

UNIVERSIDAD MIGUEL

HERNÁNDEZ DE ELCHE

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Programa de doctorado: Territorios artísticos

LA FESTA EN LOS SIGLOS XVII, XVIII Y XIX

DOCTORANDO:

Rubén PACHECO MOZAS

DIRECTORES:

Pilar ESCANERO DE MIGUEL

Joan CASTAÑO GARCÍA

Cristina URCHUEGUÍA

Estudio del
Misterio de Elche a
través de los libros
de cuentas y las
partituras
conservadas

Tomo I

Estudio

PREFACIO.....	11
Objetivos	14
Metodología	16
i. Trabajo de archivo.....	16
ii. Recuperación de fuentes documentales.....	18
iii. Valoración de la información obtenida	19
Interés científico.....	20
Beneficios previstos.....	21

PRIMERA PARTE

Introducción: Los dramas litúrgicos, los misterios medievales y la Festa.....	25
a. Los orígenes del drama litúrgico.	27
i. Tres clases de tropos:	28
b. El nacimiento del drama litúrgico en la península ibérica	32
i. El drama litúrgico en la Península Ibérica entre los siglos X-XIII.	32
ii. El drama litúrgico en la Península Ibérica a partir del siglo XIII.....	35
iii. Drama litúrgico en latín y drama vernáculo	36
iv. Diferencias entre drama litúrgico en latín y drama vernáculo y su relación con la Festa	43
v. Antecedentes de la Festa.	43
vi. El Concilio de Trento	47
I. La organización económica de la Festa.	49
a. Introducción	49
b. La Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción. Siglos XV?-XVIII.....	52
c. El Consell Municipal.	53
i. Fuentes de Financiación	54
ii. L'Administració de l'arova de l'oli.....	54
iii. La parroquia de Santa María y el Ayuntamiento.....	55
iv. La Clavería de Nuestra Señora de la Asunción.	56
v. La Administración de Propios y Arbitrios. 1760-1836.	65
vi. Los Presupuestos Municipales.	67
II. Los memoriales de la Festa.	69
a. Introducción	69
b. Los memoriales del siglo XVII.	69
c. Los memoriales del siglo XVIII.	71

d.	Los memoriales del siglo XIX.	71
e.	Estructura de los memoriales de la Festa.	71
i.	Pago al hermano de la Cofradía	72
ii.	Pago a los sacristanes de Santa María.	74
iii.	Pago a los predicadores	75
iv.	Pago por la cera consumida	76
v.	Compra de oropel para adorno de las tramoyas	77
vi.	Compra de zapatos, guantes y abanicos	78
vii.	Compra y mantenimiento de vestidos	78
viii.	Pago por construir tablados y tramoyas.	79
ix.	Pago por realización/repación de infraestructuras	80
x.	Pago del octavario, misa y procesión.	81
xi.	Fiesta civil	88
xii.	Pago a los participantes en la Festa	94
f.	Otros memoriales.	101
III.	El vestuario.	103
a.	Introducción.....	103
b.	Recensión de los pagos relacionados con el vestuario	105
i.	María.	105
ii.	Cortejo.....	106
iii.	Ángel.	108
iv.	San Juan.....	108
v.	San Pedro.	109
vi.	Santiago.....	110
vii.	Apóstoles.....	110
viii.	Araceli.....	112
ix.	Judiada.	125
x.	Coronación.	125
xi.	Otros.....	126
IV.	La tramoya.....	130
a.	Introducción.....	130
b.	Recensión de los pagos relacionados con la tramoya.....	134
i.	El cielo:	134
ii.	La granada, “mangrana” o “núvol”	138
iii.	El araceli	139
iv.	Coronación	140
v.	La maquinaria: cabria, tornos y maromas.....	141
vi.	Andador, cadafal y sepulcro.....	144

vii. Vela de los terrados.....	149
viii. Octava	150
ix. Casetas e infraestructuras.....	150

SEGUNDA PARTE

V. La capilla de musica.....	155
a. Introducción.....	156
b. Financiación de la capilla.....	156
c. Evolución de la capilla de música.....	158
i. Siglos XVI- XVII. Fundación	158
ii. 1705-1733. La consolidación de la capilla	160
iii. 1733-1747. El pleito entre la Villa y la Fábrica	161
iv. 1748-1798. El apogeo de la capilla con Jacinto Redón.....	172
v. 1799-1836. Últimos maestros y desaparición	175
d. La música en Santa María a partir de 1836.....	176
VI. La música conservada en las diferentes partituras de ensayo y consuetas.....	183
a. Introducción.....	183
i. Las consuetas “históricas”	184
ii. Partituras, cartones y libretas de ensayo	185
iii. Recensión de consuetas y partituras de la Festa	185
b. Las consuetas de la <i>Festa</i>	187
i. La consuetas de 1625.....	187
ii. La consuetas de 1751.....	192
iii. La consuetas de 1639.....	193
iv. La consuetas de 1709.....	196
v. La consuetas de 1722.....	199
vi. Filiación de las consuetas de la Festa	201
vii. Otras consuetas desaparecidas:.....	213
c. Las partituras de la <i>Festa</i>	215
i. Introducción	215
ii. Las libretas de los cantores del siglo XVIII	221
iii. Las libretas de los cantores del siglo XIX	258
iv. Otras partituras	274
1. Partituras conservadas en el AHME.....	274
2. El papel del Bajo metal	282
3. Tabla de partituras.....	283
4. Aproximación al Libro de tapas verdes.....	284

v.	Otras partituras desaparecidas:	301
vi.	EXCURSO: Partituras conservadas en el Archivo del Patronato del Misterio:	303
d.	recensión de consuetas y partituras de la festa:	308
VII.	La interpretación de la <i>Festa</i> durante los siglos XVII, XVIII y XIX.	311
a.	Origen y evolución de los adornos de la <i>Festa</i>	311
i.	Introducción:.....	311
ii.	Orígenes de los adornos de la <i>Festa</i> :.....	312
b.	El canto y los instrumentos de la <i>Festa</i> : la práctica interpretativa.....	366
i.	Introducción	366
ii.	El pago en dinero y en especie.....	367
iii.	La María.....	372
iv.	El cortejo	374
v.	El ángel.....	376
vi.	San Pedro y san Juan	377
vii.	El ternario.....	379
viii.	El apostolado.....	380
ix.	Motetes del apostolado	385
x.	La judiada	393
xi.	Santo Tomás.....	403
xii.	El araceli y la coronación.....	405
xiii.	La coronación	408
xiv.	El salmo In exitu Israel de Aegipto	409
	CONCLUSIONES	411
	Recensión de las aportaciones científicas más relevantes realizadas en este trabajo de investigación:.....	416
	BIBLIOGRAFÍA	423

APÉNDICES

a.	APÉNDICE A1: Tablas de la capilla de música según los documentos del AHME.	- 1 -
b.	APÉNDICE A2: Tablas de la capilla de música según los documentos conservados en el ABSME	- 38 -
c.	APÉNDICE B: Tablas de pagos a cantores en dinero	- 61 -
d.	APÉNDICE C: Tablas de pago de los cantores en especie	- 109 -
e.	APÉNDICE D: Partituras adornadas	143

A mis padres Antonio y M^a Asunción

A mi mujer Esther



Todas y cada una de las páginas de esta tesis tienen algo que agradecer a alguien. Son muchas las personas que me han ayudado, animado y aconsejado en este proyecto que ahora se hace realidad. Siento no poder nombrarlas a todas, con seguridad dejo en el tintero personas muy importantes.

A Vicente Pomares Boix (D.E.P) que me abrió las puertas de su casa para enseñarme lo que con tanto afecto guardaba, el legado de su padre.

A mi amigo Carlos Castillo, por leer, criticar y ayudarme en mi trabajo y por su generosidad al permitir la publicación en primicia en esta tesis de uno de sus hallazgos.

A Fernando García y Antonio Rodenas, responsables del museo de Pusol por todas las facilidades que me han ofrecido para realizar tanto el DEA como la presente tesis.

A M^a Gertrudis Jaén, restauradora de telas de la Generalitat Valenciana, sin cuya colaboración no hubiera podido realizar el capítulo dedicado al vestuario.

A Sixto Marco Lozano, por ayudarme con el capítulo de la tramoya.

A los trabajadores del Archivo Municipal de Elche, por todas las atenciones que me han prestado.

A los herederos de Juan Orts Román por permitirme consultar la Consueta de 1722 que actualmente custodian en su archivo familiar.

A Jorge y Lucía por su inestimable ayuda en la laboriosa tarea de dar forma a este trabajo.

A mis directores Joan Castaño, Cristina Urchueguía y Pilar Escanero que desde el principio acogieron el proyecto con ilusión y sin cuyo empuje y consejo no hubiera llegado a término.

Gracias

PREFACIO



La *Festa* o Misterio de Elche es un drama sacro-lírico que celebra la Asunción de la Virgen María a los cielos. Hunde sus raíces en la Baja Edad Media y se celebra en la basílica de Santa María de Elche todos los 14 y 15 de agosto. El Misterio de Elche ha sido conservado por los ilicitanos desde sus remotos orígenes hasta hoy; cada generación ha ido dejando en él su huella, ha sabido recoger el patrimonio heredado, protegerlo y proyectarlo hacia el futuro.

El aspecto actual de la *Festa* es el resultado de un proceso de creación colectiva que abarca más de cinco siglos de historia, ya que es imposible determinar un punto de partida exacto y hoy en día el proceso de creación continúa. En este trabajo de investigación se han establecido unos límites cronológicos que abarcan desde comienzos del siglo XVII hasta finales del siglo XIX por dos razones:

- a) El primer tercio del siglo XVII supone un punto de inflexión en el devenir de la *Festa*. La implementación de las decisiones adoptadas en el Concilio de Trento –que se desarrolló entre 1545 y 1563– dio lugar a un nuevo orden litúrgico que conllevó la progresiva pero inexorable desaparición de la gran mayoría de dramas litúrgicos que proliferaban en Europa. De todos estos dramas tan solo quedan pocos vestigios y de entre éstos, la *Festa* o *Misteri d'Elx* es el que goza de mayor vitalidad. Entre 1563 y 1632 la *Festa* vivió uno de los periodos más complicados de su historia. Durante los 69 años que van de la conclusión del Concilio al rescripto papal de 1632 promulgado por Urbano VIII permitiendo a perpetuidad la celebración de la *Festa*, el Misterio de Elche no solo logró su supervivencia sino que también adquirió y consolidó muchas de sus características, de forma que se fue fijando el texto, la música y las diferentes escenas que hoy conocemos.
- b) Este trabajo concluye a finales del XIX porque es cuando la *Festa* comenzó a llamar la atención de los investigadores y eruditos, iniciándose un periodo de fecunda producción historiográfica y comenzando la toma de conciencia sobre la importancia de la *Festa* y la necesidad de preservarla. Esta preocupación por la protección del Misterio de Elche condujo a la denominada “Restauración de 1924”, llevada a cabo bajo la dirección de Oscar Esplá y posteriormente a la declaración de “monumento nacional” por parte del gobierno en 1931, hechos notorios a

los que se hace mención pero que no han sido objeto de estudio en este trabajo ya que están fuera los parámetros cronológicos antes mencionados.

OBJETIVOS

El objetivo general de este trabajo de investigación ha sido conocer en profundidad y con rigor científico la historia de la *Festa* durante los siglos XVII, XVIII y XIX. Se ha estudiado de manera prioritaria la música aunque también se han tratado otros aspectos como los organizativos, el vestuario o la tramoya, que están en directa y estrecha relación con ella.

El objetivo de la primera parte de la tesis ha sido analizar la organización de la *Festa* durante estos tres siglos. Entender la idiosincrasia organizativa de la *Festa* es un paso previo fundamental para estudiar la música ya que nos proporciona datos muy relevantes sobre la contratación de cantores, compra de instrumentos o renovación de partituras, entre otras cuestiones.

También se han tratado algunos aspectos relativos al vestuario y la tramoya que complementan el estudio y que en ocasiones tienen cierta influencia sobre la música. Sin embargo, no se han estudiado en profundidad estos temas porque no son objeto de este trabajo: únicamente se ofrecen, a través del vaciado de archivo realizado, nuevos datos que podrán ser utilizados por futuros investigadores especialistas en estas materias.

La segunda parte del trabajo se ha centrado específicamente en el estudio de la música. Se ha dividido el estudio en tres capítulos dedicados cada uno de ellos a estudiar la capilla de música, las partituras y la práctica interpretativa.

La capilla de música de Santa María tenía como peculiaridad que cada año, recaía sobre ella la responsabilidad de cantar la *Festa*. Por ello es necesario conocer la historia de la capilla para poder hacer un estudio debidamente documentado sobre el Misterio. Los investigadores José Pomares Perlasia, Joan Castaño y Francesc Massip han tratado el tema de la capilla de música con anterioridad. En este trabajo se amplían considerablemente estos estudios ofreciéndose nuevos datos procedentes del vaciado de archivo que se ha llevado a cabo. El capítulo dedicado a la capilla de música ha tenido como objeto:

- Profundizar en el conocimiento del funcionamiento de la capilla de música de Santa María, ya que sobre esta institución recaía la responsabilidad de cantar la *Festa*.
- Analizar el devenir de la capilla y como las vicisitudes de ésta influyeron de forma notable sobre la *Festa*.
- Comprender las consecuencias que sobre la *Festa* tuvo la desaparición de la capilla profesional en 1836.

Por lo que respecta al tema de las partituras de la *Festa*. Los trabajos de investigación realizados hasta el momento se centran fundamentalmente en la descripción del contenido de las partituras conservadas. Los estudios más relevantes han sido realizados por Maricarmen Gómez Muntané y José María Vives. Habiéndose tomado como punto de partida estas investigaciones, este trabajo ha tenido como objetivos:

- Realizar una recensión de las partituras y consuetas de la *Festa*.
- Analizar las consuetas y partituras.
- Establecer las relaciones que existen entre los diferentes documentos musicales.
- Determinar los autores y la fecha de realización de las partituras así como de los añadidos de mano posterior.
- Averiguar el uso que se le dio a cada una de las partituras.
- Desentrañar los modos de transmisión de los documentos a lo largo del tiempo.
- Completar el acervo documental conservado en los archivos con la recuperación y edición de diferentes partituras y consuetas extraviadas.

Con los datos obtenidos anteriormente se ha planteado como objetivo el estudio de la interpretación de la *Festa* durante los siglos XVII, XVIII y XIX. Es decir, sabiendo quién cantaba y qué partituras se utilizaban, nos hemos planteado el objetivo de determinar cómo se interpretaba la *Festa* y qué cambios se fueron operando a lo largo de los años. Los objetivos que se han establecido en el capítulo dedicado a la interpretación son los siguientes:

- Conocer los hábitos interpretativos de las diferentes épocas.
- Determinar el uso de instrumentos.
- Precisar los cambios operados en las diferentes escenas.

- Estipular que partituras se utilizaban en cada momento.
- Determinar la influencia de las corrientes musicales imperantes en cada época.
- Estudiar los adornos de la *Festa*.
- Formular una teoría sólida sobre el origen y la evolución de los cantos melismáticos.
- Estudiar los procedimientos de codificación de estos adornos.
- Entender las razones de la supervivencia de unos melismas que parecen no adaptarse a ninguna tradición de canto escolástica.

La transcripción de los libros de cuentas que se ofrece en los anexos VI y VII y la edición de documentos extraviados que se han recuperado han servido como fuente en la presente investigación, y además proporcionarán a futuros investigadores una herramienta de trabajo de primera magnitud debido a que los datos reflejados ofrecen la posibilidad de estudiar la *Festa* desde las perspectivas más diversas.

METODOLOGÍA

Para lograr los objetivos previstos se ha realizado en primer lugar un exhaustivo trabajo de recopilación de información procedente en parte de los estudios realizados por los investigadores anteriormente mencionados, pero fundamentalmente del trabajo realizado en el vaciado de archivo y de la recuperación de fuentes documentales extraviadas, lo que nos ha permitido acceder a una serie de datos inéditos hasta la fecha.

Posteriormente la información obtenida ha sido debidamente ordenada y jerarquizada realizando un estudio crítico para poder alcanzar los diferentes objetivos planteados.

i. TRABAJO DE ARCHIVO

El trabajo de archivo se ha realizado fundamentalmente en dos instituciones, el Archivo Histórico Municipal de Elche –en adelante AHME– y el Archivo de la Basílica de Santa María de Elche –en adelante ABSME–.

En el AHME se hallan depositados los libros de cuentas pertenecientes a las diferentes entidades encargadas de gestionar el dinero necesario para llevar a cabo la *Festa*.

En este trabajo de investigación se ha llevado a cabo un vaciado de todos los documentos conservados procedentes de tales entidades. Estos documentos habían sido estudiados de manera fragmentaria fundamentalmente por José Pomares Perlasia, Joan Castaño y Francesc Massip, pero hasta la fecha no se había realizado una transcripción íntegra que nos ofreciera una visión de conjunto. En el anexo VI se ha realizado la transcripción de las cuentas pertenecientes a la Clavería de Nuestra Señora de la Asunción, institución que funcionó entre comienzos del siglo XVII y 1760. En el anexo VII se han transcrito las cuentas de Propios y Arbitrios, conservadas entre los años 1773 y 1833. De las cuentas de Propios y Arbitrios depositadas en el AHME cabe decir que son copias realizadas en la época. Los originales eran enviados a la Contaduría General de Propios y Arbitrios, organismo creado por Carlos III para el control de las haciendas locales y adscrito al Consejo Real de Castilla. Como en el AHME faltan algunos años se decidió buscar el paradero de las cuentas originales que debían de encontrarse depositadas en algún archivo del Estado. Después de haber realizado la búsqueda en el Archivo de la Diputación de Alicante, Archivo de Simancas y el Archivo Histórico Nacional, podemos confirmar que lamentablemente los documentos en cuestión fueron a parar entre los fondos de Hacienda del Archivo Histórico Nacional que se quemaron en el incendio producido en 1939 en el Archivo General Central de Alcalá de Henares.

Las libretas y partituras de los cantores conservadas en el AHME han sido estudiadas desde nuevas perspectivas y utilizando metodologías no empleadas hasta la fecha:

- Se ha determinado los autores de la mayoría de ellas mediante la comparación caligráfica con diferentes documentos depositados en el AHME y ABSME.
- Una vez determinado el autor, se ha tratado de averiguar la fecha de redacción y la fuente mediante la colación de los textos y los datos obtenidos en los libros de cuentas.
- Mediante la colación de los textos se han establecido las relaciones estemáticas entre unos y otros.

En el ABSME también se encuentran depositados algunos documentos interesantes para la investigación. Se han consultado sobre todo los libros de fábrica que contienen las cuentas parroquiales de los siglos XVII y XVIII, que han resultado ser de mucha utilidad para reconstruir la capilla de música. Estos libros también ofrecen algunos datos puntuales referidos a la *Festa*. No se conserva ningún libro de fábrica del siglo XIX por lo que han sido examinados los recibos conservados relativos a la capilla de música y la *Festa*. Al

tratarse de documentos sueltos no es posible asegurar su integridad, incluso en algunos años es notorio la falta de muchos de ellos, a pesar de ello los datos obtenidos ha resultado ser de gran interés.

ii. RECUPERACIÓN DE FUENTES DOCUMENTALES

En el ABSME se conserva abundante documentación de alto valor histórico, pero no queda ni rastro del archivo musical que debía de existir, al contar la basílica de Santa María con una capilla profesional de música hasta 1836. Hasta ahora, la historiografía ha dado como cierta la desaparición del archivo musical en el incendio que sufrió Santa María el 20 de febrero de 1936 durante los prolegómenos de la Guerra Civil. Sin embargo, no se entiende que se quemaran solo las partituras y no el resto de documentación histórica, que sí se ha conservado. Vicente Pomares Boix afirmaba que el archivo musical no fue pasto de las llamas sino que se malogró durante la restauración de la basílica debido a que por el hecho de ser partituras, no se les concedía por aquel entonces ningún valor y fueron desechadas como papel sucio. Como prueba, Pomares Boix conservaba en su archivo privado algunas partituras utilizadas para limpiar los pinceles de los restauradores que fueron rescatadas por su padre, el investigador Vicente Pomares Perlasia, de entre un montón de partituras que iban a ser tiradas a la basura. Los restos del archivo que fueron salvados por Pomares Perlasia han sido editados en el anexo VIII. Lamentablemente, son muy escasos e incompletos como para poder sacar alguna conclusión, pero a tenor de las pruebas aquí presentadas se abre una puerta a la esperanza y no se puede descartar que en un futuro aparezcan nuevas partituras conservadas por familias ilicitanas que aprovecharon, seguramente de manera bienintencionada, el desorden imperante durante los años de guerra y posguerra para guardar ciertos documentos.

De entre los documentos musicales salvados por Pomares Perlasia del ABSME hay uno que ha resultado ser de especial relevancia para la realización de este trabajo de investigación. Se trata del papel de *Bajo metal* que era utilizado desde mediados del siglo XIX por el instrumento encargado de acompañar los motetes de los apóstoles. De este importante documento se ha realizado por primera vez una edición y un análisis. En el anexo IV ha sido editada la mencionada libreta de *Bajo metal*.

De igual modo se ha recuperado una copia realizada por José Pomares Perlasia del conocido como *Libro de tapas verdes*. Esta es la partitura general de la *Festa* con notación

moderna más antigua de la que se tienen noticias pero que se extravió a comienzos del siglo XX. En el anexo V se ha realizado una edición de la mencionada partitura.

Gracias a los trabajos de revisión y catalogación, ha sido localizada por los técnicos del AHME una partitura de finales del siglo XIX con el papel perteneciente a santo Tomás. De este documento se ha hecho un análisis por primera vez en este trabajo de investigación.

Por último, aunque ya fue objeto de estudio en mi DEA, cabe mencionar la edición facsimilar de la copia de la consuetud de 1625 realizada por Pedro Ibarra. La importancia de este documento ha llevado a volver a incluirla como anexo I.

iii. VALORACIÓN DE LA INFORMACIÓN OBTENIDA

La transcripción de todos los libros de la Clavería de Nuestra Señora de la Asunción y de todos los memoriales redactados en las cuentas de Propios y Arbitrios supone una fuente básica y copiosa para abordar la investigación desde los más diversos puntos de vista.

Los datos obtenidos se han ordenado y jerarquizado en una serie de tablas que aparecen en los respectivos apéndices y que nos permiten manejar con fluidez la ingente cantidad de información obtenida:

- En los apéndices A1 y A2 podemos conocer la composición de la capilla de música durante estos siglos.
- Los apéndices B y C nos muestran los cantores que participaban en la *Festa* desde 1617 a 1873, con los huecos obligados por falta de documentación.

Estas tablas nos muestran de manera clara quién cantaba, qué instrumentos se empleaban, qué costumbres había a la hora de pagar estipendios o con qué periodicidad se renovaban los diferentes papeles. Toda esta información ha sido debidamente estudiada y conjugada con la obtenida del análisis de las partituras y otros datos procedentes de los libros de cuentas, lo que nos ha permitido dilucidar cómo se cantaba la *Festa* y qué cambios se produjeron a lo largo de los trescientos años que han sido objeto esta investigación.

INTERÉS CIENTÍFICO

La *Festa* es mucho más que una obra musical, una representación teatral o una celebración litúrgica. Es fruto de una combinación de elementos heterogéneos procedentes de diferentes campos. Por esta razón es completamente imposible realizar una definición cerrada de ella y por eso la *Festa* genera una gran inquietud científica desde múltiples puntos de vista, sobre todo si tenemos en cuenta su extraordinario carácter interdisciplinar como son el histórico, musical, artístico, estético, teatral, sociológico, teológico o antropológico entre otros, de forma que resulta de interés científico realizar una aproximación a ella para maximizar las aportaciones que el Misterio de Elche –declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2001– pueda aportar a la historia, la música y el arte, redundando pues en beneficio de todos. Por supuesto, este trabajo de investigación tampoco ha concluido el tema y se da el caso de que en algunos aspectos se han propuesto interrogantes a las que será necesario contestar en futuras investigaciones.

