "Villancico para la fiesta del templo nuevo de las Carmelitas Descalzas en Nules" *Al trofeo, al rumor*, a 8 y bc. de arpa escrito en 1717, la *Opera a San José Cortó la noche* (1718) y la polémica Cantata *Ah del célebre confin* (1724), de factura y forma mixta.

Pero Pradas no es sólo un buen alumno, ni siquiera sólo un buen sintetizador de todas las corrientes que en él confluyen; es ante todo el creador que llevará el Villancico valenciano a su máxima altura, el maestro de toda una generación de músicos valencianos.

Cuando de verdad consolida el nuevo estilo italiano es en su regreso a la Seo de Valencia ya como Maestro de Capilla: **cuarta** etapa (1728-1757), de *madurez*; allí debió conocer "in situ" la obra de Rabassa directamente y a través de la persona y la obra de su organista, Vicente Rodríguez Monllor. Los primeros Villancicos que conservamos de Navidad y Asunción según la nueva forma (Recitado-Aria) e instrumentación (Violines) son de 1728.

La prolijidad de sus obras – hasta 18 al año, algunas de gran envergadura, como el *Miserere*– muestran un Pradas maduro de inspiración fácil, que resuelve perfectamente la dicotomía "trabajo-númen".

Con todo, Pradas evoluciona desde la artificiosa complejidad de sus primeras obras hacia una mayor sencillez y sobriedad; desde una concesión quizá excesiva al elemento popular y teatral hacia una mayor seriedad, profundidad, interioridad y espiritualidad, alejándose progresivamente de un ambiente propicio a la ampulosidad y dispersión. Sus ritmos son más pausados, su "expresio verborum" más adecuada, su extensión más corta. La textura es siempre innovadora: nuevas modulaciones, nuevos acordes, nuevas cadencias; hasta el final de su vida, como veremos, sigue experimentando nuevas combinaciones sonoras.

\* \* \*

## II.2.2.- Catalogación.

L'obra musical de Josep Pradas –escribe Carceller (1989: 351)– és la més copiosa de tot el segle XVIII valencià (a l'arxiu de la Seu valentina se'n conserven 377 obres)



i també la més important, qualitativament, dins la música religiosa. Pradas representa, en el camp de la música litúrgica, un pas important en l'evolució de les formes tradicionals envers les italianes, especialment les napolitanes.

Si lo normal en esta época es que cada Iglesia se nutra musicalmente de la producción de su propios Maestros y, excepcionalmente, de otros Maestros de reconocida valía, es un dato importante para conocer el prestigio de que gozó en vida saber dónde se localizan hoy sus obras.

Según el inventario realizado por Climent, se conservan en el **Archivo musical de la Catedral de Valencia** 97 obras latinas y 317 castellanas —414 obras en total—, 19 de las cuales son consideradas dudosas, lo que las reduce a **395**; catalogación, pues, mucho más completa que las de Guzmán-Barbieri (367 obras), Lihory (377), Piedra-Tena (352) e incluso que el mismo Ripollés: 373 y 382 obras respectivamente en sus dos libros (la diferencia se debe a una errata —24 Misereres en el primero, 34 en el segundo— además de eliminar una Cantata).

En el **Archivo musical del Patriarca** de Valencia, Climent contabiliza 4 obras latinas y 2 castellanas de José Pradas —6 en total—, producción escasa comparada con la de otros maestros de la Catedral, p. ej. Rabassa —21 composiciones—; es éste un dato difícil de explicar.

**La Catedral de Segorbe** conserva en su Archivo, catalogado también por Climent, obras de 428 compositores; entre ellas, 43 de Ortells, 8 de Rabassa —dos de ellas con letra de J.V. Ortí— y 9 de Pradas: seis latinas (dos dudosas) y tres Villancicos (uno con letra del referido Ortí).

El **Fondo del Archivo musical Barbieri** —hoy en la Biblioteca Nacional— conserva los libretos impresos de **52** Villancicos de Pradas al Nacimiento, así como la letra de la *Cantata a San Francisco de Asís* y el *Auto Desengaño de la mundana felicidad*.

"Pocos son los Maestros españoles de este siglo [XVIII] no representados en el Archivo de música" —dice Samuel Rubio (1974: 67) refiriéndose al **Archivo de música del Escorial**—; se conservan allí —según su propio Catálogo— 3 obras latinas de Pradas; el Monasterio, tan unido a la figura del Rey constructor Felipe II, respetó su Real Decreto de 11 de Junio de 1596 mandando "que en mi Real Capilla no se canten villancicos ni cosa alguna de romance, sino todo en latín como lo tiene dispuesto la Iglesia" (Rubio 1979: 53).

En el **Archivo del P. Otaño en Loyola** (Guipúzcoa) se conserva el folleto impreso del Oratorio de Pradas *La vida del justo tejida de gozos y penas representada en la del Patriarca San José*.

En la **Biblioteca Nicolau Primitiu** de Valencia se conservan algunas de las letras impresas de algunos de sus Villancicos, ya localizados en la Biblioteca Nacional.

Finalmente, en el **Archivo del Excmo. Ayuntamiento de Valencia** hemos encontrado letras impresas de alguno de sus Oratorios.

Esto es todo lo conocido hasta el presente. El P. José López-Caló, investigador de la mayor parte de los Archivos musicales de España, nos confirmó personalmente que no tenía noticia de obras de Pradas en ningún otro Archivo; probablemente algunas se encuentren todavía perdidas en los distintos archivos musicales de España —dada la fama de que gozó en vida— y aparezcan a medida que se vayan catalogando; otras, lamentablemente, deben haberse extraviado, como tantas del patrimonio musical español.

Tampoco tenemos noticia de ninguna obra suya completa impresa, lo que no es de extrañar dados los problemas de la imprenta musical en España en dicho período.

\* \* \*

**Nuestra catalogación** (Cfr. Apéndice) distingue los siguientes apartados:

I) música **instrumental**: sólomente conservamos una partitura —*Toccata para dos trompetas y órgano*—, recientemente publicada, extraída laboriosamente por Climent de la *Mano de Borradores* de 1710.

II) El resto de su producción es **vocal-instrumental**.

II.1.) Existen sobrados motivos para diferenciar las composiciones **latinas** de las castellanas. Son, en realidad, lenguajes diferentes: la melodía, (L. Caló 1977: 167), la textura —"prima prattica" o contrapunto para las obras en latín, "seconda prattica" u homofónico-armónico para las obras en castellano— e incluso el ritmo:

A lo largo del Siglo XVII —observa López-Caló (1983: 52)— se mantuvo la costumbre, no del todo fácil de explicar, de que las obras en latín se compusieran en compás binario, mientras que las escritas en español lo fueran en ternario [...] tanto en las sacras como en las profanas [...]

En el Siglo XVIII las cosas cambiaron totalmente, primero en la música religiosa, que empieza a escribirse también en binario cuando está en castellano, y también en la profana.

La participación instrumental es también diferente (M. Moreno 1985: 95), derivada de una honda preocupación por la inteligibilidad del texto en las obras en romance; las obras latinas, finalmente, son más escasas al poderse repetir, pero están más trabajadas.

Distinguimos tres grandes apartados en la obra latina:

II.1.1.) Misas,

II.1.2.) Salmos e Himnos,

II.1.3.) Motetes.

II.2.) La obra de Pradas en **castellano** es, como cabía esperar, la más abundante. Sabido es que los compositores barrocos volvían músicas humanas "a lo divino" o divinas "a lo humano" según los casos; la Cantata de Literes-Pradas que más adelante analizaremos es ejemplo de una práctica duramente criticada por Feijoo; lo que nos lleva a concluir, con Bukofzer (1986: 303), que "no existen criterios

absolutos en la música barroca para diferenciar lo sacro de lo profano"; López-Caló (1987: 18) insiste: "lo que sucedió en la segunda mitad del Siglo XVIII y primeros años del XIX fue poco menos que su nacimiento [música profana]"; prácticamente la diferencia entre profana y sacra es tan sólo en la letra.

II.2.1.) La música sacra en castellano está integrada fundamentalmente por *Villancicos*; para su catalogación hemos seguido el criterio de Palau (1976: 10), por advocaciones:

II.2.1.1) al Santísimo Sacramento (Corpus),

II.2.1.2) al Nacimiento de Cristo,

II.2.1.3) a la Asunción de Nuestra Señora,

II.2.1.4) "Varios": incluimos los dedicados a la Virgen en sus diferentes advocaciones, a Santos y Santas y a diferentes festividades y ocasiones.

II.2.2.) Bajo el epígrafe "Otras obras" recogemos, en primer lugar, la música profana: su estilo y técnica –textura, melodía, ritmo y b.c.– es muy parecido al de los villancicos; la diferencia fundamental es que son canciones a solo y están compuestas casi exclusivamente en compás ternario. Conservamos las siguientes:

*Ah del célebre confín*, la famosa y polémica "Cantata humana y divina", presunto plagio de A. Literes, en Sol (un solo bemol en la clave) a solo de S, 2 vl y bc. integrada por Grave, Recitado, Aria, Recitado, Aria, Recitado, Minueto y Grave, fechada en 1724, publicada por Ripollés en 1935 y por A. López Artiga en 1983.

*En tiernos lazos de amor*, Cuatro para la Comedia del mismo nombre, en Sib (un solo bemol) a 4 y b.c.

*Otro a cuatro para la Loa* en FA, a 4, 2 vl y bc.; resulta ser el mismo que el titulado *Venid, valencianos, venid a lograr*, "cuatro para la Loa de la Comedia de la segunda parte de Galatea", en RE a 4, 2 vl y bc., compuesto en 1710. ¿Se refiere a *Accis y Galatea* de Literes-Cañizares? De ser así la relación Pradas-Literes empieza en fecha temprana.

Incluimos también aquí ese género híbrido cuyo sub-título es profano: *Oigan al bobo*, solo humano de S y bc.; *Suceso feliz*, **Cantata** a cuatro (a capella); *A fin de darte las pascuas*, **Cuatro** de los infantes para la fiesta de Navidad, (voces blancas a capella); *Atención a la gloria de un peregrino*, **Cuatro** para la Loa que se hizo en Villarreal al Señor San Roque en 1718, a 4 y bc.; los 4 **Cuátros** para diferentes comedias mencionados por Torrellas y *Cortó la noche su funesto traje*, **Opera** al Patriarca San José, escrita el mismo año en mi, RE y MI a 5 voces.

Este apartado comprende también el género de los **Oratorios** o similares, de los que conservamos tan sólo los libretos:

\* *Cantata* [no "Cantada"] a *San Francisco de Asís* para Tortosa, año 1718 –"seguramente un Oratorio", comenta M. Moreno (o.c.: 170)–,

\* *La vida del justo tejida de gozos y penas, representada en la del Patriarca San José*, Oratorio sacro que se cantó en la Iglesia de la Real Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de la Ciudad de Valencia en el año 1723 (cit. M. Moreno o.c.: 170).



\* *Desengaño de la mundana felicidad y conversión de un pecador, simbolizado en la parábola de el hijo pródigo*, Oratorio sacro que se cantó en la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri de Valencia en 1732 y en 1760.

Aunque sólo conservamos el texto, comprobamos que siguen el planteamiento de los Oratorios de Ortells, en los que cada personaje, como en la Opera, representa su papel y juntos forman el coro, con amplia intervención instrumental; la influencia italiana queda patente en Recitados y Arias.

Incluimos aquí, finalmente, tres **Gozos**:

*Del Arcángel, trono de estrellas*, Gozos al Arcángel San Miguel en re (sin alteraciones) a 4 y bc.; las voces se turnan en las 10 coplas a solo.

*Pues todo el mundo os aclama*, Gozos a San Juan Nepomuceno en la, a 8, 2 vl, órgano y bc., 9 coplas, escrito en 1734; Climent lo considera dudoso y lo reduce a 4 voces, añadiendo el arpa.

*Pues sois de nuestro consuelo*, Gozos a Nuestra Señora del Carmen en la, a 4, 2 vl y bc., solo de S en las 8 coplas y estructura simétrica; incluye dos realizaciones del b.c. y papeles para diversos instrumentos. Una copia sin fechar se encuentra en el Archivo del "Patriarca", a 3 voces (STB) y órgano. ¿Se trata de una reducción, o más bien se perdió el papel del Alto? No es normal esta composición vocal. Tal versión finaliza con la inscripción:

V. Gloria Libani data est ei

R. Decor Carmeli et Saron.

### II.2.3.- Transcripción

Nuestro principal material de trabajo han sido las obras de Pradas transcritas por Ripollés, Escoín, Piedra –revisadas, en parte, por Climent–, López Artigas y el propio Climent, cotejadas en parte por nosotros con los originales; transcripciones sin las cuales, confesaba Ripollés en 1935 (: XXXIV), "fer un judici sintètic de l'obra d'aquest mestre és [habría sido, para nosotros] exposar-nos a faltes de precisió i a equivocacions d'apreciació, en les quals no voldríem pas caure".

La transcripción de la música vocal barroca –confiesa Querol (1971: 5)– tiene más mérito de lo que comúnmente puede el lector suponer [...] puesto que no existe ningún estudio importante sobre la notación y la transcripción de la música del período barroco.

Añádase a esto altas dosis de paciencia y horas de trabajo a la hora de aplicar el texto, ya que –continúa Querol (Ib.)– "normalmente sólo una voz de cada coro lleva el texto y, muchas veces, ni aún eso".

No es fácil la reconstrucción de las partituras a través de las partichelas ni la realización del bc., improvisado generalmente por el organista o arpista y reforzado por el violón.

El criterio –dice L. Artiga (1983: 2)– al efectuar éste y otros trabajos que he realizado en las Cantatas de Pradas, ha sido el de máximo respeto a la época, haciendo realizaciones sencillas, con la armonía que se deriva del bajo que en este caso, como en la mayoría de sus obras, está sin cifrar.



En nuestro cotejo con la obra original hemos consignado, a pesar de todo, una serie de fallos de transcripción –por otra parte demasiado evidentes–, inevitables descuidos en obra tan ingente.

#### II.2.4.- Obra instrumental y latina

Como decimos, es tan ingente la obra de Pradas en castellano –en especial, el Villancico– que merece el tratado independiente que vamos a dedicarle, ya en preparación. Comenzaremos, pues, por un somero examen de su obra **instrumental**:

La *Toccata* es una corta pieza –49 compases– al estilo de las glosas o variaciones tan de raíz hispánica, modulante a la V y al Relativo menor, valores rítmicos progresivamente más rápidos que, en algún momento –cadencias perfectas repetidas en corcheas–, recuerda la *Batalla imperial* de su Maestro Cabanilles, con quien parece fue trabajada la pieza.

Resulta extraño que no conservemos de Pradas más obras para órgano, máxime cuando sabemos que tanto en Valencia como en otras ciudades (Málaga, por ejemplo) existía desde muy temprana fecha la práctica de la música puramente instrumental en el ofertorio y en otras partes de la liturgia (M. Moreno 1985: 169). Hay que tener en cuenta, sin embargo, la práctica muy extendida de la improvisación.

\* \* \*

Examinemos ahora su obra en **latín**. En general –afirma Piedra (1968: 62)– la música latina del Siglo XVIII en Valencia "permanece fiel a la tradición iniciada por Comes", en oposición a la castellana, influenciada por las nuevas corrientes.

Pradas compone ocho **Misas**; cuatro de ellas sin fecha y una incompleta (Kyrie y Gloria); las fechadas abarcan desde 1729 a 1747; tres de ellas tienen título:

\* Es curioso que la denominada *Misa brevis* –Kyrie y Gloria– se encuentre en tres Archivos; debió ser muy solicitada quizá, precisamente, por su brevedad.

\* Es también significativo el título *Ut, re, mi, fa, sol, la* de su Misa más larga; ésta es la explicación de López-Calo (1983: 98):

Las Misas sobre cantus firmus obstinado presentan en el S. XVII una doble forma: la más común es la que a veces llaman "super voces" o, más frecuentemente, sobre las notas que el compositor eligiera (fa, ut, re, mi, fa), o bien sobre la escala aretina, o sea, sobre el hexacordo.

La copia que se conserva en el Escorial lleva la siguiente anotación:

Por mandato del Rvdmo. P. Fr. Blas de Arganda, Prior de este Monasterio de S. Lorenzo, copió este papel Fr. Diego Ruiz a 15 de Enero de 1750 años, siendo Maestro de Capilla el P. Fr. Gabriel de Moratilla (Rubio 1976: 433).

\* *Iste Confessor* es la única en modo menor: en sol con un solo bemol en la clave, "siguiendo –según Climent (1970: 10)– la tradición de los polifonistas del Siglo XVI"; para Bukofzer (1986: 391), sin embargo,

[...] la llamada notación dórica de la tonalidad de sol con un bemol únicamente, y las supervivencias similares de los hábitos modales en la música del barroco tar-

dío, no implican necesariamente lo que se ha llamado "armonía modal", sino que, con frecuencia, se limitan a representar una forma arcaica de notación.

Todas las Misas están escritas en tonalidades sencillas: RE, FA, SOL. Su estructura vocal es la siguiente: cinco a 8 voces, una a 10 voces, otra a 11 y otra a 12.

Excepción hecha de la *Brevis*, sobre un fondo de violines y bc. añade trompas, oboes, cornos, clarines y viola; la textura armónica instrumental pasa en Pradas a las trompas y oboes (1738) antes del nuevo estilo de Mannheim (1740-1778).

Los motivos musicales utilizados y, por supuesto, su desarrollo, son totalmente independientes en las cinco diferentes partes en que se divide la Misa cantada:

1) Los *Kyries*, en estilo imitativo a todas las distancias y de todas las formas, dialogado, con amplia intervención instrumental, largos melismas e insistentes repeticiones de las palabras más significativas; se producen cambios de compás –Kyrie binario, Christe ternario y vuelta al Kyrie binario– y de aire –Despacio, Allegro, Despacio–. La duración media –excepto en la *Brevis*– es de 80 compases.

Intercala sencillas modulaciones –al Relativo, a la V o al homónimo– para finalizar en cadencia picarda y "valenciana"; el introductor de dicha cadencia, el algemesiense Onofre Guinovart, la transmite a Cabanilles, Rodríguez Monllor y Pradas y éstos a sus discípulos, hasta formar parte, como dice Climent (1983: 217) "del elenco de medios expresivos de la música valenciana":



2) Los *Glorias* utilizan también profusamente los cambios de compás –binario, ternario y de subdivisión ternaria– y de aire –Despacio, Allegro, Largo, Más aire, Medio aire, Airoso–, deteniéndose en "Domine Deus", "Rex coelestis", "Deus Pater Omnipotens", "Jesu-Christe", "Pax" y en los largos finales. Su estilo es dialogado y homofónico-coral, con intervención esporádica de solos, dúos, tríos, etc. –el "Amén" de la *Misa en Fa* es un precioso dúo en estilo imitativo, a contratiempo sobre un ostinato del b.c.–; el Solo, a veces, entona un motivo gregoriano en diálogo con el Coro que le acompaña en estilo imitativo.

Llama la atención la gran riqueza rítmica: en la *Iste Confessor* cantan la misma melodía, simultáneamente, el Tiple 1º en corcheas, el Tiple 2º en negras y el Bajo en blancas; en la *Misa en Fa* abundan las síncopas y negra con puntillo en las esdrújulas.

Largos intermedios instrumentales preparan el ambiente para determinadas frases: "Laudamus te", "benedicimus te", etc.

Progresiones, acordes de séptima dominante, sexta menor e incluso quintas seguidas –quizá un fallo no buscado en la *Misa en FA*– son algunos de los recursos armónicos que Pradas utiliza.

Alternan la Cadencia final valenciana –siete veces en la *Iste Confessor*– con la picarda, la semicadencia, la rota y la plagal, raramente utilizada en los Villancicos.

Su duración aproximada es de 200 compases, lo que equivale a un Villancico entero de mediana longitud.

Veamos cómo musica Pradas el Gloria de la Misa *Iste Confessor*:

| TEXTO                         | MUSICA                                              |
|-------------------------------|-----------------------------------------------------|
| Et in terra ...               | Introducción coral                                  |
| Laudamus te, benedicimus te   | Rápido, por similitud de frases                     |
| Adoramus te, glorificamus te  | Coral lenta                                         |
| Gratias agimus tibi ...       | Coral. Cambio de compás                             |
| Domine Deus ...               | Solo. Cambio de compás                              |
| Qui tollis peccata mundi      | Coral dialogada. Frases similares en texto y música |
| Tu <b>solus</b> sanctus ...   | Solo rápido                                         |
| JESUCHRISTE                   | Imitativo lento. Acaba en coral homofónico.         |
| Cum sancto <b>spiritu</b> ... | Cambio de compás. Rápido (cum spiritu)              |
| In gloria Dei Patris          | Repetición.                                         |
| Amen                          | Cadencia plagal.                                    |

3) El *Credo*, con más de 300 compases –equivalente a un Villancico largo–, es prácticamente una obra independiente; utiliza todo tipo de recursos estilísticos –alternando solos, dúos, policoralidad e imitativo–, melódicos –largos melismas–, armónicos –modulaciones, progresiones, retardos, cadencia valenciana (doce veces en la *Iste Confessor*, ocho en la *Misa en FA*), semicadencia, picarda y plagal–, di-

námicos –eco-voz, picado, "a media voz", "semper piano", calderones intermedios–, rítmicos –frecuentes cambios de compás, puntillos, síncopas y notas a contra-tiempo– y tímbricos –instrumentos que dialogan entre sí y con las voces.

Así traduce Pradas musicalmente las más significativas frases y palabras (en negrita) del Credo en una auténtica "expressio verborum":

| TEXTO                                                       | MUSICA                                                                      |
|-------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| Patrem <b>Omnipotentem</b>                                  | Coral homofónico                                                            |
| Et in <b>unum</b> Dominum<br>Jesuchristum <b>unigenitum</b> | Solo                                                                        |
| Ante <b>omnia</b> saecula                                   | Policoral                                                                   |
| Deum de Deo ...                                             | Coro I, con frecuentes retardos,<br>dialoga con los otros coros             |
| Genitum non factum                                          | Puntillo y rápido diálogo                                                   |
| <b>Omnia</b> facta sunt                                     | Policoral                                                                   |
| <b>Descendit</b> de coelis                                  | Escalas descendentes                                                        |
| <b>ET INCARNATUS EST</b>                                    | Parte central. Imitativo lento. Retardos.<br>Cambio de compás <sup>20</sup> |
| Crucifixus ... <b>passus</b><br>et sepultus est             | Cambio de compás. Acordes<br>disonantes. Retardos. Eco<br>y calderón final  |
| Et resurrexit ... et<br><b>ascendit</b>                     | Rápidas escalas ascendentes<br>Diálogo coral                                |
| Et <b>iterum</b> venturus est                               | Imitativo                                                                   |
| Judicare vivos                                              | Claro acorde mayor                                                          |
| et <b>mortuos</b>                                           | Sexta menor sincopada;<br>retardo, lento, imitativo                         |
| <b>non erit finis</b>                                       | Repetición alargada                                                         |
| <b>Spiritum</b> Sanctum<br><b>vivificantem</b>              | Airoso (cum spiritu)                                                        |

20. García Bacca, analizando este fragmento –número de compases, notas por sílaba, silencios– elabora la antropología musical de un determinado compositor.



| (continuación)                             |                                                                      |
|--------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| TEXTO                                      | MUSICA                                                               |
| qui ex Patre Filioque<br>procedit          | Dúo y Trío                                                           |
| <b>católicam</b> Ecclesiam                 | Policoral                                                            |
| <b>expecto</b> resurrectionem<br>mortuorum | Retardos, Semicadencias                                              |
| et vitam <b>venturi</b> saeculi            | Repite hasta 9 veces. Cambio de compás.<br>Rápido. Coros dialogados. |
| Amen                                       | Repite hasta 9 veces, en estilo imitativo.<br>Cadencia plagal.       |

4) *Sanctus* y *Benedictus* son más cortos: 70 compases de media entre ambos. Para recalcar su diferente carácter alterna compás –binario y ternario–, aire –Despacio, Airoso– y estilo –imitativo con retazos corales modulatorios– con intermedios instrumentales –punteados a veces–, para finalizar en cadencia picarda, semicadencia o valenciana –la más frecuente.

He aquí su traducción musical:

| TEXTO                       | MUSICA                                                                                                     |
|-----------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Sanctus ... Sabaoth         | Estilo imitativo que acaba en coral                                                                        |
| <b>Pleni</b> sunt           | Policoral                                                                                                  |
| Hosanna <b>in excelsis</b>  | Cambio de compás y aire más rápido. Escalas ascendentes, incluso en el b.c. Repite la frase hasta 6 veces. |
| Benedictus qui <b>venit</b> | Cambio de compás. Imitativo.<br>Cromático. Semicadencia.                                                   |

5) El *Agnus Dei* es la parte más corta de la Misa: unos 50 compases; el ritmo es, con frecuencia, binario, sincopado y a contratiempo. Su estructura –tres Agnus, como los Kyries– ofrece material apropiado para el contraste: el primero en estilo imitativo –en la *Misa en FA*, el bc. apoya la voz del tenor–; el segundo, coros dialogados, sobre todo en el "Miserere nobis"; el tercero repite hasta nueve veces el

"Dona nobis pacem" con frecuentes retardos, para finalizar en cadencia valenciana y picarda.

Dice Zamacois (1985: 266) que "entre el Kyrie y el Agnus Dei existe cierta afinidad que muchos compositores han subrayado por medio de la repetición de temas, e incluso con la repetición íntegra de la música"; sin embargo, en ningún momento de nuestro examen nos ha llamado la atención el hecho de que Pradas utilizara el mismo tema para diferentes partes de la Misa.

\* \* \*

El segundo capítulo de su obra latina lo constituyen los **Salmos y Lamentaciones**:

Conservamos siete *Dixit Dominus*: tres sin fecha y, los cuatro restantes, entre 1726 y 1754; tres en modo mayor y cuatro en menor –dos de ellos con una alteración menos en la clave–; armonizados a 8, 9, 10, 11 ó 12 voces; acompañados sólo por el b.c. o con dos violines, trompa o trompas, órgano y arpa; alternan el estilo imitativo cuasi-fugado –p. ej. en "inimicorum"– con el coral y el dialogado; raras veces se produce cambio de compás.

Conservamos también seis *Beatus vir*, Salmo 111: dos sin fecha y, los cuatro restantes, compuestos entre 1725 y 1754, en tonalidades algo más complejas –SOL, LA, la y SIb (con un solo bemol)– que, por cierto, no coinciden ni en transcripciones o catálogos ni siquiera en el original (instrumentos con voces e incluso las voces entre sí).

Su duración media es algo más larga que el anterior; a 8, 9, 10, 11 y hasta 12 voces, con un parco acompañamiento de dos violines y órgano alguno de ellos, alternan el estilo coral y policoral con el imitativo por ampliación para recalcar determinadas palabras o frases: "in mandatis", "potens", "semen", "tremet", "et nunc", "ab auditione". Utiliza en profusión arpeggios, cambios de compás, saltos melódicos hasta de octava, y amplía el valor de las figuras para conseguir un final más lento.

Cinco *Laudate Dominum*, Salmo 11: dos sin fecha y el resto entre los años 1728 y 1754; sólo uno de ellos en modo menor, de una duración intermedia –comparada con los salmos anteriores– a 8, 9, 11 y 12 voces, bc. y, excepcionalmente, dos violines y órgano. Las introducciones instrumentales y los finales son relativamente largos, aumentando el valor de las figuras; la melodía, cuidadosamente dibujada; el coro general refuerza la idea principal y se recrea en el texto repitiendo palabras significativas: "laudate, laudate, laudate"; excepcionalmente utiliza términos para expresar el aire: despacio, airoso.

Dos *Lauda Jerusalem Dominum* compuestos en fechas tan distantes como 1726 y 1754, de duración media, a 10 y 9 voces respectivamente; el primero, con una combinación vocal –en cuatro coros: SS-AA-TT-SATB– e instrumental –2 cl, 2 ob,

órgano y b.c.— un tanto inusual. El estilo se convierte en fugado y dialogado al musical términos como "velociter", "currit" o "fluent"; en ocasiones alterna el estilo coral y el diálogo eventual con el solo o dúo melismático utilizando el recurso expresivo del eco.

Dos *Credidi*, Salmo 115, compuestos en 1747 y 1754, de corta duración, a 11 y 9 voces respectivamente y bc.; constatamos de nuevo la evolución de Pradas hacia una más sobria policoralidad. No coinciden las tonalidades en Piedra-Tena y Climent. Los coros dialogan entre sí, juegan con el eco o comentan el solo, intercalando ocasionalmente pasajes fugados en estrecho, p. ej.: "et in saeculum".

Dos *Laetatus sum*, Salmo 121, uno de ellos sin fecha y el otro compuesto en 1754 (Archivo de Segorbe), ambos escritos en la tonalidad base de DO—instrumentos en la—, de duración intermedia, a 12 y 9 voces, 2 v., arpa, órgano y b.c. (Climent, por cierto, pasa por alto los violines y el arpa). Juega musicalmente con la palabra "tribus" y repite insistentemente "sedes" y "Jerusalem". Alterna el estilo imitativo con el diálogo coral y el solista.

Compone otros Salmos en fecha no determinada: *Dilexi quoniam exaudiet Dominus*—"Salmo de Difuntos empezando los sochantres y otro la Música", anota en la partitura—, *Domine ne in furore tuo arguas me*, *Domine probasti me* y *Memento Domine David* en tonalidades y, sobre todo, modalidades, a veces no muy definidas—SIb o sol, DO o la.

Todos, curiosamente, a 8 voces e instrumentación simple: tan sólo en el Salmo de Difuntos aparecen dos violines; en el resto, bc., órgano y, a veces, arpa, lo que nos lleva a suponer que pertenecen a la última época.

Alterna el estilo coral-homofónico—dialogado entre los coros o con el solo o dúo— con el contrapuntístico-imitativo-fugado, casi siempre por aumentación y algunas veces por movimiento contrario ("non avertas faciem Christi tui" del Salmo 131); modula al Relativo.

Sabemos que Pradas pasa por ser el más importante compositor de *Misereres*; compone entre 23 y 25<sup>21</sup> desde el año 1718 hasta el final de su vida—no los 34 que por error se le asignan—; tan sólo dos no están fechados; en la Seo valentina estaba mandado que compusiera, al menos, uno bianual; Pradas sobrepasó con creces tal mandato. Lo que sí es cierto es que, cualitativamente, el *Miserere* es su obra madura.

Es una pieza de amplias dimensiones, a excepción del *Breve* del año 1726, único que lleva subtítulo, como la Misa correspondiente. Las tonalidades—DO, RE, FA—son en modo mayor; la composición vocal, a 6, 8, y 12 voces en el 60% de los casos.

El órgano, prohibido los días del Triduo, es ampliamente compensado con una extraordinaria riqueza tímbrica en constante evolución (Cfr. Apéndice).

21. Dependiendo de si el que Climent fecha en 1727 es el mismo que Piedra-Tena colocan en 1724, y si eliminamos el de 1738 que Climent considera dudoso.

En un principio –1718 a 1727– se limita prácticamente al b.c. con violón o bajo tapado; en 1729, recién llegado al Magisterio de la Seo valenciana, introduce **dos violines** –que no abandonará jamás–, clavecín y arpa; en 1733 añade **dos trompas de caza, violeta, flauta**, címbalo y arpa; en 1735, sobre la base de violines utiliza por primera vez el **oboe**, además del violón y címbalo; en 1737, sobre los violines, el oboe y el címbalo, añade **dos flautas**; en 1743, 2 vl, **dos trompas, dos oboes**, 2 fl. y b.c. –es el único *Miserere* con trompas–; en 1745, 2 vl, **dos clarines**, 2 ob., 2 fl y b.c.; en 1749, 2 vl, 2 ob., **dos clarinetes**, 2 fl, violeta y b.c. –la plantilla de ministriles al completo, ampliada con músicos ocasionales–; en 1753, 2 vl, 2 cl, **dos violas y violón grande** [la negrita señala las innovaciones].

Veamos ahora cómo musica Pradas los versículos impares, cantados "a papeles"; dicha alternancia con el gregoriano se denomina "cantar a varillas" [las palabras más musicalmente significativas, en negrita]:

\* "**Miserere** mei Deus": La majestuosa sonoridad onomatopéyica –mántrica– de la "m" repetida, la importancia de esta primera frase, e incluso primera palabra, que resume el contenido de todo el Salmo, se traduce en movimientos lentos precedidos de introducción instrumental, con filigranas contrapuntísticas fugadas, para desembocar en coral homofónica y dialogante, utilizando a veces el eco o el tutti –"**magnum**"–. No hay solos ni dúos; a veces, cuarteto solista.

\* "**Amplius** lava me": cambia el compás, casi siempre a ternario o de subdivisión ternaria; estilo imitativo fugado, con intervención instrumental, dúos y hasta cuartetos; movimientos más lentos y largos melismas en "munda", con suaves modulaciones.

\* "**Tibi soli** pecavi": compás binario, medio aire, ritmo más rápido; tesitura alta. Cromatismo descendente –así simboliza Bach el pecado– en estilo fugado por aumentación. Es la parte más adecuada para los solos, dúos y tríos. Acaba modulando, en semicadencia.

\* "**Ecce enim** [...]": la excusa que evidencia el texto es también terreno propicio para los solos, movimientos lentos –"despacio"–, notas largas, largos melismas y frases "a media voz" o en "eco", con frecuentes cambios de compás y modulaciones.

\* "**Asperges me et super nivem** dealbabor": compás ternario; a partir de la introducción y, ocasionalmente, del intermedio instrumental, el Salmo se acelera por momentos, aludiendo simbólicamente a la alegría y claridad de la nieve, para detenerse tras largos melismas. Amplia utilización del eco.

\* "**Cor mundum** crea in me, Deus": compás binario; movimiento lento como corresponde a la súplica, en estilo imitativo-fugado y silencios intersilábicos simbolizando suspiros.

\* "**Redde mihi laetitiam**": vuelve el compás ternario o de subdivisión ternaria, símbolo de alegría, con frecuentes solos, melismas y movimiento vivo.



\* "**Libera** me de sanguinibus": nuevo cambio de compás; recursos expresivos como el eco o la media voz; diálogo coral y estilo imitativo fugado en estrecho. El término **exultavit** se traduce musicalmente por semicorcheas y una amplia intervención instrumental.

"Quoniam iniquitatem meam ego cognosco": cambio de compás; melismas y mordentes; puntillo.

\* "**Benigne fac**": solos (incluso de Bajo), dúos y tríos aparecen en este versículo; es la última oportunidad para el cambio de compás y la utilización de diversas células rítmicas –tresillos, seisillos– y elementos expresivos –eco.

\* "**Tunc [...]**": repite insistentemente esta palabra onomatopéyica, dialogando entre sí los diferentes coros para finalizar en tutti, en algunos casos, con el "**Gloria Patri**".

Nueve *Magnificat* compone Pradas entre los años 1735 y 1754<sup>22</sup>; la mitad, al menos, no tienen fecha. De extensión media y tonalidades variadas –DO, RE, FA, fa, SOL y SIb–, predomina la composición a 9 voces: solo de Tiple (Virgen María) y doble coro en estilo responsorial; la composición instrumental es relativamente sobria: a lo sumo, 2 violines, 2 trompas, flauta, viola, arpa y órgano. Así musica Pradas sus versículos:

\* "**Magnificat**": después de una larga introducción instrumental, la parte vocal es en estilo fugado por aumentación con valores largos y melismas. En "**et exultavit**" las figuras son más rápidas y el aire se convierte en allegro.

\* "**Quia respexit humilitatem**": compás ternario lento, modulando a tono menor; en "**omnes**", como era de esperar, interviene el tutti; en el resto, solos.

\* "**Quia fecit mihi magna**": vuelve al tono mayor y al compás binario; estilo dialogado entre los coros; mordentes.

\* "**Et misericordia eius**": tutti; compás ternario.

\* "**Fecit potentiam**": fugado y eco; compás binario.

\* "**Deposuit potentes [...]** **et exaltavit humiles**": escalas descendentes y ascendentes en estilo imitativo.

\* "**Esurientes implevit [...]** **et divites dimisit inanes**": la estructura de la letra se presta al contraste: largos melismas y tutti en la primera parte; fugado rápido en la segunda.

\* "**Suscepit Israel puerum suum**": emplea con profusión el primer coro, más agudo, "infantil", en compás ternario con frecuentes mordentes; el estilo fugado finaliza en cadencia valenciana.

\* "**Sicut locutus est [...]** **et semini eius [...]**": el diálogo coral es patente; compás binario, allegro, medio aire el primer versículo; fugado y rítmico el segundo.

\* "**Gloria Patri**": el solista canta "despacio" [sic]; fuga por movimiento contrario; tesituras extremas en Altos y Bajos (Do<sub>1</sub>).

22. Piedra-Tena repiten el mismo en los números 314 y 320 y Climent considera dudoso el de Segorbe.

\* "Sicut era in principio": Coral con diferentes valores rítmicos —abundancia de síncopas— y estilo fugado por aumentación, "largo"; en varios *Magnificat* la cadencia final es plagal.

\* \* \*

El tercer y último capítulo de la música en latín lo forman los *Motetes*, ya sin la rigidez formal de las obras pertenecientes al Oficio Divino; a cada frase literaria le corresponde una idea musical distinta, lo que contribuye a una más íntima relación música-texto, tan cara a nuestro compositor; no en vano Pradas, experto en la "traducción musical del text" (Ripollés o.c.: XXXV), es un prolífico compositor de motetes.

Conservamos 34 —doce más que los contabilizados por Ripollés— distribuidos de la siguiente forma:

- Cuatro Entradas para los Pasos de Castellón de la Plana;
- Nueve Motetes a la Virgen en sus distintas advocaciones: dos Salves, dos a la Asunción, uno a la Concepción, Visitación, Carmen, Regina coeli y Alma Redemptoris Mater;
- Trece a diferentes Santos: cuatro a San Vicente Mártir, tres a San Luis Beltrán, dos a Santo Tomás de Villanueva (Arzobispo de Valencia), uno a San Pedro, San Jorge, San Dionisio y San Vicente Ferrer respectivamente;
- Ocho a diversas conmemoraciones: Requiem, Miércoles de Ceniza, Resurrección, Santo Mártir, Común de confesores y Dedicación de un Templo.

Su extensión abarca desde los 10 a los 200 compases, en tonalidades sencillas —DO, RE, re, FA, SOL, sol, LA, la y si, con frecuentes faltas de alteraciones en la clave— a solo (4, compuestos, para oposiciones), dúo (1), trío (1), cuatro (5), ocho (15), nueve (2), once (1, a 8 voces y 3 ministriles) y doce voces (3).

El aparato instrumental es sobrio y en ocasiones nulo; interviene, a lo sumo, el órgano (en ocho motetes), arpa (una vez), violín (en dos ocasiones), 2 violines (en cuatro ocasiones), trompa (o tromba, en una), 2 trompas (en dos), timbal (una vez) y clarines (una vez); su estilo, dada la corta dimensión de la letra, es imitativo, salpicado a veces de diálogo coral —esencial en el motete—, solos y dúos.

Todos los recursos son pocos para "decir musicalmente" las ideas del texto: melismas en "Deus", "Alleluia", "consurgens"; policoralidad en "ingredere", "omnes"; tesituras extremas (nº 351), eco (nº 285 y 357), cambios en el aire (352, 355 y 356) y en el ritmo (277, 357 y 360), figuras diferentes en las distintas voces (343), tutti que comenta (357), bc. melódico (353), arpeggios (360), modulaciones (341), progresiones (271); escritos normalmente en binario, si la extensión lo permite cambia a ternario (nº 277 y 342).

Las *Entradas a los Pasos* son motetes "a capella", imitando el clásico estilo de Victoria; en 1936 Escoín envía al Maestro Ripollés la transcripción de las *En-*

*tradas* que entonces se cantaban en Castellón –de autor anónimo– para compararlas con las de Pradas; Ripollés responde que "no hay ninguna analogía [...] ni siquiera en el bajo fundamental" (cit. Escoín 1936: 354), reenviándole, a su vez, la transcripción de dos Pasios de Pradas: uno a 3 voces, de tan solo 10 compases, no catalogado por Climent; el de 1716, a 4 voces, consta de 18 compases.

Existen otros dos: el de 4 voces, considerado dudoso por Climent, fechado por Tena en 1716 es el más largo: 39 compases; el otro, también de 1716, a 8 y b.c., dura 24 compases; es realmente curioso que todos sus Pasios conocidos fueran compuestos antes de su llegada a Castellón.

El estilo motete es claro. Escritos en modo mayor, compás binario –en ocasiones ni siquiera se molesta en señalarlo–, en estilo coral homofónico modulante al Relativo menor y a las quintas, la letra y la música dicen así:

- \* "Passio Domini nostri Jesu Christi": Coral fabordón. Algunos Passios simplemente acaban aquí; otros prolongan la letra 5 frases más:

- \* "Flevit amare": melisma en el Soprano, síncope larga (retardo) en el Alto, al estilo renacentista.

- \* "Voce magna dicens": es descrito vivamente con tésituras agudas: Sol<sup>3</sup> en el S; Sib<sup>2</sup> en el A; Fa<sup>2</sup> en el T.

- \* "Emisit spiritum": melisma circular descendente; finaliza en dominante expectante.

- \* "Sedentes contra sepulcrum": lento y, por primera vez, contrapuntístico.

- \* "Hierosoliman haec videntes": coral homofónico, como al principio.

Frecuentes retardos, inversiones, sínkopas, diferentes valores y ritmos en las voces y cadencias valenciana y picarda completan el cuadro de los recursos musicales utilizados por el joven Pradas.

De entre los motetes dedicados a distintas conmemoraciones hay que destacar el *Requiem aeternam*, versillo en FA a 9 –S y doble coro–, 2 vl., 2 tp. y bc. escrito en 1744. Se trata de la Misa de Requiem que Ripollés fechó en 1741 y que sólo contiene el Introito –"Requiem aeternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis"– musicado en 14 compases binarios, instrumentos en arpeggios, retardos, puntillos y cadencia valenciana final.

### II.3.- Música práctica

Si "la música es cuando se está oyendo"<sup>23</sup>, la verdadera música es la práctica; así es como la obra musical se convierte en un modo real de inmortalidad para su autor que, de este modo, re-vive en su/s intérprete/s para su/s oyente/s; cada vez que una obra se interpreta, de alguna manera resucita su autor.

23. Cristóbal Halffter: entrevista en el *Diario Ya* de Madrid, con motivo del estreno de su Cantata *Yes, speak out, yes* en 1968.



En otro lugar estudiamos los complejos problemas que se derivan de la interpretación en general y de la interpretación de la música barroca en particular.

Por lo que a Valencia se refiere, el *Siglo XVIII* se encuentra totalmente marcado por la influencia de **José Pradas**, Maestro de Maestros; **Pascual Fuentes** y **Francisco Morera**, sus discípulos directos, interpretaron con toda seguridad al menos sus obras latinas, siguiendo el espíritu del Maestro.

En el *Siglo XIX*, tenemos motivos para suponer que el geronés **José Pons**, Maestro de la Catedral desde 1793 a 1818, el mismo que, según Mitjana (1920: 2143), causó la ruina de esta Capilla al introducir el gusto pomposo y teatral italiano, a través de su antecesor Morera conoció e interpretó la obra de Pradas.

Nada sabemos al respecto de los Maestros Francisco Andreví (1819-29), Francisco Cabo Arnal (1830-32), Juan Cuevas Perales (1833-55) y José Piqueras Cabanilles (1861-70). Sin embargo, la *Salve* de Pradas a solo de Tenor y bc. que se cantó en las oposiciones de domero y epistolero del año 1744, según Barbieri (o.c.: 564 nota c), "también sirvió en las oposiciones de tenor bajista que se verificaron en esta Santa Iglesia en Noviembre del año 1875" durante el magisterio de **Rafael Maneja Casares** (1870-76), dato que, por ser el único conocido de todos los Maestros del *Siglo XVIII* en la Catedral, dice mucho del prestigio de Pradas más de un siglo después de su muerte.

El Maestro **Juan Bautista Guzmán Martínez** toma posesión del Magisterio de la Metropolitana de Valencia el 28 de marzo de 1877 procedente de la de Valladolid y "se fue a tomar el hábito de San Benito en noviembre, 6 de 1886" (Barbieri o.c.: 569). Organiza, como sabemos, el Archivo musical catedralicio, junto con los Directores de Canto D. José Barbarrós y D. Luis Badal (1881). Transcribe e interpreta muchas obras de los antiguos Maestros de la Catedral, entre ellos, muy probablemente, de Pradas.

Llegamos así a *nuestro siglo*.

A **Juan Bautista Pastor Pérez** (1893-1927) "también la herencia de Guzmán le invitó a realizar transcripciones de los Maestros antiguos" (Climent 1985: 53).

**Eduardo Soler Pérez** ocupa el cargo de 1927 a 1967. Como prueba de la vigencia de Pradas en esta época, en el Archivo del Patriarca se encuentra una pieza titulada *Pues sois de nuestro consuelo*, "Gozos arreglados y aumentados por O.C.D. Estanislao de Jesús", editados por Unión Musical de España en el año 1941.

Esta versión, que se basa y hace referencia expresa (p. 2) a los Gozos de Pradas con el mismo título, presenta las siguientes diferencias con respecto al original pradiano: introducción de órgano; reduce las semicorcheas a corcheas; menor riqueza rítmica; añade una segunda estrofa -duo de Tenor y Bajo en LA modulando a la, estilo imitativo, progresiones y tesitura forzada- y aún una tercera -solo de Bajo-, variaciones, ambas, sobre el tema de Pradas.

**José Climent Barber**, Maestro de Capilla de la Catedral desde 1981, no sólo ha investigado la vida y obra de Pradas; también ha colaborado en realizaciones e



interpretado él mismo algunas de sus piezas. Constatamos, una vez más, el interés de los propios Maestros de Capilla de la Catedral en interpretar y dar a conocer la obra de Pradas, orgullosos de pertenecer a la misma prestigiosa escuela.

Fuera de la Catedral ha sido Pradas repetidamente interpretado, sobre todo en sus *Villancicos*. En el volumen correspondiente explicaremos punto por punto la labor de recuperación, transcripción y preparación por parte del citado Climent —y su interesante e ilustrativa polémica con Amando Blanquer—, López Artiga, Doménech Part, Conte, Estévez, el Conjunto "Ars Musicae", Coral Vicentina, Coro Universitario de Valencia, Coral Ars Nova y Orquesta de Cámara del Conservatorio de Valencia, la Coral *Vicent Ripollés* y el Orfeón Universitario de Castellón.

El 21 de Agosto de 1989 coincidió con el tercer centenario de su nacimiento. Con tal motivo se celebró en su pueblo natal un homenaje consistente en una Misa, una Conferencia de Salvador Seguí titulada *Importancia del compositor José Pradas Gallén en el barroco español* y un Concierto a cargo de la Soprano Estrella Estévez y la Coral *Vicent Ripollés* de Castellón que interpretaron diversas Arias, el Motete *Flos Carmeli*, *Gozos a Ntra. Sra. del Carmen*, *Ave ligera* y un *Magnificat*.

La obra de Pradas —escribía el corresponsal de *Castellón Diario* el 26 de Agosto (p. 10)—, tantos años ignorada injustamente, como sucede con otros grandes compositores nacidos en tierras castellonenses, tuvo en esta tarde de su homenaje su mejor monumento sonoro.

De entonces acá los coros de la Comunidad valenciana siguen interpretando a Pradas, para mayor gloria de la música y de la tierra que le vio nacer.



## POSLUDIO

Hasta aquí hemos llegado en nuestra labor de recopilación y reflexión sobre la vida y la obra teórica-poética-práctica de **José Pradas Gallén**, labor que quedará realmente definida y completada con un próximo estudio sobre sus Villancicos.

Estas son las conclusiones provisionales a que nuestro trabajo nos ha llevado:

1) Pradas es **hombre de su tiempo** que vive de cerca una interesante época de cambio en todos los aspectos: político, económico, cultural, religioso y artístico; época de expectativas frustradas, determinante a la hora de hacer una valoración general de nuestra música barroca.

El conflicto entre antiguos y modernos se vive durante el Siglo XVIII en toda Europa, pero en ningún país alcanza los caracteres trágicos que en España.

En este sentido la vida y la obra de Pradas, como las de otros tantos Maestros de Capilla españoles, se ven estimuladas desde lados opuestos por fuerzas poderosas e íntimamente contradictorias que no llegan a armonizarse en su conciencia, simplemente se superponen: la educación y "profesión" católica, el pensamiento moderno (apenas intuído a través de la música) y la mentalidad burguesa.

2) Pradas, **poeta de su tiempo**. Queremos así referirnos a los recursos literarios —populares, teatrales, cultos— utilizados por los autores de sus Villancicos, que Pradas, al traducir al lenguaje musical, de algún modo comparte. En el estudio correspondiente serán analizados con detenimiento.

3) Pradas, **músico de su tiempo**: músico barroco que conoce perfectamente la música que se hace en España y en el resto de Europa, y participa activamente en las grandes polémicas de la época: "L'obra de Josep Pradas —concluye Carceller (o.c.: 358)— és un testimoni necessari per a comprendre l'evolució del barroc valencià tardà".

En definitiva, cumple los requisitos que tanto Valls como Rabassa y Aranaz exigen del compositor barroco: traducir el espíritu de la letra a una melodía-textura-ritmo que combine, en proporciones adecuadas, lo nuevo y lo viejo.