La *Festa* se interrelaciona con el resto de manifestaciones artísticas de las diferentes épocas por las que ha transitado, con el teatro, pintura, escultura, arquitectura pero incluso también con la ciencia mediante la aplicación de diferentes inventos de ingeniería que permiten, por ejemplo, mejorar o reformar la tramoya aérea.

Desde el punto de vista musical la *Festa* es interesante tanto para el campo de la musicología histórica como para otras ramas como la etnomusicología, por ejemplo. La *Festa* ha ido incorporando progresivamente aspectos de las prácticas musicales de los distintos siglos. Las melodías monódicas tienen su origen en el gregoriano mientras que de entre las polifónicas hay canciones propias del teatro musical del siglo XVII; además, son muchas y variadas las adiciones populares que se le han ido añadiendo. Gracias a su idiosincrasia, en el seno de la *Festa* ha podido sobrevivir una tradición de canto, una manera de ornamentar las melodías de la que quedan escasos ejemplos vivos. Hasta el momento la *Festa* ha sido estudiada como un fenómeno local y aislado del resto de manifestaciones artísticas. En algunos aspectos la *Festa* ha conseguido mantener intactas y aisladas en su seno tradiciones muy antiguas pero en otros ha ido adaptando sus características a las circunstancias de cada época.

Resulta de especial interés conocer la historia de la *Festa* y observar como esta interrelaciona con los gustos estéticos, los hábitos interpretativos, las costumbres litúrgicas

vigentes en cada época y se adapta a coyunturas socio-políticas, crisis económicas o cualquier situación que se pudiera plantear.

BENEFICIOS PREVISTOS

Este trabajo de investigación ha permitido conocer en profundidad la historia de la *Festa* durante los siglos XVII, XVIII y XIX. Aunque se ha centrado sobre todo en el aspecto musical, cabe destacar que los datos obtenidos en el vaciado de archivo suponen un valioso instrumento para futuras investigaciones sobre la *Festa* desde los más diversos campos, sociología, ingeniería, historia del arte, música, economía, religión y antropología por poner solo algunos ejemplos. Es importante tener en cuenta siempre la trascendencia y el marcado carácter multidisciplinar de la misma.

En la primera parte se ha explicado cómo funcionaban las estructuras organizativas de la *Festa* que hicieron posible su supervivencia en un periodo en el que se había convertido en el último vestigio de una tradición extinta casi por completo. La *Festa*, como un organismo vivo, ha ido cambiando a lo largo de los años y debe seguir cambiando para continuar viva. La aproximación al conocimiento de cómo los ilicitanos de entonces lograron mantener viva la *Festa* servirá para poder afrontar con mayores garantías los retos a los que se debe enfrentar en el siglo XXI. La información histórica que se aporta puede servir al pueblo de Elche para tomar decisiones con respecto al rumbo que deberá seguir la *Festa* en el futuro.

Hasta ahora las investigaciones habían tratado la *Festa* como un hecho local, aislado del resto de corrientes musicales y demás manifestaciones artísticas. Las nuevas aportaciones de este trabajo de investigación ayudarán a insertar la *Festa* en el seno de la historia del arte –relacionándola con otras prácticas coetáneas que han influido decisivamente en ella– y a que destaque de manera clara y notoria su marcado carácter multidisciplinar dada su trascendencia, algo que hasta ahora no se había tenido en cuenta.

Gracias al estudio pormenorizado de las prácticas interpretativas, este trabajo de investigación puede servir para realizar conciertos sobre la *Festa* de carácter historicista, ya que podremos saber en cada año qué partituras se cantaban, qué instrumentos intervenían o cuántos cantores participaban entre otros detalles necesarios para realizar una reconstrucción debidamente documentada.

Este trabajo de investigación supone una importante aportación a la ingente tarea de recuperación y puesta en valor del patrimonio musical hispánico que se está llevando a cabo en los últimos años. Es una contribución de especial relevancia puesto que el estudio ha versado sobre una obra única en su género y declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2001.



PRIMERA PARTE



INTRODUCCIÓN: LOS DRAMAS LITÚRGICOS, LOS MISTERIOS MEDIEVALES Y LA *FESTA*.

La *Festa* o Misterio de Elche es el único testimonio de drama asuncionista de origen medieval que ha sobrevivido, representándose cada año de forma prácticamente ininterrumpida, desde sus orígenes hasta nuestros días. Si obviamos la leyenda que sitúa su origen milagroso en el siglo XIII, los investigadores más rigurosos coinciden en situar su nacimiento en torno al siglo XV inserto en las tradiciones asuncionistas que abundaban en la Europa de la época. Es un drama íntegramente cantado, se desarrolla en dos jornadas y se realiza en el interior de la Basílica de Santa María los días 14 y 15 de agosto de cada año. Tomando como sustrato fundamental la *Legenda Aurea*¹ de Jacobo de Vorágine, la *Festa* narra la Asunción de la Virgen María a los cielos.

Por su naturaleza, dar una definición precisa de la *Festa* y sus orígenes resulta más complicado de lo que pudiera parecer a primera vista. Felipe Pedrell, uno de los primeros investigadores en estudiar la *Festa* desde el punto de vista musical, habla en estos términos:

*Lo que nosotros íbamos a ver a Elche cuando tomamos en Alicante el primer tren de la mañana, el 14 de agosto último, no era la fiesta de una ciudad con su cabalgata [...] Todas estas fiestas banales y casi siempre vulgares, las dejamos en Alicante. Lo que íbamos a ver a Elche, con algunos íntimos amigos, es una cosa muy interesante que no se puede ver en ningún otro sitio de España o del extranjero [...] Lo que venimos a ver a Elche, no es, como cree un amigo, un Auto sacramental, ya que los espectáculos representados en honor al sacramento eucarístico llegaron más tarde, sino un verdadero drama lírico*².

Oscar Esplá, habla de una carta que le mostró el historiador local Pedro Ibarra donde se certificaba el origen de la *Festa* en el siglo XIII³. No obstante, aunque investigadores

¹ DE LA VORÁGINE, Santiago, *La leyenda dorada*. Vol 1. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

² PEDRELL, Felipe. *La Festa de Elche o el drama lírico-litúrgico «La Muerte y la Asunción de la Virgen»* (traducción de Antonio Agulló Soler). Elche: 1951. pp. 5 y ss.

³ ESPLÁ, Oscar. *El misterio de Elche. Siglo XIII*. Colección de Música Histórica Española vol.2, Hispavox LP, 1960.

como José María Vives⁴ dan cierta credibilidad a esta hipótesis, ambas cosas, tanto la carta como el origen de la *Festa* en el siglo XIII parecen descartadas, a la luz de las fuentes conservadas y los estudios realizados por otros investigadores⁵. Autores como Francesc Massip⁶ o Luis Quirante⁷ han estudiado el Misterio de Elche desde la perspectiva escénica y han abordado el problema fundamentalmente desde el punto de vista teatral, y definiendo el Misterio de Elche como “teatro religioso de raíces medievales”. Esta tendencia a clasificar el Misterio como teatro medieval es la que más se ha extendido en los últimos tiempos, sobre todo porque los investigadores que han tratado el tema pertenecen mayoritariamente al ámbito de la filología.

Desde el ámbito musical, las investigaciones se centran en el estudio del contenido de las consuetas y demás partituras de los siglos XVIII y XIX, pero no en los orígenes del drama ni en su posterior evolución, pese a que éste es íntegramente cantado. Tan solo existe un breve artículo de Ismael Fernández de la Cuesta que ha identificado en algunas melodías monódicas contrafacturas gregorianas⁸. El hecho de que el Misterio sea una obra íntegramente cantada es muy importante y no es tenido en cuenta con frecuencia por los investigadores. El teatro medieval utiliza la música tan solo de manera incidental. El drama litúrgico, germen del que brotó el teatro medieval, sí era cantado íntegramente. Sin embargo, como veremos, la *Festa* tampoco se ajusta con facilidad a las definiciones tradicionales que la historiografía musical hace del drama litúrgico.

La *Festa* no parece adaptarse a ninguna de las clasificaciones establecidas por las diferentes disciplinas desde las que se ha abordado su estudio. Contiene rasgos que la vinculan de forma esencial al drama litúrgico, pero también otros que la sitúan más en el entorno del drama en lengua vernácula con claras influencias del teatro profano medieval. Estas clasificaciones son útiles para ordenar los conceptos pero no son ni mucho menos

⁴ VIVES RAMIRO, José María. «La *Festa* o Misterio de Elche», *Anuario musical*. Barcelona: n° 61, enero-diciembre 2006.

⁵ CASTAÑO GARCÍA, *Aproximacions a la Festa d'Elx*. Alicante: Instituto Alicantino de cultura Juan Gil-Albert, 2002; MASSIP I BONET, Jesús Francesc, *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*. Alicante, Instituto de cultura Juan Gil-Albert y Ayuntamiento de Elche, 1991. QUIRANTE SANTACRUZ, Luis, *El Misteri d'Elx. Edició de la consuetat del 1722*. Elche: Patronat del Misteri d'Elx, 2002. GIRONÉS GUILLEM, Gonzalo, *Los orígenes del misterio de Elche*. Valencia: Ed. Mari Montañana, 1983.

⁶ MASSIP I BONET, Jesús Francesc. *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*. Alicante: Instituto de cultura Juan Gil-Albert-Ayuntamiento de Elche, 1991.

⁷ QUIRANTE SANTACRUZ, Luis. *El Misteri d'Elx. Edició de la consuetat del 1722*. Elche: Patronat del Misteri d'Elx, 2002.

⁸ FERNANDEZ DE LA CUESTA, Ismael. «Los cantos monódicos en el Misterio de Elche», *Festa d'Elig*. Elche: 1980.

compartimentos estancos. Un repaso desde los orígenes del drama litúrgico hasta el nacimiento del teatro nos llevará a comprender en qué punto intermedio del camino pudo surgir la *Festa*.

a. LOS ORÍGENES DEL DRAMA LITÚRGICO

Lamentablemente, la mayoría de los estudios sobre el drama litúrgico medieval prestan escasa o nula atención a la música. Existe un conocimiento a nivel general del todo insuficiente sobre el origen, repertorio, evolución y declive de los dramas litúrgicos en lo que a música se refiere.

El drama litúrgico es un producto propio de la Iglesia Cristiana de Occidente. Según Young, no es fruto de una evolución o continuación de ninguna tradición preexistente, ni una importación de costumbres orientales, sino una entidad nacida en la práctica litúrgica de la Iglesia a finales del siglo IX como parte esencial de ésta⁹.

Desde principios del siglo IX se observa un incremento de días festivos en el calendario litúrgico, además de las fiestas de los santos; algunos de los ejemplos más representativos son las fiestas de la Santísima Trinidad, el Corpus Christi y las fiestas en honor a la Virgen María. Todas estas nuevas celebraciones requerían nueva música y nuevos textos o bien la adaptación de los que ya existían. Entre los siglos X-XII se componen la mayoría de los cantos del ordinario de la misa que hoy conocemos, además de infinidad de melodías destinadas al propio de la misa y los oficios litúrgicos para celebrar los santos y festividades que se iban incorporando progresivamente. Es una época extraordinariamente fructífera en lo que a creaciones de canto llano se refiere donde florecen como embellecimientos litúrgicos los tropos, las secuencias y, muy relacionados con éstos, el drama litúrgico.

Los tropos son composiciones musicales y literarias que se insertan en los textos y la música estándar de la liturgia con el fin de embellecerla. El origen de los tropos se encuentra en Francia en el siglo IX. Pronto la práctica de “tropar” se hizo popular y se extendió por Europa hasta llegar a ser una parte más de la liturgia. Los tropos se utilizaban como modo de subrayar la solemnidad de fiestas especiales. En la misa se tropaban

⁹ YOUNG, Karl. *The drama of the mediaeval church*. Oxford, 1933.

fundamentalmente los introitos, los kiries e incluso la epístola, a la que se le añadían no solo textos poéticos sino incluso explicaciones en lengua vernácula. Pero el momento preferido para tropar era el aleluya; en este caso se denominaban “secuencias” que pronto se convirtieron en piezas musicalmente independientes (aunque no desde el punto de vista litúrgico). Se calcula que se pudieron llegar a componer unas 4.500 secuencias durante toda la Edad Media, de las cuales solo cuatro han logrado alcanzar la aprobación canónica¹⁰.

Los tropos de los oficios los encontramos mayoritariamente en el responsorio de vísperas. Los textos de los tropos tienen la función de explicar el texto oficial, pero también podían versar sobre la fiesta de un día determinado como la Pasión, la Ascensión, o las diferentes fiestas en honor a la Virgen María. Como es sabido, los cantos del propio ya están pensados para la fiesta del día pero los tropos ayudan a su comprensión y a ampliar su sentido.

i. TRES CLASES DE TROPOS

Para ornamentar los cantos litúrgicos ya existentes mediante los tropos los cantores medievales utilizaron tres procedimientos: la extensión melismática de un canto dado (solo música), la adición de un texto nuevo a una música ya existente (contrafactura) y la composición tanto de texto como de música. Todos estos procedimientos se utilizaron de forma simultánea.

Algunos tropos tenían forma de diálogo, lo que hizo pensar a los investigadores que éste era el germen del que nació el drama litúrgico como una más de las formas de adornar la misa y los oficios. E. K. Chambers¹¹ y Karl Young¹² proponen una teoría por la que los dramas litúrgicos nacen del proceso de “tropar” los cantos en los oficios y las misas. O. B. Hardison¹³ cuestiona esta hipótesis y opina que el drama litúrgico nació ya como representación.

Ajeno a esta polémica y mucho antes que estos autores, Coussemaker¹⁴ nos ofrece una posible solución al problema distinguiendo dos tipos de dramas litúrgicos; por un lado

¹⁰ Las secuencias en cuestión son: *Victimae paschali laudes*, *Dies irae*, *Stabat Mater* y *Veni creator*.

¹¹ CHAMBERS, E. K. *The mediaeval Stage*, Oxford: 1903.

¹² YOUNG, Karl, *The drama of the mediaeval church*. Oxford: Oxford University Press, 1933.

¹³ HARDISON, O. B. *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*. Baltimore: 1965.

¹⁴ COUSSEMAKER, Charles Edmond. *Drames liturgiques du moyen âge (texte et musique)*. Rennes: 1860.

los que forman parte intrínseca de los oficios que nacerían del proceso de “tropar”, mediante la progresiva ampliación de los diálogos, y por otro los dramas que nacen como piezas independientes en procesiones o una vez acabados los oficios propiamente dichos.

El tropo más antiguo en forma de diálogo que se conoce y que es considerado como el primer drama litúrgico es el *Quem queritis in sepulchro*. Diálogo fechado en el siglo X, la primera versión que se conserva la encontramos en el monasterio benedictino de San Marcial de Limoges y está datada entre 923-934. Se trata de un tropo para ser cantado en el introito de la misa de Pascua.

TROPHI IN PASCHE

Psallite regi magno, deuicto mortis imperio!

Quem queritis in sepulchro, o Christicole?

Responsio:

Ihesum Nazarenum crucifixum, o celicole.

Responsio:

Non est hic, surrexit sicut ipse dixit; ite, nunciate quia surrexit. Alleluia, resurrexit Dominus, hodie resurreit leo fortis, Cristus, filius Dei ; Deo gratias, dicite eia !¹⁵

Otra versión del *Quem quaeritis* la encontraremos en el monasterio de San Gall (Suiza) alrededor del año 950 aunque curiosamente esta versión, aun siendo más moderna, es más sencilla:

ITEM DE RESVRRECTIONE DOMINI

Interrogatio

Quem queritis in sepulchro, Christicole?

Responsio:

Ihesum Nazarenum crucifixum, caelicole.

Non est hic, surrexit sicut predixera;

Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro. Resurrexi.¹⁶

No existen datos concluyentes que atestigüen una dramatización aunque sí parece que se realizaba en forma de diálogo responsorial.

¹⁵ Actualmente se encuentra en París, Biblioteca Nacional MS lat. 1240. Se puede consultar una reproducción facsimilar en YOUNG, Karl, *The drama of the mediaeval church*. Oxford: Oxford University Press, 1933.

¹⁶ S. GALL. Stiftsbibliothek, MS 484. Se puede consultar una reproducción en YOUNG, Karl, *The drama of the mediaeval church*. Oxford: Oxford University Press, 1933.

El primer testimonio de la dramatización del *Quem quaeritis* no es una fuente musical sino el *Regularis Concordia*, una consuetudine donde se describen diferentes ceremonias de los monjes benedictinos de la abadía de Winchester. Fue redactado por Ethelwold, obispo de Winchester, en torno a la década que va de 965 a 975¹⁷. En este caso el drama se interpretaba después del responsorio de los maitines el Domingo de Pascua, tras la celebración del drama, se procedía al canto del *Te Deum* con el que finalizan los maitines.

En el tropario de Winchester ca. 980 encontramos otra versión parecida del *Quem quaeritis*, esta vez ya con música pero sin las descripciones escénicas del *Regularis Concordia*. Además, contiene algunas melodías litúrgicas añadidas y no finaliza con el *Te Deum*, lo que parece indicar que no se cantaba en maitines. Por su colocación en el tropario parece que se representaba antes de la bendición del cirio pascual.

Alrededor del año 1.000 el drama litúrgico se extendió por Francia, Alemania e Inglaterra. Al núcleo original del drama pronto se le fueron añadiendo nuevas escenas como las Marías que compran unguento al mercader, la carrera de Pedro y Juan hasta la tumba o la aparición de Cristo a María Magdalena que configuran el drama conocido como *Visitatio Sepulchri*. El lunes de Pascua se solía representar la aparición de Cristo a los discípulos en el camino de Emaús. Este drama era conocido como *Peregrinus*.

Paralelamente a su progresivo enriquecimiento, el drama de Pascua sirvió como modelo y se extendió por todo el tiempo litúrgico. Los primeros en aparecer fueron los dramas de Navidad. En estos dramas en vez de describirse la visita al sepulcro se describe la visita de los pastores al pesebre.

AD DOMENICAM MISAM

Quem queritis in presepe, pastores, dicite?

Sicutorem Christum Dominum, infantem pannis inuolutum, secundum sermonem angelicum.

Adest hic paruulus cum Maria matre sua, de que dudum uaticinando Isaias dixerat propheta: Ecce uirgo concipiet et pariet filium; et nunc euntes dicite quia natus est.

Alleluia, alleluia ! Iam uere scimus Christum natum in terris, de quo canite omnes cum propheta, dicentes ;

¹⁷ AXTON, Richard. *European Drama of the Early Middle Ages*. Hutchinson&co. Londres: 1974.

Psalmus : Puer natus est.

Si los inicios fueron como canto responsorial, progresivamente se fueron añadiendo diferentes escenas que exigían un verdadero “montaje teatral” y pronto se pasó a poner el acento en los aspectos más espectaculares de la escena. Aunque no se puede descartar absolutamente la intervención de instrumentos, las fuentes musicales son escasas y, salvo dos excepciones, donde encontramos instrumentos de cuerda y viento, nos hablan solo de la participación del órgano.

El paso de un sencillo canto responsorial a una obra con escenografía y vestuario está supeditado a la composición de nuevos textos en su mayoría no litúrgicos. Además, a lo largo de los siglos XII y XIII se generalizan los dramas con textos poéticos rimados. A finales del siglo XIII el drama litúrgico funcionaba ya como obra independiente, aunque siempre como parte de la liturgia. En las catedrales y monasterios los dramas litúrgicos continuaron teniendo su importancia hasta el XVI y como parte del proceso evolutivo se comenzaron a cantar en lengua vernácula. La colección de dramas litúrgicos más importante la encontramos en un manuscrito del siglo XII en el monasterio de Saint- Benoit sur Loire, se trata del *Libro de dramas* de Fleury¹⁸.

Como veremos a continuación, los dramas litúrgicos fueron enriqueciéndose y evolucionando progresivamente hasta el siglo XVI cuando, a consecuencia de las directrices surgidas en el Concilio de Trento, quedaron fuera de la liturgia oficial de la Iglesia, comenzando una rápida decadencia.

Año	Fuente	Drama	Observaciones
923-934	S. Marcial Limoges	Quem quaeritis	Tropo del Introito de Pascua. Probablemente se cantara de modo responsorial. No hay datos que avalen una representación.
950 ca.	S. Gall	Quem quaeritis	Tropo del Introito de Pascua. Probablemente se cantara de modo responsorial. No hay datos que avalen una representación. Diálogo menos elaborado que el de Limoges
965-975	Winchester	Quem quaeritis	Primer testimonio inequívoco de dramatización. Se encuentra en el Regularis concordia. Libro de ceremonias de los Benedictinos. Solo contiene la letra y las instrucciones para su representación.
980 ca	Winchester (Tropario)	Quem quaeritis	Conserva música y letra. Se cantaba antes de la bendición del cirio Pascual.

¹⁸ Actualmente se encuentra depositado en la biblioteca de Orleans, se puede consultar una transcripción en COUSSEMAKER, Charles Edmond, *Dramas liturgiques du moyen âge (texte et musique)*. Rennes: 1860.

b. EL NACIMIENTO DEL DRAMA LITÚRGICO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

El único trabajo sistemático que existe sobre los dramas litúrgicos en España es el de Richard Donovan¹⁹, *The liturgical drama in mediaeval Spain*. En la introducción del trabajo Donovan se lamenta de la escasez de estudios sobre el tema y expone que en muchos casos hay que recurrir a lo que sucedía en Europa y suponer procesos similares de creación y evolución en los dramas ibéricos debido a la inexistencia de estudios rigurosos sobre el tema. Es decir, el drama litúrgico en latín nació y se desarrolló como un embellecimiento de la liturgia exactamente igual que en Francia e Inglaterra para después evolucionar gradualmente hacia el drama en lengua vernácula. La excepción a esta teoría la plantea E. K. Chambers²⁰ que apunta la posibilidad de que el drama litúrgico en las penínsulas Ibérica e Itálica pudiera evolucionar de manera diferente a como lo hicieron los dramas del norte de Europa. Comparando los datos aportados por Donovan con el trabajo de Karl Young sobre los dramas europeos, parece que sobre todo en lo que respecta a la lengua, la música y las partes más espectaculares del drama, sí pudo darse un devenir diferente en los dramas españoles e italianos, sobre todo a partir del siglo XIII.

Por desgracia, cincuenta años después, el lamento de Donovan sigue de actualidad y el estado de la cuestión permanece prácticamente en el mismo lugar donde éste lo dejó.

i. EL DRAMA LITÚRGICO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA ENTRE LOS SIGLOS X-XIII

Como explica Young, el drama litúrgico es un producto propio de la Iglesia occidental y más concretamente del rito romano que fue reconocido como liturgia oficial tras el pacto entre Pipino el Breve y el papa Esteban II en el siglo VIII. La expansión del drama litúrgico por toda Europa, incluida España, la realizan los monjes benedictinos. Cuando en el siglo X naciera el drama litúrgico en Francia e Inglaterra, la mayoría del territorio ibérico se encontraba bajo dominio musulmán y por tanto ajeno a los cambios litúrgicos que se producían en el resto de Europa. En los territorios comprendidos dentro de la Marca Hispánica, la situación era diferente, el rito romano fue introducido a partir de la

¹⁹ DONOVAN, Richard. *The liturgical Drama in Mediaeval Spain*. Toronto: 1958.

²⁰ CHAMBERS, E. K., *The mediaeval Stage*. Oxford: 1903.

conquista de Carlomagno en el siglo IX y se desarrolló una actividad litúrgico-dramática paralela al resto de Europa desde el primer momento.

Los cristianos que vivían bajo la autoridad del islam pero que mantenían su religión empleaban el rito comúnmente conocido como mozárabe, cuyo nombre más apropiado según los especialistas²¹ es el de “rito hispano-visigótico” o “canto viejo hispánico”. No encontramos rastro alguno de dramas litúrgicos propios en este rito y hay que esperar a que avance la Reconquista y sobre todo al Concilio de Burgos del año 1080 para encontrar las primeras noticias de dramas. El Concilio de Burgos supuso la implantación oficial del rito romano en los territorios conquistados y con éste llegaron los dramas litúrgicos. La creación de los dramas está íntimamente ligada a la llegada desde Francia de monjes benedictinos que ocuparon las plazas más importantes con el fin de institucionalizar las nuevas costumbres. Así, tras la conquista de Toledo en 1086, el monje benedictino Bernardo, fue nombrado obispo y con él vinieron el rito y las costumbres romanas, entre ellas, los dramas litúrgicos documentados ya en esa temprana época en la capital toledana.

1. *La Marca Hispánica.*

En los territorios peninsulares de la Marca Hispánica la situación fue diferente. Conquistados por Carlomagno en el siglo VIII, los centros eclesiásticos adoptaron el rito romano muy tempranamente. El monasterio benedictino de Santa María de Ripoll es a la Marca Hispánica lo que significó San Gall para Suiza o San Marcial para Francia. El monasterio de Ripoll era un centro cultural y de aprendizaje importantísimo, poseía una biblioteca de primer orden y estaba en contacto con los principales monasterios de Europa.

La catedral de Vich, Santamaría de l’Estany, San Juan de las Abadesas, la catedral de Gerona, el mismo monasterio de Ripoll y muchos otros centros eclesiásticos de menor rango desarrollaron una actividad litúrgico-dramática entre los siglos X-XIII similar a la que se producía en Europa, con la que existían probados contactos e influencias recíprocas.

En el tropario de Ripoll datado en el siglo XI y actualmente conservado en la catedral de Vich (Ms 105) encontramos dos tropos, el ya conocido *Quem quaerits* y el *Ubi est Christus* que también se conserva en Santiago de Compostela, San Marcial de Limoges

²¹ ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* Madrid: Alianza música, 2003.

y Poitiers pero cuyo origen es sin duda el monasterio de Ripoll, lo que demuestra la importancia de este centro. Al parecer estos dos tropos se fusionaron en el siglo XIII pasando a formar un solo drama.

Como ocurre en toda Europa el drama de Pascua sirvió de modelo al de Navidad. Así encontramos ejemplos del drama *Quem quaeritis in presepe* en Vich, Seo de Urgell, San Juan de las Abadesas y en Santa María de l'Estany, entre otros.

En Santa María de l'Estany aparece en un procesional datado en el siglo XIV un tropo de la Asunción de la Virgen basado en la antífona *Ubi est Christus meus*. Actualmente el manuscrito se encuentra en la catedral de Vich (Ms 118). Es el único drama en latín que encontramos en la península de temática asuncionista. Sin embargo, no se puede considerar un precedente de la *Festa* porque comienza justo donde acaba el Misterio de Elche, ya que toma como modelo la *Visitatio Sepulchri*, es decir, describe la visita a la tumba vacía de la Virgen en vez de la de Cristo.



Año	Fuente	Drama	Observaciones
S.XI (Finales)	Catedral de Vic Tropario-prosario ²²	<i>Quem quaeritis</i>	Aparece como tropo al introito. Posteriormente con su ampliación pasó a cantarse al final de maitines, antes del <i>Te Deum</i> .
S.XI (Finales)	Catedral de Vic Tropario-prosario ²³	<i>Ubi est Cristus</i>	Aquí aparece como drama independiente; en el XIII se unirá al anterior.
S. XI-XII	Catedral de Vic	<i>Versus de Pelegrino</i>	Se hacía al final de las Vísperas del Lunes de Pascua.
S. XII	Santiago de Compostela.	<i>Visitatio sepulchri</i>	Folio con neumas aquitanos. Coincide con el tropario de Vic del siglo XIII (Ms 106) En el siglo XV se hacía tras el último responsorio de Maitines antes del <i>Te Deum</i>
S. XIII	Catedral de Vic Tropario ²⁴	<i>Ubi est + Quem quaeritis</i>	
S. XIII (Finales)	Catedral de Gerona ²⁵ Tropario-prosario	<i>Visitatio sepulchri</i>	
Ca. 1300	Santa María de L'Estany (Vic) ²⁶	<i>Ubi est</i>	Copiado en la catedral de Vic del Ms. 105. Se cantaba antes del introito de misa de Pascua.
S. XIV	Santa María de L'Estany ²⁷	Drama de la Asunción	Contiene también la música. Toma como modelo la <i>Visitatio Sepulchri</i> .

ii. EL DRAMA LITÚRGICO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA A PARTIR DEL SIGLO XIII

Como afirma Donovan²⁸, cuando el drama litúrgico se introdujo en Castilla a gran escala, lo hizo ya en lengua vernácula. En las Islas Baleares y el Reino de Valencia, territorios conquistados por Jaime I en el siglo XIII, los dramas litúrgicos gozaron de gran popularidad hasta bien entrado el siglo XVII. Tras la derrota de la batalla de Muret el impulso expansionista de la Corona de Aragón se vuelve hacia el sur musulmán. Cuando Jaime I entra en Valencia y Mallorca, el rito mozárabe era el que utilizaban las iglesias cristianas locales. Al igual que sucediera en Castilla, con la llegada de la Reconquista se impone el rito romano y aparecen los primeros testimonios de dramas litúrgicos. Mallorca es conquistada

²² Vic. Archivo episcopal. Ms 105.

²³ Vic. Archivo episcopal. Ms 105.

²⁴ Vic. Archivo episcopal. Ms 106.

²⁵ Barcelona. Biblioteca Nacional de Cataluña. Ms 911. Es una copia incompleta realizada a mediados del siglo XV.

²⁶ Vic. Archivo episcopal. Ms 118.

²⁷ Vic. Archivo episcopal. Ms 118.

²⁸ DONOVAN, Richard, *The liturgical Drama in Mediaeval Spain*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958.

en el año 1229 y Valencia en 1238. A partir de esta fecha, en estas dos ciudades encontramos una intensa actividad dramática entre los siglos XIII-XVI. Es la época de los grandes efectos especiales, de la introducción de la lengua vernácula y de la progresiva secularización y mezcla con elementos profanos que conducirán a la total desvinculación de la liturgia y el nacimiento del teatro. En Valencia encontramos diferentes testimonios que certifican la existencia de dramas de Navidad, Pentecostés y Asunción. Sanchis y Sivera²⁹ describe los dramas de Pentecostés y Navidad donde, como veremos más adelante, encontramos multitud de elementos comunes al Misterio de Elche.

Como última muestra de lo populares que fueron los dramas en el Reino de Valencia, encontramos en Gandía una pintoresca *Visitatio Sepulchri* nacida en la tardía fecha de 1550. Precisamente cabe mencionar que de éste drama no se tienen noticias en la Valencia medieval.

iii. DRAMA LITÚRGICO EN LATÍN Y DRAMA VERNÁCULO

El drama litúrgico nunca perdió su razón de ser, el formar parte inseparable de la liturgia de la misa y los oficios pero, a la vez, fue el germen a partir del cual nació el teatro. Young diferencia claramente el drama litúrgico en latín del drama vernáculo y las diferentes formas escénicas que engendró de la siguiente forma:

The vernacular drama which emerged from the Church during the later Middle Ages, to be sure, was freely modified under secular influences; but the germinal plays of the Church itself, written in Latin, and worshipfully performed by ecclesiastics within the Church walls, persisted in their independence until they were gradually removed from the Reformation³⁰.

Para Young no existe una relación entre el drama litúrgico en latín y el vernáculo más allá del origen. En el momento en que se produce el cambio a una lengua vernácula, el drama deja de ser litúrgico y se convierte en teatro. El drama litúrgico, según Young, se enquistó y desapareció sin sufrir modificación alguna, permaneciendo ajeno a las influencias y nuevas prácticas de los dramas en lengua vernácula que se engendraron a partir del

²⁹ SANCHIS y SIVERA, *La Catedral de Valencia, guía histórica y artística*. Valencia: 1909.

³⁰ YOUNG, Karl, *The drama of the mediaeval church*. Oxford: Oxford University Press, 1933.

primitivo drama en latín. Esta concepción, extremadamente austera y cerrada de lo que supone un drama litúrgico, que permanece inmutable desde su nacimiento hasta su desaparición, es la más extendida entre los estudiosos del tema. Sin embargo, no es compartida por Hardison que ofrece una visión más amplia³¹. Atendiendo a las fuentes que aporta el propio Young, no es posible sostener un drama litúrgico en latín que no evolucione a lo largo de casi cuatro siglos de existencia. Además, la evolución que propone Hardison no es lineal, puesto que desde el principio, como hemos podido comprobar, encontramos dramas en fechas más modernas menos evolucionados que fuentes más antiguas. De igual modo se han observado también algunas mutaciones –en palabras de Hardison– que pasan de unos dramas a otros y otras que no.

Lo cierto es que, durante el siglo XIV comienzan a florecer por doquier dramas en lengua vernácula que tratan vidas de santos, milagros de la Virgen e historias de la Biblia. Esta temática también había sido abordada por el primitivo drama litúrgico en latín desde épocas muy tempranas. A este tipo de dramas en lengua vernácula Coussemaker³² los denomina “misterios”. Por desgracia, si la bibliografía que trata el tema de los dramas litúrgicos desde el punto de vista musical es escasa, los autores que se han dedicado a estudiar el drama vernáculo desde su vertiente musical brillan por su ausencia. Para explicar esta carencia de estudios, Richard Hoppin apunta que los dramas vernáculos o misterios pertenecen más a la historia del teatro que a la historia de la música ya que muy pronto dejaron de cantarse íntegramente hasta llegar a utilizar la música tan solo de manera incidental además de pasar a representarse en plazas y calles³³.

Pero sí está claro que el drama litúrgico fue evolucionando hasta convertirse en teatro religioso e incluso en espectáculo profano, el punto exacto en que la liturgia se convierte en teatro no está ni mucho menos definido con precisión. Son muchos elementos los que participan en el cambio y no solo la lengua. Entre los primeros dramas litúrgicos documentados en el siglo XI y el primer auto sacramental encontrado en España en el año 1521 media un abismo.

A continuación haremos un repaso a este proceso evolutivo que desembocó en la aparición del teatro profano y conllevó la progresiva desaparición del drama litúrgico. Se

³¹ HARDISON, O. B., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*. Baltimore: 1965.

³² COUSSEMAKER, Charles Edmond, *Drames liturgiques du moyen age (texte et musique)*. Rennes: 1860.

³³ HOPPIN, Richard, *La música medieval*. Akal Música. Madrid: 2000.

puede observar como la *Festa* participa de algunos elementos exclusivos del drama litúrgico original mientras que en otros aspectos parece volverse hacia el teatro renacentista del s. XVI. Como veremos, ningún aspecto es absolutamente decisivo e interrelaciona de manera notable con el resto.

1. *La lengua.*

Como es sabido, el drama litúrgico original se cantaba en latín. Sin embargo, ya en los tempranos siglos XII y XIII encontramos dramas en francés. La mayoría de investigadores sigue las tesis de Young³⁴ al considerar los dramas en lengua vernácula como teatro religioso totalmente desligado de la liturgia. Fundamentan esta afirmación únicamente en el hecho de que no estaban en latín. Esta es la principal razón por la que Richard B. Donovan³⁵ no trata el Misterio de Elche más que de forma tangencial en su libro *The liturgical drama in medieval Spain*, referente inexcusable en el estudio de los dramas litúrgicos de la Península Ibérica. Sin embargo, como podemos observar repasando las diferentes fuentes conservadas, existen muchos estadios intermedios en los cuales encontramos dramas que alternan el latín con la lengua romance e incluso dramas íntegramente cantados en lengua vernácula pero totalmente integrados en la liturgia. Estos testimonios conducen necesariamente a un replanteamiento de las teorías clásicas. Sin intención de ofrecer una lista exhaustiva, citaré algunos ejemplos significativos.

Juan Chaves de Arcayos fue el beneficiado de la catedral de Toledo entre los años 1589 y 1643. Escribió un ceremonial que reproduce Felipe Fernández Vallejo en 1785 en un manuscrito titulado *Memorias i disertaciones que podrán servir al que escriba la historia de la iglesia de Toledo desde el año MLXXXV en que conquistó dicha ciudad el rei don Alonso VI de Castilla*. El documento de Arcayos reproducido describe el oficio de los pastores y la sibila que se representaban en Toledo todavía en el siglo XVIII. El texto está escrito parte en latín y parte en castellano³⁶. Algunos autores apuntan la posibilidad de que se tradujera ya en el siglo XIII. El propio Donovan lo considera sin dudas un drama litúrgico y además lo relaciona con dramas franceses como los de Clemon-Ferrand, Dax y Cambrai.

³⁴ DONOVAN, Richard, *The liturgical drama in mediaeval Spain*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Se puede consultar una transcripción del texto en DONOVAN, Richard, *The liturgical drama in mediaeval Spain*.

En la catedral de Palma de Mallorca se recoge en la consuetudine de tempore (siglo XIV) un drama litúrgico en catalán³⁷. Solo conservamos la descripción que aparece en la citada consuetudine por la que sabemos que en el drama participaba María Magdalena acompañada de un ángel y que se utilizaban diferentes efectos especiales. Los versos que se cantaban en catalán son una traducción libre de los versos latinos y se alternaban con antífonas en latín. Pero como señala Donovan lo más significativo es que se celebraba inserto en la misa de Jueves Santo.

En la catedral de Vich se celebraba la *Visitatio Sepulchri* en catalán desde fechas muy tempranas. Aunque el primer testimonio que conservamos es de 1445, el lenguaje arcaico, con muchas influencias provenzales, indica que el texto pudo ser compuesto en el siglo XIV. La documentación conservada si bien no demuestra un uso estrictamente litúrgico, sí deja claro que se cantaba después de los terceros responsorios de maitines, exactamente igual que los dramas de Pascua en latín. Las acotaciones están en latín y también hay algunos diálogos en esta lengua que, además, coinciden con el tropario de Ripoll, cosa que reforzaría la tesis de un uso litúrgico similar al del monasterio benedictino.

Como se ha explicado, en Valencia comenzaron a celebrarse dramas litúrgicos tras la conquista en el siglo XIII y, por la documentación conservada, probablemente todos en lengua vernácula. El Canto de la Sibila fue muy popular en toda la Península Ibérica tanto en latín como en las diferentes lenguas vernáculas. En la Catedral de Valencia viene recogido en un libro fechado en 1533, en cuyo texto los personajes bíblicos cantan en latín pero la Sibila lo hace en lengua vernácula.

³⁷ DONOVAN, Richard, *The liturgical drama in mediaeval Spain*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958.

Fecha	Fuente	Drama	Observaciones
S.XIII?	Catedral de Toledo Fernández Vallejo	Oficio de pastores	Texto parte en latín y parte en castellano. La fuente es del siglo XVIII que reproduce un texto del beneficiado Juan Chaves de Arcayos del siglo XVI. Algunos autores apuntan la posibilidad de que la traducción se realizara en el siglo XIII Donovan lo relaciona con los dramas franceses de Clemon-Ferrand, Dax y Cambrai.
S. XIV	Mallorca. Consueta de tempore.	María Magdalena	Se cantaba en la misa de Jueves Santo Combina diálogo en catalán y antifonas en latín
1533	Valencia	Canto de la Sibila	Sibila en catalán y personajes bíblicos en latín.
S. XIV	Catedral de Vich	<i>Visitatio Sepulchri</i>	Acotaciones en latín. Diálogos mayoritariamente en catalán aunque existen algunos en latín que coinciden con el tropario de Ripoll.

2. El uso de instrumentos y polifonía

El drama litúrgico está estrechamente relacionado con tropos y secuencias, no solo en su origen sino también en la forma de ejecución. Existen muchas lagunas sobre el modo en que se interpretaban las secuencias y tropos pero en algunas fuentes encontramos indicaciones claras de que eran acompañadas por instrumentos como la flauta o la lira³⁸. También hallamos indicios de que pudieron ser interpretadas en polifonía. Por lo tanto, no es de extrañar que en un drama litúrgico, al igual que ocurría en las secuencias, participaran diferentes tipos de instrumentos y se practicara la polifonía en algunos momentos. Al igual que ocurría en la secuencia, en los dramas litúrgicos el único instrumento utilizado con la aprobación canónica era el órgano; en los misterios o dramas vernáculos es donde se generaliza la introducción de otros instrumentos así como la práctica polifónica. Sin embargo, las constantes prohibiciones y censuras por parte de la jerarquía eclesiástica que encontramos en los concilios de los siglos XII y XIII en torno a la utilización de instrumentos musicales en la liturgia demuestra, precisamente, que el uso de instrumentos era algo que se producía con cierta frecuencia, ya que rara vez se prohíbe algo que no se produce. Entre los siglos XIII y XVI tan solo encontramos algo más de una docena de dramas donde se especifica de manera inequívoca la participación instrumental y en tan solo en dos de ellos

³⁸ HOPPIN, Richard H., *La música medieval*. Madrid: Akal música, 2000.

hay referencias a instrumentos distintos al órgano³⁹. Precisamente en la ciudad alemana de Halle se celebraba un drama de la Asunción a finales del siglo XVI donde existen referencias al uso del órgano en el momento de la elevación de la imagen⁴⁰. También existe una descripción realizada por el noble Philippe de Mézières del drama de la Presentación de la Santísima Virgen que se celebraba en Aviñón a mediados del siglo XIV. Aunque la descripción no contiene música sabemos que participaban con seguridad dos ministriles que debían utilizar arpas, laúdes o salterios –*Duo iuuenes qui pulsabunt instrumenta dulcia*, escribe Mezieres⁴¹– y que acompañaban a los ángeles a lo largo de la nave.

Los coros tenían dos funciones. Por un lado cantar las partes estrictamente litúrgicas, los himnos, secuencias, tropos o el *Te Deum* final así como realizar el papel de narrador describiendo algunas escenas. La segunda función era la de desempeñar papeles corales propiamente dichos, como coro de ángeles, apóstoles o judíos. Como indica María Carmen Gómez⁴², durante el siglo XVI compositores españoles como Juan de Triana, Bartolomé Cáceres y Cristóbal de Morales escribieron versiones polifónicas del estribillo del Canto de la Sibila que se cantaba en las principales catedrales españolas alternando con el canto monódico solista que entonaba las coplas.

Como se puede comprobar el uso de instrumentos y polifonía no es algo exclusivo del drama vernáculo sino que fue utilizado de manera habitual por el primitivo drama litúrgico aunque es a partir del siglo XV cuando se generaliza su uso.

3. *Dialogo cantado o recitado*

A tenor de los datos aquí expuestos podríamos afirmar que, por encima de la lengua empleada, la diferencia más notable entre drama litúrgico y drama vernáculo es que el primero es íntegramente cantado y en el segundo se introduce el dialogo hablado, no cantado, pasando a ser utilizada la música solo de forma incidental. Si en el drama litúrgico las melodías son de origen gregoriano (canto llano) en el vernáculo se introducen cantos

³⁹ OGDEN, Dunbar H. *The staging of drama in the mediaeval Church*. Newark, University of Delaware Press, 2003.

⁴⁰ YOUNG, Karl, *The drama of the mediaeval church*. Oxford: Oxford University Press, 1933.

⁴¹ Se puede consultar una transcripción del texto en YOUNG, Karl, *The drama of the mediaeval church*.

⁴² GOMEZ MUNTANE, M^a Carmen (ed), *Historia de la música en España e Hispanoamérica vol. I, De los orígenes hasta c.1470*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2009.

profanos ya que los juglares entraron a participar como cantores e instrumentistas. Durante los siglos XIV y XV, como veremos, son numerosos los dramas en torno a la Asunción que aparecen por toda Europa. Sin embargo, en la mayoría de ellos no existen pruebas que indiquen que eran cantados íntegramente como sucede en la *Festa*. El hecho de que el Misterio de Elche sea totalmente cantado es un elemento arcaizante que lo relaciona con el primitivo drama litúrgico. Cuando se define la *Festa* únicamente como “teatro asuncionista de origen medieval” no se tiene en cuenta nunca el aspecto musical.

4. Desarrollo de la acción

Aunque paulatinamente estos dramas religiosos fueron interpretándose fuera de la iglesia solían incluir diferentes cantos litúrgicos como el *Te Deum*. La salida de los dramas del templo para pasar a ser interpretados en plazas y calles supuso la liberación de las restricciones eclesiásticas. Conforme se fueron alejando de las prácticas litúrgicas las costumbres se empezaron a relajar y se dio entrada a escenas y personajes totalmente profanos e incluso grotescos aun en representaciones de temática estrictamente religiosa. Algo así parece haber sucedido en el drama de Castellón que se realizaba en la plaza. Sin embargo, la *Festa* nunca salió de la iglesia y por lo tanto no se vio afectada por la entrada de personajes y escenas profanas como ocurre en Castellón con la escena de la Virtudes.

5. Los cantores

Los cantores del drama litúrgico original eran clérigos. En Elche, según se desprende del testamento de Isabel Caro fechado en 1523, parece que en un principio también eran “preveres e frares”⁴³. A lo largo del siglo XVI la capilla de música de Santa María se hará cargo de las celebraciones. Sin embargo, no existen noticias de la participación de juglares y actores profesionales laicos en la *Festa* hasta épocas muy tardías, como si ocurría en las representaciones teatrales en torno a la Asunción de otros lugares.

En el siguiente cuadro se resumen las diferencias entre el drama litúrgico y el vernáculo, señalando en color rojo aquellas características que están presentes en la *Festa*.

⁴³ CASTAÑO García, Joan. *Aproximacions a la Festa d'Elx*. Alicante: Instituto Alicantino de cultura Juan Gil-Albert, 2002.

Drama litúrgico en latín	Drama vernáculo
Lengua: Latín	Lengua vernácula
Uso del órgano y otros instrumentos de forma comedia	Uso de instrumentos sin restricciones
Íntegramente cantado	Combinación de texto cantado y hablado. Música incidental
Los actores eran clérigos	Los actores eran laicos
Acción únicamente en iglesia	Acción en calles y plazas

iv. DIFERENCIAS ENTRE DRAMA LITÚRGICO EN LATÍN Y DRAMA VERNÁCULO Y SU RELACIÓN CON LA FESTA

Como vemos, la clasificación de la *Festa* dentro de una u otra categoría es complicada. El Misterio es un producto heterogéneo y en constante evolución. Es posible que nunca existiera un modelo original del drama al que podamos hacer referencia y tomar como punto de partida para estudiar las sucesivas modificaciones y tampoco un punto en el que se pueda afirmar que llegó a su plenitud. El Misterio de Elche se enmarca en la encrucijada entre la liturgia y el teatro medieval, sin llegar a ser ni una cosa ni la otra de manera absoluta. Las melodías monódicas son sin lugar a dudas música litúrgica, contrafacturas y centonizaciones de melodías de canto llano en su mayoría. Las polifónicas, introducidas en el siglo XVI y que debieron sustituir a otras hoy desconocidas, son propias de la música escénica y profana de la época. De hecho se han identificado contrafacturas de autores como Juan del Encina y Pedro Escobar. En la consuetud de 1709 encontramos tanto referencias a los oficios litúrgicos como acotaciones propias de la música escénica del XVII.

v. ANTECEDENTES DE LA FESTA

A la espera de nuevos estudios que aporten más datos sobre los orígenes, los estudios de Luis Quirante⁴⁴, Francesc Massip⁴⁵ y Gonzalo Gironés⁴⁶ son los que mejor contextualizan la *Festa* en el ámbito de las representaciones asuncionistas europeas. Quirante y Massip son los autores de los trabajos más extensos sobre el aspecto teatral de los dramas asuncionistas en la Corona catalano-aragonesa. Massip hace una detallada

⁴⁴ QUIRANTE SANTACRUZ, Luis, *El Misteri d'Elx. Edició de la consuetud del 1722*. Elche: Patronat del Misteri d'Elx, 2002.

⁴⁵ MASSIP I BONET, Jesús Francesc, *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*. Alicante, Instituto de cultura Juan Gil-Albert y Ayuntamiento de Elche, 1991.