Como hemos demostrado a lo largo de este trabajo Pradas, junto con los Maestros valencianos, es partidario de la moderna estética del oído, el genio, el gusto, la visión de conjunto y la expresión de la letra, sobre todo en las composiciones en castellano (melodía acompañada); en sus obras latinas, sin embargo, rigen todavía los presupuestos de la vieja estética del entendimiento, el trabajo, las reglas, el detalle (contrapunto).

Estamos de acuerdo con Climent (1985: 194) en que "lo que más caracteriza a Pradas es su gran dominio de la **melodía**, que es la que da razón de ser a todas sus composiciones, incluidos los acompañamientos", opinión compartida por Martín Moreno (1985: 169).

Más aún: podemos afirmar sin lugar a dudas que la obra de Pradas es la de un operista barroco por su dominio de la melodía y del bajo continuo. Curiosamente, el año 1978 (: 20) afirmaba erróneamente Climent que "en toda la región valenciana, [...] durante la vida de Pradas, no existe prácticamente la ópera"; ocho años después (1985: 194) escribe: "siempre he pensado que en Pradas había un operista frustrado; llegó a demostrarlo con su mini-ópera al Patriarca San José".

Quizá le ocurrió a Pradas lo que a algunos de sus colegas (Mitjana o.c.: 2136): "[...] plus d'un temperament dramatique, trouvant fermées les portes de l'opéra italien, dut se réfugier dans l'Eglise, le seul endroit où la production nationale trouvait un débouché".

Tenemos sobradas razones para afirmar que Pradas es el fundador de la moderna orquesta valenciana; en primer lugar, porque la enriquece con nuevos instrumentos —hasta 13 en los *Miserere* de 1747 y 1749—; por la mayor frecuencia con que éstos aparecen; porque la orquestación de los compositores setecentistas posteriores no superan, ni en número ni en calidad tímbrica, la del maestro Pradas.

No todos los autores, sin embargo, están de acuerdo en la cronología; según Ripollés (1936: XXXVIII y XXXIX) [la negrita es nuestra],

En els seus primers temps l'acompanyament es limitava al **baix xifrat** i a l'**orgue**. Per primera vegada apareixen **dos violins** en el villancico nº 1609, escrit l'any **1724**, durant el magisteri de Pradas a Castelló.

En algun cas trobem, amb paper a part i obligat, el **violó** [...]

Les **trompes** apareixen per primera vegada en el villancico nº 1533, escrit l'any **1730**. Des d'aquesta data ja són molt freqüents els acompanyaments de violins, trompes, orgue i baix xifrat continu.

El nº 1514, escrit l'any **1738**, ens presenta la novetat d'un paper d'**oboè** obligat; i el 1501, de l'any **1752**, junt amb els violins, trompes, continu i orgue, té els papers de **dos oboès**.

Della Corte en 1950 (: 992) defiende que "Pradas introdujo en 1730 dos trompas como instrumentos acompañantes y, transcurridos ocho años, introdujo, **además**, dos oboes".



Angeles López Artiga (o.c.: 2) sostiene que ambas afirmaciones parecen no estar bien contrastadas, pues en su Misa a 8 voces fechada en 1736 y titulada *Ut, re, mi, fa, sol, la* ya aparece la instrumentación para 2 violines, 2 trompas, 2 oboes, órgano y bc.

Carceller (o.c.: 354), por su parte, adelanta la fecha de aparición de los 2 oboes a la *Misa* de 1729 para 12 voces, 2 vl; 2 ob, 2 tr. y bc. de órgano.

La realidad es que las mayores innovaciones se llevan a cabo durante la etapa valenciana, allí donde Pradas podía disponer de una nutrida plantilla de ministriles para sus experimentos tímbricos y un adecuado ambiente de renovación musical.

En una partitura-esborrany –finaliza Ripollés (Ib.)–, escrita a Castelló l'any 1727, trobem un "villancico" al Santíssim Sacrament a vuit veus, en el qual segueix al cor una ària de tiple acompanyada de dos violins, una **violeta** i el baix xifrat. Es l'únic cas en què surt aquest instrument en tota la composició musical, tan copiosa, de Pradas.

No tenemos noticia de tal Villancico en 1727; sí podemos asegurar, sin embargo, que no es el único caso en que aparece tal instrumento.

#### 4) Pradas **universal**

La música se ha mostrado a través de la historia como un arte especialmente sensible para traducir espacio-temporalmente la "psicología" y "sociología" de cada período, de cada país; sin embargo, no hay que olvidar que los grandes compositores no han quedado circunscritos a los estrechos límites de la cultura o de la época a la que pertenecen; su música –como toda auténtica obra de arte– expresa los ideales humanos más generales, profundos, intemporales, inespaciales; ésta es la causa de la universalidad de sus obras; llegar a escuchar el latido del Universo –la música de las esferas– en cada una de las verdaderas obras de arte, musicales o no, ha sido desde siempre el objetivo supremo de cuantos sabios en el mundo han sido.

Pues bien: al estudiar la obra de nuestro autor llama la atención la dificultad de ceñirla a un espacio y tiempo determinados. Podríamos decir con todo derecho que Pradas es hombre de todos los sitios y de todos los tiempos; su música, aunque surgida en unas determinadas coordenadas espacio-temporales, está por encima y más allá de cualquier frontera:

*Espacialmente*, estamos de acuerdo con Climent (1978: 19) en que Pradas es el genuino representante de la música **valenciana**, entre otras razones, "porque ha vivido siempre el clima musical valenciano y toda su actividad se ha desarrollado en Valencia".

Y por ser valenciano "es un músico **mediterráneo** de espíritu abierto y fina sensibilidad" –asegura López Artigas (Ib.).

Pradas, y los compositores valencianos del XVIII, son **italianos** por la forma de sus coros –de armonía simple y raros fragmentos de contrapunto imitativo–, por la composición de Recitados y Arias, la incorporación del Violín y la adaptación de cantos y danzas populares.



En las cantatas **francesas** está el origen del elemento cómico que tan frecuentemente encontramos en Pradas, Fuentes y Morera.

Aunque la diferencia es notable en los coros, en la traducción musical del texto, en la incorporación de ritmos y melodías populares y en el difícil equilibrio entre las fuerzas horizontales y verticales, el Villancico valenciano y la Cantata **alemana** de J.S. Bach tienen muchos elementos comunes en cuanto a la evolución de la forma e incluso en la utilización de un mismo "lenguaje musical barroco europeo" conocido en Valencia a raíz de la estancia del Archiduque Carlos y su Capilla de Música.

En lo que se refiere al aspecto *temporal*, nos permitimos hablar del Pradas **medieval** "lato sensu" por dos razones:

a) en primer lugar porque se hace difícil determinar hasta qué punto es artista o artesano, compositor por vocación o "de oficio" y su música pura o utilitaria. Como dice Moser (o.c.: 131),

[...] en una Misa, un Motete, un Salmo o una Cantata eclesiástica e inclusive en un Madrigal del Siglo XVI y en una composición concertante del Siglo XVIII habrá siempre una finalidad de encargo y de destinación oficial.

No es difícil encontrar, después de una composición ramplona y monótona (I-V-IV-I), disonancias o retardos de gran efecto que dan fe de la formación y capacidad de un músico asalariado a quien las circunstancias y el oficio obligan a componer más aprisa de lo que él, y nosotros, hubiéramos deseado.

Ambos términos, sin embargo, no tienen por qué ser mutuamente excluyentes: el hecho probado de que Pradas siempre se excede en sus obligaciones compositivas es un dato suficientemente revelador de hasta qué punto sabe unir vocación y oficio en una feliz conjunción.

b) La segunda razón es por su casi exclusiva dedicación a la música sacra. Pradas es, desde luego, compositor de obras profanas y de villancicos, pero también de una considerable obra latina, y empieza a ser conocido en la Historia de la música como compositor de *Misereres*, acorde con su espíritu serio y reflexivo.

**Renacentista** es Pradas, también "lato sensu", por su equilibrio, por su cultivo de la música vocal, por su extremo cuidado al musicar el texto.

En realidad, con todos los matices necesarios, Pradas pertenece al **Barroco** tardío; ahora bien: algunas de sus piezas menores, auténticas filigranas melódicas, perfectamente podrían ser incluidas en el llamado **Stil galant** o **Rococó musical**.

Es Climent quien incluye a Pradas –y a todo el XVIII valenciano con él– en el **Clasicismo**, por ser su música claramente tonal, reservando la etiqueta de barroco –tonal-modal– para la música del XVII; pero éste es otro tema que reservamos para un estudio independiente.

Su **nacionalismo** "avant la lettre" es parte de la herencia que deja a Eximeno; la letra y la música popular de algunos de sus Villancicos, no llega a convertirse –como sucede con otros maestros– en populachera para halagar el mal gusto de los

fieles oyentes; tampoco compone para minorías. La síntesis resuelve otra dicotomía que, con toda seguridad, no tuvo más remedio que plantearse: educar o agradar.

Pradas es, finalmente, **pre-romántico** al "traduire musicalment les sentiments del poeta" (Ripollés o.c.: XXXV).

\* \* \*

Reconocemos que aún queda mucho camino por recorrer para llegar a clarificar algunos de los problemas planteados en nuestro estudio, sobre todo en lo que se refiere a investigaciones paralelas de otros músicos con los que poder establecer similitudes y diferencias.

Este trabajo pretende abrir puertas. Su conclusión, por tanto, es su apertura, su iniciación. No olvidamos que nuestro objeto es la música, y la música es, según Brèlet (o.c.), "imagen de libertad, a imagen del yo que jamás es acabado porque es perpetuo renacimiento, a imagen de la vida, esta obra siempre abierta, fruto de un sutil arte del tiempo".

Vida y obra musical reaparecen inseparablemente unidas, lo que nos lleva a plantearnos una vez más si, mediante un análisis como el nuestro, podemos llegar a aprehender la esencia de lo bello, la esencia de la música. Sin pretender disminuir el valor del método analítico como parte del método científico, hemos de reconocer con Stokowski (1945: 14) que "las cimas supremas de la música sólo pueden ser sugeridas por las palabras; la música, por sí misma, es la que puede tan sólo hacérselas sentir".

Si nuestras reflexiones logran clarificar de algún modo la labor del **intérprete** y del **crítico** musical, si ayudan al **oyente** a percibir, si sirven de estímulo al **compositor**, en definitiva, si la audición de Pradas y, en general, de la música barroca española y valenciana se hace ahora más amplia, más consciente y más rica, daremos por bien empleado nuestro esfuerzo.

Nuestro estudio, que remite dialécticamente a la realidad social e histórica, se cierra en la actividad y, en algunos aspectos, pasividad musical, en la audición musical, la música práctica, que es la verdadera música. A ella, que ha dado origen y ha guiado nuestras reflexiones, toca ahora dotarlas de sentido y de verdad.



## APENDICES

## APENDICE 1

### *El órgano de la Catedral de Valencia en 1722*

Flautado 12: 47 caños  
Lleno 4: 188  
Corneta-Clarón 4: 188  
Nazardo 8: 47  
Nazardo 19: 47  
Corneta Magna mano derecha 7: 168  
Simbala 4: 188  
Trompeta de batalla mano izquierda: 23  
Clarín m.d.: 24  
Clarín de campaña m.d.: 24  
Trompeta real interior: 47  
Trompeta magna o Chirimía interior m.d. 16: 24  
Trompeta magna o Chirimía interior m.i. 4: 23  
Bajoncillos: 47  
Tambor: 2  
Timbales: 4

#### EXPRESIVO

Flautado m.d. 12: 24  
Flautado m. i. 6: 23  
Nazardo m.i. 15: 23  
Corneta Magna m.d.: 120  
Bajoncillo m.i.: 23  
Clarín m.d.: 24

#### CADERETA

Corneta inglesa m. d.: 90  
(A.C.V. Prot. 3201, fol. 1255-1265 v.)

\* \* \*

## APENDICE 2

### *Nominacio de organers*

Per quant es considera precisa y necessaria persona que cuide de templar, afinar y compondre els Orgues de la present Esglesia per a sa conservacio; per ço ab lo present acte nominem en Organers de la present Esglesia a Nicolau Salanova y a Marti Usurralde, factors de orguens, habitants de la present ciutat, ab lo salari *annuo* als dos de trenta liures moneda de Valencia, pagadores de la Administracio de la Fabrica per tercies posposades segons estil e ab les obligacions y pactes següents:



I. Primerament, que dits organers sien tenguts y obligats a mantindre els dos orguens de la present Esglesia, major y menor, ab tots els moviments, marches, conductes de vents, secrets, tirants, molinets de les reduccions, així del Orgue major com de la Cadireta y ecos, y que sempre estiguen corrents, de forma que si alguna de les referides menudencies, per lo temps patís o patissen dany algu, sien venguts y obligats a compondre a ses costes, exceptant el secret principal, que este per ser de molt cost no tindran obligacio de fer-ho a ses costes.

II. Item, que sien tenguts y obligats a mantindre tota la cañuteria de dits dos orguens, així de la cara com de a dins, exceptant les contres de la cara, de forma que si es necessitas en la fachada de renovar algu o alguns dels caños de ella, y de remendar algun peu, tinguen obligacio, donant-los el mateix material de dits caños, de fer-los nous a ses costes.

III. Item, que tinguen obligacio de afinar tots els registres de lengua així del Orgue major com de la cadireta y ecos per les dies y festes de Nadal, Pasqua de Resurreccio, Pasqua de Esprit Sanct, Festivitat del Corpus, dia de la Assumpcio de Nostra Señora y de la Dedicacio de la Esglesia que és la segona Dominica de octubre. Y si entre any, en alguna altra festivitat, per rao de algun mal temps, com acostuma succehir, per molta seca o per molta humitat estigueren desafinats dits orguens, tinguen obligacio de reparar dita lengüeteria.

IV. Item: que tinguen obligacio de huit a huit anys de donar afinacio general a tot l'orgue major, netechant-lo y afinant-lo a ses costes y a satisfaccio del molt illustre Capítol.

Ab los quals pactes, no sens ells ni de altra forma, fan dita nominacio. Y dits Nicolau Salanova y Marti Usurralde presents la accepten y prometen *simul et insolidum* cumplir y observar a la letra tot lo contingut en los sobredits capitols y cada un de ells: totes violacions etc. sots pena de deu sous moneda real de Valencia.

(Any 1731, A.C.V. Prot. 3215, fol. 632).

\* \* \*

### APENDICE 3

*Inventario de las obras de música de esta Iglesia existentes en el armario situado en el vestuario o Sacristía de San Vicente Mártir, practicado en el mes de Marzo del año 1881 (Manuscrito 14075, Biblioteca Nacional).*

En los folios 19 y ss. se contabilizan 363 obras de *Pradas* (omitimos el número y composición de las voces en gracia a la brevedad):

| ESTANTE | LEGAJO | VILLANCICOS                               | OBRA LATINA |
|---------|--------|-------------------------------------------|-------------|
| 5       | N      | 60 Sacramento                             |             |
| 6       | O      | 60 Asunción                               |             |
|         | P      | 32 Sacramento<br>11 Asunción<br>19 Santos |             |
|         | Q      | 38 Nacimiento                             |             |

| ESTANTE | LEGAJO | (continuación)<br>VILLANCICOS                                                                                     | OBRA LATINA                                                      |
|---------|--------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------|
| 7       | R      | 32 Nacimiento                                                                                                     |                                                                  |
|         | S      | 21 Nacimiento<br>2 Concepción<br>1 S. Juan N.<br>1 Gozos a S.Juan N.<br>1 Gozos a S.Miguel<br>1 Rec. Aria S.Tomás | 22 Motetes                                                       |
|         | T      |                                                                                                                   | 24 Misereres<br>5 Misas                                          |
| 8       | V      |                                                                                                                   | 3 Dixit Dominus                                                  |
|         |        |                                                                                                                   | 5 Beatus vir<br>4 Laudate<br>2 Laetatus sum<br>2 Lauda Jerusalem |
|         |        |                                                                                                                   | 2 Credidi<br>8 Magnificat<br>5 Salmos varios                     |
| varios  |        |                                                                                                                   | 1Requiem                                                         |

\* \* \*

#### APENDICE 4

*Archivo comparado*

| AUTOR         | PERMANENCIA(AÑOS) | O.LATINAS | O.CASTELLANAS | ANUAL        |
|---------------|-------------------|-----------|---------------|--------------|
| Comes         | 17                | ?         | 74            | 4,35         |
| U. de Vargas  | 3                 | ?         | 20            | 6,66         |
| Ortells       | 29                | 31        | 216           | 11,96        |
| Rabassa       | 10                | 68        | 38            | 10,60        |
| <b>PRADAS</b> | <b>29</b>         | <b>97</b> | <b>285</b>    | <b>13,17</b> |
| Fuentes       | 11                | 83        | 212           | 19,27        |
| Morera        | 25                | 29        | 175           | 7,00         |

Estos son los Maestros de Capilla barrocos valentino, los años que permanecieron al frente de la Capilla de música e la Catedral, el número de sus obras latinas y castellanas que se conservan en el Archivo y la media de composiciones anuales.

Un somero análisis del esquema anterior aporta interesantes conclusiones: si bien Pradas es el más prolífico compositor de la Catedral valenciana en el siglo XVIII, Fuentes es quien compone mayor número de obras por año —casi dos por mes—, lo que quizá va en detrimento de la calidad, como critica Ripollés.

\* \* \*

## APENDICE 5

*Apellidos PRADAS-GALLÉN en Villahermosa del Río  
según el Libro de Mortuorios*

| AÑOS | PRADAS                                                                                                | GALLÉN                                                   |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|
| 1475 |                                                                                                       | Pascual                                                  |
| 1520 |                                                                                                       | Catalina                                                 |
| 1530 | Domingo                                                                                               | Pedro, Joan                                              |
| 1540 | Pedro, Jaime                                                                                          | Joan, Isabel                                             |
| 1560 | Catarina, Domingo                                                                                     | Gaspar, Joan, Antón, Pedro,<br>Francisca, Viola          |
| 1570 | Isabel, Antón, Miguel                                                                                 | Joan, Catalina, Jaime, Pablo,<br>Francisco, Joanna Pedro |
| 1590 | Catarina, Bartolomé, Pedro,<br>Antón, Joan, Gabriel,<br>Domingo, Miguel, Isabel,<br>Vicente           | Miguel, Pedro, Joan,<br>Margarita, Francés               |
| 1600 | Catarina, Gabriel, Margarita,<br>Joan, Vicente, Isabel, Andrés<br>Miguel, Gaspar, Pedro,<br>Bartolomé | Miguel, Joanna, Gaspar,<br>Melchor                       |
| 1610 | Esperanza, Gregorio, Antón,<br>Andrés, Joan, Simón, Bartolomé                                         | Margarita, Joan, Pedro,<br>Joan, Sebastián               |
| 1620 | Bárbara, Pedro, Miguel, Joan,<br>Pedro, Domingo                                                       | Joanna, Jerónima, Gaspar<br>Mariana                      |
| 1630 | Simón, Isabel, Andrés, Roque,<br>Joan, Catalina                                                       |                                                          |
| 1640 | Martín, Roque, Pedro, Joan,<br>Bartolomé, Francisco                                                   |                                                          |
| 1650 | Esperanza, Juan, Domingo,<br>Bárbara, Bartolomé, Isabel                                               |                                                          |

| (continuación)                  |                                                                                                                   |                                                                                       |
|---------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| AÑOS                            | PRADAS                                                                                                            | GALLÉN                                                                                |
| 1660                            | Pedro, Gregorio, Simón,<br>Bartolomé, Vicente, Catarina<br>Quiteria, Juan, Vicente,<br>Mariana, Miguel, Francisco | Josepha, Vicente, Joan, Beatriz                                                       |
| 1680                            |                                                                                                                   | Juan, Josepha,<br><i>Francisco</i> (->Isabel)<br>(abuelos maternos)                   |
| 1690                            | Mariana, Joseph, Gertrudis,<br>Rafaela, Juan,<br><i>Vicente del Río</i> (-> Juana)<br>(Abuelos paternos)          |                                                                                       |
| 1710                            | María, Rosa, Francisco, Bárbara<br><i>Roque, Bartolomé, Juan</i> , (tíos)<br><u>JOSEPH</u> (padre)                | Miguel de la Cambreta,<br><i>María, Joan, Mn.Fco</i> (tíos)<br><u>JOSEPHA</u> (madre) |
| 1730                            | Clara, Juan, Josepha, Vicenta,<br>Ursula (hermanos-primos?)                                                       | Joseph                                                                                |
| 1750                            | Manuela, Francisco, Teresa,<br>(hermanos-primos?)                                                                 | Catalina, Vicente                                                                     |
| <i>Mn. JOSEPH PRADAS GALLÉN</i> |                                                                                                                   |                                                                                       |
| 1770                            | Josepha, Bartolomé, Rosa,<br>Mn. Silvestre (sobrinos?)<br>Mn. Joseph Granell (sobrino)<br>Vicenta                 | María, Paulina, Vicente                                                               |
| 1790                            |                                                                                                                   |                                                                                       |
| 1810                            |                                                                                                                   | Joseph, Ramón, Margarita<br>Roque, Francisca.                                         |

\* \* \*

## APENDICE 6

### OPOSICION A LA PLAZA DE VIOLON Y TENOR II

La tenía Luis Rocafort que fue el primer violón; sin edictos, ya que ese cantor murió en 7 de Diciembre de 1752, se hacen notar las circunstancias de las oposiciones:

Fueron examinadores Mn. Joseph Pradas y Vicente Rodríguez, organista mayor y primero. Se hicieron las oposiciones por la tarde.

Entraron los dos opositores: uno que había firmado a la Plaza de Epistolero y otro a la de Violón, y hechas por los examinadores las preguntas de solfa privadas que ellos quisieron, entonó al Facistol el Opositor a la Epístola una antífona que le sacaron, subió al altar, cantó dos epístolas, una de Santo y otra de Requiem, bajó al coro, cantó un gradual, y des-



pués cantó un Cuatro compuesto para el coro, acompañado del opositor al violón; luego se les entregó un Aria con Recitado que cantó el uno y acompañó el otro con el violón.

Se retiró el opositor a la Epístola y al otro se le entregó un solo de violonchelo para tocarle y concluído se le dijo que si traía cosa estudiada la tocare, y tocó un concierto de violonchelo acompañándole violines. Al día siguiente, otra obra.

Fueron nombrados: Epistolero Manuel Pérez, Violón Vicente Verger y Crespo, acólito de la presente Iglesia. (Pahoner V: 214).

\* \* \*

## APENDICE 7

| <i>BIOGRAFÍA COMPARADA DE DOS "PEDRO (PERE) VIDAL"</i> |                        |                                                                         |
|--------------------------------------------------------|------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
|                                                        | A                      | B                                                                       |
| 1690                                                   |                        | Nace en Villahermosa                                                    |
| ?                                                      | Nace en Lérida         |                                                                         |
| ?                                                      | Educado en Montserrat  |                                                                         |
| 1699                                                   | Mtro. Cap. Cat. Lérida |                                                                         |
| 1700                                                   | Roma                   | Infantillo en el Patriarca                                              |
| 1707                                                   |                        | Acólito en el Patriarca                                                 |
| 1713                                                   |                        | Sacerdote                                                               |
| 1716                                                   |                        | Mtro. Capilla de Huesca                                                 |
| 1717                                                   |                        | Mtro. Capilla Algemesí                                                  |
| ?                                                      |                        | Mtro. Capilla Rubielos                                                  |
| 1728                                                   |                        | Oposita a Mtro. Patriarca                                               |
| 1730                                                   |                        | Mtro. Capilla Patriarca                                                 |
| 1734                                                   |                        | Carta a Martínez la Fos                                                 |
| 1742                                                   |                        | Censura <i>Antifonario</i> de Catí                                      |
| 1743                                                   |                        | "Jubilación y retiro a Villahermosa, donde debió fallecer poco después" |
|                                                        |                        | (M. Moreno 1985: 180)                                                   |
| 1757                                                   |                        | Mtro. Capilla Rubielos, examina Catedral de Valencia                    |
|                                                        |                        | Muere, 15 Julio, en Villahermosa                                        |

## BIOGRAFIA COMPARADA DE DOS "FRANCISCO VIDAL"

|      | A                                                | B                                            |
|------|--------------------------------------------------|----------------------------------------------|
| ?    | Nacido en Lérida<br>(hermano de Pedro)           | Nacido en Villahermosa<br>(hermano de Pedro) |
| ?    | Educado en Montserrat                            |                                              |
| 1699 | Organista Catedral Lérida                        |                                              |
| 1703 | Infantillo en el Patriarca                       |                                              |
| 1707 | Mtro. Capilla Cat. Lérida                        |                                              |
| 1715 | Organista Cat. Valencia<br>(M. Moreno 1985: 159) |                                              |
| 1723 | Mtro. Capilla Valladolid                         |                                              |
| 1730 | Muere en Valladolid                              |                                              |

\* \* \*

## APENDICE 8

### *Guía para los principiantes que desean perfeccionarse en la composición de la música*

Compuesta por el licenciado Pedro Rabassa, Presbítero, Maestro de Capilla en la Santa Metropolitana Iglesia de la ciudad de Valencia, año de 1720, y desde el año de 1724, Maestro de Capilla en la Santa Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, hasta el de 1767.