⁴⁶ GIRONÉS GUILLEM, Gonzalo, *Los orígenes del misterio de Elche*. Valencia: Ed. Marí Montañana, 1983.

relación de las diferentes representaciones teatrales asuncionistas que se realizaban en los siglos XIV y XV. Sin embargo, por diferentes motivos, muy pocas de estas representaciones se pueden relacionar directamente con la *Festa*, salvo por el hecho de estar insertas en el contexto asuncionista. Misterios como el de Tarragona, fechado en 1388, eran representados en la plaza pública. Obras como *Representación de Nuestra Señora de la Asunción en Toledo* casi con toda seguridad carecían de música o ésta era utilizada de manera incidental. En algunas representaciones aparecen personajes grotescos que nada tienen que ver con la *Festa*, etc.

Gonzalo Gironés⁴⁷, deja de lado la vertiente teatral estudiando los orígenes mediante la comparación de los diferentes textos conservados y la transmisión de las tradiciones apócrifas asuncionistas. Atendiendo al desarrollo narrativo del drama, Gironés relaciona la *Festa* con las tradiciones asuncionistas italianas. Realiza una filiación estemática de los diferentes rasgos que se encuentran presentes en la narración asuncionista ilicitana, comparándolos con las diferentes fuentes documentales, la más importante de las cuales es la *Legenda Aurea* de Jacobo de Voragine. Su conclusión es que existen relaciones innegables entre la narración ilicitana y las tradiciones narrativas que existían en Italia en los siglos XIII y XIV. Propone las laudas italianas que florecieron en el *trecento* y *quattrocento* italiano (fundamentalmente las de Perusa y Orvieto) como un antecedente de la *Festa*, al menos en lo que atañe a los aspectos narrativos. Si bien la conclusión a la que llega con respecto a un hipotético parentesco entre el misterio de Mallorca y la *Festa* resulta arriesgada ya que del misterio balear tan solo nos ha llegado una información escasa y fragmentaria, careciendo de la letra y por supuesto también de la música. La relación entre el Misterio de Elche e Italia sí parece lógica. Sin embargo, esta teoría no ha sido tomada en cuenta por ningún investigador posterior, aunque tampoco ha sido rebatida.

El común de los investigadores coincide en presentar al Misterio de Valencia como el antecedente más inmediato del Misterio de Elche. Del drama valenciano solo nos ha llegado parte del texto en una copia del siglo XIX realizada por Ruiz de Lihory⁴⁸.

Por otra parte Sanchís y Sivera, citando como fuente el *Llibre de obres* de la catedral de Valencia, da noticias de la celebración de un drama de Navidad del que se desconoce letra

⁴⁷ GIRONÉS GUILLEM, Gonzalo, *Los orígenes del misterio de Elche*. Valencia: Ed. Marí Montañana, 1983.

⁴⁸ RUIZ DE LIHORY, J., *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: 1903.

y música pero que según él debía de parecerse mucho al de la Asunción de Elche⁴⁹. Sanchis y Sivera hace también una descripción/reconstrucción de lo que debía ser el drama de Pentecostés en la citada catedral. A partir de las anotaciones que aparecen en el *Libre de obres*, Sanchis escribe:

Otra de las representaciones, conocida con el nombre de la Palometa, que tenía lugar en la Catedral, era la de la venida del Espíritu Santo el día de la Pascua de Pentecostés. Ignoramos sus comienzos, aunque éstos debieron ser a raíz de la Conquista, puesto que a mediados del siglo XVI el obispo D. Vidal de Blanes, el constructor del aula capitular, prohibió los truenos que con ballestas hacía el pueblo arrojándolas contra el cimborrio, al representarse la venida del Paráclito, por los daños que se causaban en la obra. Mas tarde, al comenzar el siglo XV, el cabildo dictó varias provisiones sobre esta fiesta, todas ellas muy curiosas, encaminadas que “in festis Pentecostes non fiat representatio emisiones Sancti Spiritus”. Sin embargo de estas disposiciones continuó la representación anual hasta 1467, en que una chispa desprendida de la Palometa prendió fuego al hermoso retablo de plata que se admiraba en el altar mayor, destruyéndolo por completo, según queda dicho. Desde entonces ya no se ha verificado más esta representación.

Tampoco tenemos datos del modo y forma en que se hacía tan antiguo espectáculo, y solo podremos reconstruirlo leyendo con detenimiento los libros de gastos de aquella época, y entresacando, para unir las luego, las notas diseminadas en varios años referentes a compras destinadas a la representación, y los jornales gastados en colocar los aparatos y hacerlos funcionar. He aquí en qué consistía el espectáculo:

Construíase un tablado entre el coro y el altar mayor, a la altura del presbiterio. Allí se colocaba el apostolado, doce hombres ataviados con riquísimos trajes, cubiertos sus rostros con caretas, cada una de las cuales reproducía la cara de los diversos apóstoles, todos ellos ostentando diademas doradas. Entre ellos o formando grupos diferentes, había varios judíos, también con caretas, representando personajes evangélicos, tres peregrinos vestidos con trajes de rica seda, y varios judíos también elegantemente ataviados, siendo presbíteros los que hacían este papel. Encontrábanse igualmente allí la Virgen, representada en estatua, y las piadosas mujeres luciendo vistosos trajes y hermosa cabellera la que desempeñaba el papel de Magdalena. En la parte alta del cimborrio hallábanse colocados dos cielos de nubes, uno grande y otro pequeño,

⁴⁹ SANCHIS SIVERA, José. *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia: 1909.

formados por diversos lienzos pintados y arreglados de modo especial, donde se veían varios serafines con alas de papel. Las paredes aparecían cubiertas con telas de raso, y se veían, uno enfrente del otro, el sol y la luna, que por un mecanismo especial brillaban y se oscurecían, según lo exigía el curso de la representación. Pero lo notable, al parecer, era el mecanismo empleado para lanzar la paloma, que simulaba el Espíritu Santo, desde aquel cielo de telas pintadas que se abría al estruendo de bombardas y otras armas, las que no deberían ser pocas, dada la cantidad de pólvora que se gastaba. Al funcionar “les poliches per tancar y obrir lo cel,” y por una combinación de ruedas arriba y abajo, salía velozmente la palometa empujada “per lo moviment de un molinet”, echando fuego en todas direcciones, producido por varios cohetes en ella colocados, y al mismo tiempo bajaban “cresoletes” encendidas, simulando lenguas de fuego, por medio de una combinación de ruedas “damunt e devall” movidas por el funcionamiento de otras mayores colocadas no sabemos donde. Tal era la tramoya de aquel espectáculo. Es probable que los personajes cantasen algunos motetes, y que con signos o palabras indicasen los efectos de todo aquel aparato en su funcionamiento⁵⁰.

Este drama de Pentecostés que se celebraba en Valencia tiene mucho en común desde el punto de vista escénico con el drama ilicitano. La puesta en escena era algo muy frecuente en la época como podemos observar en los numerosos ejemplos que aporta Massip⁵¹ en su trabajo. La *Festa* nació en este ambiente, pero encontrar un antecedente directo del Misterio de Elche parece tarea estéril. Probablemente nunca existió un modelo único del que el autor o autores del drama ilicitano copiaran. Es más apropiado pensar que la *Festa* nació en un entorno asuncionista como el que describe Massip, adaptando y reelaborando diferentes tradiciones y corrientes argumentales, litúrgicas, escénicas y musicales. Este es el punto en el que convergen las teorías de Massip y Gironés, los aspectos escénicos se insertan en las tradiciones asuncionistas que eran frecuentes en la Corona de Aragón (Italia incluida) mientras que el argumento, pudo ser tomado de las tradiciones italianas como las “laudas” que propone Gonzalo Gironés que bien pudieron ser traídas por los franciscanos a comienzos del siglo XV o incluso antes. La *Festa* se fue configurando en un entorno propicio durante los siglos XV y XVI al igual que otros muchos hasta que las nuevas costumbres que impondría el Concilio de Trento cambiaron el escenario y la *Festa* pasó a convertirse en un extraño ejemplar, superviviente de una época ya superada.

⁵⁰ SANCHIS SIVERA, J., *La Catedral de Valencia, guía histórica y artística*. Valencia: 1909.

⁵¹ MASSIP i BONET, Jesús Francesc, *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*. Alicante: Instituto de cultura Juan Gil-Albert y Ayuntamiento de Elche, 1991.

vi. EL CONCILIO DE TRENTO

El Concilio de Trento aprobó, entre otras cosas, una reorganización litúrgica que supuso en la práctica la paulatina pero inexorable desaparición de la mayoría de los misterios y dramas litúrgicos que proliferaban por Europa. Desde la conclusión del Concilio en 1563 hasta el rescripto papal promulgado por Urbano VIII en 1632 que legitimaba a perpetuidad la celebración de la *Festa*, ésta pasó por uno de los periodos más críticos de su historia. Durante ese lapso de tiempo, mientras el resto de celebraciones similares iban desapareciendo, el Misterio de Elche además de lograr sobrevivir, se termina de configurar con las características generales que hoy conocemos y se convierte en un preciado bien que los ilicitanos de entonces ya reconocían como digno de ser conservado y transmitido a sus descendientes. Los ilicitanos lograron la supervivencia de la *Festa* mediante la implementación de, entre otras, las siguientes acciones:

Creando instituciones como *L'Arrova de l'Oli* o la Clavería de Nuestra Señora de la Asunción destinadas a garantizar su solvencia económica.

- 1- Iniciando acciones de tipo político como la declaración de la adhesión inquebrantable del Consell de la Vila en el cabildo de 11 de marzo de 1609.
- 2- La copia de consuetas “oficiales” que se conservaban en la *Caxa de tres claus* junto a los documentos más importantes de la ciudad.
- 3- El inicio de los trámites ante la Santa Sede a comienzos del siglo XVII que fructificaron en el rescripto papal de 1632 legitimando a perpetuidad la celebración de la *Festa*.

Tanto la música como la letra de la *Festa* debieron quedar fijadas de forma estable durante ese crítico último tercio del XVI y primer tercio del siglo XVII. Antes de esta fecha es probable que, sobre todo la música, fuera muy cambiante, quedando fijadas por la tradición unas melodías y desechadas otras⁵². La colación de la consuetas de 1625 con las posteriores y con la partitura que se canta actualmente da fe de que alrededor del año 1600 la *Festa* ya tenía unas características generales muy similares a las que tiene actualmente. A lo largo de estos cuatrocientos años ha ido enriqueciéndose con algunos rasgos y perdiendo

⁵² PACHECO, Rubén, «Nuevas aportaciones en torno a la consuetas de 1625 y otros documentos» en *Festa d'Elx*. Elche: 2013.

otros, pero en lo fundamental la *Festa* tal y como hoy la conocemos estaba ya perfectamente definida a comienzos del siglo XVII.



I. LA ORGANIZACIÓN ECONÓMICA DE LA FESTA

a. INTRODUCCIÓN

Hace más de cinco siglos que el pueblo de Elche celebra su *Festa*. Desde sus orígenes, la *Festa* ha ido sorteando todas las dificultades que se le han planteado en cada momento de su historia. La identificación inquebrantable del pueblo ilicitano con la celebración de la *Festa* se traduce en una determinación colectiva por conservar su seña de identidad más significativa superando crisis económicas, revoluciones sociales, censuras eclesiásticas, ataques anticlericales y cualquier otro problema que surgiera. Pero la *Festa* ha sobrevivido porque esta determinación colectiva se ha plasmado en una infraestructura socio-económica que la ha hecho posible; un fundamento pragmático que se ha ido adaptando a las diferentes coyunturas sociales, políticas y económicas por las que ha atravesado a lo largo de su dilatada existencia.

Desde la primitiva Cofradía de la Asunción –de la que empezamos a tener noticias en el siglo XVI– hasta el actual Patronat del Misteri d’Elx, los ilicitanos han canalizado el esfuerzo colectivo que hace posible la *Festa* a través de entidades más o menos complejas según las necesidades del momento. Estas entidades han evolucionado adaptándose a las coyunturas de cada época desde la Baja Edad Media hasta nuestros tiempos, transformándose para hacer posible la celebración de la *Festa*.

El 24 de agosto de 1470 se produce la cesión por parte de la reina Isabel la Católica de la villa de Elche y Crevillente a Bernardino Gutierre de Cárdenas. Desde ese instante, la villa de Elche se convertía en un señorío. Sin embargo, el poder señorial fue recortado mediante dos acciones: por un lado el rey se reservaba la jurisdicción suprema y por otro se confirmaban los fueros y privilegios de las ciudades, lo que creaba un grupo social de pequeños propietarios, comerciantes y familias adineradas que formaban el Consell de la Vila y que suponían de facto un contrapoder. Esta especie de estructura bicéfala produjo incontables enfrentamientos entre el Consell y el señor feudal desde finales el siglo XV hasta bien entrado el siglo XIX. El grupo social que formaba parte del Consell es difícil de definir; eran miembros de la pequeña nobleza, comerciantes enriquecidos y pequeños propietarios. Todos ellos opuestos al señor pero con ansias de alcanzar por vía matrimonial, compra o

cualquier otro medio un título de nobleza que les otorgara privilegios y garantizara su posición social. Apellidos como los Perpiñán, Miralles de Imperial, Caro, Tárrega, Vayllo de Llanos o Santacilia entre otros –que son quienes gobernaban el Consell Municipal y, tras la guerra de sucesión, el Ayuntamiento– aparecen a lo largo de los siglos vinculados a la *Festa*. El Consell (“Ayuntamiento” a partir de 1707) junto con el clero de Santa María –con quien los roces serían también constantes– es el que desarrolla las labores de organización económica de la *Festa* durante los siglos XVII, XVIII y XIX.

Al carecer la Cofradía de la Asunción de los recursos suficientes para seguir afrontando los costes del Misterio, el 11 de marzo de 1609 el Cabildo Municipal decide hacerse cargo a perpetuidad de la responsabilidad de organizar la *Festa*:

És gran devotió la que aquesta Vila y particulars d’ella tenen a la dita Festa, de tal manera que se ha vist que dos anys que.s deixà de fer la dita Festa, la una per la mort de l’Illustrisimo Senyor Don Bernanlino de Càrdenas, marquès de la present Vila, y l’altra per la mort del Sereníssim príncep Don Carlos, fill del cathòlich Rey Don Felip segon, Rey nostre senyor, que santa glòria a Déu, apedregà y cayqué molta pedra en lo terme de la present Vila, de tal manera que durà moles anys que los arbres y pins no pogueren tornar a cobrar lo que havien perdut y se’n secaren molts, per lo qual se votà se fes dita Festa cascun any y que per ninguna causa se dexàs de fer, y tenint aquesta esperiéntia y devocio volent aquella vaja en augment y que nos dexe de fer, ha procurat aquest Concell en prenndre-la y trobant algunes dificultats per haver de imposar sises e impositions per al gast de dita Festa, per portar litis pendentia de la dita ab sa excellencia del senyor duch de Maqueda, senyor de la present vila, per la molta devocio que a dita Festa porta y a tingut, se ha concordat dita vila y dit senyor duch que se imposasen dites impositions sens perjuhi de dits litis pendentia y dels drets de les parts⁵³

Como vemos en el documento, la *Festa* gozaba ya por aquel entonces de un gran arraigo social. Se achacan incluso catástrofes naturales al hecho de no haberse celebrado ciertos años, por lo que se decide que el Consell garantice su perpetuidad y para ello se establecen diferentes impuestos de entre los bienes que administraba la Villa. Precisamente aquel año se vivía un momento álgido en la disputa por los derechos con el Señor, ya que éste aprovechó la expulsión de los moriscos del arrabal de San Juan que se produjo ese

⁵³ AHME. Llibre de consells, 11-3-1609.

mismo año para ampliar su poder tratando de extender a la Villa las mismas condiciones que impuso a los nuevos repobladores del arrabal. A pesar del mencionado pleito, la Villa establece una serie de impuestos sobre el aceite, el molino y las carnicerías que serán gestionados principalmente por dos claverías, *L'Administració de l'Arrova de l'Oli* y la Clavería de Nuestra Señora de la Asunción. De estas dos entidades es de donde saldrán mayoritariamente los fondos para sufragar la *Festa*. Las disputas entre el Señor y el Consell por la administración de estos impuestos se prolongaron durante todo el siglo XVII y XVIII. Sin embargo, estos conflictos no parecen afectar de manera directa a la *Festa*, que se mantiene incólume a los avatares socio-políticos de las diferentes épocas. Incluso cuando a comienzos del siglo XVIII –con la Guerra de Sucesión y la Abolición de los Fueros– la posición del Duque se vio favorecida. Tras la victoria Borbónica (1707), las rentas que administraba la Villa se vieron reducidas drásticamente y el proceso de enajenación y usurpación de bienes municipales por parte del señor alcanza su apogeo. Sin embargo, no se observa una disminución en las rentas destinadas a la *Festa* sino todo lo contrario; es durante comienzos del XVIII cuando tenemos constancia de un mayor crecimiento del dinero destinado a este fin. La respuesta a esta aparente contradicción la podemos encontrar en la opción política por la que se decantaron las pequeñas familias dominantes en Elche. Como afirma Ruiz Torres:

*Socialmente, la adhesión de la nueva nobleza, representada por los Miralles de Imperial a la causa Borbónica parece incuestionable, también se aprecia simpatía por Felipe V entre un amplio sector del clero illicitano.*⁵⁴

Recordemos que eran estos dos grupos sociales –la pequeña nobleza y el clero local– los que se preocupaban cada año de financiar y disponer lo necesario para realizar las celebraciones y ambos colectivos eran “proborbónicos, centralistas y castellanizantes”⁵⁵. Así pues, la *Festa* parece sortear esta importante coyuntura histórica sin excesivos problemas.

El estudio de las estructuras organizativas e instituciones que hacen posible la *Festa* se hace fundamentalmente a través de los libros de actas, libros de cuentas y documentos similares que, además del funcionamiento de dichas entidades, nos revelan particularidades

⁵⁴ RUIZ TORRES, Pedro. *Señores y propietarios. Cambio social en el sur del País Valenciano: 1650-1850*. Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia: 1981.

⁵⁵ RUIZ TORRES, Pedro, *Señores y propietarios. Cambio social en el sur del País Valenciano: 1650-1850*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1981.

esenciales de la *Festa* tales como las referentes a la tramoya, el vestuario, la intervención de instrumentistas y cantores; y la evolución de diversas costumbres, entre otros aspectos que iremos examinando a lo largo del presente trabajo de investigación.

Hasta el momento los estudios más importantes sobre este aspecto son los realizados por José Pomares Perlasia y Joan Castaño⁵⁶. A pesar del gran valor de estos trabajos, la documentación permanece hasta este momento inédita en su gran mayoría y es necesario un vaciado exhaustivo de estos documentos que arroje luz sobre aspectos ignorados de la *Festa*.

b. LA COFRADÍA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN. SIGLOS XV?-XVIII⁵⁷

La primera referencia sobre la *Festa* se encuentra en el testamento de Isabel Caro fechado en el año 1523:

Item, attenant que yo tinch grandíssima devoció a la gloriossima e beneyta Verge Maria, mare de Monssenyor Déu Ihesu Christ, e per la dita devoció tinch yo en cassa mia la sua ymatge beneyta ab la qual imatge cascun any en lo dia de la gloriosa sua Assumpció, ço es, la vespra a hora de completes, ab solemne processó, tenint la dita imatge en cassa mia, en vellut molt arreat, la prenen tots los preveres e frares que.s troben en aquella jornada e la porten ab processó a l'església major de Senyora Senta Maria de la dita vila de hon se li fa grandíssima festa i solemnitat en lo seu dia beneyt.⁵⁸

Aunque el documento no aporta excesivos detalles, alude a un pago de dinero por parte de un particular para hacer la *Festa*, lo que apunta a que en la época ésta se pudo financiar a través de contribuciones de familias pudientes de la Villa como los Caro o los Perpinyà, sin que podamos puntualizar más por falta de documentos.

⁵⁶ POMARES PERLASIA, José, *La Festa o Misterio de Elche. Vol. 1*. Elche: Patronat del Misteri d'Elx, 2004; POMARES PERLASIA, José, *La Festa o Misterio de Elche. Vol. 3*. Elche: Patronat del Misteri d'Elx, 2006; y CASTAÑO GARCÍA, Joan, *L'organització de la Festa a través dels temps. Mon i Misteri de la Festa d'Elx*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1997.

⁵⁷ Para una información más detallada sobre esta cofradía véase: CASTAÑO GARCÍA, Joan, *L'organització de la Festa a través dels temps. Mon i Misteri de la Festa d'Elx*.

⁵⁸ ABSME Sig. 75P. *Vid.* ÁLVAREZ FORTES, Ana María y Joan CASTAÑO GARCÍA, «L'Arrova de l'Oli una antiga aportació al manteniment de la Festa d'Elx» en *Festa d'Elx*. Elche: 1988.

Gracias a los estudios realizados por Pomares y Castaño sabemos que la primera institución que se encargó de organizar la *Festa* fue la Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción, sin que por el momento sea posible concretar la fecha exacta de su creación. La primera noticia de que disponemos está datada en 1530, cuando el mayordomo de la Cofradía, Lluís Perpinyà, solicita ayuda económica al Consejo Municipal:

*per a que se daure la dita cadira de la santa Asunçio y reste daurada per a les festivitats de la dita festa de la santa Asunçio pux es fer caritat e santa obra*⁵⁹.

La Cofradía tenía su sede en la ermita de San Sebastián –donde por aquel entonces se encontraba la imagen– y desde ahí se encargaba de la realización de todos los cultos y ceremonias dedicados a la Virgen de la Asunción, además de la organización de la *Festa*. A partir de 1609 la responsabilidad de organizar la *Festa* fue asumida por el Consell Municipal; no obstante, la Cofradía siguió existiendo y participando en las celebraciones, aunque cada vez con menos relevancia. Económicamente se sustentaba a través de donaciones puntuales por parte de particulares, por las limosnas recogidas en la ermita, las cuotas de los cofrades, aportaciones de la Iglesia y ayudas del Consejo Municipal que conforme avanza el siglo XVI va asumiendo un papel cada vez más señalado –tanto en la financiación como en el aspecto organizativo– desarrollando sobre todo actos civiles alrededor de la fiesta religiosa. Probablemente, también tendría su importancia en la financiación de esta Cofradía –aunque no es posible concretar más por falta de documentación– la llamada *Administració de L'Arrova de l'Oli* que estudiaremos más adelante.

c. EL CONSELL MUNICIPAL

A comienzos del siglo XVII la Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción carecía de los recursos económicos suficientes para continuar organizando la celebración. Por lo que el Consistorio, en Cabildo de 11 de marzo de 1609, decidió hacerse cargo de la misma. La historiografía sobre la *Festa* en general suele tomar esta fecha como punto de partida para otorgar al Consistorio la exclusividad en la organización de la *Festa*. Sin embargo, la

⁵⁹ AHME. Cabildo de 26 de noviembre de 1530. Vid. CASTAÑO GARCÍA, Joan, *L'organització de la Festa a través dels temps. Mon i Misteri de la Festa d'Elx*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1997.

participación activa tanto de la Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción como de la Fábrica de Santa María ha sido fundamental a lo largo de la historia, sobre todo durante los siglos XVII y XVIII.

i. FUENTES DE FINANCIACIÓN

Las instituciones encargadas de organizar las celebraciones eran, en un principio, la Cofradía de la Asunción y posteriormente el Consistorio Ilicitano. Ambas instituciones financiaban la *Festa* de diferentes formas. Durante el siglo XVII y parte del XVIII las aportaciones directas de ciertas cantidades tanto del Consejo Municipal como de la Fábrica de Santa María suponían una vía de financiación que no podemos pasar por alto, pero la fuente de financiación más importante fue la creación de dos administraciones con capacidad de recaudar impuestos para tal fin: *L'Administració de l'Arrova de l'Oli* y la Clavería de Nuestra Señora de la Asunción; durante todo el siglo XVII y hasta 1740, año en que desapareció la primera de ellas, fueron complementarias y su cometido era financiar no solo la *Festa*, sino también la capilla de música y otras celebraciones litúrgicas a lo largo del año.

ii. L'ADMINISTRACIÓ DE L'ARROVA DE L'OLI

Esta administración ha sido estudiada en profundidad por Joan Castaño y Ana M. Álvarez, que han realizado una importante labor de transcripción de la práctica totalidad de los documentos conservados⁶⁰. Desgraciadamente, al igual que ocurre en el caso de la cofradía, son muy escasos los documentos que sobre esta administración nos han llegado. Se encuentran depositados en el ABSME y los podemos clasificar en cuatro categorías:

1. Recibos.
2. Cuentas.
3. Inventarios.
4. Memoriales de gasto en empleados en las tramoyas.

⁶⁰ ÁLVAREZ FORTES, Ana María y Joan CASTAÑO GARCÍA, «L'Arrova de l'Oli una antiga aportació al manteniment de la Festa d'Elx» en *Festa d'Elx*.

Según los estudios de Álvarez y Castaño, los fondos se obtenían de la imposición de pagar una arroba de aceite por cada caldera de jabón que se fabricaba. La recaudación servía para sufragar los siguientes gastos:

1. Los salarios de la capilla de música.
2. Las procesiones de Pascua de Resurrección e Inmaculada Concepción.
3. La organización de la *Festa*, fundamentalmente el pago a los músicos, el vestuario y la construcción de tramoyas.

A comienzos del siglo XVIII se produce un importante declive de esta administración y sus funciones son asumidas paulatinamente por la Clavería de la Asunción de Nuestra Señora, que progresivamente irá adquiriendo una mayor relevancia. Debido a una crisis en la producción de aceite la administración fue suprimida por el consejo en 1740, contrayendo la Clavería todas las obligaciones y funciones que *L'arrova d'oli* desempeñaba hasta el momento.

iii. LA PARROQUIA DE SANTA MARÍA Y EL AYUNTAMIENTO

Desconocemos los detalles sobre el reparto de competencias entre ambas instituciones durante todo el siglo XVII y hasta bien entrado el XVIII. Por poner un ejemplo: el administrador de *L'Arrova de l'Oli* durante el siglo XVII es siempre el “Fabriquero de Santa María”, pero probablemente a principios del siglo XVIII el administrador pasó a ser nombrado por el Ayuntamiento, lo que no es óbice para que las cuentas fueran inspeccionadas por los visitadores del obispado como queda reflejado en los libros de visitas pastorales del ABSME, además de conservarse los libros de cuentas en el archivo parroquial. La disolución de esta administración se acuerda en cabildo el 4 de agosto de 1740. A partir de esta fecha es cuando la Clavería de la Asunción asume casi en exclusiva toda la responsabilidad de la financiación de la *Festa*. No obstante, tanto la parroquia de Santa María como el Ayuntamiento continuaron realizando aportaciones puntuales para la organización de la *Festa* que no quedaron recogidas en las cuentas de la Clavería, como por ejemplo los pagos que constan en el libro de fábrica de Santa María del año 1719:

Otrosi: da en Descargo una libra y dies y siete sueldos pago a Anto Torreblanca por componer la trapa de la iglesia por donde baja el Angel, consta de su recibo 1 L 17 s.⁶¹

O el de los años 1729 y 1730:

Otrosi: doze sueldos pagados a Franco Bru por limpiar las tribunas y terrados en la fiesta de Nuestra Sa de Agosto de los años 1729 y 1730 a seis sueldos en cada uno. Consta de recibos N. 28..... _ 12s.⁶²

Apuntes como estos se encuentran en los libros de fábrica conservados en el ABSME bajo las signaturas 115 y 116. En estos libros aparecen reflejados los pagos de los salarios a la capilla de música que eran sufragados fundamentalmente por la Fábrica de Santa María y el Cabildo municipal a través de la Clavería de Nuestra Señora de la Asunción. Los músicos recibían un doble nombramiento por parte de la parroquia y del Ayuntamiento provocando en ocasiones roces entre ambas instituciones, como veremos en el capítulo dedicado a la capilla de música.

iv. LA CLAVERÍA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN

Cuando en 1609 el Consell decide hacerse cargo de la *Festa*, establece, ya en ese mismo cabildo del 11 de marzo, una serie de impuestos para su financiación. La recaudación de estos impuestos fue concedida a la Clavería de Nuestra Señora de la Asunción. No es posible saber exactamente el origen de esta clavería aunque se puede conjeturar que se creó alrededor del año 1609. El primer documento está fechado en 1617. La Clavería fue disuelta con la reforma de las administraciones locales llevada a cabo por el Estado en 1760. La cantidad y calidad de los documentos conservados es muy desigual. De todo el siglo XVII tan solo conservamos nueve expedientes, pero a partir de 1705 sí se encuentran depositados en el AHME todos los libros de cuentas hasta 1760. Junto con las consuetas y partituras conservadas de la época, la Clavería de Nuestra Señora de la Asunción es la fuente más importante para el estudio del Misterio de Elche durante el siglo XVII y la primera mitad del XVIII. Sin embargo, hasta el presente estudio no se había realizado el vaciado íntegro de tan

⁶¹ ABSME. Libro de fábrica 1719-1787. Sig. 115.

⁶² ABSME. Libro de fábrica 1719-1787. Sig. 115.

importante fuente documental. Los documentos conservados en el AHME y objetos de transcripción y estudio en esta tesis han sido los siguientes:

Año	Sig.	Título
1617-1618	25/ 2	<i>Llibre de les noves imposicions posades pa la festa de la asumcio de nostra sra referit per mi Joan Vilaquirant clavari comensant a 28 de mag de 1617</i>
1618-1619	25/ 2-2	<i>Llibre de les sises imposades pera la festivitad de ntra sa de la Asumpcio Regit per Frnco Quirant de [ilegible] desde 3 de Juñy 1618 fins 2 de Juñy 1619</i>
1619-1620	25/ 2-3	<i>Llibre de les sises imposades pera la selebrasio de la festivitad de ntra Sa de la Sumpcio Regit y administrat per F. Quirant de [ilegible] desde Pasqua de Sant esperit del any 1619 fins dittes festes del any 1620</i>
1632-1633	25/2-4	<i>Llibre de les sises imposades pera la festa de nostra Sa de la asumcio administrades per Alonso Sans desde 3 de juny 1632 fins 2 de juny 163</i>
1640-1641	25/ 2-5	<i>Llibre de les sises imposades per la selebracio de la festa de ntr Sa de la asumpo. Regit y administrat per Bonaventura Aracil clavari de dites sises desde festes de pasqua de St esperit de 1640 fins dites festes 1641</i>
1654-1655	25/ 3	<i>Llibre de la clavaría de ntra sa de la Asumpo regit y administrat per lo doctor mosen Vicent Robles començant en festes del St esperit de 1654 fins festes de 1655</i>
1668-1669	25/ 3-2	<i>Llibre de la clavaría de les rentes de nostra señora de la asumpcio de la present vila administrada per Elauterio Rois ciutada desde festes de pasqua de lany 1668 fins dites festes de esperit 1669</i>
1676-1677	H 155-6	<i>Llibre y contrallibre de les lliuranses que es despachen en la clavaría de nostra Sra de la Sumptio desde pasqua desperit Sant 1676 fins dit dia 1677.</i>
1679- 1680	25/ 3-3	<i>Quantas dela clavería de Na Sra de la Asumpcion de las sisas ympuestas para su festividad en el año 1680</i>
1683-1684	25/ 3-4	<i>Contes [borrón] Carbonell de la Clavaría de ntra Sa de la Assumpcio de la vila de Elig</i>
1705-1706	25/ 3-5	<i>Quantas de la clavaría de Ntra Sra de la Asumpcion de la villa de Elche administrada por Gines Llofriú desde Pasqua de espiritu Santo 1705 hasta dicho dia de 1706</i>
1706-07-08	25/ 3-6	<i>Quantas de la Clavaría de Ntra Sa de la Asumpcion administradas por Antonio Brufal desde Pasqua de Spiritu santo 1706 asta dicho dia de 1708</i>
1708-09-10	25/ 4	<i>Quantas de la clavaría de ntra s. Assumpcion administrada por el Dr Poledrino Tarrega Generoso. Años 1708 en 1709. Años 1709 en 1710.</i>
1710-11	25/ 4-2	<i>Quantas de la Clavaría de Ntra Sa de la Asumpcion de la villa de Elche. Clavario Thomas Almela</i>
1711-12	25/ 4-3	<i>Quantas de la clavaría de ntra sra de la Asumpcion administrada por Carlos Castell desde 22 de Junio 1711 hasta 28 de Junio de 1712</i>
1712-13	25/ 4-4	<i>Cuentas dela clavería de ntra Sra de la Asumpcion administrada por Gines Llofriú desde 28 de Junio del año pasado 1712 hasta 26 de Junio 1713.</i>
1713-14	25/ 4-5	<i>Cuentas de la clavaría de ntra Sa dela Asumpcion administrada por Antonio Simeon desde 27 de junio 1713 hasta 23 de Junio 1714</i>
1714-15-16	25/ 4-6	<i>Quantas de la clavaría de Nuestra Sa de la Asumpcion administradas por Nicolas Sempere en los años 1715 y 1716 = desde 24 de junio 1714 hasta 20 de junio 1716</i>
1715-16	25/ 5	<i>Quantas de la clavaría de Ntra Señora de la Asumpcion administrada por el Dr Polecrino Tarrega desde 22 junio de 1716 hasta 23 junio 1717</i>
1717-18-19	25/ 5-2	<i>Quantas de la clavaría de nuestra señora de la Asumpcion de la villa de Elche administrada por el Dr Polycrino Tarrega desde 23 Junio 1717 hasta 23 junio 1719</i>
1719-20	25/ 5-3	<i>Quantas de la clavaría de ntra. Sa de la Asumpcion. Clavario DFranco Thomas y Avellan</i>

1720-1721	25/ 5-4	<i>Quantas de la clavaría de ntra Sa de la Asumpcion administrada por el Dr Polycrino Tarrega desde 24 junio 1720 hasta dicho tal dia de 1721</i>
1721-1722	25/ 5-5	<i>Quantas de la clavaría de nuestra señora de la Asumpcion administrada por el Dr Polycrino Tarrega desde 24 junio 1721 hasta 24 junio 1722</i>
1722-1723	25/ 5-6	<i>Quantas de la clavaría de nuestra señora de la Asumpcion administrada por el Dr Polycrino Tarrega desde 23 de junio 1722 hasta dicho tal dia de 1723</i>
1723-24	26/ 1	<i>Quantas de la clavería de nuestra señora de la Asumpcion administrada por el Dr Polecrino Tarrega desde 24 de junio 1723 asta otro del dia de 1724</i>
1724-25	26/ 1-2	<i>Quantas de las rentas de ntra. Sa de la Asumpcion del año 1724 en 1725. Clavo Dr Polecrino</i>
1725-26	26/ 1-3	<i>Clavería de nuestra Sa de la Asumpcion del año 1725 en 1726. Clavario Maximo Miralles</i>
1726-27	26/ 1-4	<i>Quantas de la clavaría de ntra. Sa de la Asumpcion del año 1726. Clavo Dn Maximo Miralles</i>
1727-28	26/ 1-5	<i>Cuentas dadas por Dn Maximo Miralles de las cuentas de al clavaría de Nuestra Señora de la asumpcion que administro desde san Juan de Junio 1727 hasta tal dia del 1728</i>
1728-29	26/ 1-6	<i>Cuentas dadas por Dn Severino Ordoñez de Villaquirant calvario de las rentas de la clavaría de Nuestra Señora de la Asumpcion desde Junio 1728 hasta tal dia de 1729</i>
1729-30	26/ 2-1	<i>Cuentas dadas por Dn Severino Ordoñez de Villaquirant de la clavería de nuestra señora de la Asumpcion desde san Juan de Junio 1729 hasta dicho tal dia de 1730</i>
1730-31	26/ 2-2	<i>Cuentas de la clava de Ntra Sra de la Assumpcion administradas por Dn Severino ordoñez desde S. Juan de Junio 1730 hasta otro tal dia de 1731</i>
1731-32	26/ 2-3	<i>Cuentas de la Clva de Ntra. Sra. de la Assumpcion dadas por Severino Ordoñez de Villaquirant clario de dicha clava desde S. Juan de Junio 1731 hasta otro tal dia de 1732</i>
1732-33	26/ 2-4	<i>Cuentas dadas por Dn Severino ordoñez de Villaquirant Clavo de las rentas de la clava de Ntra Sra de la assumpcion dese 24 de Junio de 1732 hasta otro tal dia de 1733</i>
1733-34	26/ 2-5	<i>Cuentas dadas por Dn Severino Ordoñez de Villaquirant Clavo que fue de las rentas de la clava de Ntra Sra de la Assumpcion patrona y Sra de esta villa</i>
1734-35	26/ 2-6	<i>Quantas de la clava de ntra Sra de la Assumpcion dadas por Dn Andres Perpiñan clavario desde Sn Juan de Junio 1734 hasta otro tal dia del año 1735</i>
1735-36	26/ 3-1	<i>Quantas de la clavaría de Nuestra Sra. de la Asumpcion administrada por el Dr Joseph Agullo desde Sn Juan de 1735 hasta otro tal dia de 1736</i>
1736-37	26/ 3-2	<i>Cuentas de la clava de Ntra Sra de la Assumpcion administrada por Carlos Gil ciudadano desde S. juan de junio 1736 hasta otro tal dia de 1737</i>
1737-38	26/ 3-3	<i>Cuentas de la clavería de Ntra. Señora de la Asunción administrada por Dn Phelipe Sempere Abogado de los reales consejos desde San Juan de junio de 1737 hasta dicho tal día de 1738</i>
1738-39	26/ 3-4	<i>Cuentas de la clavaría de N. S. de la Asunción Administrada por Estevan Anton de Mazon desde Sn Juan de junio de 1738 hasta dicho tal días dia de 1739</i>
1739-40	26/ 3-5	<i>Cuentas de la clavería de Ntra. Señora de la Assumpcion administradas por Estevan Anton de Mason desde S. Juan de Junio 1739 hasta otro tal dia de 1740 y por muerte de este las dio Sipriano Anton Valero su hermano</i>
1740-41	26/ 3-6	<i>Quantas de la clavaría de NaSra de al Asumpcion desde Sa Juan de Junio 1740 asta otro tal dia 1741</i>
1741-42	26/ 4-1	<i>Quantas dadas por el Dr Franco Valero clavario de las rentas de nuestra señora de la Asumpcion desde San Juan de Junio de 1741 hasta ultimo de mayo de 1742</i>

1742-43	26/ 4-2	<i>Quentas dadas por Sipriano Anton de Castello clavario de las rentas de nuestra señora de la Asumpcion desde primero Junio 1742 hasta San Juan de 1743</i>
1743-44	26/ 4-3	<i>Quentas dadas por Sipriano Anton de Castello clavario de las rentas de ntra señora de la Assumpcion desde Sn Juan de Junio 1743 hasta dicho tal dia de 1744</i>
1744-45	26/ 4-4	<i>Quentas dadas por Sipriano Anton de Castello clavario de las Rentas de ntra Sra de la Assumpcion desde S. Juan de Junio de 1744 hasta otro tal dia de 1745</i>
1745-46	26/ 4-5	<i>Quentas dadas por Sipriano Anotn de Castello clavario de las rentas de nuestra señora de la Asumpcion desde San Juan de Junio de 1745 hasta dicho tal dia de 1746</i>
1746-48	26/ 4-6	<i>Quentas dadas por el Dr Francp Valero de las rentas de nuestra señora de la Asumpcion desde san Juan de Junio de 1746 hasta dicho tal dia de 1748</i>
1748-49	27/ 1	<i>Cuentas dadas por el Dr Franco Valero de los efectos de la clavaría de Ntra. Sra. de la Assumpcio que ha administrado desde Sn Juan de Junio 1748 hasta fin del mismo de 1749</i>
1749-50	27/ 1-2	<i>Quentas dadas por el Dr Francisco Valero de los efectos y rentas de nuestra señora de la Asumpcion que ha tenido a su cargo desde 1º de Julio de 1749 hasta 17 de febrero de 1750</i>
1750-52	27/ 1-3	<i>Quentas dadas por Joseph Anton de Bru de los efectos pertenecientes a la Clavaría de Ntra. Señora de la Asumpcion desde 18 febrero 1750 hasta fin de enero 1752</i>
1752-53	27/ 1-4	<i>Quentas dadas por Gaspar Soler de Ruis calvario de las rentas de Ntra Sra de la Asumpcion desde 1º de febrero de 1752 hasta fin de Junio de 1753</i>
1753-54	27/ 1-5	<i>Quentas dadas por Gaspar Soler de Ruiz de la Admon de las rentas de Nuestra Señora de a Assumpcion que ha administrado desde 1º de Julio 1753 hasta fin de Junio de 1754</i>
1754-55	27/ 1-6	<i>Quentas dadas por Gaspar Soler de Ruis de las rentas de Nuestra Señora de la Asumpcion Patrona de esta villa desde 1o de julio de 1754 hasta fin de Agosto de 1755</i>
1755-56	27/ 2-1	<i>Elche año 1756. Quentas finales dadas por Gaspar Soler de Ruiz de la clavaría de Nuestra Señora de la Asumpcio Patrona de esta villa desde el 1º septiembre de 1755 hasta fin de Agosto de 1756</i>
1756-57	27/ 2-2	<i>Quentas tomadas al Dr Phelipe Semepre de la administración de las rentas de Ntra Sra de la Asumpcion patrona de esta villa que ha tenido a su cargo desde primero septiembre 1756 hasta fin de Agosto de 1757</i>
1757-58	27/ 2-3	<i>Quentas tomadas al Dr Phelipe Semepre de las rentas de la clavaría de Nuestra señora de la Assumpcion patrona de esta villa que ha administrado desde primero de septiembre de 1757 hasta fin de 1758</i>
1758-59	27/ 2-4	<i>Quentas tomadas al Dr Phelipe Sempere Clavario de las cuentas de Nuestra Sa de la Assumpcion Patrona de esta Villa desde 1º de Septiembre de 1758 hasta fin de Agosto de 1759</i>
1759-60	27/ 2-5	<i>Cuentas tomadas al Dr Phelipe Sempere clavario de las rentas de Nuestra Señora de la Asumpcion patrona de esta Villa desde setiembre de 1759 hasta fin de agosto de 1760</i>

La Clavería estaba regida por un clavario que era elegido por el Ayuntamiento cada año. Dicho clavario rendía cuentas anualmente en la Sala del Consell ante un escribano y representantes del consistorio. Con el paso del tiempo la Clavería va asumiendo cada vez más funciones y por lo tanto disponiendo cada vez de un mayor presupuesto, que procedía fundamentalmente de dos impuestos:

1. Una parte del arrendamiento de la molienda del grano.
2. Una tasa municipal sobre los despojos de las carnicerías de la Villa y rabal de San Juan.

Aunque mucho menos importantes en cuanto a cantidad, existen otras fuentes de ingresos suplementarias. Durante el siglo XVII están documentadas algunas aportaciones puntuales procedentes de limosnas recogidas por el hermano de la cofradía como la del año 1668:

Mes se li fa carrech de tres lliures sis sous que cobra del hermano Jusep Guilabert per la cantitat del plat que replega en la huitena de nostra Sra consta la dones en lo racional menor 3 L 6 s.⁶³

En algunos años del siglo XVIII consta un arrendamiento sobre la sosa que se producía en el término de Santo Tomás:

Otrosi: de trescientas sesenta y dos libras dies sueldos que devio cobras de Juan Gil de irles por el primer año de arrendamiento cumplido en fin de agosto 1759 de los quatro en que tomo la sosa y demas yervas del termino intitulado de Sto Thomas sito dentro de los saladares de esta villa, en cantidad dichos quatro años de 1450 L 362 L 10⁶⁴

La fabricación de jabón mediante la mezcla de sosa cáustica y aceite fue la industria más importante de Elche entre los siglos XVI y XVIII y de los impuestos sobre estas dos materias primas se sufragaba una parte importante de la *Festa*.

Como se puede ver en el gráfico las cantidades que manejaba la Clavería fueron cada vez más importantes:

⁶³ AHME. Legajo 25/3-2.

⁶⁴ AHME. Legajo 27/2-4.

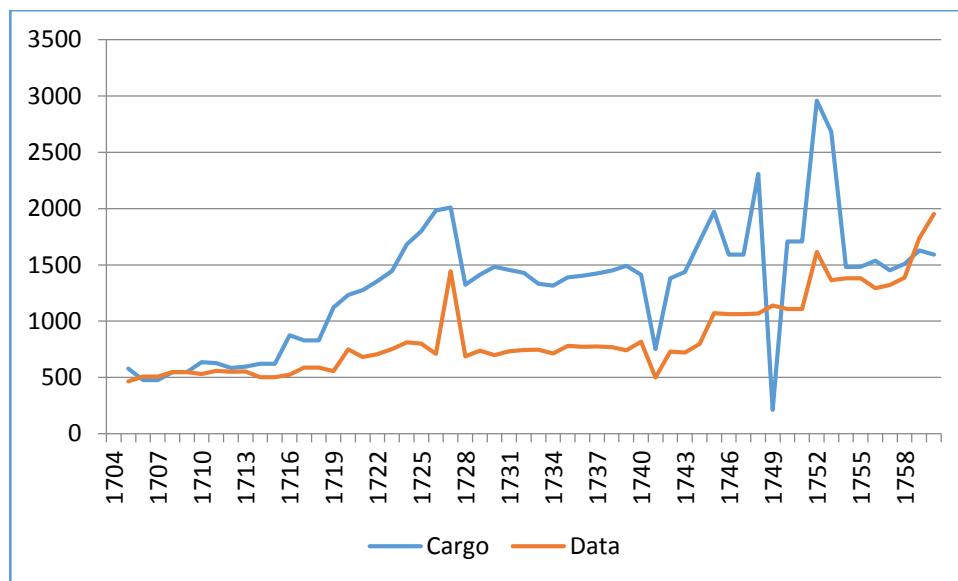


Ilustración 1: Evolución de los ingresos y gastos entre 1705-1760

La relevancia económica de la Clavería de Nuestra Señora de la Asunción fue notable, llegando incluso a realizar préstamos a la propia Clavería de la Villa:

N.10

Prestamo a la clavaría de la villa

Otrosi: sinquenta libras que pago a Juan Silvestre clavario de la Clavaria del consejo de dicha villa por via de prestamo consta por el decreto del governador de 15 Diziembre 1708 y liba de dicho dia y año y confesion del dicho 50 L⁶⁵

De los primeros documentos conservados del siglo XVII parece desprenderse que la Clavería nació con el único fin de financiar la *Festa*. Sin embargo, a mediados de este siglo (entre 1655 y 1668) fue asumiendo progresivamente otras funciones. Las principales funciones que desempeñaba esta Clavería desde finales del XVII eran:

1. *La financiación de la Capilla de Música*

La Clavería pagó una parte importante del salario de los músicos de la capilla de Santa María al menos desde 1668, año en que está fechado el primer libro de cuentas que certifica esta práctica. La otra parte sustancial del salario la pagaba la Fábrica de Santa María. La capilla fue evolucionando desde apenas cuatro ministriles en el siglo XVII a más de

⁶⁵ AHME. Legajo 25/4.

quinze músicos en 1760. Es importante conocer el funcionamiento y composición de la capilla ya que sobre estos músicos y en particular sobre el maestro de capilla recaía la responsabilidad de cantar la *Festa* aunque, como veremos, era normal la contratación de músicos foráneos que venían a cantar la *Festa* y la octava de la Asunción. Normalmente los músicos de la capilla recibían el salario dividido en cuatro tercias a lo largo del año. Los recibos acreditativos están cosidos a los libros de cuentas que se transcriben en este trabajo. A través de ellos estudiaremos la evolución de la capilla de música y su influencia en la *Festa*.