A la Purísima Reina de los Cielos

Señora:

¿A quién mejor puedo dedicar reverente mis estudios que a la que debo consagrar obsequioso mis estudios y afectos?

A Tí, oh soberana Reina de los Angeles, dedico este tratado músico, y no sin gran razón, pues siendo tu piedad la que introdujo la **armónica correspondencia** entre Dios y el hombre, es justo que se encaminen las líneas de los **conciertos** más **sonoros** al centro de los más acertados **movimientos**.

Había el primer hombre y nuestro padre Adán **desafinado** toda la naturaleza humana, **entrando** los **passos** de la engañosa serpiente, por medio de su **destemplada voz**, y al **rápido compás** de su persuasivo **desentono** dejándola con las **ligaduras** de la culpa en las **falsas suposiciones** de la mayor felicidad, pues luego que fácil dejó **regir** su voluntad por el **compás** del encanto quedó en una **máxima** esclavitud, metida en tan tristes **cláusulas** de dolor y de pena, sin la menor **pausa** en sus congojas, ni el más leve **intervalo** en sus angustias, que no bastando la dilatada esfera del **aire** para sus lamentables gemidos y duros sentimientos, eran **ecos** de su dolor las **voces** de sus quejas.

No advertía en sus ahogos el menor alivio, ni podrían facilitársele las criaturas todas, hasta que esta divina Madre de clemencia, con el **bajo punto** de su profunda humildad, entonó el fiat, para la humana y dichosa Redención. Y así, elevando los **contrapuntos** de su

piedad sobre el **canto llano** de nuestra triste aflicción, hizo en **contrario movimiento** que la que era angustia se convirtiese en gozo, y obligando a que con **arrebataada fuga** se ausentase la tristeza, la que por el humano antojo había sido fúnebre **disonancia** se mirase por su gran misericordia suave y deliciosa **armonía**.

Admite pues, oh Purísima Madre, éste mi obsequio rendido, que para que llegue menos indigno y con más aceptación a las divinas aras de tu piedad ofrezco en ellas humilde mis estudios y mis afectos para que con tu soberano patrocinio aquéllos queden defendidos y éstos premiados.

A los pies de vuestra soberana Majestad, vuestro más indigno esclavo, el Maestro Pedro Rabassa.

#### AL LECTOR:

No hay cosa en el mundo que no tenga su especial fin a donde se encamine.

El que yo he tenido para disponer este Libro ha sido principalmente no sólo evitar el Ocio (de quien soy bien declarado enemigo) que para adelantarme en este estudio y desempeñar todo cuanto pueda las obligaciones de mi empleo que tan sin méritos logro, sino para aprovechar en lo que discurra posible a los que fiados de mi enseñanza desean aprender composición. Y considerando que ésta después sirve para cantar las alabanzas de Dios Nuestro Señor en sus sagrados templos, he procurado desvelarme en las dificultades de Música que te ofrezco, oh lector, en este Libro, para así tener también yo parte en el mérito de los que las dispusieren por mi medio y mi enseñanza.

Confieso que no pretendo otro aplauso que el gozo especial que tendré de ver que por mi aplicación y desvelo se adelantan otros, y que lo que me ha costado muchos ratos de mareo y de estudio sirve para que puedan con más facilidad, los que tienen la desgracia de ser discípulos míos, aprovechar en la música y con ella ser de alguna utilidad a las Iglesias y mantener con sus armónicos afanes y tareas el mayor culto de Dios.

He procurado —para mayor claridad de su inteligencia— explicar las dificultades de que trato con el mayor cuidado que me ha sido posible, reduciéndolas a ejemplos, que es, según entiendo, el método más claro. Hay de todas las especies de composición en aquella mejor forma que mi inutilidad ha podido alcanzar hasta ahora, declarando lo dudoso como dudoso, lo malo como malo y lo bueno —en caso que algo haya— como bueno; cuyos ejemplos servirán para que ninguno deje de adelantarse en el estudio aún escaso o que yo esté con alguna ocupación por razón de mi empleo, o tal vez la cabeza fatigada y no hábil por entonces para discurrir ni explicar, pues bastan ellos a suplir alguna vez la falta de las lecciones.

No te pido, lector, que me aplaudas la obra; antes bien, humildemente te ruego me adviertas lo que hallares que corregir, que no dudo será mucho, y te lo agradeceré sumamente; y pues pido no la alabes, no la censures porque será gran desgracia que pudiendo deberte mi ingenuidad el que con lo que me corrijas me enseñes, quieras que sin que yo te deba la enseñanza, experimente la censura.

\* \* \*

#### *Argumento de la obra*

Para que, desde luego, oh lector, tengas noticia cabal de todo lo que contiene este Libro y puedas con más facilidad y menos fatiga encontrar lo que buscares, debes suponer que le he dividido en tres partes, y cada una de éstas comprende lo que sigue:

### *Parte primera*

Trátase en ella de toda especie de contrapuntos ordinarios y extraordinarios bajo y sobre Tiple de Canto llano, y lo mismo sobre Canto de órgano. Conciertos sobre Bajo y sobre Tiple de todas especies, con paso y sin paso y otros extraordinarios. Otros conciertos sueltos con pasos forzados. Fugas sobre Bajo y sobre Tiple de Canto llano y lo mismo sobre Canto de órgano, con muchas otras de varios modos.

Todo género de falsas dobles, sus salidas y de el modo que se han de cubrir con diferentes ejemplos. Terceras y cuartas voces de todas especies y algunas de otra ordinarias, con diferentes puestos de cuarta voz. Pasos a tres y a cuatro sobre Tiple y sobre Bajo de alguna dificultad. Pasos sueltos sobre todos los tonos y muchos otros diferentes modos. Ejemplos de cómo se canta con la mano y se desentona una voz, formando un Cuatro y otras habilidades semejantes, tocados a 3, a 4, a 5 y a 6 cánones diferentes, modos y otras curiosidades que no se explican por no molestar.

### *Parte segunda*

Trátase en ella de las Tablas de la Graduación a 4 voces y de la graduación a 8 voces, sin ligaduras y con ellas, sobre todos movimientos de Bajos. Diferentes cláusulas remisas y sostenidas. Diferentes suposiciones de pasar mala por buena con algunos ejemplos de varios autores y otras dificultades que podrá ver el curioso con todas sus explicaciones.

### *Parte tercera.*

Trátase en ella de las apuntaciones y demás circunstancias de los 12 tonos como antiguamente los practicaban y las apuntaciones y demás circunstancias de los 8 tonos de la forma que ahora comúnmente se practican cada uno de por sí con sus explicaciones y cómo se apuntan para diferentes términos y de la forma que se han de unir las voces con ministriles o violines y otros instrumentos que más por lo común se practican, con otras curiosidades que se hallarán con las advertencias que cada una de ellas necesitare.

Todo cuanto aquí se hallare, a la censura lo rindo de la Santa Madre Iglesia y de cualquier entendido.

\* \* \*

## APENDICE 9

### *Bibliografía de Josep Viçent Ortí i Major*

ORTI i MAJOR, J. V. (1709): *Historia de la milagrosa imagen del Sto. Cristo de San Salvador de Valencia, que vino por los años 1250 desde Beryto a Valencia contra las corrientes del río Turia* (Valencia: Antonio Bordazar).

—(1715): *Diario de lo sucedido en la ciudad de Valencia desde el día 3 del mes de Octubre del año 1700 hasta el día 1 del mes de Septiembre del año 1715* (Valencia: Manuscrito en la Biblioteca de la Universidad).

—(1731): *Vida, virtudes, milagros de Santo Tomás de Villanueva, Arzobispo de Valencia, de la orden de N.G.P. San Agustín* (Valencia: Juan González).



—(1732): *Fundación del Real Monasterio de Nuestra Señora de Ara Christi de Monjes Contuxos en el Reino de Valencia* (Valencia: Francisco Poveda).

—(1740): *Fiestas centenarias con que Valencia celebró el 9 de Octubre de 1738 la quinta centuria de su conquista* (Valencia, Antonio Bordázar; reimpresión facsimil en Burriana: Ediciones histórico-artísticas, 1987).

—(1740): *Vida de Santa Teresa de Jesús* (Valencia: Juan González).

—(1743): *Vida, virtudes y prodigios de Doña Gertrudis Anglesola* (Valencia: Joseph Thomas Lucas).

—(1747): *Vida del hermano Pedro Muñoz y descubrimiento de la imagen de Nuestra Señora del Pie de la Cruz de Puzol* (Valencia) (Valencia: Joseph García).

—(1748): *Colección de poesías sagradas, de 1701-1748* (Madrid: Biblioteca Nacional Ms. 14097).

—(1749): *Vida, virtudes y favores de la venerable Luisa Zaragoza, llamada comúnmente Luisa de Carlet* (Valencia: Joseph Estevan Dolz).

—(1749): *Vida de Fray Tomás de Valencia y Ana Vilanova de Ribelless* (Valencia: Viuda de Jerónimo Conejos).

—(1750): *Vida, virtudes y milagros del Padre Fray Gaspar de Bono* (Valencia: Joseph Thomas Lucas).

—(1767): *Historia de la Sagrada imagen de María Santísima de los Inocentes Desamparados, Patrona de la ciudad* (Valencia: Salvador Fauli).

\* \* \*

## APENDICE 10

### *Composición tonal y tímbrica en la obra latina de Pradas*

#### Misas: 8

| TONALIDAD |     | COROS  |     | INSTRUMENTOS       |     |
|-----------|-----|--------|-----|--------------------|-----|
| FA        | 25% | II-III | 50% | 2vl 2tp 2ob 2ci or | 12% |
| Sol       | 12% |        |     | 2vl 2tp or         |     |
| RE        | 50% |        |     | 2vl or             |     |
| SOL       | 13% |        |     | 2vl 2tp 2fl or va  |     |
|           |     |        |     | 2tp 2ob or         |     |
|           |     |        |     | or                 |     |

### Salmos: 52

| TONALIDAD |     | COROS      |     | INSTRUMENTOS        |     |
|-----------|-----|------------|-----|---------------------|-----|
| FA        | 20% | I-II-III   | 35% | bc                  | 69% |
| RE        | 4%  | I-II       | 28% | 2vl bc              | 12% |
| sol       | 8%  | II-III     | 5%  | 2vl 2tp 2ob 2 fl vt | 8%  |
| SOL       | 6%  | SAT-II-III | 10% |                     |     |
| DO        | 19% | S-II-III   | 5%  |                     |     |
| RE        | 25% | SS-II-III  | 3%  |                     |     |
| la        | 4%  |            |     |                     |     |
| SIb       | 6%  |            |     |                     |     |
| LA        | 4%  |            |     |                     |     |
| si        | 2%  |            |     |                     |     |
| mi        | 2%  |            |     |                     |     |

### Magnificat: 10

| TONALIDAD |     | COROS    |     | INSTRUMENTOS     |     |
|-----------|-----|----------|-----|------------------|-----|
| FA        | 30% | I-II-III | 20% | 2vl 2fl fl va or | 66% |
| SOL       | 20% | S-II-III | 50% | 2vl vn ar        | 22% |
| fa        | 10% |          |     |                  |     |
| SIb       | 10% |          |     |                  |     |
| RE        | 10% |          |     |                  |     |
| DO        | 20% |          |     |                  |     |

### Motetes: 28

| TONALIDAD |     | COROS    |     | INSTRUMENTOS |     |
|-----------|-----|----------|-----|--------------|-----|
| FA        | 21% | II-III   | 34% | or           | 64% |
| DO        | 25% | I-II     | 11% | 2vl or       | 24% |
| LA        | 4%  | I-II-III | 8%  |              |     |
| la        | 10% | I        | 14% |              |     |
| si        | 4%  | S-II-III | 6%  |              |     |
| RE        | 21% | S        | 6%  |              |     |
| re        | 4%  | T        | 6%  |              |     |
| sol       | 4%  |          |     |              |     |
| SOL       | 7%  |          |     |              |     |

\* \* \*

## APENDICE 11

### CATALOGO DE OBRAS DE PRADAS

#### I.- OBRA INSTRUMENTAL

1710 Cl. Tocatta

ORGANO-TROMPETAS

\* \* \*

#### II.- OBRA VOCAL-INSTRUMENTAL

##### II.1.-OBRA LATINA

##### II.1.1.- Misas

| AÑO  | Nº  | TITULO                         | FORMA | COROS      | SOLO | VI  | Tp Instr  |
|------|-----|--------------------------------|-------|------------|------|-----|-----------|
| 1729 | 278 | Misa en FA                     | KGCSA | I-I-II     |      | 2   | 2ci ob    |
| 1733 | 279 | Misa "Iste Confessor" en sol   | KGCSA | SSB-II-III |      | 2   | ar(Cl)    |
| 1736 | 283 | Misa "Ut, re, mi, fa, sol, la" | KGCSA | II-III     |      | 2 2 | 2ob       |
| 1747 | 282 | Misa en SOL                    | KGCSA | II-III     | S    |     |           |
| S/F  | 280 | Misa en RE                     | KGCSA | AT-II-III  |      | 2   |           |
|      | 281 | Misa Brevis en FA              | KGCSA | II-III T   |      |     |           |
|      | 284 | Misa (incompleta) en RE        | KG    | II-III     |      | 2 2 | ob 2cl va |
|      |     | Cl. Misa en RE                 |       | I-II       |      | 2 2 | 2ob       |

\* \* \*

##### II.1.2.- Salmos e Himnos

| AÑO  | Nº  | TITULO                      | COROS      | SOLO | VI  | Tp Instr |
|------|-----|-----------------------------|------------|------|-----|----------|
| 1718 | 333 | Miserere, en FA             | I-II       | T    |     | vn       |
| 1724 | 335 | Miserere, en FA             | I-II       | T    |     |          |
| 1725 | 290 | Beatus vir, en LA           | I-II-III   |      |     |          |
| 1726 | 306 | Lauda Jerusalem             |            |      |     |          |
|      |     | Dominum (Sol)               | AASS-TT-II |      | 2ob | 2cl ó/c  |
|      | 334 | Miserere Breve, en FA       | I-II       |      |     |          |
|      |     | Cl. Dixit Dominus, en re    | I-II-III   |      | 2 2 |          |
| 1727 |     | Cl. Miserere, en FA         | I-II       |      |     |          |
| 1728 | 297 | Laudate Dominum, en SOL     | I-II-III   |      | 2   | ó/c      |
| 1729 | 316 | Miserere, en DO             | I-II-III   |      | 2   | ar cv    |
| 1731 | 319 | Miserere, en FA             |            |      |     |          |
|      |     | (Fiesta Sta.Faz, S.Esteban) | I-II-III   |      | 2   |          |
|      | 321 | Miserere, en DO             | I-II-III   |      | 2   | cv       |

| AÑO  | Nº  | TITULO                       | (continuación) |      | VI Tp Instr       |
|------|-----|------------------------------|----------------|------|-------------------|
|      |     |                              | COROS          | SOLO |                   |
| 1733 | 324 | Miserere, en RE              | I-II-III       |      | 2 2 va fl cv ar   |
| 1734 | 289 | Dixit Dominus, en LA         | SS-II-III      |      |                   |
| 1735 | 292 | Beatus vir, en SIb (Pt)      | SS-II-III      |      |                   |
|      | 314 | Magnificat, en FA            | S-II-III       | T    | 2 2 fl va         |
|      | 320 | Magnificat, en FA [el mismo] |                |      |                   |
|      | 323 | Miserere, en DO              | I-II-III       |      | 2 ob vn cv ar     |
| 1737 | 323 | Miserere, en DO              | I-II-III       |      | 2 ob 2fl cv ar    |
|      |     | Seg Magnificat, en SOL ¿?    | I-II-III       |      | 2 vn              |
| 1738 | 294 | Beatus vir, en LA (Pt)       | I-II           |      | 2                 |
|      | 299 | Laudate Dominum, en RE       | I-II           |      | 2 ó/c             |
|      | 337 | Miserere, en DO              | I-II           |      |                   |
|      |     | Cl. Miserere, en FA (Pt) ¿?  | I-II           |      |                   |
| 1739 | 324 | Miserere, en RE (Pt)         | I-II-III       |      | 2 2 ob vn cv ar   |
| 1741 | 325 | Miserere, en RE              | I-II-III       |      | 2 2 ob            |
| 1742 | 308 | Magnificat, en SIb           | S-II-III       |      |                   |
|      | 309 | Magnificat, en fa            | S-II-III       |      | ar                |
| 1743 | 326 | Miserere, en RE              | I-II-III       |      | 2 2 2ob 2fl       |
| 1745 | 327 | Miserere, en RE              | I-II-III       |      | 2 2ob 2cl 2fl     |
|      | 228 | Miserere, en DO              | I-II           |      |                   |
| 1747 | 304 | Credidi propter quod         | STB-II-III     |      |                   |
|      | 329 | Miserere, en RE              | I-II-III       |      | 2 2ob 2cl 2fl vta |
| 1748 | 339 | Miserere, en DO              | I-II           |      |                   |
| 1749 | 328 | Miserere, en RE              | I-II-III       |      | 2 2ob 2cte 2flvta |
| 1750 | Esc | Dixit Dominus, en FA         | I-II           |      | 2                 |
| 1751 | 330 | Miserere, en RE              | I-II-III       |      | 2 2ob 2cl 2fl vta |
| 1753 | 331 | Miserere, en RE              | I-II-III       |      | 2 2cl 2va vn      |
| 1754 | 288 | Dixit Dominus, en sol        | S-II-III       |      |                   |
|      | 296 | Laudate Dominum, en FA       | S-II-III       |      |                   |
|      | 300 | Laetatus sum in iis, en DO   | S-II-III       |      | 2 ar              |
|      | 301 | Credidi, en SOL              | S-II-III       |      |                   |
|      | 307 | Lauda Jerusalem              |                |      |                   |
|      |     | Dominum, en DO               | S-II-III       |      |                   |
|      | 310 | Magnificat, en FA            | S-II-III       |      | ar                |
| 1757 | 332 | Miserere, en RE              | I-II-III       |      | 2 2ob cl fl vn    |
| S/F  | 286 | Dixit Dominus, en RE (Pt)    | I-II-III       |      |                   |
|      | 287 | Dixit Dominus, en re         | SAT-II-III     | A    |                   |
|      | 291 | Beatus vir, en SIb           | SAT-II-III     |      |                   |
|      | 295 | Laudate Dominum, en sol      | I-II           |      |                   |
|      | 298 | Laudate Dominum, en FA       | SAT-II-III     |      |                   |
|      | 299 | Domine, probasti me, en SIb  | I-II (Cl)      |      | vn                |
|      | 302 | Domine, ne in furore tuo, DO | I-II           |      | ar                |
|      | 303 | Memento Domine David (mi)    | II-III         |      |                   |



| (continuación) |     |                             |            |      |             |
|----------------|-----|-----------------------------|------------|------|-------------|
| AÑO            | Nº  | TITULO                      | COROS      | SOLO | VI Tp Instr |
|                | 305 | Laetatus sum, en DO         | I-II-III   |      |             |
|                | 311 | Magnificat, en RE           | SAT-II-III |      |             |
|                | 312 | Magnificat, en SOL          | SS-II-III  |      | 2 ar        |
|                | 313 | Miserere, en FA             | I-II       | S    | ar          |
|                | 315 | Miserere, en RE             | ST-II      |      | 2           |
|                | 317 | Dilexi quoniam exaudi (sol) | T-II       |      | 2           |
|                | 18  | Magnificat, en DO           | I-II       |      | 2 2         |
|                | 22  | Magnificat, séptimo tono    | I-II-III   |      |             |
|                | Seg | Dixit Dominus, en FA        | I-II       |      | 2 1         |
|                | Esc | Beatus vir, en SOL          | I-II       |      | 2           |

\* \* \*

### II.1.3.- *Moretes*

| AÑO  | Nº  | TITULO                                          | COROS-SOLO | VI  | Tp Instr |
|------|-----|-------------------------------------------------|------------|-----|----------|
| 1716 | 269 | Passio D.N.I.C. s. Joannem                      | II-III     |     |          |
|      | 270 | Passio D.N.I.C. s. Matheum                      | II         |     |          |
|      | Ri. | Passio D.N.I.C. s. Matheum                      | I          |     |          |
| 1728 | 351 | Hic est vere martyr                             | I-II-III   |     |          |
| 1730 | 358 | Virgo gratiae                                   | I          |     |          |
| 1731 | 342 | Sicut Vicentius furentibus                      | I-II       |     | ar       |
| 1733 | 285 | Domine ad adjuvandum me                         | I-II-III   | 2   | ó/c      |
| 1734 | Cl. | Regina coeli                                    | II         | 1 1 |          |
| 1736 | 357 | In dedicatione templi                           | S-II-III   | 2 2 | tl       |
| 1737 | 356 | Exurgens María (Visitación)                     | I-II-III   |     |          |
| 1738 | 347 | Audite praecepta (Sto.Tomás)                    | II-III     | S   |          |
|      | 350 | Ludovicus Bertrandus                            | II-III     |     |          |
|      | 352 | Ferte palmas ... (S.Dionisio)                   | II-III     | 2 2 |          |
|      | 353 | Christianis pro fide (S.Jorge)                  | II-III     |     |          |
| 1740 | 343 | Hic est fratrum amator<br>(S. Vicente Ferrer)   | II-III     |     |          |
| 1741 | 345 | Vicentius nec tenebrosis<br>(S. Vicente mártir) | II-III     |     |          |
|      | 360 | María Virgo assumpta est                        | T          | 2   |          |
| 1744 | 271 | Requiem aeternam                                | S-II-III   | 2 2 |          |
|      | Cl. | Salve Regina                                    | T          |     |          |
| 1745 | 344 | Invicte martyr Vicentius                        | II-III     |     |          |
| 1747 | 349 | Exacta pueritia (S. Luis B.)                    | II-III     |     |          |
| 1748 | 340 | Ardebat Vicentius                               | II-III     |     |          |
| 1749 | 348 | Exacta pueritia (S.Luis B.)                     | II-III     |     |          |

| (continuación) |      |                                                      |              |    |          |
|----------------|------|------------------------------------------------------|--------------|----|----------|
| AÑO            | Nº   | TITULO                                               | COROS-SOLO   | VI | Tp Instr |
| 1756           | 341  | Laudate Dominum in sanctis                           | II-III       |    |          |
|                | 346  | Abscondite eleemosynam<br>(Sto. Tomás de Villanueva) | II-III       |    |          |
| S/F            | 277  | Flos Carmeli (V. del Carmen)                         | I-B          |    |          |
|                | 313  | Convertimini ad me<br>(Miércoles de ceniza)          | I            |    |          |
|                | 355  | Quae est ista? (Asunción)                            | S            | 1  | ó/c      |
|                | 359  | Iste homo perfectus                                  | I-II         |    |          |
|                | Esc. | Passio D.N.I.C. s. Matheum                           | ATB          |    |          |
|                | Cl.  | Alma Redemptoris Mater                               | AA           |    |          |
|                | Cl.  | Sit laus Deo                                         | II           |    |          |
|                | Cl.  | Salve Regina                                         | I-II-3minist |    |          |
|                | Seg  | Sepulcrum Christi ¿?<br>(Resurrección)               | S            |    |          |