2. La financiación de la Festa.

Todos los años el Ayuntamiento nombraba a un caballero portaestandarte y dos electos. Al parecer el portaestandarte era tan solo una figura de prestigio y no tenía una responsabilidad directa en la organización. Los dos electos sí tenían el cometido de organizar la *Festa* y los pagos a los cantores, tramoyistas, encargados del montaje de la tramoya y sacristanes entre otros. Cada año redactaban un memorial con los gastos corrientes de la *Festa*, gastos que eran asumidos por la Clavería. En ocasiones se conservan otros memoriales con gastos extraordinarios por la compra de vestidos, construcción o reparación de tramoyas, etc. que complementan el memorial que de ordinario redactaban los electos. La transcripción íntegra de dichos memoriales que se realiza en esta tesis ofrece una fuente primordial para el estudio del Misterio de Elche.

Como se puede observar en el siguiente gráfico, el dinero destinado a sufragar la *Festa* por parte de la Clavería de la Asunción fue aumentando con el paso de los años:

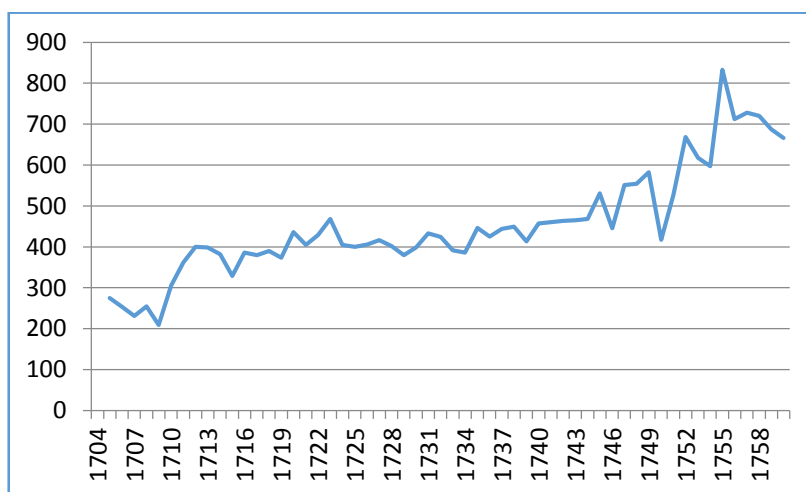


Ilustración 2: Evolución de la aportación de la Clavería de la Asunción a la Festa

3. *La financiación de la Fiesta de la Purísima Concepción, de la procesión de la mañana de Pascua de Resurrección y la fiesta de la Candelaria*

Los estudios de Álvarez y Castaño demuestran que durante el siglo XVII y hasta comienzos del siglo XVIII estas fiestas eran sufragadas por *L'Arrova de l'Oli*, probablemente porque participaba en ellas la imagen de la Virgen de la Asunción. Sin embargo, en los primeros expedientes conservados de la Clavería del XVIII ya aparecen pagos por la cera consumida en estas celebraciones y referencias a memoriales, como por ejemplo:

Otrosi: dies y nueve libras dies y siete sueldos y seis dineros que pago a Diego Llofriú valor de la sera que dio para la festividad de la concepcion del año 1705 consta de memorial y liba de 19 de febo del año 1706 y apoca 19_17_6⁶⁶

[...]

Otrosi: ocho libras nueve sueldos y quatro dineros que pago a Diego Llofriú serero por lo que importo la sera que dio para dia de Pasqua de resurrecion del año 1706 con memorial y liba de 21 de abril dicho año y apoca 8_9_4.⁶⁷

[...]

Otrosi: onse libras nueve sueldos y ocho dineros que pago a Diego Llofriú por la sera que dio para la festividad de la candelaria de 1708 con memorial y liba de 15 de abril de dicho año y recibo 11_9_8.⁶⁸

De las fiestas de la Candelaria y de Pascua de Resurrección tan solo se sufragaba la cera y el coste solía oscilar entre 1 y 6 libras anuales. Durante los primeros años del siglo XVIII la colaboración de la Clavería en la Fiesta de la Inmaculada se limitó también a costear sólo la cera que se consumía, hasta que en cabildo de 14 de octubre de 1719 se decide que la Clavería de la Asunción sufrague la fiesta de la Purísima Concepción prácticamente en su totalidad además de pagar la cera, como era costumbre hasta entonces. A partir de ese año la Clavería pagará también la música, el sermón y el resto de gastos corrientes:

Fiesta de la concepcion

⁶⁶ AHME. Legajo 25/3-6 Véase anexo VI.

⁶⁷ Ídem.

⁶⁸ Ídem.

Item. Veinte y nueve libras once sueldos y seis dineros que pago a Gines Llofriú serero por otras tantas que gasto de orden de la villa en la fiesta de la purísima concepcion del año 1719 en sermon, sera, musica y demas necesario por haver acordado el cabildo de 14 de octubre de dicho año se hiciera dicha festividad y se pagara de los efectos de esta administracion Entrego memorial y liba de 11 de Dize 1719 y carta de pago .29 L 11 s 6 d.⁶⁹

En el siguiente gráfico se puede observar el dinero invertido por la Clavería en la fiesta de la Purísima entre 1705 y 1759⁷⁰:

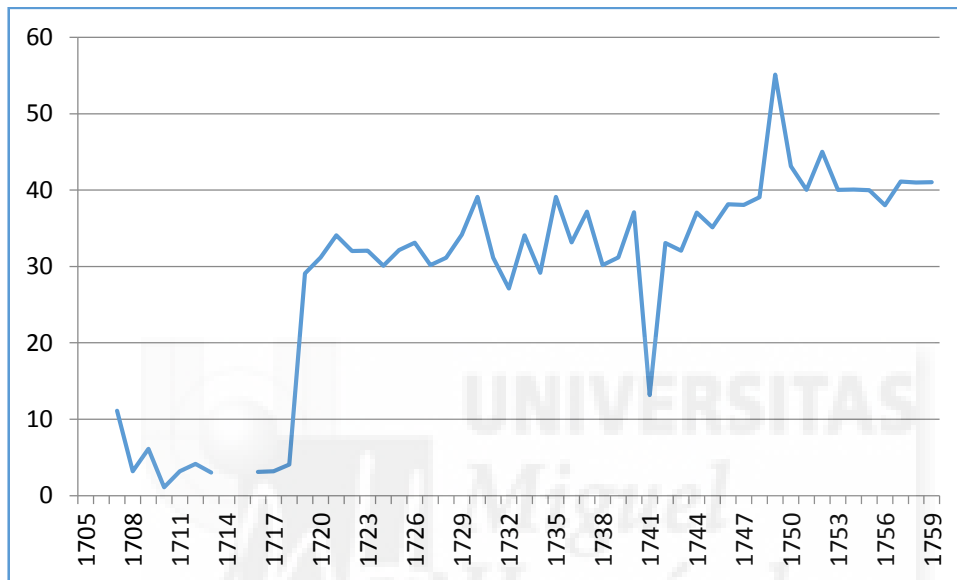


Ilustración 3: Dinero invertido por la Clavería en la fiesta de la Purísima entre 1705 y 1759

4. La financiación extraordinaria de diferentes celebraciones litúrgicas.

Excepcionalmente también se utilizaban fondos de la Clavería para pagar procesiones, rogativas, misas de acción de gracias y misas de difuntos entre otras celebraciones como, por ejemplo, la que consta en 1729:

Gasto de sera, musica y sermones en rogativa por agua.

Item sesenta y dos libras seis sueldos y dos dineros que pago a Joseph Coquillat que son por el gasto de sera, musica y sermones por la tarde en los dias que se mantubo Ntra. Señora en el convento de Santa Clara por rogativa de agua, segun acuerdo de cabildo de 5 de junio pasado del

⁶⁹ AHME. Legajo 25/5-3 Véase anexo VI.

⁷⁰ En los años 1706, 1714 y 1715 no aparece ningún tipo de pago relacionado con esta fiesta.

corriente año: entrega libranza de 9 de los dichos con carta de pago.....62_6_5.⁷¹

v. LA ADMINISTRACIÓN DE PROPIOS Y ARBITRIOS. 1760-1836

El 30 de julio de 1760 el rey Carlos III expidió un Real Decreto con el objeto de reorganizar los presupuestos de las corporaciones locales y de establecer a su vez mecanismos de fiscalización sobre las cuentas. Mediante ese decreto se instituye la Contaduría General de Propios y Arbitrios, organismo dependiente del Consejo de Castilla que centralizaba la economía de todos los municipios españoles. El Real Decreto supone la desaparición de las diferentes claverías y administraciones que existían, entre ellas, por supuesto, la Clavería de Nuestra Señora de la Asunción. El 13 de agosto de 1764 la Contaduría General establece las disposiciones que normalizan la composición de las cuentas de los municipios, que debían organizar sus ingresos y gastos según un esquema donde se justificaban los diferentes movimientos contables. Dentro de este esquema existía una partida que era la destinada a salarios y mediante la que se pagaban maestros de escuela, médicos y la capilla de música de Santa María, entre otros. En el apartado de fiestas entraba la Fiesta del Corpus, la de Pascua y por supuesto, el Misterio de la Asunción. La consecuencia más importante para la *Festa* de esta nueva organización es que, al desaparecer la Clavería de la Asunción, ya no se recaudan directamente los fondos que la hacían posible sino que se presupuestaba una cantidad fija de 400 libras anuales a la que se debían ajustar los gastos. Por lo demás, los memoriales justificativos del gasto son incluso más precisos que los de la antigua Clavería ya que adjuntaban las listas con los nombres de los cantores, tramoyistas y demás personas que participaban en la *Festa* y recibían gratificaciones en especie. Estas listas aportan gran cantidad de información adicional⁷². Como ocurre en el caso de la Clavería, el vaciado de estos importantísimos documentos se realiza por primera vez en esta tesis doctoral.

La Administración de Propios y Arbitrios estuvo vigente entre 1760 y 1836, año en el que una nueva reforma extingue la Contaduría General de Propios y Arbitrios y delega sus funciones en el Ministerio de la Gobernación, pasando a regirse las cuentas municipales por otro sistema. Desgraciadamente el AHME no conserva todos los libros de cuentas de

⁷¹ AHME. Legajo 26/2-1 Véase anexo VI.

⁷² Véase ANEXO VII y Apéndices B y C.

Propios y Arbitrios, existiendo dos huecos temporales importantes: uno entre 1761 y 1772 y otro entre 1808 y 1816. A pesar de estos lapsus, los documentos conservados nos proporcionan una información importantísima sobre la *Festa* en este periodo histórico. Los documentos de Propios y Arbitrios que han sido objetos de transcripción y análisis en el presente trabajo son los siguientes:

Año	Signatura	Comentario
1773	E 11-35	
1774	H 250-2	
1775	Sin datos	Se encuentra depositado en el ABSME incompleto Sig.67/8.
1776	H 188-1	
1777	H 219-4	
1778	H 189-5	
1779	H 203-7 y H 188-3	En el 203 está la Festa, en el 188 está la capilla de música. Parece el mismo documento original que se separó por alguna razón y fue catalogado como dos.
1780	H 183-4	
1781	H 186-2	
1782	H 186-1	
1783	H 186-3	
1784	H 186-5	
1785	H 186-4	
1786	Sin datos	Desaparecido.
1787	H 120-4	
1788	H 250-3	
1789	Sin datos	Desaparecido.
1790	Sin datos	Desaparecido.
1791	Sin datos	Desaparecido.
1792	H 202-5	
1793	H 202-4	
1794	H 202-1	
1795	H 202-2	
1796	H 202-3	
1797	H 206-5	
1798	H 203-8	
1799	H 189-6	
1800	H 219-6	
1801	H 219-5	
1802	H 219-7	
1803	Sin datos	Desaparecido.
1804	Sin datos	Desaparecido.
1805	H 250-5	
1806	H 183-8	
1807	H 121-3	
1808	Sin datos	Desaparecido.
1809	Sin datos	Desaparecido.
1810	Sin datos	Desaparecido.
1811	Sin datos	Desaparecido.
1812	Sin datos	Desaparecido.
1813	Sin datos	Desaparecido.
1814	Sin datos	Desaparecido.
1815	Sin datos	Desaparecido.

1816	Sin datos	Desaparecido.
1817	H 189-4	
1818	Sin datos	Desaparecido.
1819	Sin datos	Desaparecido.
1820	H 188-4	
1821	H 188-5	
1822	H 188-6	
1823	H 188-8	
1824	H 188-7	
1825	H 188-9	
1826	H 188-10	
1827	H 188-12	
1828	H 188-11	
1829	Sin datos	Desaparecido.
1830	Sin datos	Desaparecido.
1831	H 480-73	
1832	Sin datos	Desaparecido.
1833	H 189-8	
1834	Sin datos	Desaparecido.
1835	Sin datos	Desaparecido.
1836	H 121-10	

vi. LOS PRESUPUESTOS MUNICIPALES

En 1836 desaparece la Contaduría General de Propios y Arbitrios, pasando a regularse las cuentas a través del Ministerio de la Gobernación. A partir de esta fecha desaparecen los memoriales detallados de la *Festa*, conservándose únicamente la cantidad total que se le destina en el conjunto de los presupuestos municipales. El Ayuntamiento siguió sufragando activamente las fiestas religiosas durante todo el siglo XIX como se puede comprobar a través de los presupuestos. En todos los presupuestos conservados entre 1837 y 1868 encontramos las siguientes partidas:

- 1- 600 reales para las Funciones de Iglesia del Domingo de Ramos, Semana Santa y Procesión del día de Pascua.
- 2- 1.000 reales en la fiesta del Corpus Christi.
- 3- 6.000 reales para la festividad de Nuestra Señora de la Asunción.

Cuando en 1869 entra en vigor la peseta, los presupuestos reflejan las mismas cantidades en el valor equivalente de la nueva moneda.

Desgraciadamente, se ha conservado muy escasa documentación en la que se detalle cómo se repartían estos 6.000 reales (3.000 pesetas) y la poca que se conserva es de

un valor muy desigual. No existía la obligación de guardar estos expedientes justificativos en el archivo del Ayuntamiento, razón por la que la documentación que nos ha llegado es tan exigua. No obstante, los pocos que quedan también han sido objeto de transcripción y estudio. Son los siguientes:

Año	Signatura	Título
1839	225-37	<i>Gastos habidos en las festividades del Domingo de Ramos, Ssmo Corpus Christi y Virgen de Agosto, según por menor se detallan.</i>
1841	48 -18	<i>Cuenta de los gastos ordinarios y extraordinarios causados en la festividad de Ntra. Señora de la Asunción de este año de 1841.</i>
1860	D 3-12	<i>Cuenta de los gastos causados en la función de los días 14 y 15 de Agosto del corriente año que celebra esta ilustre villa de Elche a su augusta patrona la virgen de la Asunción y lo son como siguen.</i>
1862	D 3-11	<i>Relación de los gastos causados en la Festividad de N. Sra. de la Asunción celebrada en los días 14 y 15 de Agosto del presente año 1862.</i>
1873	H 146-7	<i>Importe de los gastos habidos en las festividades del Corpus y Virgen de Agosto de aquel año.</i>

El presente trabajo de investigación realiza por primera vez una transcripción íntegra de todos estos documentos, aportándonos datos importantísimos y de lo más diversos; desde la construcción de la tramoya hasta los instrumentos utilizados por los cantores; desde la compra de trajes hasta la limosna que se daba a los predicadores; un sin fin de detalles que podrán ser utilizados por los futuros investigadores y que replantearán algunas de las hipótesis que se barajan hasta el momento. Esta tesis se ha centrado prioritariamente en la evaluación de los datos obtenidos en el aspecto musical, dejando otras cuestiones para futuras investigaciones.

II. LOS MEMORIALES DE LA FESTA

a. INTRODUCCIÓN

En el capítulo anterior hemos estudiado las diferentes instituciones que jalonan la historia de la *Festa* entre los siglos XVII y XIX. En todas las entidades que se han ido creando se menciona la figura de los “electos” (siempre dos) que eran nombrados cada año por el Ayuntamiento con el encargo de disponer todo lo necesario para la celebración de la *Festa*. Los electos realizaban un memorial con los gastos derivados de la organización, que fueron asumidos por la Clavería de la Asunción durante los siglos XVII y principios del XVIII; por la Contaduría de Propios y Arbitrios entre 1760 y 1836; y por los presupuestos municipales a partir de 1837. De algunos años se conservan también otro tipo de memoriales destinados a cubrir gastos extraordinarios como la renovación del vestuario o la reparación de infraestructuras. Los memoriales ordinarios redactados anualmente por los electos para justificar los gastos habituales mantienen una estructura muy similar a lo largo de los años. Haremos en primer lugar una recensión de la estructura de estos memoriales para después entrar a valorarlos.

b. LOS MEMORIALES DEL SIGLO XVII

La Clavería de Nuestra Señora de la Asunción se creó con la única función de sufragar la *Festa*. En los cuatro primeros expedientes conservados –fechados entre 1617 y 1633– todos los pagos están destinados a ese fin. A partir del año 1641, los documentos ya incorporan pagos para otras fiestas y finalidades. Por otra parte, no se manejaron cantidades excesivamente elevadas ya que cuestiones como el vestuario, materiales para la construcción de tramoyas o el pago de salarios a la capilla de música, entre otras cosas, eran asumidas en parte por *L'Arrova de l'Oli*. En el primer expediente conservado del año 1617⁷³, es el propio clavario Joan Vilaquirant el que realiza directamente todos los pagos. En 1618 empiezan a constar los electos que reciben una cantidad para organizar la *Festa*:

⁷³ AHME Legajo 25/2. Véase Anexo VI.

Primo paga a Tomas Llanos y a Geroni Sans Elets nomenats per lo consell pera dita festa dosentes lliures ya albara de 26 de sete 1618..... 200 L⁷⁴

Los electos realizaban todos los años un memorial con los gastos, y dicho memorial era pagado por el clavario. Del siglo XVII –de entre los años 1618 y 1620– tan solo conservamos el apunte con el montante total de estos memoriales, anotado por el clavario en el descargo general de las cuentas:

Primo li admetem en conte dosentes lliures de moneda per altres tantes que de orde del consell de la prnt vila dona paga a Gaspar Sempere y a Jaue Ortiz elets nomenats per lo dit consell per a la selebrasio de la festa de ntra Sa de la Sumpcio del any 1619 consta ab albara ferman per dits elets en 25 de Agost 1619 y cosit en lo prnt llibre..... 200 L

[...]

Mes li admetem en conte dosentes lliures de moneda per altres tantes que ha donat de orde del consell de la prnt vila a Llois Orsilles y a Llois Soler elets per lo consell de dita vila pera la selebracio de la festivitad de ntra Sa de la Sumpcio del any 1620 consta ab albara per aquells ferman en 13 de octubre 1620 cosit en lo prnt llibre 200 L⁷⁵.

A pesar de que ambos apuntes dicen que los memoriales están cosidos en el mismo libro de cuentas, éstos se han perdido por lo que no podemos saber exactamente cómo se repartía el dinero. Ocurre lo mismo con los libros de cuentas de los años 1668, 1676, 1679 y 1683 en los que se mencionan únicamente la suma total despachada por los electos y algunos pagos que eran asumidos por el clavario directamente. De los años 1633, 1641 y 1655 sí conservamos –adjuntos a las cuentas generales aportadas por el clavario– los memoriales con los gastos detallados de la *Festa* realizados por los respectivos caballeros electos. Estos tres documentos contienen listas pormenorizadas de los participantes. Como veremos más adelante, la estructura de estos memoriales es muy similar a los de los siglos XVIII y XIX. Muchos pagos que en el XVII y comienzos del XVIII eran realizados directamente por el clavario, a lo largo del XVIII pasarán progresivamente a ser contabilizados por los electos y a figurar en los referidos memoriales: el clavario únicamente estará al cuidado de la contabilidad por lo que quedaría a su cargo el arqueo de las cuentas

⁷⁴ AHME Legajo 25/2-2. Véase Anexo VI.

⁷⁵ AHME Legajo 25/2-3. Véase Anexo I.

con las que se financiaban la capilla de música y celebraciones como la Candelaria, la Purísima y, por supuesto, la *Festa*.

c. LOS MEMORIALES DEL SIGLO XVIII

Durante el siglo XVIII la financiación de la *Festa* depende fundamentalmente de dos instituciones. Hasta el 1760 continúa vigente la Clavería de la Asunción y a partir de este año las cuentas pasarán a regirse bajo el control de los Propios y Arbitrios Municipales. Existen diferencias sustanciales entre una y otra administración ya que, aunque los memoriales propiamente dichos son muy similares, en los expedientes de Propios y Arbitrios constan listas detalladas de cantores, eclesiásticos y tramoyistas que participaban en la *Festa* que no se han conservado en los expedientes de la Clavería. Estas listas recogen las pesadas de carne y los zapatos que se repartían a los participantes y se parecen mucho a las de los años 1633, 1641 y 1655. Tenemos por lo tanto un vacío temporal importante entre los años 1655 (año del último memorial de la Clavería, que recoge las listas de pesadas de carne) y 1773 (año del primer memorial de Propios) que trataremos de salvar mediante la colación y el estudio crítico de los documentos conservados.

d. LOS MEMORIALES DEL SIGLO XIX

En 1833 se conserva el último memorial de Propios y Arbitrios que contiene las listas detalladas de las pesadas de carne. A partir de esta fecha, con la implantación del nuevo régimen fiscal por parte del Estado, desaparece la obligación de archivar los memoriales y únicamente han llegado a nosotros cinco expedientes. La documentación conservada en este siglo, como sucede en el XVII, es escasa y fragmentaria. De los cinco expedientes conservados tan solo los de 1839 y 1841 contienen las listas detalladas de los participantes en la *Festa*. Además, el documento conservado de 1873 es con total seguridad un borrador ya que está escrito por detrás de un impreso de 1864.

e. ESTRUCTURA DE LOS MEMORIALES DE LA FESTA

Existen una serie de pagos que conforman una estructura básica que –aunque evoluciona paulatinamente a lo largo de los años– se repite en la práctica totalidad de los

documentos desde comienzos del siglo XVII hasta finales del XIX. Los apuntes más frecuentes y que se repiten a lo largo de estos siglos son:

- 1) Pago al hermano de la Cofradía.
- 2) Pago a los sacristanes de Santa María.
- 3) Pago a los predicadores.
- 4) Pago por la cera consumida.
- 5) Compra de oropel para adorno de las tramoyas.
- 6) Compra de zapatos, guantes y abanicos.
- 7) Compra y mantenimiento de vestidos.
- 8) Pago anual por construir tablados y tramoyas.
- 9) Pago por realización/renovación de infraestructuras.
- 10) Pago para la realización del octavario, misa y procesión.
- 11) Pago por la realización de la “fiesta civil”.
- 12) Pago a los participantes en la *Festa*.
 - a. Pago de dietas a músicos y cantores foráneos.
 - b. Pago a los participantes en dinero y en especie.
 - i. Pago en dinero.
 - a) Pago a los músicos.
 - b) Pago a los tramoyistas.
 - ii. Pago en especie.
 - a) Pago a cantores y otros participantes.
 - b) Pago a eclesiásticos.
 - c) Pago por la procesión.