\* \* \*

## II. 2.- OBRA EN CASTELLANO

### II.2.1.- Villancicos

#### II.2.1.1.- Santísimo Sacramento (Corpus)

| AÑO  | Nº  | TITULO                      | FORMA | COROS      | SOLO | VI | Tp Instr |
|------|-----|-----------------------------|-------|------------|------|----|----------|
| 1710 | Cl. | Plaza que sale la procesión |       | I-II       |      |    |          |
|      | Cl. | Sacramentado Dueño ...      |       | B          |      |    |          |
| 1720 | Cl. | Bellas flores               |       | SS-II      |      |    |          |
| 1724 | 11  | Los cielos se admiren       | E RA  | I-II-III   | S    | 2  |          |
| 1726 | 142 | Yo soy una serranita        | EC    | I-II       |      |    |          |
| 1727 | 128 | Ah de la hermosa esfera     | EC    | I-II       |      |    |          |
|      | 361 | Ah de la hermosa esfera     | EC    | [el mismo] |      |    |          |
|      | Cl. | Alerta, centinelas          |       | I-II       |      |    |          |
| 1728 | 12  | La devoción que festiva     | IE RA | I-II-III   | A    |    | ar       |
|      | 13  | Cándida copa                | E RA  | I-II-III   | S    |    |          |
|      | 14  | Acaudillada la duda         | IERCA | I-II-III   |      |    | ar       |
| 1729 | 15  | Pues no es lo que miras     | E RA  | I-II-III   | T    | 2  | vn       |
|      | 143 | A la lid, al certamen ...   | E     | I-II       |      | 2  |          |
| 1730 | 144 | Qué gran maravilla          | E RA  | I-II       | S    |    |          |
|      | 145 | Dorado bajel del sol        | EC    | II-III     |      | 2  |          |
| 1731 | 146 | No tardéis, afectos         | ECRA  | S-II-III   | S    |    | ar       |
|      | 150 | Los ángeles se pasmen       | ECRA  | A-II-III   | A    | 2  |          |
|      | 151 | De la esfera de un cristal  | E RA  | I-II       | S    | 2  |          |
| 1732 | 18  | Ven, corazón, no te tardes  | ECRA  | I-II-III   | S    |    |          |

|      |     | (continuación)                   |          |          |      |     |          |
|------|-----|----------------------------------|----------|----------|------|-----|----------|
| AÑO  | Nº  | TITULO                           | FORMA    | COROS    | SOLO | VI  | Tp Instr |
| 1733 | 19  | Supuesto que amante              | IE RA    | I-II-III | S    | 2   | ó/c      |
|      | 124 | Cómo puede en la nieve ..        | E RAI-II |          | T    | 2   |          |
|      | 20  | Dulcísimo bien,<br>soberano amor | E RA     | I-II-III | S    | 2   | ar       |
|      | 21  | Contra el celestial convite      | IE RA    | I-II-III | T    | 2   | cl       |
| 1734 | 147 | Si de un Dios todo finezas       | IE RA    | I-II     | A    | 2   | ar       |
|      | 22  | Para llegar con ventura ...      | IE RA    | I-II-III | T    |     | vn       |
|      | 23  | Todo es contradicciones ...      | E RA     | I-II-III | A    |     |          |
| 1735 | Cl. | Para qué, Dios amante            | RA       | S-II-III | S    | 2   |          |
|      | 29  | Del más abundante grano          | E RA     | I-II-III |      | 2   |          |
|      | 30  | Pues en la sagrada mesa          | IE RA    | I-II-III | S    | 2   |          |
| 1736 | 164 | Surcando la azul campaña         | IE RA    | I-II     | S    | 2 2 |          |
|      | 165 | Por variar en el aplauso         | IECRA    | I-II     | S    | 2   |          |
|      | 166 | Ejércitos lucidos                | IE RA    | I-II     | A    | 2 2 | ó/c      |
| 1737 | 10  | Del más abundante grano          | E RA     | I-II-III | T    | 2   |          |
|      | 140 | Galán embozado                   | ECRA     | I-II-S   | S    | 2   |          |
|      | 184 | Afuera, sentidos                 | IE RA    | I-II     | S    | 2   |          |
| 1738 | 149 | Desde el altar donde se halla    | IE RA    | S-II-III | S    | 2   |          |
|      | 167 | ¿Quién sabrá decir?              | E RA     | S-II-III | S    | 2   |          |
|      | 183 | Huyendo pasa Lázaro              | RE RA    | I-II     |      | 2   |          |
| 1739 | 132 | Animoso el jornalero             | IE RA    | I-II     |      | 2   |          |
|      | 28  | En cánticos de alegría           | EC       | I-II-III | 2    |     |          |
|      | 148 | Sagrados nobles espíritus        | IE RA    | I-II     | S    | 2   |          |
| 1740 | 24  | Surcando sin gobernalle (Cl)     | IE RA    | I-II-III | T    | 2   |          |
|      | 125 | Oh Dios enamorado                | IE RA    | I-II     | S    | 2   |          |
|      | 131 | Avanza al alcázar supremo ...    | E RA     | I-II     | S    | 2   |          |
| 1741 | 135 | Al espléndido convite ...        | E RA     | I-II     | S    | 2   |          |
|      | 138 | Abejitas, venid a libar          | EC       | I-II-III | S    |     |          |
|      | 139 | Horrenda sierpe antigua          | E RA     | I-II     | T    | 2   |          |
| 1742 | 27  | En un convite sagrado            | IE RA    | I-II-III | S    | 2   |          |
|      | 163 | De la gracia el Sacramento...    | IE RA    | T-II-III | T    | 2   |          |
|      | Cl. | En un convite sagrado            | IE RA    | I-II     | S    | 2   |          |
| 1743 | 168 | Ah de la costa                   | E RA     | I-II     | S    | 2   |          |
|      | 176 | Hombres, pues Dios<br>os convida | IE RA    | I-II     | T    | 2   |          |
|      | 180 | Así como en Babilonia ...        | IE RA    | I-II     | A    | 2 2 |          |
| 1744 | 181 | Aquí de Dios que me mata ...     | IE RA    | I-II     | T    |     | vn       |
|      | 182 | Matutinas aves, despertad ...    | IE RA    | I-II     | T    | 2   | vn ar    |
|      | 127 | Disponed vuestras casas          | IE RA    | I-II     | A    | 2   |          |
| 1744 | 177 | Hoy cuando de regocijo ...       | IECRA    | I-II     | T    | 2   | ó/c      |
|      | 178 | A la mesa del Rey celestial      | IECRA    | I-II     | S    | 2   |          |
|      | Cl. | Con milagros de excelso poder    | RA       | I-II     | T    | 2   |          |

| (continuación) |     |                               |       |          |      |             |
|----------------|-----|-------------------------------|-------|----------|------|-------------|
| AÑO            | Nº  | TITULO                        | FORMA | COROS    | SOLO | VI Tp Instr |
| 1745           | 17  | A labrar, abejitas            | E RA  | I-II     | T    | 2           |
|                | Ri  | Ya, Señor, a tu obsequio...   |       | I-II     |      | vn          |
|                | 116 | El gran padre de familias     | IE RA | I-II     | T    | vn          |
| 1746           | 169 | Como Jesús en la vianda ...¿? | IE RA | I-II     | S    | 2           |
|                | 170 | A las montañas de Cumas       | IE RA | I-II     | S    | 2           |
|                | 179 | Potencias, alarma ... ¿?      | E RA  | I-II     | A    | 2           |
| 1747           | 25  | Afectos, ternezas...          | E RA  | I-II-III | A    | vn          |
|                | 136 | Entre sombras de luz          | IE RA | I-II     | T    | 2           |
|                | 174 | Con apariencias de paz        | IE RA | I-II     | S    | 2           |
| 1748           | 171 | Júbilo, mortales              | E RA  | T-II-III | T    | 2           |
|                | 172 | Albricias, sentidos           | E RA  | I-II     | S    | 2           |
|                | 175 | Oh amor, cómo sabes (Seg.)    | E RA  | I-II     | S    | 2           |
|                | 189 | Pues hoy nuestro Dios ...     | IE RA | I-II     | T    | vn          |
| 1749           | 126 | Ya que Dios amante            | IE RA | I-II     | S    | 2           |
|                | 188 | Si fineza cabe ...            | E RA  | I-II     | S    | 2           |
|                | 190 | Cielos, los ojos al mundo     | E RA  | I-II     | S    | 2           |
|                | 192 | Qué hermosas corren ...       | E RA  | T-II-III | T    | 2           |
| 1750           | 191 | Lisonja del aire (Cl)         | ECRA  | I-II     | S    | 2           |
|                | 193 | Aplaudan los astros           | E     | I-II     |      | 2           |
| 1751           | 134 | Oigan, atiendan, escuchen...  | ECRA  | I-II     | S    | 2           |
|                | 137 | Batid el vuelo, aves...       | E RA  | I-II     | A    | 2           |
| 1752           | 121 | De lágrimas en el valle       | IE RA | I-II     | T    | 2           |
|                | 122 | Serafines al solio asistentes | E RA  | I-II     | T    | 2 ó/c       |
|                | 133 | A una boda de los cielos      | IE A  | I-II     | T    | 2           |
|                | 173 | A un mal trovador poeta       | IEC   | I II     |      | 2           |
| 1755           | 185 | Dos serafines amantes         | IE RA | SS-II    |      | 2 bajón     |
|                | 194 | Venid, potencias del alma     | IE RA | SAT-II   | S    | 2           |
| S/F            | 114 | A la playa, mortales          | ECRA  | I-II-III | S    | vn          |
|                | 115 | Armado de sus finezas         | IE RA | I-II-III | S    | 2 cl tl     |
|                | 117 | Si Jezabel en su airado ...   | IE RA | I-II     | S    | 2 2cl 2ci   |
|                | 118 | Almas generosas               | E RA  | I-II     | T    | 2 2         |
|                | 119 | Venid, almas amantes ¿?       | E RA  | I-II     | T    | 2 cb        |
|                | 120 | Olvídense los ejemplos ¿?     | E RA  | I-II     | S    | 2 2cl       |
|                | 129 | Todo es misterios de amor     | ECRA  | A-II-III | A    | 2           |
|                | 141 | Criaturas de Dios todas       | E RA  | AT-II    | A    | 2 2         |
|                | 195 | Luminoso Sol ardiente ¿?      | IE RA | I-II     |      | vn          |
|                | Cl. | Al espléndido banquete        |       | I-II     |      | 2 2         |
|                | Cl. | En confuso tropel de furios   | RA    | I-II     | T    | 2           |
|                | Cl. | Oh admirable sacramento       |       | II-III   |      |             |
|                | Cl. | Dulce amoroso                 | RA    | I-II     |      |             |

\* \* \*



II.2.1.2.- *Navidad*

| AÑO  | Nº  | TÍTULO                            | FORMA | COROS     | SOLO | VI  | Tp Instr |
|------|-----|-----------------------------------|-------|-----------|------|-----|----------|
| 1710 | 107 | ¿Qué visteis, pastores ...        | EC    | I-II-III  | S    |     |          |
|      | Cl. | A fin de darte las pascuas        | SSSA  |           |      |     |          |
| 1728 | 63  | Ah del horroroso abismo           | EC    | I-II-III  |      |     |          |
|      | 80  | Un infantilillo que hogaño        | IEC   | I II-III  | S    | 2   |          |
|      | 81  | Al portal, que esta noche         | EC    | I II-III  | B    |     | ó/c      |
|      | 82  | Resuene el clarín                 | ECRA  | I-II-III  |      |     | ó/c vn   |
| 1729 | 35  | Por ser día tan festivo           | IEC   | I-II-III  | T    | 2 2 |          |
|      | 84  | Al bosque, al valle, al llano     | E RA  | I-II-III  |      | 2   | 2cl      |
|      | 157 | Zagales, ah del monte             | E RA  | I-II-B    | A    | 2   | 2cl ar   |
| 1730 | 34  | En la Nochebuena ...              | EC    | I-II-III  |      | 2 2 |          |
|      | 85  | Rómpase todo el aire              | ECRA  | I-II-III  | S    | 2   | 2cl      |
|      | 159 | ¿Por dónde empezar<br>podremos?   | ECRA  | SS-II-III |      | 2   | 2ci      |
|      | Seg | Un sacristán y una beata          | SS    |           |      |     |          |
| 1731 | 2   | ¿Qué claridad brillante?          | E RA  | I-II-III  | S    | 2   | ar       |
|      | 41  | Como tan propio esta noche        | I CRA | I-II-III  | S    | 2 2 |          |
|      | 83  | Entre insufribles cadenas         | IE RA | I-II-III  | S    | 2   |          |
| 1732 | 1   | En la noche toda aplausos         | IE RA | I-II-III  | S    | 2 2 |          |
|      | 3   | Ay, hombre, a mis favores...      | E A   | I+II-III  | A    | 2   | 2t/c     |
|      | 60  | Hola, pastores,                   | E RA  | I-II-III  | S    | 2   | 2t/c     |
| 1733 | 4   | ¿Qué es esto, pastores?           | ECRA  | I-II-III  |      | 2 2 |          |
|      | 36  | Desde la oscura mansión           | IE RA | I-II-III  | T    | 2 2 | ó/c      |
| 1734 | 5   | Del seno donde los justos(Pt)     | IE RA | I-II-III  | A    | 2 2 | ó/c      |
|      | 6   | Incitado de la envidia            | IE RA | I-II-III  | T    | 2 2 |          |
|      | 200 | Un pastor, músico diestro         | IEC   | I-II-B    | B    | 2   |          |
|      | Cl. | Por estar ... ¿?                  | I RA  | I-II-III  | T    | 2   |          |
| 1735 | 7   | No hay una pastorela              | EC    | I-II-III  | S    | 2 2 |          |
|      | 8   | Vestidos de poetas ...            | IECRA | I-II-III  |      | 2 2 |          |
|      | 9   | ¿Adónde, mi amor. podré...?       | E RA  | I-II-III  | T    | 2 2 |          |
|      | 158 | Ay, Dios de mi alma               | EC    | I-II-S    | S    | 2 2 |          |
| 1736 | 56  | El marinero divino                | IE RA | I-II-III  | S    | 2 2 |          |
|      | 78  | Pues ya del celeste golfo         | IE RA | I-II-III  | S    | 2 2 |          |
| 1737 | 76b | Ya cesó el funesto llanto         | E RA  | I-II-III  | S    | 2 2 |          |
|      | 77  | Traveseando van los aires         | E RA  | I-II-III  | T    | 2 2 |          |
|      | 198 | Pues que hoy celebramos ...       | ECRA  | I-II-B    |      | 2 2 |          |
|      | 211 | A Belén llegan festivos           | IE RA | I-II-AT   |      | 2 2 |          |
| 1738 | 75  | Si el aura sonora                 | E RA  | I-II-III  | S    | 2 2 | ob       |
|      | 76  | Felices mortales                  | EC    | I-II-III  |      | 2 2 |          |
|      | 155 | Pues brinda la noche ...          | EC    | I-II-S    | S    | 2 2 |          |
| 1739 | 68  | La fiera que se oculta            | EC    | I-II-III  |      | 2 2 |          |
|      | 69  | Huyendo, zagales...<br>(borrasca) | E RA  | I-II-III  |      | 2 2 |          |

| AÑO  | Nº   | TÍTULO                           | (continuación) |           |      |     | Tp   | Instr |
|------|------|----------------------------------|----------------|-----------|------|-----|------|-------|
|      |      |                                  | FORMA          | COROS     | SOLO | VI  |      |       |
| 1740 | 74   | Como en el Apocalipsis ...       | E AR           | I-II-III  | T    | 2 2 |      |       |
|      | Cl.  | Hoy un ciego y una ciega         |                | I-II-2+   |      | 2 2 |      |       |
| 1741 | 37   | Resonad, esferas                 | E RA           | I-II-III  | T    | 2 2 |      |       |
|      | 39   | Hoy que nace el general          | IE RA          | I-II-III  |      | 2 2 |      |       |
|      | 210  | Como es el Niño que nace         | IE RA          | I-II-III  | S    | 2 2 |      |       |
|      | 197  | Bienvenido, Bato                 | EC             | I-II-T    | T    | 2 2 |      |       |
| 1742 | 70   | Zagales, llegad                  | E RA           | I-II-III  | T    | 2 2 |      |       |
|      | 71   | De amantes quejas                | IE RA          | I-II-III  |      | 2 2 |      |       |
|      | 72   | Como todo es regocijo...         | IE             | TB-II-III |      | 2 2 |      |       |
|      | 73   | Brillante el sol se desprende    | IE RA          | I-II-III  | S    | 2 2 |      |       |
| 1743 | 50   | Ay, cielo soberano               | E RA           | I-III-III | T    | 2   | 2cl  |       |
|      | 154  | No se las lleve el aire          | EC             | I-II      | S    | 2 2 |      |       |
|      | 156  | Esta noche en el portal          | IEC            | T-II-III  | T    | 2 2 |      |       |
|      | 201  | Formando candentes salvas        | E RA           | SS-II-SAT | S    | 2   | 2cl  |       |
| 1744 | 26   | Hoy que el mayor de<br>los Reyes | IEC            | I-II-III  |      | 2 2 |      |       |
|      | 49   | ¿Adónde con tanto insulto...?    | E RA           | I-II-III  |      | 2 2 |      |       |
|      | 52   | Quien adquirir apetece ¿?        | IE RA          | I-II-III  |      | 2 2 |      |       |
|      | 202  | Las serranillas alegres...       | IEC            | SS-II-III | S    | 2 2 |      |       |
| 1745 | 47   | Albricias, pueblo amado          | RE RA          | I-II-III  |      | 2 2 | (Cl) |       |
|      | 48   | De pastores y zagales            | IECRA          | I-II-III  |      | 2 2 |      |       |
|      | 58   | Pastores que en la majada        | IECRA          | I-II-III  |      | 2 2 |      |       |
|      | 196  | Despierto está ya el sol         | ECRA           | T-II-III  |      | 2 2 |      |       |
| 1746 | 43   | Corred el cierzo helado (Pt)     | RARA           | I-II-III  |      | 2 2 |      |       |
|      | 44   | Por una deuda en prisiones       | E RA           | I-II-III  | T    | 2 2 |      |       |
|      | 45   | Ah de las sacras esferas         | EC             | I-II-III  | S    | 2 2 |      |       |
|      | 46   | Hola, hau, pastorcillos...       | EC             | I-II-III  | T    | 2 2 |      |       |
| 1747 | 31   | Hola, pastorcillos todos...      | EC             | I-II-III  |      | 2 2 |      |       |
|      | 32   | Ah del brillante cóncavo         | IE RA          | I-II-III  | T    | 2   | 2cl  |       |
|      | 42   | Ah del lóbrego espacio           | ERRA           | I-II-III  |      | 2   | 2cl  |       |
|      | 199  | Una tropa de zagales             | IEC            | S-II-III  | S    | 2 2 |      |       |
| 1748 | 54   | Los pastores que ilustrados      | E RA           | I-II-III  |      | 2 2 |      |       |
|      | 55   | Albricias, dichosos mortales     | E RA           | I-II-III  | S    | 2   | 2cl  |       |
|      | 207  | Moradores del orbe, atended      | ECRA           | T-II-III  | T    | 2   | 2cl  |       |
|      | 208  | Yo no sé cómo y por dónde        | IEC            | T-II-III  | T    | 2 2 |      |       |
| 1749 | 53   | ¿Qué será tan extraño...?        | CRA            | I-II-III  | T    | 2   | 2cl  |       |
|      | 204  | Viendo que en los pastores...    | IECRA          | SS-II-III |      | 2 2 |      |       |
|      | 205  | Ah de los que habitáis...        | E RA           | SB-II-III |      | 2 2 |      |       |
|      | 206  | Entre cuantos personajes         | IEC            | I-II-S    | T    | 2 2 |      |       |
| 1750 | Barr | Angélicas escuchas               | I R            |           | A    |     |      |       |
|      | Barr | Ah de la selva, monteros         | I R            |           | A    |     |      |       |
|      | Barr | Un pastor y una zagala           | I CS           |           | A    |     |      |       |

| (continuación) |      |                                     |       |            |      |             |
|----------------|------|-------------------------------------|-------|------------|------|-------------|
| AÑO            | Nº   | TÍTULO                              | FORMA | COROS      | SOLO | VI Tp Instr |
|                | Barr | Si es estilo de Valencia            | I RM  |            |      |             |
| 1751           | 51   | Con un cierto instrumentista        | IECRA | I-II-III   |      | 2 2 ó/c     |
|                | 57   | Serafines que abrasados...          | IE RA | I-II-III   | S    | 2 2         |
|                | 67   | Alegría, alegría, mortales          | E RA  | I-II-III   | T    | 2 2 2cl     |
|                | 203  | En la tropa de pastores             | IE RA | SAT-II-III | T    | 2 2         |
| 1752           | 40   | Un poeta vergonzante                | IEC   | I-II-III   |      | 2 2         |
|                | 66b  | Ah del gran campo                   | E RA  | I-II-III   |      | 2 2 2ob ó/c |
|                | Barr | Qué sonoro clarín armonioso         |       | I          | RF   |             |
|                | 209  | Hoy dos tiples...                   | IE RA | SS-II-III  |      | 2 2         |
| 1753           | 65   | Si en el día que un príncipe        | IE RA | I-II-III   | T    | 2 2cl       |
|                | 66   | ¿Qué es esto, pastores?             | E RA  | I-II-III   | T    | 2 2         |
|                | Barr | Viéndose hogaño<br>los pastorcillos | I C   |            |      |             |
|                | Barr | Un portugués y un gallego           | I C   |            | TP   |             |
| 1755           | 62   | ¿Qué novedad altera...?             | E RA  | I-II-III   |      | 2 2cl cb    |
| S/F            | 59   | Zagales y pastores                  | ECRA  | I-II-III   |      | 2 2         |
|                | 61   | Desatado diluvio                    | ECRA  | I-II-III   |      | 2 2         |
|                | 64   | Viendo ansioso un Maestro           | IEC   | I-II-III   | S    | 2 2         |
|                | Cl.  | De la Nochebuena dicen... ¿?        |       | I-II-III   |      | 2 1         |
|                | Cl.  | El cuento, la, li, la               |       | I-II       |      |             |
|                | Cl.  | Esta noche a los maitines           |       | I-II-SSA   |      | 2 2         |
|                | Pa   | Les dotze van a tocar               | E P   | II         |      |             |

\* \* \*

### II.2.1.3.- Asunción

| AÑO  | Nº  | TÍTULO                       | FORMA | COROS    | SOLO | VI Tp Instr |
|------|-----|------------------------------|-------|----------|------|-------------|
| 1728 | 103 | En hora feliz                | RAA   | I-II-III | S    | 2 ar        |
|      | 104 | Rasgándose las esferas       | E RA  | I-II-III | S    | 2           |
|      | 221 | Angélicos espíritus          | E RA  | I-II     |      | 2           |
|      | 248 | Hoy se encumbra María        | ECRA  | I-II     |      | 2 ar        |
| 1729 | 213 | La tierra llora afligida     | ECRA  | I-II     | S    | 2           |
|      | 219 | Como un ejército fuerte      | IECRA | I-II     | A    | 2           |
| 1730 | 88  | En sagrada feliz competencia | IE RA | I-II-III | A    |             |
|      | 217 | Cantad, serafines            | ECRM  | I-II     | S    | 2           |
|      | 242 | Por el golfo de los vientos  | ECRA  | I-II     | S    | 2           |
| 1731 | 79  | Pues los cielos y la tierra  | IE RA | I-II-III | S    | 2 2cl       |
|      | 86  | ¿Quién es la que del mundo?  | ECRA  | I-II-III | S    |             |
|      | 87  | Por las cerúleas campañas    | ECRA  | I-II-III | A    | 2           |
|      | 93  | Apacibles clarines...        | IE RA | I-II-III | S    | 2 ar ó/c    |

| (continuación) |     |                               |       |           |      |     |          |
|----------------|-----|-------------------------------|-------|-----------|------|-----|----------|
| AÑO            | Nº  | TÍTULO                        | FORMA | COROS     | SOLO | Vl  | Tp Instr |
| 1732           | 89  | Ah de la Sión celeste         | E RA  | I-II-III  | A    | 2 2 |          |
|                | Cl  | Pues los cielos y la tierra   | RA    | I-II-III  | S    | 2   | ó/c      |
| 1733           | 152 | Ah de los habitantes (Pt)     | ECRA  | S-II-III  | S    | 2   |          |
|                | 230 | Un ruiseñor armonioso (Pt)    | IE RA | S-II-III  | S    | 2   | ó/c      |
|                | 231 | Canten festivas               | E RA  | I-II      |      |     |          |
| 1734           | 100 | Hoy que dichosa en los cielos | IE RA | I-II-III  | A    |     |          |
|                | 246 | Qué gozosa novedad            | IE RA | I-II      | S    | 2 2 |          |
|                | Cl. | Para subir a su Reina         |       | I-II-III  |      | 2   |          |
| 1735           | 214 | Métricos hoy alternen suaves  | E RA  | I-II      | S    |     |          |
|                | Cl. | Formen escuadrones, resuene   | RA    | A-II-III  | S    | 2   | ar ó/c   |
| 1736           | 95  | Ah de la esfera celeste       | E RA  | II-II-III | S    |     |          |
|                | 218 | Pues elevada de glorias       | IE RA | I-II      | A    | 2   |          |
|                | 229 | En formados batallones        | IE RA | I-II      | T    | 2 2 |          |
| 1737           | 16  | Fénix generosa                | E RA  | I-II-III  | T    |     | ar vn    |
|                | 98  | [el mismo]                    |       |           |      |     |          |
|                | 239 | Celestes paraninfos           | E RA  | S-II-III  | S    |     |          |
|                | 241 | La curiosidad resuelve        | E RA  | S-II-III  | S    |     |          |
| 1738           | 102 | ¿Qué es esto que los cielos?  | ECRA  | I-II-III  | T    |     |          |
|                | 153 | Sagradas jerarquías           | E RA  | T-II-III  | S    | 2   | ó/c      |
| 1739           | 99  | Ah, felices cortesanos        | E RA  | I-II-III  | A    |     |          |
|                | 101 | Atalayas celosos              | RA    | I-II-III  | S    | 2 2 |          |
|                | 162 | Matutinas aves                | IE RA | I-II      | S    | 2   |          |
| 1740           | 106 | Hoy una beldad divina         | IE RA | I-II-III  | S    |     |          |
|                | 252 | Sagrado impulso que al labio  | E RA  | I-II      | S    | 2 2 |          |
| 1741           | 92  | Angélicas voces               | E RA  | I-II-III  | S    |     |          |
|                | 228 | ¿Quién es...?                 | IE RA | I-II      | T    |     |          |
|                | 240 | En la solemne Asunción        | IE RA | I-II      | S    | 2 2 |          |
| 1742           | 96  | Para enriquecer la esfera     | IE RA | I-II-III  | S    |     |          |
|                | 223 | Músicas a María celebren      | IE RA | I-II      | S    |     |          |
|                | 243 | Sagrada vice-diosa            | IE RA | I-II      | S    | 2   |          |
| 1743           | 105 | Ay, qué ligera                | ECRA  | I-II-III  |      |     |          |
|                | 253 | Ah de la esfera divina        | ECRA  | SS-II-III | T    |     |          |
| 1744           | 91  | Rompiendo la vaga esfera      | E RA  | I-II-III  | S    |     |          |
|                | 227 | Para formar de María          | IE RA | I-II      | T    | 2   |          |
| 1745           | 216 | Vengan a ver hoy subir        | E RA  | I-II      | T    | 2   |          |
|                | 247 | Oh, qué hermosos...           | IE RA | I-II      | T    | 2   |          |
| 1746           | 212 | Gloriosos asuntos (Cl)        | IE RA | I-II      | A    |     |          |
|                | 220 | Al tránsito de María          | IE RA | I-II      |      | 2   |          |
|                | 236 | Al ver que en triunfo célebre | IE RA | I-II      | T    | 2   |          |
| 1747           | 226 | Qué dichosa sube              | E RA  | I-II      | T    |     |          |
|                | 237 | Ya extiende los brazos        | E RA  | T-II-III  | T    | 2   | 2cl      |
|                | 250 | Llena de gracia los aires     | IE RA | I-II      | S    |     | vn       |



| (continuación) |     |                             |       |          |      |     |          |
|----------------|-----|-----------------------------|-------|----------|------|-----|----------|
| AÑO            | Nº  | TITULO                      | FORMA | COROS    | SOLO | VI  | Tp Instr |
| 1748           | 160 | Oh, qué rápida remonta      | IE RA | I-II     | S    | 2   |          |
|                | 215 | Ya ha llegado triunfante... | E RA  | I-II     | T    |     | vn       |
|                | 222 | Anda, bella como la luna    | IE RA | I-II     | T    | 2   |          |
| 1749           | 161 | Rebose hoy todo el suelo    | E RA  | I-II     |      | 2   |          |
|                | 245 | A las dichas, a las glorias | EC    | I-II     | A    | 2   |          |
| 1751           | 232 | Aves que pobláis el viento  | E RA  | I-II     | T    | 2   |          |
|                | 249 | Yo soy el cielo             | E RA  | I-II     |      | 2   |          |
| 1752           | 224 | Parad el vuelo              | E RA  | I-II     | S    | 2 2 |          |
|                | 225 | Callad, mortales            | E RA  | I-II     | T    |     |          |
|                | 234 | Ah de la esfera             | E RA  | I-II     | T    | 2 2 |          |
| 1753           | 233 | Oh, qué claro el firmamento | IE RA | I-II     | T    | 2   |          |
| 1755           | 23  | Cantad, decid, publicad     | E R   | I-II     |      | 2   |          |
| S/F            | 187 | Al júbilo, al aplauso       | E RA  | I-II     | S    |     | bajo     |
|                | 244 | Venid, elementos            | EC    | I-II     | S    |     |          |
|                | 251 | Festivo el clarín           | E RA  | T-II     | T    | 2   | ó/c vn   |
|                | Cl. | ¿Qué nueva armonía es ésta? | RA    | II-III   | S    |     |          |
|                | Cl. | Ah de los montes vecinos    | RA    | I-II-III | S    |     | vn       |
|                | Cl. | Hoy que María se ostenta    | IE RA | I-II     | S    | 2 2 |          |

\* \* \*

#### II.2.1.4.- Varios

##### a) Virgen

| AÑO  | N.º | TITULO                                                     | FORMA | COROS       | SOLO | VI | Tp Instr |
|------|-----|------------------------------------------------------------|-------|-------------|------|----|----------|
| 1710 | Cl. | Eclipse sus luces el cielo<br>(Cantata V. de la Esperanza) |       | S-3 minist. |      |    |          |
| 1714 | 97  | Si la Niña que nace (Salud)                                | EC    | I-II-III    |      |    | ob ar    |
|      | Cl. | Si la nube que allá (Salud)                                |       | I-II-III    |      | 2  | ob       |
| 1724 | 123 | Albricias, mortales (Salud)                                | E RA  | I-II        | T    | 2  |          |
|      | 262 | Trono sagrado de luces<br>(Traslación Cinta Tortosa)       | IE RA | I-II        | S    | 3  |          |
| 1725 | 255 | Entre comunes horrores<br>(Concepción)                     | IEC   | I-II        | S    |    |          |
| Ri.  | 256 | Ave ligera (Concepción)                                    | ACRM  | S-II        | S    | 1  |          |
| Ri.  | 257 | A la que publica el cielo<br>(Concepción)                  | IECRA | SST-II      |      | 2  | ar       |
| Ri.  | Cl. | Cuando afligidos (Concep.)                                 | IE    | I-II        |      |    |          |
| 1728 | 90  | En mares de inmensas glorias                               | IE RA | I-II-III    | S    |    | vn       |
|      | 94  | Todo luces el aire                                         | E RA  | I-II-III    | T    |    | vn       |

| AÑO  | N.º | TÍTULO                                             | (continuación) |          |      |    | Tp Instr |
|------|-----|----------------------------------------------------|----------------|----------|------|----|----------|
|      |     |                                                    | FORMA          | COROS    | SOLO | VI |          |
| 1752 | 108 | Albricias, fuentes<br>(Desamparados)               | E RA           | I-II-III | T    | 2  | 2cl      |
|      |     | Cl. Rompiendo la vaga esfera<br>(Virgen de Avellà) |                | T-II     |      |    | ó/cl     |
|      |     | Cl. Que lo máximo ha de ser<br>(Concepción) ¿?     |                | ST-SST   |      | 1  |          |
|      |     |                                                    |                |          |      |    |          |

b) Santos y Festividades

| AÑO  | N.º | TÍTULO                                                      | FORMA | COROS    | SOLO | VI  | Tp Instr    |
|------|-----|-------------------------------------------------------------|-------|----------|------|-----|-------------|
| 1710 | 109 | Ah de la esfera fulgente<br>(S. Luis Beltrán)               | EC    | I-II-III |      |     |             |
|      | 130 | El gran Dios de las batallas<br>(San Martín)                | IE RA | I-II     | T    |     | 2ob vn      |
| 1717 | Cl. | Al trofeo, al rumor (Templo<br>Carmelitas de Nules)         | RA    | I-II     | T    |     | ar          |
| 1719 | Cl. | Aun antes que a tus ojos<br>(Santo Tomás)                   | C     | S        | S    |     |             |
| 1722 | 258 | Venid, corred, volad<br>(S.Roque)                           | ECRA  | I-II     | T    |     |             |
|      | 263 | Hoy las hijas de Francisco<br>(Fiesta Capuchinas Castellón) | IACRA | I-II     | T    | 2   |             |
|      | 264 | Arda en gozos el valle<br>(Fiesta Capuchinas Castellón)     | ECRA  | I-II     | T    | 2   | ar vn       |
|      | 266 | Al templo inmortal del Sol<br>(Fiesta Capuchinas Castellón) | ECRA  | I-II     | T    | 2   | vn          |
| 1727 | 38  | El más joven serafín<br>(S. Luis G. y S. Estanislao)        | IEARM | I-II-III | T    | 2   | 2 ob ó/c vn |
|      | 186 | De tí, Cristóbal sagrado                                    | E RA  | I-II     | T    |     | bajón       |
|      | Cl. | Arda en gozos el valle<br>(S. Luis G. y S. Estanislao)      | E RA  | I-II-III | T    | 2   |             |
| 1732 | 110 | Coléricas furias (S. Andrés)                                | IECRA | I-II-III | A    | 2   | ó/c         |
|      | 111 | Pues hoy en cielos y tierra<br>(S. Francisco de Paula)      | IEC   | I-II-III | S    | 2   |             |
| 1733 | 254 | Pues a Nicolás de Bari                                      | IE RA | I-II-III | S    | 2 2 | ó/c vn      |
|      | Cl. | Cielos y tierra festivos<br>(Profesión Sor M.ª Ossana)      |       | SS       |      |     |             |
| 1734 | 113 | En el tirano martirio<br>(S. Juan Nepomuceno)               | IE RA | I-II-III | T    | 2   | 2           |
|      | 272 | La Pasión de Jesús                                          | F     | II       |      |     |             |

| (continuación) |     |                                                                             |       |          |      |     |          |
|----------------|-----|-----------------------------------------------------------------------------|-------|----------|------|-----|----------|
| AÑO            | N.º | TITULO                                                                      | FORMA | COROS    | SOLO | VI  | Tp Instr |
| 1735           | 112 | Pásmese la mansión del orbe<br>(S. Pedro Mártir: Sto. Tribunal)             | ECRA  | I-II-III | A    | 2 2 | cl       |
|                | Cl. | Sagrado Apóstol Tomás                                                       | RAS   | S        |      |     |          |
| 1738           | Cl. | Arma, guerra, ea, soldados<br>(Santa Clara)                                 | RA    | I-II     | A    | 2 2 | tl       |
| 1741           | Cl. | La tierra entre sus senos ¿?                                                | A     | S        | S    | 2   |          |
| 1742           | 259 | El Santo anciano<br>(S. Onofre: fiesta de Quart)                            | IECRA | I-II     | T    | 2   | 2        |
| S/F            | 33  | Pues los afectos rendidos<br>(S. Agustín)                                   | IE RA | I-II-III | S    | 2   | 2 ó/c    |
|                | 260 | Nobles afectos<br>(Sto. Domingo, S. Francisco<br>Asís, S. Abdón y S. Senén) | EC    | I-II     | T    |     | ar vn    |
|                | 265 | A un tesoro escondido<br>A Cristóbal divino [el mismo]                      | EC    | I-II     | V    |     |          |
|                | Cl. | En las armas lucen<br>(S. Buenaventura)                                     |       | ATB-II   |      |     |          |
|                | Cl. | Hoy a un galán embozado<br>(Santa Teresa)                                   |       | I        |      | 2   |          |
|                | Cl. | Suspende el clarín la fama<br>(S. Francisco Regis)                          | RA    | S-ST     | S    | 2 2 |          |
|                | Cl. | Si Cristo busca a Valencia<br>(Al Cristo del Salvador)                      |       | I        |      |     |          |
|                | Cl. | Suceso feliz (Cantata)                                                      |       | I        |      |     |          |
|                | Cl. | Ah de la gran guardia ¿?                                                    |       | ST-II    |      | 2   |          |
|                | Seg | Qué alegre se muestra<br>(Santo Tomás de Aquino)                            | IE RA |          |      |     | 2ob      |

\* \* \*

## II.2.2.- Otras obras

| AÑO  | Nº  | TITULO                                                    | FORMA | COROS | SOLO | VI | Tp Instr |
|------|-----|-----------------------------------------------------------|-------|-------|------|----|----------|
| 1710 | Cl. | A fin de darte las pascuas                                | SSSA  |       |      |    |          |
| 1718 | 261 | Cortó la noche<br>(Opera al Patriarca S. José)            | TRCAC | S-II  | S    |    |          |
|      | Cl. | Atención a la gloria (Cuatro)<br>(S. Roque en Villarreal) |       | II    |      |    |          |
|      | Ri. | Cantata S. Francisco de Asís                              | Orat. |       |      |    |          |
| 1723 | MM. | La vida del justo...                                      | Orat. |       |      |    |          |

|      |     | (continuación)                                                              |       |       |      |    |    |       |
|------|-----|-----------------------------------------------------------------------------|-------|-------|------|----|----|-------|
| AÑO  | N.º | TÍTULO                                                                      | FORMA | COROS | SOLO | VI | Tp | Instr |
| 1724 | 362 | Ah del célebre confín<br>(Cantata humana y divina)                          | G RAS |       | S    | 2  |    |       |
| 1732 | Ri. | Desengaño de la mundana...                                                  | Orat. |       |      |    |    |       |
| 1734 | 267 | Pues todo el mundo Gozos<br>S. Juan Nepomuceno)¿?                           | EC    | I-II  | (Pt) | 2  |    |       |
| S/F  | 268 | Del arcángel... (Gozos<br>al Arcángel S. Miguel)                            | EC    | I     | V    |    |    |       |
|      | 273 | Venid, valencianos<br>(Cuatro para la Comedia de la<br>2ª parte de Galatea) | E     | I     |      | 2  |    |       |
|      | 274 | Otro a cuatro para la loa                                                   | E RA  | I     | A    | 2  |    |       |
|      | 275 | En tiernos lazos de amor<br>(Cuatro para la Comedia ...)                    | E     | I     |      |    |    |       |
|      | 276 | Pues sois de nuestro consuelo<br>(Gozos Ntra. Sra. del Carmen)              | I C   | II    | S    | 2  |    |       |
|      | Cl. | Fragmento de cuatro sin texto                                               |       |       |      |    |    |       |
|      | Cl. | Oigan al bobo                                                               |       | S     | S    |    |    |       |
|      | Cl. | Suceso feliz (Cantata)                                                      |       | I     |      |    |    |       |
|      | To. | Agradecer y no amar-Cuatro                                                  |       |       |      |    |    |       |
|      | To. | El escándalo de Grecia-Cuatro                                               |       |       |      |    |    |       |
|      | To. | Afectos de odio y amor-Cuatro                                               |       |       |      |    |    |       |
|      | To. | El juramento ante Dios-Cuatro                                               |       |       |      |    |    |       |



# FIESTAS CENTENARIAS,

CON QUE

LA INSIGNE, NOBLE, LEAL,  
Y CORONADA CIUDAD  
DE

## VALENCIA

celebrò en el dia 9. de Octubre de 1738.

LA QUINTA CENTURIA  
de su Christiana Conquista.

REFERIDAS

POR DON JOSEPH VICENTE ORTI  
y Mayor.

Y DEDICADAS

A la misma muy Ilustre Ciudad.

---

EN VALENCIA:

Por Antonio Bordazar, Impressor del S. Oficio, y de la Ilustre Ciudad.  
Año M.DCC.XXXX.

Handwritten musical score for the Opera el Patriarca San José. The score consists of six staves. The first five staves are for vocal parts, and the sixth is for piano accompaniment. The lyrics are written below the fifth staff.

24 25 26 27 28 29 30 31 32

fuga canto reprensie ne en etas reflexiones se de tiene se detie ne.

# OPERA AL PATRIARCA SAN JOSÉ

(A 5 Voces Año 1718)

Revisión y Edición:  
José Luis Palacios Garoz

José Pradas Gallén (1689 - 1757)

## TONO

1 *Despacio*

**Tiple 1ª** Cor ló la no che su fu nes to tra je

**Tiple 2ª** Cor ló la no che su fu nes to tra je

**Alto** Cor ló la no che su fu nes to tra je

**Tenor** Cor ló la no che su fu nes to tra je

**Bajo** Cor ló la no che su fu nes to tra je

**Continuo** 1 *Despacio* 2 3 4

5

de la som bra más ló bre gay más fe a.

5 de la som bra más ló bre gay más fe a.

5 de la som bra más ló bre gay más fe a.

5 de la som bra más ló bre gay más fe a.

5 de la som bra más ló bre gay más fe a.

5 de la som bra más ló bre gay más fe a.

5 6 7 8 4

9

cuan do Jo sé del du ro ma de ra

9

cuan do Jo sé del du ro ma de ra

9

cuan do Jo sé del du ro ma de ra

9

cuan do Jo sé del du ro ma de ra

9

cuan do Jo sé del du ro ma de ra

9

cuan do Jo sé del du ro ma de ra

7 4

13

je conclu i a la mi se ra ta re a;

13

je conclu i a la

13

je conclu i a la mi se ra ta

13

je conclu

13

je conclu i a la mi se ra ta re a; la

13



17

la mi se ra ta re a;

17

mi se ra ta re a;

17

re a; la mi se ra ta re a;

17

i a la mi se ra ta re a;

17

mi se ra mi se ra ta re a;

17

mi se ra mi se ra ta re a;

21

yaun quea la fu ga cau

21

yaun quea la fu ga la fu ga

21

yaun quea la fu ga yaun quea la fu ga

21

yaun quea la fu ga yaun quea la fu ga

21

yaun quea la fu ga yaun quea la fu ga

21

yaun quea la fu ga yaun quea la fu ga

21

yaun quea la fu ga yaun quea la fu ga

25

lo se pre vie ne en es tas re fle

25

cau to se pre vie ne en es tas re fle

25

cau to se pre vie ne en es tas re fle

25

cau to se pre vie ne en es tas re fle

25

cau to se pre vie ne en es tas re fle

25

cau to se pre vie ne en es tas re fle

29

xio nes se de tie ne. se de tie ne.

29

xio nes se de tie ne. se de tie ne.

29

xio nes se de tie ne. se de tie ne.

29

xio nes se de tie ne. se de tie ne.

29

xio nes se de tie ne. se de tie ne.

29

xio nes se de tie ne. se de tie ne.

29

xio nes se de tie ne. se de tie ne.

# SOLO

*Tiple Solo* *Despacio*

Co bar des—sos pe—chas

*Continuo* *Despacio*

co bar des—sos

pe—chas no siem pre juz gueis queel mal—so loes

cier to yel bien—no—lo— es yel bien—no—lo— es.

# RECITADO

*Tiple Solo*

1

Mas 'Ay do lor in jus toi que mea lien toen lo mis mo que mea sus lo

*Continuo*

1

4

de fe cun da las se ñas de Ma ri a causan 'Ay cie loi

4

7

la con go ja mi a en mu jer tan di vi nay so be ra na

7

10

noes po si ble ca ber ña que za hu ma na pe ro ha

10

13

ber con ce bi do sin pe cado tam bién es im po si blea nues tros ta

13

16

do pues con de vo lo ce lo leo fre ci mos los dos pu re zaal cie

16



19 lo ' y sien sua bo noar gu yo que rien do de fen der la me con "clu—

22 yo que nohay ra zón que cua dre a po der quedar— Vir gen siendo Ma—

25 dre Ya laau sen cia y los ce los ma les fuer tes em bis ten au na

29 vi da con dos muer tes y sies fuer za sen tir la más pe no sa a

32 diós que amo rir voy a madaes po— sa pe ro mien te mien te el do

35 lor queen es ta cal ma por no de jar te en ti se que da el al— ma.

# COPLAS (I)

*Tiple Solo*

*Despacio*

1

En va no so — li — ci to hu ir sialin — ten —

Pe ro siendo — sues — po so sien tiem pono — mea —

En es te sa — cri — fi cio quca ten to le — con —

*Continuo*

*Despacio*

1

6

3

tar lo se rá me nos vio len to mu dar los mon tes

par lo po dráo fen der al cie lo que le des do reel

sa gro que se rán las fi ne zas ¡Cuan do son los re

3

6

6

6

5

que mo ver los pa — sos

cre di to al mi — la — gru

ti ros ho lo caus — los!

5

ARIA

*Largo*

Tiple

Continuo

6

Muer le a li via mi do lor.

11

Muer le a

15

li via mi do lor y no lar des en ve nir no

19

lar des en ve nir no lar des no lar des

23

en ve nir a li via mi do lor a li via mi do

28

lor y no lar des no lar des en ve nir no

33  
tar des en ve nir no tar des en ve nir no tar des en ve

38  
nir que la au

43  
sen cia es un mo rir que le ex ce de a lu ri gor que le ex

48  
ce dea tu ri gor que la au sen cia es un mo rir

53  
que le ex ce de a lu ri gor que le ex ce dea tu ri gor

58  
que la au sen cia es un mo rir que le ex ce dea tu ri gor

63  
es un mo rir que le ex ce de a lu ri gor.



CORO

1

*Tiple 1°*  
Cla men cla men al cie lo

*Tiple 2°*  
Cla men cla men al cie lo cla men al cie lo

*Alto*  
Cla men cla men al cie lo cla men al cie lo cla men al cie lo la

*Tenor*  
Cla men cla men al cie lo la—

*Bajo*  
Cla men cla men al cie lo cla men al cie lo la

*Continuo*

5

la que ja, el sus pi ro, el llan to yel rue

la que ja, el sus pi ro, el llan to yel rue

que ja, el sus pi ro, el llan to yel rue—

que ja, el sus pi ro, el llan to el llan to yel rue

que ja, el sus pi ro, el llan to el llan to yel rue

que ja, el sus pi ro, el llan to el llan to yel rue

4 3f 4 4f 4

9

go cla men al cie lo la que ja el sus pi ro el

go cla men al cie lo la que ja el sus pi ro el

go cla men al cie lo la — que ja el sus pi ro el

go cla men al cie lo la que ja el sus pi ro el

go cla men al cie lo la que ja el sus pi ro el

go cla men al cie lo la que ja el sus pi ro el

13

13 yel rue go cla men cla men al cie lo

13 llan to yel rue go cla men cla men al cie lo

13 llan to yel rue — go cla men cla men al cie lo

13 yel rue — go cla men cla men al cie lo

13 llan to yel rue go cla men cla men al cie lo

13 llan to yel rue go cla men cla men al cie lo

[illegible][illegible]

25

cle men      ciae de sam pa      ro.

25

cle. men      ciae de sam pa      ro.

25

cle men      ciae de sam pa      ro.

25

cle men      ciae de sam pa      ro.

25

cle men      ciae de sam pa      ro.

25

cle men      ciae de sam pa      ro.

25

7 4

29

pie dad      el des con sue      lo.

29

pie dad      el des con sue      lo.

29

pie dad      el des con sue      lo.

29

pie dad      el des con sue      lo.

29

pie dad      el des con sue      lo.

29

pie dad      el des con sue      lo.

29

7



33

cla men cla menal cie lo la que ja. el suspi ro. el llan to

cla men cla menal cie lo la que ja. el sus pi ro. el llan to el

cla men cla menal cie lo la que ja. el sus pi ro. el llan to el

cla men cla menal cie lo la que ja. el suspi ro. el llan to

cla men cla menal cie lo la que ja. el sus pi ro. el llan to

cla men cla menal cie lo la que ja. el sus pi ro. el llan to el

38

yel rue go cla men clâ menal cie lo.

llan to yel rue go cla men cla menal cie lo.

llan to yel rue go cla men cla men al cie lo.

yel rue go cla men cla menal cie lo.

llan to yel rue go cla men cla menal cie lo.

# COPLAS (II)

*Tiple Solo*

1

Mas Ayi queal pa ra sis

De tanto a fân ren di

El pro fun do le tar

*Continuo*

1

6

6

5

mo en quea go ni zael pe cho

do a dis tin guir noa cier to

go que nue va sus pen dien do

5

9

a so co rrer el al ma

si de vi vir a ca bo

pa ra muer lees a fa ble

9

6

13

van to des los a lien tos

oa de li rar em pie zo

pa ra sue ñoes vio len to

13

6

6

17

Y yo fa llez co

17

21

sin sa ber el des ma

21

23

yo si es muer leo sue no.

25

6

29

29

33

33



# CORO

*Tiple 1°*

*Tiple 2°*

*Alto*

*Tenor*

*Bajo*

*Continuo*

Des can se laan sio sa pe na

Des can se laan sio sa pe na

Des can se laan sio sa pe na

Des can se laan sio sa pe na

Des can se laan sio sa pe na

Des can se laan sio sa pe na

5

en la glo ria del so sie go que si

en la glo ria del so sie go que si duer men

en la glo ria del so sie go que si

en la glo ria del so sie go que si duer men

en la glo ria del so sie go que si duer men

6

6

6

10

duer men los cui da dos

los cui da dos

duer men los cui da dos des men ti

los cui da dos des men ti

los cui da dos des men ti

14

des men ti rân que son ce

des men ti rân que son ce

rân des men ti rân que son ce

rân des men ti rân que son ce

rân des men ti rân que son ce

6

18

los si len cio que duer me Jo

los si len cio que

los si len cio que

los si len cio

los si len cio que duer me Jo

los si len cio que duer me Jo

22

sé duer me y sue ña mis

duer me Jo sé y sue ña mis te

duer me Jo sé Jo sé y sue ña mis

que duer me Jo sé y sue ña mis

sé que duer me Jo sé y sue ña mis

sé que duer me Jo sé y sue ña mis

26

le rios y sue

rios y

le rios y

le rios y

le rios y

le rios y

30

ña mis te rios si len cio

sue ña mis te rios si len cio

sue ña mis te rios si len cio

sue ña mis te rios si len cio

sue ña mis te rios si len cio



# RECITADO

*Tiple Solo*

De ten los ra yos tem pla el in cen dio por

*Continuo*

ten to so be ra no di vi naad mi ra ción de micem be

le so que al pa so que mei lus tran los au

xi lios lle gan a des lum brar me lus re fle

jos de ten los ra yos tem pla el si len cio.