A continuación y sin intención de ofrecer un estudio exhaustivo de todos estos pagos, se ilustrará esta recensión con una serie de ejemplos representativos de cada uno.

i. PAGO AL HERMANO DE LA COFRADÍA

A partir del año 1633 aparecen pagos por el salario del hermano de la Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción:

Mes se li posa en conte sis lliures de mos apagat a Miquel Garcia per lo salari se li dona de servir la dita cofraria..... 6 L.⁷⁶

Es de suponer que anteriormente el salario de este hermano fuera sufragado por *L'Arrova de l'Oli*. A partir de 1719 se encuentra contabilizado en los memoriales, ya que hasta entonces cobraba del clavario directamente. Según recoge Claudiano Phelipe Perpiñan en su traducción al castellano del Misterio del año 1700⁷⁷, el hermano de la Cofradía era el encargado de repartir las velas a los apóstoles y de encender las de la cama de la virgen después de la Vespra. Las obligaciones de dicho hermano comprendían el servicio a la Virgen durante todo el año y, según se desprende de los apuntes, fueron aumentando con el tiempo pasando a encargarse también del arrendamiento de la cera y de hacer y deshacer el tablado de la octava, como podemos leer en el memorial de 1743:

Primeramte a Gines Serrano hermano de la cofradia de Nuestra Sra de la Assumpn setenta y seis libras las mismas en que tenia arrendada la cera para la festividad del misterio de la Asumpcion de Na Sa y su octava76_

Otrosi: al dicho tres libras y dies sueldos que importo la cera que consumieron ocho blandones que se añadieron vispera y dia de Na Sa en el tablado a causa de haver mudado el altar.....3_10

Otrosi: al dicho por su salario y por hacer el tablado para la octava y asistir a ella y los dias de su festividad 6_ ⁷⁸

A partir de 1758 disminuyen las funciones que realizaba este hermano ya que deja de administrar el arrendamiento de la cera y –al menos a partir de 1773– tampoco monta el tablado de la octava, y pasa a realizar esta labor un carpintero:

*A Pedro La Yglesia maestro carpintero por armar y desarmar el tablado en donde colocan a Nuestra Señora para el ochavario, segun su recibo .1_4
[...]*

A Gines Navarro por cuidar del aseo, arreglo de la cama de Nuestra Señora en los ocho dias de su octava, segun su recibo 3_10⁷⁹

⁷⁶ AHME. Legajo 25/2-4. Véase Anexo VI.

⁷⁷ PERPIÑAN, Claudiano Phelipe. *La Fiesta de Elche*. Edición de Pedro Ibarra. Elche. Imp. M. Torres, 1924.

⁷⁸ AHME. Legajo 26/4-3. Véase Anexo VI.

⁷⁹ AHME. Sig. E 11-35. Véase Anexo VI.

La tradicional figura del “hermano de la Cofradía” y su función de atender a la imagen de la Virgen sobrevivieron incluso a la propia Cofradía. En las cuentas del siglo XIX también se reflejan pagos destinados a este fin como el del año 1839:

52 reales 16 maravedis a D. Juan Aznar Pbro. Sacristan de nuestra señora por la custodia y cuidado de la Imagen de nuestra señora en los días de su festividad y 8ª 52_16⁸⁰

ii. PAGO A LOS SACRISTANES DE SANTA MARÍA.

Los sacristanes de Santa María limpiaban y adornaban la iglesia para la ocasión, además de encargarse de la iluminación. Aparecen pagos en los memoriales del siglo XVII, como en el siguiente ejemplo de 1683:

Itm. A Domingo Ibarra sagrista per enpaliar la Iglesia y per la faronada en les dos Igliesies..... 7 L⁸¹

La indicación “les dos Igliesies” probablemente haga referencia a la iglesia del Salvador ya que entre 1672 y 1685 la *Festa* se realizó allí por estar la de Santa María en construcción. En los primeros memoriales del siglo XVIII se le pagan 12 libras y a partir de 1726 la suma ascenderá a algo más de 13 libras:

Yte- a Juan Ybarra sacristan por el toque de campanas desde once a dose se le a dado 1 L 12 s

Yte- a dicho sacristan por entalemar la Yglesia enramada y enfaronada, torre frontera y media naranxa se le ha dado por todo esto 13 L 8 s⁸²

Un apunte de 1749 especifica más detalladamente la labor del sacristán:

⁸⁰ AHME. Sig. 225-37. Véase Anexo VI.

⁸¹ AHME Legajo 25/ 3-4. Véase Anexo VI.

⁸² AHME Legajo 26 / 1-4. Véase Anexo VI.

Otrosi: A Domingo Yvarra sacrsitan de la parroquia de Santa Maria por sus derechos, salario en dicha festividad, las faroladas, aseyte, y demás necesario las noches de víspera y día de N^o S^o trese libras..... 13_⁸³

En los memoriales de Propios y Arbitrios continúan apareciendo este tipo de pagos. Por ejemplo, en 1820 se pagan 135 reales al sacristán:

Itt. Ciento treinta y cinco reales satisfechos a Jayme Pomares sacristan por su trabajo de limpiar y entalar la Yglesia en dicha festividad y haver iluminado sus terrados segun su recibo n 16 135⁸⁴

Esta tradición se mantiene cuarenta años después (1860):

Itt. Cincuenta y dos reales diez y seis mrvs. a D. Juan Bta Aznar sacristan mayor por sus derechos segun recibo n^o 5.....52_16

Itt. Ciento treinta y cinco rs a Jayme Pomares sacristan por la iluminacion de los terrados de la Ygla recibo n^o 6 135⁸⁵

iii. PAGO A LOS PREDICADORES

Todos los años se pagaba a un predicador para que diera el sermón del día de la Asunción y también –al menos desde 1705– el del último día de la octava. Casi siempre se trataba de un prestigioso orador foráneo al que se le abonaban, además de la retribución por la prédica, dietas por la estancia y viaje. En 1633 cobró 10 libras:

Mes al Pare frare Hernando Castillo de la orde de predicadors ques porta de la ciutat de Murcia pera predicar lo sermo dia de nostra Sa cent reals100 r⁸⁶

⁸³ AHME Legajo 27 / 1-2. Véase Anexo VI.

⁸⁴ AHME H 188-4. Véase Anexo VII.

⁸⁵ AHME D 3-12. Véase Anexo VII.

⁸⁶ AHME Legajo 25/2-4. Véase anexo VI.

Entre 1683 y 1705 debió de instaurarse la práctica de traer a un predicador para el último día de la octava de la Asunción, ya que no se encuentra ningún dato a este respecto en los documentos conservados del siglo XVII, y comienza a documentarse en 1705:

Ittm a Salvador Coquillat sindic del convent de sent Joseph per la caritat del sermo que predica el pare Fr. Juan Valero Gandia dia de ntra señora..... 10 L

Ittm al Pare confesor de les monges de Sta Clara de dita villa tres lliures deset sous per la caritat del sermo de cap de octava.....3 L 17s⁸⁷

El honorario a los predicadores se mantuvo durante todo el XVIII. La cantidad que se pagaba era de 16 libras por el día de la Asunción y de 8 libras por el sermón del último día de la octava. En los memoriales del siglo XIX también constan pagos por este concepto como el del año 1862:

Primte Al Dr Dn Casiano Quiles Pbro. Por el sermón que predicó el día de N. Sra. de la Asunción según su recibo 16 de Agosto 240

Itt. A D. Jose Alonso Pbro. Por el que igualmente predicó el día de la octava según su recibo de 25 de agosto120⁸⁸

iv. PAGO POR LA CERA CONSUMIDA

Una de las sumas más elevadas es la que se destina al pago de la cera consumida en la celebración de la *Festa* y la octava. A este respecto aparece vinculado durante prácticamente cien años el apellido Llofriú; se conserva en el memorial de 1711 el testimonio del primer pago:

Otrosi: Quarenta y dos libras y dose sueldos que pago a Gines Llofriú serero por lo que importo la sera que dio para la fiesta de Nta Sra de Agtoy su octava del año 1711. Entrego Liba de 30 sette 1711 y carta de pago.....42_12⁸⁹

⁸⁷ AHME legajo 25/3-5. Véase anexo VI.

⁸⁸ AHME D 3-11. Véase anexo VII.

⁸⁹ AHME. Legajo 25/4-3. Véase Anexo VI.

Y el último en 1806:

Otrosi: Nueve cientos reales satisfechos al mismo Antonio Llofri mtro cerero importe de sesenta libras de cera fina al respeto de quince reales de Von cada una consumida en la citada Ynsigne Yglesia Parroquial en dicha festividad y su octava segn su Ro n 30 900⁹⁰

El dinero destinado a la cera seguirá siendo uno de los pagos más importantes, como podemos observar en el último memorial conservado de 1873:

A M. S. Rojas, por la cera invertida en la función 219_62⁹¹

v. COMPRA DE OROPEL PARA ADORNO DE LAS TRAMOYAS

El adorno de las tramoyas, al igual que la compra y mantenimiento del vestuario, dependía de la administración de *L'Arrova de l'Oli*. Aun así se refleja un pago en 1641 debido a la falta de fondos de esta administración:

Primo se li admeten en conte quinse lliures de mos que a pagat a M Ramon Sempe clavari de la arrova del oli de orde de ses mersens les quals fores pera pagar lo gasto ques feu en adovar lo nuvol en que baxa lo Angel per no haver diner per a pagar dit gasto de esta arrova de oli consta ab lliuransa de 17 de agt 1640 y apoca rebuda per Blay Gascon en dit calandari 15 L⁹²

Con la desaparición de *L'arrova* en 1740, el pago por este concepto es asumido por la Clavería. El primer apunte data del año 1742:

Otrosi: por 5 libras de oropel para el adorno de las tramoyas cinco libras 5_
Otrosi: a las mugeres que compusieron dicho oropel en las tramoyas..... 1_12⁹³

⁹⁰ AHME. H 183-8. Véase Anexo VII.

⁹¹ AHME H 146-7. Véase Anexo VII.

⁹² AHME Legajo25 / 2-5. Véase Anexo VI.

⁹³ AHME Legajo 26/4-2. Véase Anexo VI.

Este tipo de pagos se realiza ininterrumpidamente en todos los memoriales hasta el último, fechado en 1873.

vi. COMPRA DE ZAPATOS, GUANTES Y ABANICOS

Todos los años había una partida importante destinada a la compra de guantes, zapatos y abanicos para regalar a algunas de las personas que participaban en la *Festa*. En los memoriales de la Clavería del siglo XVIII sólo aparece la suma total invertida para este fin. Sin embargo, en las cuentas de Propios y Arbitrios y en los años 1633, 1641 y 1655 sí constan detalladas las personas que recibían un par de zapatos como gratificación por participar en la *Festa*. El número de personas que recibían este tipo de dádivas aumenta con el tiempo pasando de una decena en el siglo XVII a una treintena de personas a finales del XVIII. Los más habituales eran: san Pedro, san Juan, el ternario, la María mayor, el cortejo, el araceli, la coronación, los sacristanes de Santa María y los cuatro infantillos.

vii. COMPRA Y MANTENIMIENTO DE VESTIDOS

La responsabilidad de cuidar, comprar y remendar los trajes para la celebración recayó durante todo el siglo XVII y principios del XVIII sobre la administración de *L'Arrova de l'Oli*; de esto dan fe los escasos documentos conservados y transcritos por Álvarez y Castaño⁹⁴. Por ello, no encontraremos ningún pago destinado a vestuario en las cuentas de la Clavería hasta 1740, cuando desaparece *L'Arrova de l'Oli* y la Clavería de la Asunción asume todas sus funciones. A partir del año 1740 encontraremos siempre un pago similar a este:

Otrosi: a Franco Berenguer dos libras por peinar y componer las pelucas del apostolado 2 L⁹⁵

El apunte realizado en 1743 aclara algo más la función de este empleado:

⁹⁴ ÁLVAREZ FORTES, Ana María y Joan CASTAÑO GARCÍA, «Una noticia de la Festa d'Elx de l'any 1523» en *Festa d'Elx*. Elche: 1987.

⁹⁵ AHME Legajo 26/3-6.

Otrosi: a Franco Berenguer una libra y dies y ocho sueldos enesta forma :1 L 4 s por su anual salario de cuydar que no se apolillen las pelucas del apostolado, y angeles, y 12 sueldos por una peluca nueva que ha hecho para un apostol y los 2 s restantes por haver compuesto una tunica de un angel 1_18⁹⁶

El análisis de las pequeñas compras y reformas del vestuario que se realizan cada año nos da una muestra de cómo la *Festa* va cambiando poco a poco. Los apuntes por estos conceptos son numerosísimos tal y como se podrá ver en el capítulo III. Por otro lado, tenemos algunos años en los que se invierten cantidades muy elevadas en renovaciones importantes del vestuario, como los 2.943 reales y 22 dineros pagados en 1749 por la compra de cuatro vestidos nuevos para el araceli⁹⁷.

viii. PAGO POR CONSTRUIR TABLADOS Y TRAMOYAS

Cada año hay que montar y desmontar el andador, *cadafal* y cielo. Desde el siglo XVII el apellido Irles está vinculado a la construcción de la tramoya; en el primer memorial conservado de 1617 ya consta el primer apunte:

Mes a Gines Irles per son salari 6 L⁹⁸

Se deduce que este pago es por construir el tablado y las tramoyas porque en los años sucesivos se efectuará el mismo tipo de pago a Ginés Irles. Uno de los más explícitos es el del año 1641:

Mes sis lliures apogat a Gines Irles per lo salari se li dona de cascun aňy per fer y desfer lo cadafal y taulat y andami ques fa pera la selebracio de dita festa posar y llevar lo Sel consta ab albaran fet de la ma de aquell en 17 de agost 1641 6 L⁹⁹

⁹⁶ AHME Legajo 26/4-3.

⁹⁷ Véase Anexo VI y Capítulo III.

⁹⁸ AHME Legajo 25/2. Véase Anexo VI.

⁹⁹ AHME. Legajo 25 /2-5. Véase Anexo VI.

La última vez que queda constancia del apellido Irles vinculado a esta labor es en 1824:

Item Son cuatrocientos cincuenta reales vellon satisfechos a Jose Irles, por su trabajo y de operarios, de poner y quitar el cielo, de la media naranja, y demas que expresa en recibo nº 17 490¹⁰⁰

Las personas que participaban en la *Festa* como tramoyistas percibían una remuneración que queda reflejada en las listas conservadas en los memoriales del siglo XVII que hemos visto y en los expedientes de Propios y Arbitrios conservados a partir de 1773. Durante la época de la Clavería recibían el estipendio en especie, es decir, en pesadas de carne. Sin embargo a partir de 1773 los memoriales reflejarán un pago de seis reales a cada operario.

ix. PAGO POR REALIZACIÓN/REPARACIÓN DE INFRAESTRUCTURAS

Al igual que los vestidos, la tramoya ha ido cambiando con el paso del tiempo. En los memoriales hay pagos casi todos los años por hacer pequeñas reformas en el andador, *cadafal* o la tramoya aérea, compra de clavos, cuerdas, tablones y otros materiales, así como infraestructuras para guardar enseres o servir para uso de músicos u operarios, o los toldos que se colocan en la puerta mayor y en los terrados, entre otros. Un ejemplo significativo entre los muchos que se podrían ofrecer aparece en 1726:

*Yte- de dos ventanicas que se an echo para la casita que ai en el terrado de Santa Maria que sirve para desudarse los músicos, an costado 14 sueldos y de añadir un pedaso de barandilla en el tabaldo a costado 8 sueldos que suman1 L 2 s
[...]
Yte- de unas maromas que se mercaron para la vela costaron.....1 L 2 s 6 d¹⁰¹*

En otras ocasiones vienen reflejadas partidas más grandes destinadas a un cambio importante en la tramoya. Por citar solo algunos ejemplos, en el año 1754 se construye un

¹⁰⁰ AHME. Legajo H 188-7. Véase Anexo VII.

¹⁰¹ AHM. Legajo 26/1-4. Véase Anexo VI.

nuevo tablado, en 1774 se realiza un nuevo andador y en 1782 y 1783 se compran dos nuevas carruchas para la tramoya aérea.

También existen pagos por el tablado que se construye para la octava, donde cabe destacar la inversión de 1744 en un tablado nuevo.

Otrosi: a Martin Bayle nueve libras quinze sueldos enesta forma las 6 L 9 s por el coste de 10 tablas de a 18 y 3 vigas de 18, para el tablado que se ha hecho nuevo para poner a ntra señora en su octava incluso el travajo y clavos; 2 L 6 s por haser los cartabones de la escalera del tablado principal, 8 L por componer los carriles de baxo el tablado, y los 12 s restantes por dose tablas que el dicho dio para el andador9 L 15 s¹⁰²

El trabajo de este nuevo tablado para la octava se completaría en el año siguiente:

Otrosi: Por el gasto de la barandilla para la entrada que se ha hecho para el tablado de la Virgen en su octava, sesenta y seis libras y siete sueldos pagadas enesta forma a Martin Bayle carpintero por madera y clavos 24 L 12 sueldos a Miguel Simo tornero por su trabajo 7 libras a Bernardo Reyes zerrajero por los tornillos 1 L 9 s, a Blas Gonsales por la oja de lata 1 L 16 s a Jph Oliver dorador por su travajo de haver plateado dicha barandilla treinta y dos libras todo.....66_7¹⁰³

Es evidente que todas estas reformas estructurales debieron tener una incidencia importante sobre la puesta en escena e interpretación de la *Festa* y por ello serán estudiadas en capítulos sucesivos.

x. PAGO DEL OCTAVARIO, MISA Y PROCESIÓN

El maestro de capilla, tenía la obligación de componer música para la misa y la octava según se desprende de los documentos conservados, el primero de los cuales data de 1596:

Item estatuhym, ordenam e manam q(ue) lo mestre de Capella tinga recreo quit dies ans de la festa de la Nativitat de nostre Señor e quit dies ans

¹⁰² AHME. Legajo 26/4-4. Véase Anexo VI.

¹⁰³ AHME. Legajo 26/4-5. Véase Anexo VI.

*del Corpus Christi e quit dies ans de la festa de la Assumpció de la Maredeu
pera que puga ab mes comoditat provehir les cançonetes e cosses
necessaries pera festajar dites festes*¹⁰⁴

No podemos concretar más ya que el archivo musical de Santa María ha desaparecido casi en su totalidad; sabemos gracias a los recibos de entrega de partituras de los maestros de capilla que las composiciones alrededor de la Asunción ocupaban un lugar destacado en ese archivo. La primera referencia expresa a una misa de la Asunción está fechada en 1686:

*Memoria de el entrego dels papers de musica que te la vila per la
festivitat de N^a S^a els quals seli entregaren al mestre de capella Mathias
Navarro en 2 de setembre de 1686*

*Primo la consueta de la festa de nostra Señora de la asuncio
Item la salve que se canta el dia de la festivitat de N^a S^a
Item la misa de frai Antonio de Jesus que se canta dia de N^a S^a
Item el dixit dominus de Tavares de a 12
Item el pasio y la turba
Item un libro impreso de Vitoria*

*Los quales libros tengo en mi poder y por la verdad lo firme
Mathias Navarro
M^o de Capilla*¹⁰⁵

Aunque es probable que existieran composiciones que se repitieran con cierta frecuencia, lo normal en la época es que cada año el maestro de capilla, tal y como prescribía su contrato, compusiera cada año una misa o al menos los villancicos. Al estar estipulado por contrato no tenemos, por lo general, pagos por la realización de estos trabajos salvo en la etapa comprendida entre 1733-1747. Durante este periodo se vive una situación muy inestable –circunstancia a la que nos referiremos en el capítulo dedicado a la capilla de música– debido a diferentes disputas entre Ayuntamiento, parroquia de Santa María y obispado al no existir un maestro reconocido por todas las partes, por lo que cada año se

¹⁰⁴ ABSME. Libro de visitas parroquiales (1503-1605). Citado de CASTAÑO GARCÍA, Joan, «La música a l'esglesia de Santa Maria d'Elx» en *Cabanilles*. Valencia: núms. 18-20, abril-diciembre, 1986.

¹⁰⁵ AHME. Racional 1630 Sig b/338 fol 69.

encargaba a un músico distinto la composición de la misa y los villancicos propios de la Festividad de la Asunción¹⁰⁶.

Los músicos que participaban en la misa recibían su pago en especie, por lo que solo conservamos sus nombres a partir de 1773. Siempre son miembros de la capilla de música reforzados por los cantores e instrumentistas que cada año se traían de fuera de Elche. Excepcionalmente –como ocurriera en 1777– se pagó a los músicos con dinero; por el recibo que se conserva de esa ocasión podemos saber la composición de la plantilla de músicos de aquel año:

Nosotros el maestro de capilla y demás individuos que componemos la música de esta villa de Elche hemos recibido de los SS. Dn Ramon Miralles y Dn Josef Andres Regidor decano y personero del Ayuntamiento y comun de la mesma. Comisarios de la festividad de Ntra Señora de la Asumpcion la cantidad de 55 L 3 s 7 d por las distribuciones correspondientes a cada qual de por si por la asistencia a dicha festividad en la forma siguiente.

Maestro de capilla	13 l
Thenor	3
Contralto	3
Organista	3
Dos violines primeros	8
Dos violines segundos	3_7_
Dos trompas	7
Corneta	5
Bajonista	5
Contrabajo	2
Tenor segundo	1_10
Tiple	1_10
Suman los antecedentes	55,7

Ademas por la copia de Papeles ha recibido el maestro según se recibo puesto en su partida 4 L

El total 59,7

Recibi la cantidad con mas 4 L por la copia de papeles haciendo gracia por esta vez sola de todo lo demas. Mosen Jacinto Redon = Recibi mosen Vicente Claver = Recibi Joaquin Sanchez = Recibi Mosen Estevan Brufal = Recibi Josef Ferrer = Recibi Jayme Guilabert = Andres Ribera recibi = Recibi Joaquin Redon = Recibi Salvador Molina = Recibi Salvador Esteve = Recibi

¹⁰⁶ Véase la sección dedicada a «La Música de la Festa. Capítulo V».

*Balthasar Sempere = Recibi Franco Comerres = Recibi Fernando Bunguen =
Recibi Joaquin Barcelo = Recibi Pasqual Gaytan =¹⁰⁷*

Los músicos que tocaban en la misa solían cobrar dos pesadas de carne y dulce, y aparecen en las listas indicados únicamente como “músicos”.

La procesión del día 15 era y sigue siendo una de las partes centrales de la celebración. Ya en los memoriales del siglo XVII aparece la figura del dulzainero como elemento indispensable en el acompañamiento de la procesión. Hasta la década de 1740 constará siempre un pago a este músico, que también era fijo en los memoriales de la fiesta del Corpus de finales del XVIII porque tocaba las danzas que se bailaban en la calle. Es frecuente encontrar desde finales de la década de 1720 apuntes donde se habla del acompañamiento de músicos tocando clarines o cornetas, lo que supone un estadio previo a la moderna banda de música. También era común encontrar bandas militares acompañando la procesión:

1727	Item- a bauta cola por el regalo que se dio a los abues que tañeron dos noches en la casa de la villa y en la procesion de ntra señora	6 11
1728	Item- a dos trompetas que tañeron vispera de Ntra. Señora y en la procesión.....	2 _
1729	Otrosi- a los trompetas del regito de cavalla de Andaluzia que tocaron vispera y dia de Nta. Sra. y en la procesión	6 _
1733	Itt- a los musicos del regimiento de Francia por haver tocado en al procesion	3 13
1733	Itt- a unos Drags del regimiento de francia que estuvieron de guardia a la puerta de la Yglesia	1
1734	Itt- a dos clarines que tocaron vispera de Ntra Sra en la noche y procesión	3 4
1741	Otrosi: a Jhp Pomares tres libras por el trabajo de poner la farolada en la casa de la villa y gasto de aseyte	3 _
1747	Otrosi: a dos clarines de Orihuela por tocar vispera y día de Na Sa y asistir a la proseon	4 _
1748	Otrosi- A dichos trompetas por haver tocado las noches zitadas en la casa de la villa a la albada y vispera mediodía en Santa maria delante de la procesión y haver acompañado a la villa.....	5 £ 6 s 3 d
1750	Otrosi- A los músicos del regimiento de Granada por su asistencia a la procesión del dia de Na Sa y tocar delante de la Illtre. Villa	4 _
1781	A Joseph Roig musico del regimiento de dragones de Almansa por haver asistido este y sinco musicos mas de dicho regimiento con la capilla de musica a tocar los violines trompas y otros instrumentos en las visperas y el dia solemne en dicha funcion qinse libras segun su Rvo N. 34	15

Los músicos que asistían a la procesión también eran agasajados con refrescos, como podemos deducir por apuntes como el de 1757:

¹⁰⁷ AHME. H 219-4. Véase Anexo VII.