# COPLAS ANGEL

*Tiple Solo*

*Continuo*

1

3

5

no te mas no que pa ra tu

no te mas no que só lo in ter

no te mas no que Dios hu ma

no te mas no y el nom breal na

6

7

bien Ma ri a es en quien el Ver boen car  
vino el a mor di vino que la fe cun  
nado re me die el pe cado que A dan co me  
cer Je sús ha de ser que al mun do sal

9

no Ma ri a es en quien bel Ver boen car  
do el a mor di vi no que la fe cun  
lió re me die el pe ca do que A dan co me  
vó Je sús ha de ser que al mun do sal

11

no no no te mas no  
do no no te mas no  
lió no no no te mas no  
vó no no no te mas no

# COPLAS (III)

*Tiple Solo*

*Despacio*

1

No le au sen tes a guar da

Ma ri aes la di cho sa

Ha cien do se Dios hom bre

*Continuo*

*Despacio*

6

5

mas ¡Ay! de mi que pres to

en cu yo vi vo tem plo

u nien do seen un su pues to

6

9

des va ne cen al go zo en es ta

con di vi nain ten ción se ha con sa

re den tor que ha sa bi do ha cer res



13

vi da las glo rias que pa sa das

gra do la for ma hu ma na dees le

ca le del pre cio que se pa gue El

13

17

ya son sue ños.

sa cra men to.

a si mis mo.

17

# MINUÉ SOLO Y CORO

*Tiple Solo*

1

Vuel me—mea— mor a la glo ria quea do— ro

*Continuo*

5

vuel ve—me— pres toa su luz ce les tial

5

9

quees pe— re zo saen—un fi no— de— se— o

9

13

aun de lus a las la ve— lo— ci— dad

13

17

aun de— lus— a las la ve— lo ci dad

17

6

*Tiple 1\**

Vuel ve mes mor a la glo ria quea do ro

*Tiple 2\**

Vuel ve mea mor a la glo ria quea do ro

*Alto*

Vuel ve—mea—mor a—la glo ria quea do ro

*Tenor*

Vuel ve mea mor a la glo ria quea do ro

*Bajo*

Vuel ve—mea—mor a la glo ria—quea—do ro

*Contrabajo*

5

vuel ve me pres toa su luz ce les tial

5

vuel ve me pres toa su luz ce les tial

5

vuel ve—me—pres toa su luz ce les tial

5

vuel ve me pres toa su luz ce les tial

5

vuel ve—me—pres toa su luz ce les tial

9

vuel ve me pres toa su luz ce les tial

vuel ve me pres toa su luz ce les tial

vuel ve me pres toa su luz ce les tial

vuel ve me pres toa su luz ce les tial

vuel ve me pres toa su luz ce les tial

6 6

13

vuel ve me pres toa su luz ce les tial

vuel ve me pres toa su luz ce les tial

vuel ve me pres toa su luz ce les tial

vuel ve me pres toa su luz ce les tial

vuel ve me pres toa su luz ce les tial

6 6



# BAJO CONTINUO SOLO

*Grave*

*Allegro*

*Grave*

The 'Grave' section consists of six measures of music in bass clef, 3/4 time. The notes are: Measure 1: C2, G1, C2; Measure 2: C2, G1, C2; Measure 3: C2, G1, C2; Measure 4: C2, G1, C2; Measure 5: C2, G1, C2; Measure 6: C2, G1, C2.

*Allagio*

The 'Allagio' section consists of six measures of music in bass clef, 12/8 time. The notes are: Measure 7: C2, G1, C2, G1, C2, G1; Measure 8: C2, G1, C2, G1, C2, G1; Measure 9: C2, G1, C2, G1, C2, G1; Measure 10: C2, G1, C2, G1, C2, G1; Measure 11: C2, G1, C2, G1, C2, G1; Measure 12: C2, G1, C2, G1, C2, G1.



## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ADAM FERRERO, B. (1988): *Músicos valencianos* (Valencia: Proip S. A.).
- ADAN, D. Vicente (1786): *Documentos para instrucción de músicos* (Madrid).
- AGUILAR, J. (1984): *Historia de la Música en la Provincia de Alicante* (Alicante: Instituto de Estudios alicantinos, 1970; reeditado por la Diputación de Alicante).
- ALDANA S. (1958): "Valencia y el Archiduque Carlos de Austria", *BSCC*, XXXIV, 24-58.
- ALDRICH, P. (1966): *Rhythm in seventeenth Italian Monody* (London).
- ALIER, R. (1985): *Doménico Scarlatti* (Barcelona: Daimon).
- ALMARCHE, F. (1918): *Goigs valencians: sigles XV al XIX* (Valencia: el autor).
- ALVAR, M. (1973): *Villancicos dieciochescos: La colección malagueña de 1734 a 1790* (Málaga: Delegación de cultura del Ayuntamiento).
- ANDIOC, R. (1976): *Teatro y Sociedad en el Madrid del S.XVIII* (Valencia: Castalia).
- ANGLES, H. (1927): *Johannis Cabanilles (1644-1712). Opera omnia* (Barcelona: BC) 4t.
- (1941): *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días* (Barcelona: BC).
- (1962): "Síntesis biográfica y bibliográfica de Cabanilles", *AM XVII*: 3-14.
- ANONIMO (1757): *Visita pastoral a Villahermosa* (Valencia).
- ANONIMO (1818): *Memoria de los difuntos y mortuorios de la Iglesia parroquial de Villahermosa sacada de los Racionales antiguos y modernos que en su archivo se encuentran, excepto los hijos de familia y los párvulos, por no tener de qué testar* (Manuscrito en la Iglesia Parroquial 1462-1818).
- ARAIZ, A. (1942): *Historia de la música religiosa en España* (Barcelona: Lábor).
- ARTERO, J. (1947): "Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII", *AM II*, 191-202.

BALBAS, J. (1884): *Casos y cosas de Castellón. Estudios históricos* (Castellón: Imprenta Armengot).

— (1892): *El libro de la provincia de Castellón* (Castellón: Imprenta Armengot. Reeditado en edición facsímil por la Caja de Ahorros de Castellón en 1987).

BALDELLO, F. (1946): "Organos y organeros en Barcelona: Siglos XIII-XIX", *AM* I, 195-239.

BARBIERI, F. (1986): *Biografías y Documentos sobre música y músicos españoles* (Madrid: Fundación Banco Exterior).

BARREDA, E. (1942): *Música española de los siglos XII al XVIII* (Buenos Aires: Institución cultural española).

BELDA, Mn. (1908): *Apuntes históricos de la villa de Algemesí* (Valencia).

BENAGES, E. (1927 Y 1928): "La ermita de San Bartolomé de Villahermosa", *BSCC* VIII y IX, 186-192 y 43-51, 81-85 y 148.

BLANQUER, A. (1976): "Acerca de 'Matutinas aves' de José Pradas", *TSM* 635, 20-22.

BLASCO, R. (1865): *La procesión del Corpus de Valencia en el S. XVIII* (Valencia).

BLASCO, Ricard (1974): *Goigs valencians: segles XIV al XX: selecció, pròleg i notes: —* (Valencia: Ed. Gorg).

BLASCO MEDINA, F. (1896): *La música en Valencia* (Alicante).

BOLEA Y SINTAS, M. (1894): *La Catedral de Málaga* (Málaga: Imp. de Arturo Gilabert).

BUKOFZER, M. F. (1986): *Music in the Baroque Era* (New York: W.W. Norton and Company, inc., 1947). Traducción al castellano: *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach* (Madrid: Alianza Música).

BUSTELO, F. (1975): "La població del País Valencià al segle XVIII", *Recerques* 5: 73-96.

CADEVALL, G. (1982): "Relación de los órganos que tuvo la Iglesia de la Compañía desde el año 1630", en *ACAO* I, 3-25.

CARBO, J. B. (1922) "El Archivo municipal de Castellón", *BSCC* III, 266-269.

CARCEL, V. (1965): "Los orígenes del Seminario Conciliar de Valencia: 1767-1793", *BSCC* XLI, 201-243.

— (1986): *Historia de la Iglesia en Valencia* (Valencia: Arzobispado) 2 t.

CARCELLER I SAFONT, M. (1989): "Italianisme i innovació en la Música de Josep Pradas", en *BSCC* LXVII, Sept.

CARPENTIER, A. (1976): *Concierto barroco* (Barcelona: Seix Barral).

CARRERAS Y BULLBENA, J. R. (1906): *El Oratorio Musical desde su origen hasta nuestros días* (Barcelona: L'Avens).

CARRERAS, J. J. (1983): *La música en las catedrales en el siglo XVIII: F.J. García (1730-1809)* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico).



CASARES, E. (1977): "La música barroca: análisis formal e ideológico" en *La Música en el Barroco* (Oviedo: Universidad).

—(1980): *La música en la catedral de Oviedo* (Oviedo: Universidad).

CASO, J. M. (1987): "Recuperar la Ilustración", *La Ilustración*, Cuadernos de Historia-16 nº 44, 6-12.

CASTAÑON, J. (1973): *La crítica literaria en la prensa española del S. XVIII (1700-1750)* (Madrid: Taurus).

CASTELL, V. (1949): "Las fiestas de la Stma. Virgen de la Salud de Algemesí. Tradición, Folklore, Simbolismo", *BSCC*, XXV, 769-779.

CAVANILLES, A. J. (1797): *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del reino de Valencia* (Madrid: Imprenta Real; Valencia: Albatros Ediciones, 1989).

CERBELLON DE LA VERA, E. (1726): *Diálogo armónico sobre el Teatro crítico universal en defensa de la Música de los Templos, dedicado a las tres capillas reales de esta Corte: la de su Majestad, señoras Descalzas y señoras de la Encarnación* (Madrid: Imprenta de Francisco López).

CERONE DE BERGAMO, P. (1613): *El Melopeo y Maestro* (Nápoles).

CHAVEZ, E. (1931): *Ensayo de psicología de Sor Juana Inés de la Cruz y de la estructuración y sentido de su obra y de su vida* (Barcelona: Araluce).

CISCAR Y CASABAN, C. (1985): "La Ilustración", en *La Ilustración valenciana* (Valencia: Generalitat).

CLEMENT, F. (1884): *Músicos célebres* (Barcelona: Biblioteca Arte y Letras).

CLIMENT, J. (1962): "Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII. B) Organistas de la catedral (segunda parte)", *AM XVII*, 179-208.

—(1962): "Obras vocales inéditas de J. Cabanilles conservadas en la Catedral de Valencia", *AM XVII*, 120-124.

—(1966): "La música valenciana durante el siglo XVII", *AM XXI*, 211-241.

—(1970): "La obra vocal de J.B. Cabanilles", *TSM*.

—(1971): *Obras vocales completas de J. B. Cabanilles* (Valencia: Ediciones musicales Piles).

—(1974): "José Pradas (1698-1757)", *TSM* 4, 116-117.

—(1974): "Un barroco desconocido: Marcelo Setimio (+1655)", *TSM* II:47-50.

—(1975): "El Villancico de José Pradas (1689-1757)", *TSM* III, 72-74.

—(1975): "La música", en *Historia del País valenciano* (Barcelona: Ed. 62).

—(1976): "La Música valenciana del siglo XVIII", *Actas del I Congreso de Historia del País valenciano* (Valencia: Universidad, 301-309).

—(1977): *Vicente Rodríguez: Sonatas* (Valencia: Inst. Alfonso el Magnánimo).

—(1978): *Historia de la Música Contemporánea Valenciana* (Valencia: Del Cenit al Segur).

—(1979): "El órgano de la catedral de Valencia en 1711; primera reforma posterior a Cabanilles", *RM* II, 5.

——(1982): *Vicente Rodríguez Monllor: Dos tocatas para órgano con clarinetes* (Valencia: Catedral).

——(1983): "Juan Cabanilles. Puntualizaciones biográficas", *RM* VI, 213-221.

——(1983): "La Capilla de Música de la catedral de Valencia", *AM* XXXVIII, 55-59.

——(1985): "La música en el XVIII valenciano" en *La Ilustración valenciana* (Valencia: Generalitat valenciana).

——(1985): "La música española para tecla en el S. XVIII", *RM* VIII, 15-22).

——(1986): *Musici organici Johannis Cabanilles opera omnia* (Barcelona: Diputación) 5 t.

——(1989): *Historia de la música valenciana* (Valencia: Rivera Mota).

CODINA, E. (1946): *Artistas y artesanos del S. XVIII en la villa de Castellón. Noticias referentes a sus obras* (Castellón: Armengot).

——(1946): "Artistas y artesanos del S. XVIII en Castellón", *BSCC* XXII, 265-304 Y 353-364.

COPLAND, A. (1976): *Cómo escuchar la música* (Madrid: F.C.E.).

CORONA, C. y otros (1985): *La provincia de Castellón de la Plana* (Castellón: Caja de Ahorros).

COTARELO Y MORI, E. (1911): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del S. XVI a mediados del XVIII* (Madrid: Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y museos).

——(1917): *Orígenes y establecimiento de la ópera en España* (Madrid: Tipografía de la revista de archivos, bibliotecas y museos).

CRUZ, Sor Juana Inés de la (1952): *Obras completas*; prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte (Méjico: F.C.E.) IV t.

DIAZ, E. (1979): *El "Llibre de la Peyta" de 1721. Notas para un estudio de la economía de Castelló de la Plana durante la primera mitad del S. XVIII* (Castelló: Imprenta hijos de Armengot).

——(1981): *Població i societat al Castelló de Climent*, (Castelló: Societat Castellonenca de Cultura).

——(1983): *El Llibre vert del Archivo Municipal de Castelló* (Castelló: Societat Castellonenca de Cultura).

DIAZ RENGIFO, J. (1759): *Arte poética española* (Barcelona: Imp. María Angela Maoti).

DOMINGO I BORRAS, J. A. (1981): "Organo de Algemesí", *ACAO* Marzo.

DOMINGUEZ ORTIZ, A. (1976): *Sociedad y Estado en el S. XVIII español* (Barcelona: Ariel).

——(1979): "Aspectos sociales de la vida eclesiástica en los siglos XVII y XVIII", en *Historia de la Iglesia en España*, dirigida por GARCIA VILLOSLADA (Madrid: BAC).

——(1980): *Hechos y figuras del S. XVIII español* (Madrid: Ed. Siglo XXI).

- (1987): "La España del S. XVIII", *Cuadernos Historia-16* 44, 12-24.
- ESCOIN, F. (1919): *Organografía musical castellonense* (Castellón: Imp. Barberá).
- (1932): "Francisco José Haydn (1732-1806)", *BSCC* XIII, 303-307.
- (1936): "La música religiosa en Castellón", *BSCC* XVII, 352-355.
- (1944): "La música religiosa en Castellón en el último tercio del S. XIX", *BSCC* XIX, 30-35.
- (1949): "El Maestro D. Vicente Ripollés, canónigo de la Catedral de Valencia", *BSCC* XXV, 585-588.
- ESLAVA, H. (1860): *Breve memoria histórica de la Música religiosa en España* (Madrid: Imp. de Luis Beltrán).
- ESPERANZA Y SOLA, J. M. (1906): *Treinta años de crítica musical: La música religiosa en la Catedral de Madrid* (Madrid: Viuda e Hijos de Tello).
- ESPINEL, V. (1965): *Vida del escudero Marcos de Obregón* (Barcelona: Maucci).
- EXIMENO, A. (1978): *Del origen y reglas de la música con la historia de sus progresos, decadencia y restauración. Obra escrita en italiano por el abate Don \_\_\_\_\_ y traducida al castellano por D. Francisco Antonio Gutiérrez, Capellán de S.M. y Maestro de Capilla del Real Colegio de Religiosas de la Encarnación de Madrid* (Madrid: Imprenta Real, 1796; reedición preparada por Francisco Otero en Madrid: Editora Nacional).
- (1872): *Don Lazarillo Vizcardi* (Madrid: Ed. de F. Asenjo Barbieri).
- FEIJOO Y MONTENEGRO, B. J. (1730): *Teatro Crítico Universal* (Madrid: Imp. Herederos F. del Hierro) 8 t.
- FERRER BALLESTER, M. T. (1992): "El Oratorio barroco hispánico" en *RM*. Vol. XV. 209-221.
- FUBINI, E. (1971): *La estética musical del S. XVIII a nuestros días* (Barcelona: Barral).
- (1990): *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (Madrid: Alianza).
- FUSTER, J. (1962): *El país valenciano* (Barcelona: Destino).
- (1977): *Nosaltres, els valencians* (Barcelona: Ed.62).
- GARCIA, J. (1984): *Tonadas, villancicos y cantadas para voz sola con instrumento continuo*, estudio y transcripción de L. Siemens (Cuenca: Diputación Provincial).
- GIMENO, V. (1924): "Castellón", *BSCC* V, 1924: 156-160.
- (1926): *Del Castellón viejo* (Castellón: Hijo de Armengot).
- GOMEZ DE LA SERNA, G. (1974): *Los viajeros de la Ilustración* (Madrid: Alianza, 1974).
- GUINOT, S. (1943): "Ripollés íntimo: su carácter franciscano", *BSCC* XXI, 37-39.



HAMILTON, M. (1971): *Music in Eighteenth Century Spain* (Princeton, N.J.: University Press, 1958; New York: Da capo Press).

HAZARD, P. (1958): *El pensamiento europeo en el S. XVIII* (Madrid: Guadarrama).

HERR, R. (1964): *España y la Revolución del S. XVIII* (Madrid: Aguilar).

HERRERO, J. (1971): *Los orígenes del pensamiento reaccionario español* (Madrid: Edicusa).

IGUAL, A. y MOROTE, F. (1932): "Escultores valencianos del S. XVIII", *BSCC* XIII, 308-355, 366-394 y 474-490.

—(1944, 1945, 1946 y 1947): "La escultura barroca en Valencia", *BSCC* XX, 49-54 y 140-141; XXI, 261-263; XXII, 331-332; y XXIII, 325-337.

IRIARTE, T. (1779): *La Música. Poema*. (Madrid: Imprenta Real de la Gazeta).

JAMBOU, L. (1980): *Historia del órgano* (Oviedo: Ethos) 2 t.

JESUS, E. de (1941): *Pues sois de nuestro consuelo* (Gozos a Nuestra Señora del Carmen) (Madrid: Unión musical).

KASTNER, S. (1941): *Contribución al estudio de la música española y portuguesa* (Lisboa: Atica).

—(1981): "Comentarios a las obras para el teclado de Cabanilles", en *Joan B. Cabanilles, músico valenciano universal* (Valencia: ACAO).

KIRKPATRICH, R. (1985): *Domenico Scarlatti* (Nueva York: Apollo Editions, 1968. Edición española, Madrid: Alianza Música).

LE BORDAYS, O. (1978): *La música española* (Madrid: Edaf universitaria).

LOPEZ ARTIGA, A. (1983): *Ah del célebre confín. Cantata de José Pradas transcrita y comentada por ...* (Castellón: Diputación).

LOPEZ-CALO, J. (1977): "El Barroco" en *La Música en el Barroco* (Oviedo: Universidad).

—(1983): *Indices de la Revista "Tesoro Sacro Musical" (1971-1978)* (Madrid: SEM).

—(1983): *Historia de la música española* (Madrid: Alianza Música) t. 3.

—(1987): "Barroco-Estilo galante-Clasicismo", *Actas del Congreso internacional celebrado en Salamanca del 29 de Octubre al 5 de Noviembre de 1985: Música de Occidente* (Madrid: Ministerio de Cultura 3-20).

—(1987): "Manierismo y Barroco", *Actas del Congreso internacional ... Música de Occidente*: 351-356.

LOPEZ-CHAVARRI, E. (1952): *Los Misterios del Corpus de Valencia* (Valencia: Ed. Centro de Cultura valenciana).

—(1985): *Breviario de la Historia de la música valenciana* (Valencia: Piles).

LLISTAR, A. (1987): *Historia de la fiel, leal y constante ciudad de Castellón* (Valencia: Imprenta de Francisco Vives, 1887; reedición facsimil Caja de Ahorros de Castellón).

LLORDEN, A. (1965): "Notas históricas de los Maestros de Capilla en la catedral de Málaga (1641-1799)", *AM* XX, 105-160.



—(1967 y 1968): "Notas históricas de los Maestros organistas de la Catedral de Málaga (1585-1799)", *AM* XXII y XXIII, 145-172 y 157-190.

LLORENS Y RAGA, P. (1973): *Actas del primer congreso de Historia del País valenciano celebrado en Valencia del 14-18 de Abril de 1971* (Valencia: Universidad) t.I.

LORENTE, A. (1762): *El porqué de la música* (Alcalá de Henares: Imp. de Nicolás de Xamares).

MADURELL, J. M. (1947): "Documentos para la historia del órgano en España", *AM* II, 203-216.

—(1948 y 1949): "Documentos para la historia de maestros de capilla, infantiles de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII)", *AM* III, 213-234; IV, 193-220.

MARAVALL, J. A. (1975): *La Cultura del Barroco* (Barcelona: Ariel).

MARTIN MORENO, A. (1973 y 1974): "El padre Feijoo y los músicos españoles del siglo XVIII", *AM* XXVIII-XIX, 221-242.

—(1976): *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España* (Orense: Instituto de Estudios Orensanos).

—(1976 y 1977): "Algunos aspectos del Barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665?-1747)", *AM* XXXI-XXXII, 157-194.

—(1978): "El compositor mallorquín Antonio Literes (1673- 1747)", *TSM* 643, 24-26.

—(1979): *Sebastián Durón: Salir el amor del mundo*, transcripción y estudio (Málaga: SEM).

—(1984): "Fundamentos de la Teoría Musical", *Los Grandes Temas de la Música* (Pamplona: Salvat), 4-32.

—(1985): *Historia de la música española* (Madrid: Alianza Música) t. IV.

—(1985): *Historia de la música andaluza* (Granada: Biblioteca de cultura andaluza).

—(1985): *Quaderno de las obligaciones que deben cumplir los Músicos de voz, Ministriles y demas Instrumentistas de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga, según lo que consta de las tablas de su Sacristía, como lo añadido ó alterado, según la variedad de los tiempos, hasta este año de 1770*, reimpresión preparada por \_\_\_\_ (Madrid: Ministerio de Cultura).

MARTIN QUIÑONES, M. A. (1987): *Joaquín Tadeo Murguía (1759- 1836), Organista de la Catedral de Málaga*. (Málaga: Universidad, 1987).

MARTINEZ MORELLA, V. (1965): "Cartas del Deán Martí conservadas en el archivo municipal de Alicante", *BSCC* XLI, 113- 127.

MARTORELL, O. y VALLS, M. (1978): *Conéixer Catalunya: el fet musical* (Barcelona: Dopesa).

—(1985): *Síntesi històrica de la Música catalana* (Barcelona: Els llibres de la frontera).

MATEU Y LLOPIS, F. (1926 y 1927): "Valores monetarios valencianos", *BSCC* VII y VIII, 287-294; 110-115 y 235-242.

MEDALL, P. (1928): "Carta puebla de Villahermosa", *BSCC* IX.

—(1930): "Estatutos de la Cofradía de Sta. Bárbara y Sta Quiteria, de la Ermita de Villahermosa", *BSCC* XXI, 109.

—(1931 y 1932): "La Ermita de Sta. Bárbara en Villahermosa del Río", *BSCC* XII Y XII, 361-364 y 109-114.

—(1984): *Monografía histórico-artística de Villahermosa del Río* (Valencia: Imprenta Nácher S.L.).

MENDEZ, A. (1952): *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, prólogo y notas de ... (México: F.C.E.).

MESTRE, A. (1976): "La recolección de los diezmos en la diócesis valenciana según la encuesta capitular de 1758", *Primer Congreso de Historia del País valenciano* (Valencia) t. III.

—(1979): "Religión y cultura en el XVIII español", *Historia de la Iglesia en España* (Madrid: BAC) t. IV.

—(1985): "Los orígenes de la Ilustración", *Cuadernos de Historia-16*, 44, 24-31.

MILLAN, M. M. (1974): "D. Pedro Aranaz y Vides (1740-1820), Maestro de Capilla de la Catedral de Cuenca", *TSM*, 1- 12.

MIMOSO-RUIZ, D. (1980): "Vision de la musique au XVIIIème siècle: Concert baroque de A. Carpentier", *Etudes sur le XVIIIème siècle* I, (Strasbourg, Faculté de Lettres) 115- 135.

MORERA, F. (1756): *Villancicos ... puestos en música por* \_\_\_\_, discípulo de D. José Pradas, Presbítero, Maestro de Capilla de la Metropolitana Iglesia de Valencia (Valencia: Estevan Dolz, actualmente en la Biblioteca Nacional).

OLSON, Greta (1985): *The Masses of J.B. Comes*, Tesis Doctoral inédita (California: University of Suthern).

OLUCHA MONTINS, F. (1983): "El órgano del Convento de dominicos de Santo Tomás de Aquino de Castellón de la Plana", en *ACAO* (Valencia) nº 6, pp. 27-40.

OROZCO, E. (1975): *Manierismo y Barroco* (Madrid: Cátedra).

ORTI I MAJOR, J. V. (1715): *Diario de lo sucedido en la ciudad de Valencia desde el día 3 del mes de Octubre del año 1700 hasta el día 1 del mes de Septiembre del año 1715* (Valencia: Manuscrito en la Biblioteca de la Universidad).

—(1740): *Fiestas centenarias con que Valencia celebró el 9 de Octubre de 1738 la quinta centuria de su conquista* (Valencia, Antonio Bordázar; reimpresión facsimil en Burriana: Ediciones histórico-artísticas, 1987).

—(1748): *Colección de poesías sagradas, de 1701-1748* (Manuscrito en la Biblioteca Nacional nº 14097).

ORTI I FIGUEROLA, F. (1730): *Memorias históricas de la fundación y progresos de la Universidad de Valencia* (Madrid: Antonio Masín).

ORTI I MOLES, J. (1745): *Villancicos y diferentes poesías sagradas a varios asuntos, compuestos por \_\_\_ y copiados por su sobrino D. Joseph Vicente Ortí y Mayor, su sobrino* (Manuscrito en la Biblioteca Nacional nº 14098).

ORTIZ, J. M. (1780): *Disertación histórica de la festividad y procesión del Corpus de Valencia* (Valencia: Joseph y Thomas de Orga).

OTANO, N. (1912): *La música religiosa y la legislación eclesiástica* (Barcelona: Musical Emporium).

OTERO, F. (1978): "Introducción" a *Del origen y reglas de la música* de A. Eximeno (Madrid: Editora Nacional).

PABLO, L. de (1967): *Lo que sabemos de música* (Madrid: Gregorio del Toro).

PAHONER, J. (hacia 1760): *Hallazgo de especies perdidas* (Manuscrito Catedral de Valencia).

PALACIO ATARD, V. (1956): *Derrota, agotamiento y decadencia en la España del siglo XVII* (Madrid).

PALACIOS GAROZ, J. L. (1989): "Contrato para la construcción de un órgano en Canet lo Roig (Castellón)" *ACAO* 31 (Valencia 48-53).

—(1991): *Estética musical del Barroco tardío valenciano. José Pradas Gallén (1689-1757)* (Málaga: Universidad).

—(1992): "La música en Valencia durante la Guerra de Sucesión" en *Archivo de Arte valenciano* (Valencia).

—(1993): "Música y músicos castellonenses del siglo XVIII" en VARIOS: *Isabel Ferrer i el seu temps: Castelló al segle XVIII* (Castelló: Diputació, Col·lecció Universitària).

PALISCA, C. (1978): V.: *La Música del Barroco* (Buenos Aires: Ed. Victor Lera).

—(1987): "Early History of 'Baroque' as a Musical term", *Actas del Congreso internacional: España en la Música de Occidente*, 61-63.

PAZ, M. de (1767): *Médula de canto llano y órgano* (Madrid).

PEREZ APARICIO, M. C. (1978): "El clero valenciano a principios del S. XVIII. La cuestión sucesoria", *Estudios de Historia de Valencia*, (Valencia: 247-278).

PERPIÑAN, J. (1896, 1897 y 1898): "Cronología de los Maestros de Capilla y Organistas de la Catedral de Segorbe", *La música religiosa en España* (Madrid: Boletín matritense).

PEYRAT Y ROCA, A. (1894): *La Iglesia Mayor de Castellón de la Plana* (Castellón: Imprenta El Tradicionalista).

PIEDRA, J. (1962): "Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII: A) Organistas del Corpus Christi (primera parte)" *AM* XVII: 141-178.

—(1968): "Maestros de capilla del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) (1662-1822)" *AM* XXII, 61-128.



PITARCH, V. (1980): "La llengua de l'administració eclesiàstica. (País valencià segles XVII-XVIII)", *L'Espill* VI y VII, 41-76.

PRADAS, J. (1723): *La vida del justo tejida de gozos y penas, representada en la del Patriarca San José* (Valencia: Imp. Antonio Bordázar).

——(1732): *Desengaño de la mundana felicidad ...* (Valencia: Imp. Antonio de Bordázar; 1760: Imp. Joseph Tomás Lucas).

——(1741 y 1743-1755): *Villancicos que se han de cantar en la Metropolitana Iglesia de Valencia, en los solemnes Maytines del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo. Puestos en música por \_\_\_\_ Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia* (Valencia: En la oficina de Joseph Estevan Dolz, impresor del Santo Oficio).

——(1974): "Cinco arias para tiple y continuo", trans. de José Climent, *TSM* IV.

——(1975): "Matutinas aves" (1743), trans. de J. Climent, *TSM* III y IV.

——(1975): "Vive y ama" (recitado y aria) (1732), trans. de J. Climent, *TSM*, IV.

——(1991): *Toccata para 2 trompetas y órgano*, revisión y realización de J. Climent (Valencia: Piles).

PUIG, J. (1948 y 1949): "Juglares y músicos en Catí", *BSCC* XXIV y XXV, 295-306 y 49-68.

——(1949): "Factores de órganos en Catí", *BSCC* XXV, 191-206.

QUEROL, M. (1949): *Cancionero musical de la casa de Medinaceli*, transcripción y estudio por ... (Barcelona: IEM):

——(1950): "La música religiosa del S. XVII", *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra* (Roma).

——(1954): "Pradas" en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag).

——(1962): "La música vocal de Cabanilles", *AM* XVII.

——(1964): "La polyphonie religieuse espagnole au XVIIème siècle", *Le Baroque musical* (Liège).

——(1971): "Prólogo" a *Obras vocales de Cabanilles*, transcripción y estudio por José Climent (Valencia: Piles).

——(1973): "Los orígenes del Barroco musical español", *Memoria- Anuario del Conservatorio de Valencia*.

——(1987): "Debate sobre el teatro lírico español del Barroco y las influencias musicales italianas", *Actas del Simposium internacional: La Música para teatro en España: Cuenca 30 de Oct-2 de Nov. 1986* (RM 559-663).

QUINTANAL, I. (1983): *La música en la catedral de Oviedo en el S. XVIII* (Oviedo: Universidad, Cátedra Feijoo).

RABASSA, P. (1758): *Reglas generales para la graduación* (Valencia: Manuscrito en la Biblioteca Ripollés del Patriarca).

——(1767): *Guía para los que quisieran aprender la composición* (Valencia: Manuscrito en la Biblioteca Ripollés del Patriarca, escrito en).



RAYNOR, H. (1972): "Música religiosa barroca y música de circunstancias", *Historia general de la Música* de Robertson y Stevens (Madrid: Itsmo)t. II.

REGLA, J. (1957): *Historia de la cultura española: el siglo XVIII* (Barcelona: Seix Barral).

——(1978): *Aproximació a la Història del País Valencià* (Valencia: Col. Tres i quatre).

RIPOLLES, V. (1930-1945): "Fragmentos del Epistolario de Pedrell", *BSCC* III.

——(1935): *El Villancico i la cantata del segle XVIII a València* (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans).

——(1935): *Músicos castellonenses* (Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura).

——(1936): "Historia de los ministriles en la catedral de Valencia desde la fundación en 1560 hasta el S. XIX", *Actas del Congreso internacional de Musicología* (Barcelona) [Hoy desaparecido].

ROBRES, R. y CASTELL, V. (1944): "Las obras de D. Vicente Ripollés Pérez, Presbítero", *BSCC* XIX, 132-138.

RODRIGUEZ MONLLOR, V. (1981): *Peces per a orgue sobre el Pangelin-gua espanyol*, trans. y est. de D. Preciado (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo).

RODRIGUEZ TRONCOSO, R. (1986): *Inventario de fondos notariales* (Valencia: Generalitat).

ROEL DEL RIO (1748): *Institución armónica* (Madrid).

RUBIO, S. (1974): "La música religiosa en el Escorial", *TSM*: 67 y ss.

RUIZ DE LIHORY, J. (Barón de Alcahalí) (1897): *Diccionario biográfico de artistas valencianos* (Valencia).

——(1903): *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico* (Valencia: Tipografía Domenech; reimpresión en 1933).

SAEZ, J. (1985): *La ciudad de Alicante y las formas artísticas de la cultura barroca (1691-1770)* (Alicante).

SALAZAR, A. (1965): *Conceptos fundamentales en la historia de la Música* (Madrid: Revista de occidente).

——(1972): *La Música de España desde el siglo XVI a Manuel de Falla* (Madrid: Espasa Calpe).

——(1985): *Juan Sebastián Bach* (Madrid: Alianza Música).

SANCHEZ ADELL, J. (1959): "Población de Castellón de la Plana en 1769", *BSCC* XXV, 45-70.

——(1965): "Cognoms castellonencs de 1588-1769", *BSCC* XLI, 305-320.

SANCHIS I SIVERA, J. (1900): *La Catedral de Valencia* (Valencia).

——(1922): *Nomenclator geográfico-eclesiástico de los pueblos de la diócesis de Valencia con los nombres antiguos y modernos de los que existen o han existido, notas históricas y estadísticas, relación de castillos, pobladores, objetos de arte*

notables, restos arqueológicos, festividades, cofradías, por el Dr. \_\_\_\_\_ canónigo (Valencia: Tipografía moderna a cargo de Miguel Gimeno).

SANZ DE BREMOND, M. (1944-1948): "La Iglesia arciprestal de Santa María de Castellón", *BSCC* XIX-XXIV.

SARTHOU, C. (1912): *Geografía del Reino de Valencia: Castellón de la Plana* (Barcelona: Editorial Alberto Martín).

SEGUI, S. (1980): *Cancionero musical de la provincia de Valencia* (Valencia: Diputación).

— (1989): "Magnificat de VI tono a nueve del compositor José Pradas" en *Archivo de Arte valenciano* (Valencia).

SEGURA DE LAGO, J. (1955): "El escudo de armas de la ciudad de Algemesí", *BSCC* XXXI, 169-181.

— (1962): "Sobre l'Algemesí del temps de Cabanilles", *Marjal*.

— (1975): *Llinatges d'un poble valencià: Algemesí. Estudi històric i demogràfic (1433-1850)* (Valencia: Diputació).

SERRANO, Tomás (1762): *Fiestas seculares con que la Ciudad de Valencia celebró el tercer siglo de la Canonización de San Vicente Ferrer* (Valencia).

SOLAR-QUINTES, N. (1948): "Nuevas aportaciones a la biografía de Carlos Broschi (Farinelli)", *AM* III, 187-204.

SOLER, J. M. (1969): *La antigua capilla musical de Santiago de Villena* (Alicante: Instituto de estudios alicantinos).

SOPEÑA, F. (1970): "Problemas de la música religiosa", en *Conversaciones de Música de América y España* (Madrid: Dirección General de Bellas Artes).

— (1985): "La Música en la época de los primeros Borbones", en *La cultura española entre el Barroco y la Ilustración: (1680- 1759)* (Madrid: Espasa Calpe): 455-513.

SORIANO FUERTES, M. (1863): *Cuatro palabras acerca de las personalidades que contiene la "Breve historia de la música religiosa en España" de D. Hilarión Eslava* (Barcelona: Narciso Ramírez y Rialp).

SOUBIES, A. (1899): *Histoire de la musique: Espagne, les XVIIème et XVIIIème siècles* (París: Librairie des bibliophiles).

SUBIRA, J. (1945): *Historia de la Música Teatral en España* (Barcelona: Lábor).

SUREDA, F. (1979): "Teatro y público en Valencia durante la Guerra de Sucesión", *Questions valencianes* I (Valencia): 93-122.

TALAMON (1979): *Historia de la música del S. XVIII al XX* (B. Aires: Ricordi).

TEMPRANO, A. (1977): "La biblioteca musical de compositores valencianos", *TSM* 640, 1977.

TENA, V. (1966-1973): *Obras musicales de José Pradas Gallén Pbro. transcritas por Joaquín Piedra [32 t.] y Bernardo Adam [7 t.] bajo la dirección de*

\_\_\_\_\_ (Valencia: Manuscrito sufragado por el Ayuntamiento de Valencia, Diputaciones de Castellón y Valencia y la Caja de Ahorros de Valencia, 1966-1973. XXXIX t.

TRACHEFORT, F. (1985): *La Opera* (Madrid: Taurus).

TRAVER, B. (1918): *Los músicos de la provincia de Castellón* (Castellón).

TRAVER, T. V. (1958): *Antigüedades de Castellón de la Plana. Estudios histórico-monográficos de la villa y su vecindario, riqueza y monumentos* (Castellón, Ayuntamiento).

VALLS, F. (1742): *Mapa Armónico práctico...* (Barcelona: Manuscrito 783 en la Biblioteca de la Universidad).

VALLS GORINA, M. (1969): *Historia de la Música catalana* (Barcelona: Biblioteca de la cultura catalana).

VARIOS (1977): *La Música en el Barroco* (Oviedo: Universidad).

—(1978): "La Ilustración, claroscuro de un siglo maldito", en *Historia-16*, extra VIII.

—(1981): *Joan Baptista Cabanilles, músico valenciano universal* (Valencia: ACAO).

—(1982): "Organos de la Iglesia de la Compañía de Jesús en Valencia", *Revista trimestral de la ACAO I* (Valencia).

—(1984): *Música española del siglo XVIII* (Madrid: Fundación March).

—(1984-a): *Aproximación a la Música* (Pamplona: Salvat).

—(1984-b): *Para entender la Música* (Madrid: Alianza).

—(1985-c): *La Ilustración valenciana* (Valencia: Consejería de Cultura de la Generalitat).

VEGA, D. (1981): "El Barroco musical español. Precisiones sobre su naturaleza", *RM IV*, 213-236.

VELA, P. (1750): *Idea de la perfecta religiosa en la vida de sor Josefa García* (Valencia).

VILA, A. (1983): *La lengua valenciana en la administración parroquial (siglos XVII a XIX)* (Valencia: Del Cenit al Segur).

VILLALMANZO, J. (1992): *La música en la parroquia de los Santos Juanes de Valencia durante el siglo XVIII* (Valencia: Generalitat valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència).

VILAR, P. (1982): "Tiempo de la Ilustración", *Hidalgo: austriacos y guerrillas* (Barcelona).

ZABALA, A. (1960): *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII* (Valencia: Diputación).

\* \* \*



## OTRAS FUENTES

### 1) DICCIONARIOS, ENCICLOPEDIAS E HISTORIAS GENERALES Y DE LA MUSICA

ABELLAN, J. L. (1979): *Historia crítica del pensamiento español* (Madrid: Espasa Calpe) 4 t.

ANES, G. (1981): "El antiguo Régimen: Los Borbones" en *Historia de España Alfaguara* vol. IV (Madrid: Alianza).

ANGLES, H. (1965): "La Música en España", en WOLF, J.: *Historia de la Música* (Barcelona-Madrid: Lábor), 344-480.

ANGLES, H., y PENA, J. (1954): *Diccionario de la Música Labor* (Barcelona: Labor) 2t.

BASSO, A. (1986): *Historia de la Música* (Madrid: Turner Música) 6 t.

BOIX Y RICARTE, V. (1980): *Historia del País valenciano* (Barcelona: Planeta) 2 t.

BRENET, M. y MATAS, R. (1970): *Diccionario de la Música técnico y biográfico* (Barcelona: Iberia, 1946; reeditado) 2 t.

CANDE, R. de (1982): *Diccionario de la Música* (Barcelona: Ediciones 62).

— (1982): *Historia universal de la música* (Madrid: Aguilar) 2 t.

DELLA CORTE, A. (1950): *Historia de la Música* (Barcelona: Labor) 3t.

*Dictionnaire universel francais et latin: dictionnaire de Trévoux* (1771): París, 8 t.

DORIAN, F. (1986): *Historia de la ejecución musical* (Madrid: Taurus).

DOUGLAS MOORE (1982): *Guía de los estilos musicales* (Madrid: Taurus).

*Encyclopédie du dix-neuvième siècle. Répertoire universel des sciences, des lettres et des arts, avec la biographie des hommes célèbres* (1846) (París: au bureau de l'encyclopédie du XIX<sup>e</sup> siècle).

ENMANUEL, M. (1911): *Histoire de la langue musicale* (París: Librairie Renouard).

FETIS, F.J. (1841): *Biographie universelle des musiciens* (Bruxelles: Meline).

HAMMEL HURLIGAN (1985): *Enciclopedia de la Música* (Barcelona: Grijalbo).

HAUSER, A. (1983): *Historia social de la Literatura y del Arte* (Barcelona: Labor) 3 t.

HONNEGGER, M. (1988): *Diccionario de la Música* (Madrid: Espasa Calpe) 2t.

JAY GROUT, D. (1984): *Historia de la música occidental* (Madrid: Alianza Música) 2 t.

JACOB, A. (1979): *Breve historia de la música occidental* (Barcelona: Monte Avila Ed.).

LANDORMY, P. (1910): *Histoire de la Musique* (París: Librairie Paul Delaplane).



LOPEZ-CHAVARRI, E. (1914): *Historia de la Música* (Barcelona: Hijos de Paluzie, editores) 2 t.

MATAS, R. (1956): *Diccionario biográfico de la Música* (Barcelona: Iberia).

MICHEL, F. et alii (1961): *Encyclopedie de la Musique* (París: Fasquelle) 3 t.

MICHEL, U. (1991): *Atlas de Música* (Madrid: Alianza) 2 t.

MITJANA, R. (1920): "Histoire de la Musique: Espagne", *Encyclopédie de la Musique de A. Lavignac* (París: Delagrave) t. IV.

MOUSNIER, R. y LABROUSSE, E. (1981): *Historia general de las civilizaciones. El siglo XVIII: Revolución intelectual, técnica y política (1715-1815)*, Revisión y adaptación de Juan Reglá, (Barcelona: Destino libro).

PALAU Y DULCET, A. (1976): *Manual del librero hispanoamericano* (Barcelona: Ed. Palau Dulcet) XXVIII t.

PEDRELL, F. (1894): *Diccionario técnico de la música* (Barcelona: Imp. de Victor Bendós).

PEREZ, M. (1985): *Diccionario de la Música y los Músicos* (Madrid: Itsmo).

RAYNOR, H. (1986): *Una historia social de la Música desde la Edad Media hasta Beethoven* (Madrid: Ed. Siglo XXI).

*Recueil de planches sur les sciences, les arts litteraux et les arts mécaniques avec leur explication* (1769) (París: Chez Briasson).

ROBERTSON Y STEVENS (1972): *Historia general de la Música* (Madrid: Itsmo) 3 t.

SALAZAR, A. (1984): *Música en la sociedad europea* (Madrid: Alianza).

SALDONI, B. (1868. 1880 y 1881): *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (Barcelona: Isidro Torres) 3 t.

SCHOLES, P. A. (1984): *Diccionario Oxford de la Música* (Barcelona: Edhasa/Hermes Sudamericana) II t.

SORIANO FUERTES, M. (1855-1859): *Historia de la Música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850* (Barcelona-Madrid: Imprenta de Narciso Ramírez) 4 t.

STANLEY SADIE (1980): *The new Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan Publishers Limited) XX t.

SUBIRA, J. (1953): *Historia de la Música española e hispanoamericana* (Barcelona: Salvat).

—(1958): *Historia de la Música* (Barcelona: Salvat) 4 t.

TORRELLAS, A. (1952): *Diccionario enciclopédico de la Música* (Barcelona: Central catalana de publicaciones).

UGO RIEMANN, D. (1934): *Storia universale della Musica* (Torino: Società Tipografica-Editrice Nazionale, 1922; traducida al castellano: Barcelona: Labor).

VARIOS (1979): *Historia de España y América, social y económica* (Barcelona: Ed. Vicens-Vives) t. IV.

—(1991): *Historia de la música en el País valenciano* (Valencia: Diario Levante).

WOLF, J. (1957): *Historia de la Música* "con un estudio crítico de la Historia de la música española, de Monseñor Higinio Anglés. 4ª edición revisada y ampliada por José Subirá (Barcelona: Labor).

ZAMACOIS, J. (1984): *Temas de Estética y de Historia de la Música* (Barcelona: Lábor).

\* \* \*

## 2) CATALOGOS DE ARCHIVOS MUSICALES

ANGLES, H. (1948): "El archivo musical de la catedral de Valladolid", *AM*, III, 59-108.

ANGLES, H., y SUBIRA, J. (1946. 1949 y 1951): *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid* (Barcelona: IEM) 3 t.

ARIAS DEL VALLE, R. (1977): "Tres catálogos musicales pertenecientes al archivo capitular de la catedral de Oviedo", *SO*, 5.

BARRADO, A. (1947): *Catálogo del Archivo Musical de Guadalupe* (Badajoz: Diputación).

CASARES, E. (1975): "El archivo de la Catedral de Oviedo", *AM* XXX.

CLIMENT, J. (1979): *Fondos musicales de la región valenciana I. Catedral metropolitana de Valencia* (Valencia: Diputación).

—(1984): *Fondos musicales de la región valenciana II. Real colegio de Corpus Christi. Patriarca* (Valencia: Diputación).

—(1984): *Fondos musicales de la región valenciana III. Catedral de Segorbe* (Castellón: Caja de Ahorros de Segorbe).

—(1986): *Fondos musicales de la región valenciana IV. Catedral de Orihuela* (Valencia: Facultad de Teología "San Vicente Ferrer").

GARCIA FRAILE, D. (1981): *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Salamanca* (Cuenca: Instituto de Música Religiosa).

GARCIA MARCELLAN, J. (1950): *Catálogo del Archivo de Música del Palacio de Oriente* (Madrid: Patrimonio Nacional).

LOPEZ-CALO, J. (1971 y 1972): "El archivo de música de la Capilla Real de Granada", *AM*, XXVI, 213-235; XXVII, 203-227.

—(1972): *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago* (Cuenca: Instituto de Música Religiosa).

—(1978): *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Avila* (Santiago de Compostela: SEM).

—(1980): *La Música en la catedral de Palencia* (Palencia: Diputación) 2 t.

—(1985): *La Música en la Catedral de Zamora* (Zamora: Diputación).

LLORDEN, A. (1969): "Inventario musical de 1770 en la catedral de Málaga", *AM*, XXIV, 237-246.

LLORENS Y RAGA, P. L. (1969): *Inventario de los fondos del archivo histórico de la Catedral de Segorbe* (Castellón: Diputación).

MADURELL, J. M. (1968): "Documentos de archivo: Manuscritos e impresos musicales (siglos XIV-XVIII)", *AM*, XXIII, 199- 222.

NAVARRO, F. (S/F): *Catalogación del archivo musical de la Catedral de Valencia*. Manuscrito.

NAVARRO GONZALO, R. (1965): *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca* (Cuenca: Instituto de Música Religiosa).

PEDRELL, F. (1908): *Catàleg de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona* (Barcelona: Diputació) 2 t.

QUEROL, M. (1975): "El archivo de música de la Colegial de Jerez de la Frontera", *AM*, XXX, 167-180.

ROBLEDO, L. (1980): "Inventario de las obras del siglo XVIII conservadas en la catedral de Granada el año 1800", *RM*, III, 1-2, 285-292.

RUBIO, S. (1950): "El archivo de música de la catedral de Plasencia", *AM*, V, 147-169.

—(1976): *Catálogo del Archivo de Música de San Lorenzo el Real de El Escorial* (Cuenca: Instituto de Música religiosa).

SUBIRA, J. (1965): *Catálogo de la sección de Música de la Biblioteca Municipal de Madrid* (Madrid: Artes gráficas municipales).

VILLALBA, L. (1910): "El Archivo de Música del Escorial", *La Ciudad de Dios*, XLII, 505-555.

EL PRESENTE LIBRO  
SE ACABÓ DE IMPRIMIR  
EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE V. MONTANÉS,  
DE CASTELLÓN DE LA PLANA,  
EL DÍA 26 DE MAYO DE 1994  
FESTIVIDAD DE SAN FELIPE NERI