Otrosi: A Joseph Lopez Botillero por las aguas clara y compuesta que ha hecho para los músicos en la procesion y para la ilustre villa en dicha función
3,,6¹⁰⁸

Como parece desprenderse del apunte del año 1781, es probable que fuera práctica habitual que el año que se contrataban músicos foráneos, éstos se unieran a los de la capilla de música. Está documentado que –al menos a partir de 1773¹⁰⁹– los músicos locales recibían el pago en especie por interpretar música en la procesión¹¹⁰. El número de ejecutantes oscilaba entre los 5 y los 8 músicos, entre los que siempre se encontraba un bajonista, un corneta y al menos un clarín aunque, sobre todo en los primeros años, también había músicos que tocaban instrumentos de cuerda frotada.

En 1862 se conserva la primera referencia a una banda de música en el sentido moderno del término, así como un pago explícito por acompañar a las marías y los apóstoles desde la ermita de San Sebastián a Santa María, tal y como sucede actualmente antes de comenzar la *Festa*.

Itt. A D. Francisco Buyolo por las porciones para satisfacer a los individuos que componen la banda de música según recibo agosto.....1200
 [...]
Itt. Al mismo para satisfacer a los músicos que acompañan a las Marias Apostoles de S. Sebastian a Sta M^a según recibo 27 de agosto.....67_50¹¹¹

Para acondicionar las calles por donde pasaba la procesión, todos los años se contrataba a una persona para que barrierá y regara las plazas, además de adornar el puente de Santa Teresa y otros lugares por donde discurriría la procesión, que según se desprende de los memoriales eran la plaza Mayor, la plaza de la Fruta, la plaza de Santa María y la plaza de la Merced.

En 1752 se habla por primera vez del estandarte que abre la procesión.

¹⁰⁸ AHME. Legajo 27/2-2. Véase Anexo VI.

¹⁰⁹ Con anterioridad a esta fecha no se conservan las listas de pagos en especie.

¹¹⁰ Ver Anexo VII y Apéndice C.

¹¹¹ AHME D 3-11. Ver Anexo VII.

*Otrosi- a Joaquin Sempere por haver compuesto la imagen de nuestra Sa
de la Asumpcion que se lleva en el Estandarte como pintor 6_*¹¹²

Y en 1759 se mandó hacer un nuevo estandarte en Barcelona que costó 240 libras, 16 sueldos y 9 dineros, una suma elevadísima que propició la confección de un memorial extraordinario¹¹³. En el museo de la basílica de Santa María se conserva un estandarte del siglo XVIII que –aunque está muy retocado por su restauración en la década de los 60– podría ser el del mencionado memorial, ya que no se conserva ningún otro.



Ilustración 4: Imagen del estandarte encargado en 1759.

Los eclesiásticos que participaban recibían un pago en especie y pertenecían a los cleros de las tres iglesias de Elche: El Salvador, San Juan y Santa María. También participaban los sacristanes e infantillos y a su vez recibían estipendio los encargados de tocar las campanas de todas las parroquias, ermitas y conventos de la ciudad, a saber: Santa María, San Salvador, San Juan, convento de Santa Lucía, convento de San José, convento de Santa Clara, ermita de San Sebastián, ermita del Hospital, ermita de San Jaime, ermita de los Ángeles y ermita de San Antonio Abad. Con las listas de pagos en especie a los

¹¹² AHME. Legajo 27/1-4. Véase Anexo VI.

¹¹³ AHME. Legajo 27/2-4. Véase Anexo VI.

participantes en la procesión podemos saber, además del número de participantes, la posición que ocupaban y cómo estaba organizada la comitiva.

Por último, la celebración de la *Festa*, va seguida de un octavario. A partir de 1705 tenemos constancia documental de que la Clavería pagaba a un predicador por dar el sermón del último día de la octava. Sin embargo, es a partir de una orden episcopal dada durante la visita parroquial del 17 de julio de 1712 cuando la octava comienza a tener una mayor relevancia. Como podemos leer en el cargo realizado en el año 1712, la Clavería cobraba una ayuda de la cofradía de la Asunción para la realización del octavario:

Cargo

Contribucion de la cofradia pa ayuda de la fiesta de Ntra Sa

Otrosi: dose libras que cobro del Dr Thomas Alamo Pbro. administrador de los bienes de la cofradia de Ntra. Sra. de la Asumpcion en que por decreto del Sr Thomas Ruiz y Villafranca canonigo de la Sta Iglesia Catehdral de Orihuela visitador que fue de esta dicha villa, sede episcopal vacante, por muerte del lltmo Sr Dn Joseph de la Torre y Orumbella, su data a 17 de julio 1712 que dicha cofradia para el gasto de mantener los dos musicos en el ochavario que nuevamente se haze en la dicha festividad segun mas largamente consta por el decreto que queda en el archivo de la villa....¹²¹⁴

En el memorial de los Electos vienen reflejados por primera vez en este año 1712 el gasto de músicos para el octavario:

Ittm por el salario del musico tiple de Lorca ciento y quarenta reales= los ciento por su salario acostumbrado y los quarenta por haver asistido al octavario.....140 R

Ittm por el salario del Angel de la Olleria ciento y quarenta reales los ciento por haver echo el Angel y los quarenta por haver assitado al ochavario140 R

Ittm por siete dietas que pago al dicho Maestro Sacarias por las siete que importaron los dos triples que se quedaron a cantar en la octava50 R

Ittm Pago a la Vda de Diego Llofriú por el valor de ciento y quinze libras y dies onzas de cera a rason de quatro reales y seis dineros la libra que se gasto en la festividad y ochavario492 R 2

¹⁴ AHME. Legajo 25/4-4. Véase Anexo VI.

Ittm pago por el derecho que dio Dn Thomas Ruiz administrador por el cabildo de pagar la cofradia de la virgen de la Asumpcion doze libras cada un año para ayuda al gasto de la sera y quedar dos musicos o tiples en el ochavario 20 R.¹¹⁵

La aportación para la octava por parte de la Cofradía duró poco, solamente hasta 1715 ya que en 1716 la contribución a los gastos se hace de la renta del Dr. Caro:

Item. Dose libras que cobro del Dr Thomas Narro cura de la Iglesia parroquial de Sa Maria de dicha villa y administrador de los bienes y obra pia del Dr Nicolas Caro por la ayuda de costa en cada un año para mantener dos musicos en el ochavario que nuevamente se ase en dicha fiesta segun recibo que dio el visitador del Yltre cabildo de orihuela Con fecha de 17 de Julio 1712 que esta en el archivo de dicha villa 12 L¹¹⁶

A partir de esta fecha no consta ninguna aportación extra para la realización del octavario, pero a pesar de ello se continúa haciendo hasta nuestros días y los pagos a músicos, cera, sermón y montaje del tablado se encuentran de manera ininterrumpida en todos los memoriales.

xi. FIESTA CIVIL

Alrededor de la celebración religiosa que se realiza en la iglesia de Santa María existen toda una serie de actos civiles y religiosos que también son asumidos por los electos y que configuran lo que se denominará la Función de Nuestra Señora que incluye –además de la *Festa*– la misa, la procesión y el octavario como partes consustanciales a la misma, además de una serie de actos civiles que han ido surgiendo a lo largo de los siglos. Estos actos han nacido en momentos determinados a lo largo del tiempo y se han ido transformando, siendo sustituidos por otros o simplemente desapareciendo según las circunstancias. Los actos más relevantes son:

¹¹⁵ AHME. Legajo 25/4-4. Véase Anexo VI.

¹¹⁶ AHME. Legajo 25/5. Véase Anexo VI.

1. *Festejos taurinos:*

En el memorial de 1633 queda constancia de pagos para la realización de festejos taurinos alrededor de la celebración de la *Festa*:

Mes de almuerzo es dona als vaquers que porten los toros..... 2 L
Mes de mil y tres cents taps tres lliures..... 3 L
Mes a Jaume Lleonis per les garnoques que feu pera dits toros dos lliures..... 2 L¹¹⁷

En el memorial de 1641 también queda reflejada esta práctica. Sin embargo, como indica uno de los apuntes, los festejos taurinos se llevaban a cabo el 16 de agosto día de san Roque:

Mes setanta lliures demos apagat a Pere Santasilia per llo preu del joch de toros ques corregueren dia de St Roch consta ab albara dia que de 25 de setembre 1641..... 70 L
 [...]

Mes trenta set reals a Gines irles y Jusep Garcia per fer y desfer los torils pera los toros ques corregueren a lendema de dita festa..... 37 r¹¹⁸

Ya no aparecerá ninguna referencia más a este tipo de espectáculos en el resto de memoriales conservados.

2. *Las pruebas de voz que se realizaban a los cantores en el Ayuntamiento*

Hoy en día se denomina popularmente a este acto como *la prova de veus*, y se realiza el día 6 en el salón de plenos del Ayuntamiento. Aunque actualmente esta prueba se ha convertido en un acto meramente simbólico, a comienzos del XVIII era un auténtico examen que debían pasar los aspirantes al papel y que algunos no superaban. La selección tenía lugar las tardes de San Lorenzo y Santa Clara (10 y 11 de agosto) en el Ayuntamiento, y además de una prueba musical era un acto social donde se servían refrescos y comida para cantores y personalidades asistentes; en concreto se habla de nieve, chocolate, bizcochos y

¹¹⁷ AHME. Legajo 25/2-4. Véase Anexo VI.

¹¹⁸ AHME. Legajo 25/2-5. Véase Anexo VI.

vino. La primera referencia de un cantor que no superó la prueba y fue rechazado está fechada en el año 1633

Mes a Jusep Gaona que vingue de murcia de fer lo angel y nol feu . 10r¹¹⁹

Al parecer, con anterioridad a las pruebas se hacía una preselección por parte de algunos músicos de la capilla que se desplazaban a diferentes localidades para preseleccionar a los cantores, como muestra este apunte de 1727:

Item. Al Lizdo Lucas Martinez por el gasto que hizo en pasar a Alicante a provar las voces de los tiples 1_15_4¹²⁰

Por ello, los aspirantes rechazados son relativamente pocos:

1633	<i>Mes a Jusep Gaona que vingue de murcia de fer lo angel y nol feu</i>	10r
1720	<i>Ittm al tiple invalido de Torrente</i>	10 L
	<i>Item- a Jayme Esteve de Bordonado de bolber a Orihuela, el día 11 de Agosto a Dn Jsph Sta Maria capon por no aver querido azer el Angel, a su sobrino segdo tiple y a Mosen Fernando Albert violinista por no aver querido asistir a la fiesta de Sta Clara, y de igual dictamen con el capon para que no iziera el Angel.....</i>	1_
1725	<i>Item- a Franco Penalva propio a Orihuela con carta para el cabildo notificando la buelta de los musicos antecedentes</i>	12
	<i>Item- por el salario que se dio a los dos capones tiples y violin que les hizo bolber la villa a Orihuela el día onze de Agosto por haverse negado hazer el papel de Angel el uno llamado Dn Joseph Santa Maria, como tambien cantar en la festividad de Santa Clara no obstante no haver servido se resolvió darles sus propinas</i>	26 L
1732	<i>Item- a Joseph Sansano 3L 10 s por quatro días de ida y buelta de traer un tiple de la villa de Llecla que no sirvió.....</i>	3_10
	<i>Otrosi: a un tiple que se traxo de la ciudad de Alicante por quatro dietas que se mantuvo enesta villa a quien no se le pago salario por no haver podido servir dos libras</i>	2
1742	<i>Otrosi: a otro tiple que para provarle vino de Orihuela por el gasto de dos días que se mantuvo enesta villa que no pudo servir, dies y seis sueldos</i>	_16
1759	<i>Otrosi: A Thomas Medrano vecino de la ciudad de Murcia una libra por el gasto del carruaje que trajo a su hijo para tiple que no sirvió.....</i>	1 L

En 1759 encontramos la última referencia que se tiene de un tiple que no fuera capaz de cantar con la debida competencia. A partir de este año ya no existen referencias a cantores en las pruebas, que se continuaron realizando anualmente pero ya convertidas en un mero acto social.

¹¹⁹ AHME. Legajo 25/2-4. Véase Anexo VI.

¹²⁰ AHME. Legajo 26/1-5. Véase Anexo VI.

3. *Los músicos que tocaban por calles y plazas*

La capilla de Santa María contaba ya en el siglo XVII con un conjunto de ministriles. La participación de estos músicos en la *Festa* está documentada hasta el primer tercio del siglo XIX. Normalmente hay un bajonista que acompaña el apostolado y el ternario (probablemente también la judiada) y un corneta, que recibe un estipendio extra por dar el tono al ángel. Además, el mismo corneta también acompañaba al ángel en las pruebas. Por otra parte, estos músicos también desempeñaban un papel importante tocando durante los días de fiesta por las calles y plazas de la ciudad. Un conjunto aproximado de seis ministriles tocaban desde las ventanas del Ayuntamiento y desde la torre de Santa María instrumentos de viento como cornetas o trompetas durante las noches del 14 y 15 de agosto. Los edificios además estaban iluminados y adornados para la ocasión. Sin intención de dar una lista exhaustiva, algunos de los pagos que pueden ayudarnos a contextualizar el quehacer de estos músicos son los siguientes:

1747	Otrosi: a Estevan Brufal mayor 4 L para dar refresco a los músicos que concurrieron en las ventanas de la casa de la villa las noches de la víspera y día de Nuestra Señora 4
1748	Otrosi- A Geronimo Montalvo por el gasto de Biscochos bañados y vino para los ministriles y trompetas y en la torre de Sta Maria para la Albada y mediodía y demás donde asistieron..... 1 L13 s
1755	Otrosi: A Jayme pomares por el vino y biscochos que gasto en los músicos que tocaron los clarines en el campanario de Santa Maria víspera y día de nuestra señora 6
1757	Otrosi: A Jayme Martinez por los biscochos y vino de los músicos que tocaron en las casas capitulares en las noches de luminarias..... 16s

A partir de 1773 desaparecen los pagos con dinero a los ministriles, que pasan a recibir su estipendio en pesadas de carne y dulce.

4. *El adorno de calles, puente de Santa Teresa y oratorio*

Durante los días que duraba la fiesta la ciudad se transformaba. Se barrían las calles y plazas, especialmente por donde pasaría la procesión. Se iluminaba el terrado del Ayuntamiento, la torre del reloj de Calendura y el puente de Santa Teresa. También se encendían faroles en las ventanas del Ayuntamiento desde donde tocaban los ministriles. Especial cuidado se ponía en adornar e iluminar con velas el oratorio del Ayuntamiento y las capillas del puente. Se colocaban maceros en el Ayuntamiento y junto a la tribuna que éste tenía en Santa María, y en algunas ocasiones visitaban la ciudad soldados de diferentes regimientos militares que solían participar en la procesión tocando marchas. Uno de los

memoriales que mejor ilustra esta costumbre es el del año 1785 donde están anotados los siguientes apuntes:

Itt. Una libra a Diego Macia por el gasto de Aseyte y Papel consumido en el alumbrado de la Hermita de Sn Jayme segun su recibo del nº 25.....1

[...]

Itt. Dos libras y ocho sueldos pagadas a Antonio Llofriú importe de cuatro libras de sera consumida en el oratorio de las casas capitulares en el retablode la consepcion y en las dos capillas del puente en las noches de los dias catorce y quince de Agosto segun su recibo N 332_8

[...]

Itt. Dos libras ocho sueldos Ymporte de tres pares de medias de estambre. Compradas, para el servicio de los maseros y portero, de la Illtre villa que asistieron a la misma en la funcion de Ntra Sra de Agosto de este año segun recibo del N 422_8

[...]

Itt. Agreganse a las antecedentes partidas de gastos ocasionados en la referida festividad de la Asumpcion quatro libras qe por gratificacion se entregaron a los soldados de regimiento de Infanteria de [ilegible] que en los dias de dicha funcion hicieron guardia en las puertas y portico de la Yglesia Maior de Sta Maria en donde se celebro 4¹²¹

Como dato curioso, sabemos que en 1788 la tribuna del Ayuntamiento estaba decorada con un manto azul y no con el rojo que es tradicional actualmente:

Otrosi: a Franco Bon[ilegible] maestro sastre por su trabajo de haver compuesto el paño azul que se coloca en el tablado donde asiste la Illtre villa a dicha funcion en los dias 14 y 15 de Agosto segun su recibo nº 31... 1_1¹²²

5. Espectáculos pirotécnicos

El disparo de piezas de artillería y el lanzamiento de cohetes es una tradición tan antigua como la *Festa*. En la misma consuetud de 1625 viene especificado el disparo de artillería para resaltar el momento en que salen los aparatos aéreos como, por ejemplo, a la salida del ángel mayor:

¹²¹ AHME H 186-4. Véase Anexo VII.

¹²² AHME H 250-3. Véase Anexo VII.

*Acabada esta copla obres la porta del sel y devalla lo nuvol ab lo angel ab palma en la ma, y comensant a exir per la porta se dispara la artilleria y sona lo orge ministrils y campanes mentres lo nuvol devalla alguna distancia y en parar la artilleria y demes instruments obres lo nuvol y comensa lo angel a cantar.*¹²³

Con anterioridad a la consuetud de 1625, en el memorial de 1617 se hace una referencia explícita al lanzamiento de cohetes en el momento de la coronación:

*Po Pagui a Juan Gil noranta lliures catorse sous per la polvora y coets esclataren en pujar la festivitad de na Sa de la sumpcio90_14*¹²⁴

En 1724 encontramos un apunte interesante:

Castillo de fuego

Item: ciento y quinze libras que pago a Antonio Torreblanca por un castillo de fuegos que de orden de cabildo de 10 de junio 1724 hizo para disparar en la torre de la casa de la villa vispera de nuestra señora de la Asuncion de dicho año. Entrego libransa de 30 de junio 1724 y carta de pago 115 L

Dragon de fuego

*Item. Seis libras dies sueldos y ocho dineros que pago a Antonio Torreblanca por un dragon de fuego que hizo para la torre del reloj subir a dar fuego al castillo que se expuso en la partida antesedente incluso el valor del cordel que se hizo para dicha subida. Entrego libransa de 21 de agosto 1724 y carta de pago 6 L 10 s 8 d*¹²⁵

Los apuntes sobre el lanzamiento de fuegos artificiales en los memoriales son innumerables. Según afirma en 1857 el cronista de la Villa José María Ruiz de Lope¹²⁶, en ese año se lanzó por primera vez la tradicional “Palmera de la Virgen”. El primer recibo que tenemos de este impresionante espectáculo pirotécnico está fechado en 1862:

He recibido de Dn Juan Sequeira comisario de fiestas la cantidad de mil doscientos cincuenta reales vellon Por los disparos del castillo de Juegos artificiales y la salida de los coetes la noche de la Albada y los disparos de

¹²³ Consuetud de 1625. Véase Anexo I.

¹²⁴ AHME Legajo 25/2. Véase Anexo VI.

¹²⁵ AHME Legajo 26/1-2. Véase Anexo VI.

¹²⁶ CASTAÑO, Joan. *Les Festes d'Elx desde la història*. Alicante: Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 2010.

los morteretes vispera y dia y la conduccion de la madera para el castillo en la fiesta de Nuestra Señora de la Asuncion en catorce y quince de dicho mes y para que conste lo firmo en Elche 28 de Agosto de 1862

Anto Albarranch

Son #1250#¹²⁷

El apellido Albarranch se encuentra vinculado a los fuegos artificiales desde, al menos, 1833:

Mas cien rs a Antonio Albarranc por la tirada de morteretes Segun su recibo nº 23..... 100¹²⁸

xii. PAGO A LOS PARTICIPANTES EN LA FESTA

El análisis de los pagos a las personas que participaban en el Misterio supone un instrumento muy útil para el estudio de la *Festa* que hasta el momento no se ha investigado con el debido rigor. Los electos pagaban fundamentalmente a cuatro tipos de participantes: los cantores/músicos, los tramoyistas, los eclesiásticos y un cuarto grupo muy heterogéneo de personas que va desde los encargados de vestir a los apóstoles al cronista que copiaba cada año “las antigüedades de la Villa”, pasando por las camareras de la Virgen o el encargado de recoger los vestidos e instrumentos. Aunque el desembolso en dinero es importante, sobre todo porque afecta a los papeles más relevantes como son los cantores encargados de interpretar a María, el ángel o el araceli entre otros, la forma más común de pagar el estipendio a los participantes era en especie. Este pago en especie viene reflejado en los memoriales como pago en pesadas de carne o pesadas de dulce, siendo una pesada equivalente a una libra de la época, o lo que es lo mismo, 0,533 kilos. Cada año el maestro de capilla, el vicario foráneo y el encargado de las tramoyas realizaban sendas listas con los individuos que debían recibir sus correspondientes pesadas en función del trabajo desempeñado. Aunque sabemos que la práctica de llevar a cabo estas listas se realizó de manera ininterrumpida desde el siglo XVII hasta finales del XIX (porque el coste total en dinero siempre está contabilizado en los memoriales realizados por los electos) por desgracia

¹²⁷ AHME Legajo D3-11. Véase Anexo VII.

¹²⁸ AHME H 189-3. Véase Anexo VII.

no conservamos las listas de todos los años. Del siglo XVII solo conservamos los años 1633, 1641 y 1655, del siglo XVIII se han perdido todas las listas de la Clavería, constando solo la suma de dinero total destinada a comprar dulces y carne en los mencionados memoriales de los electos. A partir de 1773, en los expedientes de Propios y Arbitrios –con las interrupciones temporales que hemos visto– sí que tenemos todas las listas de los años conservados. Por último, desde 1833 y durante el resto de siglo XIX tan solo se conservaron las listas de los pagos en especie de los años 1839 y 1841.

1. *Pago de dietas a músicos y cantores foráneos.*

El pago de dietas y desplazamientos a los músicos foráneos es muy corriente en el siglo XVII y comienzos del XVIII. Con el paso del tiempo y como la capilla musical de Santa María fue creciendo en número de ejecutantes, ya no es necesario recurrir a cantores de fuera salvo en casos excepcionales. Como podemos leer, en 1705 era el maestro de capilla el encargado de alojarlos en su casa durante los días que fueran necesarios:

Ittm a Mn Gregorio Brufal trese lliures deu sous per el cumpliment de les dietes de musichs Martinez y Bernardo Mixes tiples y de Thomas Garcia y Domingo Badia arpiste y tenor de alacant y de Thomas Peres contraalt de Hibi 13 L 10 s

Ittm a mosen Gregori Brufal deu lliures a conte de les dietes del musichs que tengue en sa casa 10

Ittm a mosen Thomas Peres contraalt tres lliures per les dietes del temps que a estat en dita villa en la cassa del mestre de capella Gregori Grufal¹²⁹

Se puede observar en las tablas que los cantores foráneos procedían en gran parte de la capilla de la catedral de Orihuela, pero también es frecuente la asistencia de músicos de Alicante, Murcia y Valencia entre otras localidades.

¹²⁹ AHME legajo 25/3-5. Véase Anexo VI.

2. *Pago a los participantes en dinero y en especie.*

- **Pago en dinero.**

En un principio desde el primer memorial conservado en 1617 solo se pagaba en dinero a los músicos que desempeñaban los papeles más importantes. De esta costumbre continúa dando fe el último memorial encontrado en 1873. A mediados del siglo XVIII – probablemente a partir de 1756– comenzaron a percibir su estipendio con dinero también los tramoyistas que hasta esa fecha recibían el pago en pesadas de carne. Por último, a principios del XIX todos los participantes comenzaron a ser remunerados con dinero debido a que el precio de la carne hacía demasiado caro pagar el número de pesadas que tradicionalmente se entregaban.

- ***Pago a los músicos.***

Los papeles que reciben con regularidad compensación económica todos los años son:

María	Recibe 5 libras más dietas si es un cantor foráneo.
Ángel	Recibe 5 libras más dietas si es un cantor foráneo. Es frecuente que también cante un papel de tiple del araceli, recibiendo entonces 10£. A comienzos del siglo XVIII son frecuentes los capones.
Araceli	Los adultos recibían 10£ y los niños 5£. El sacerdote que realiza el papel de Padre Eterno solo cobra en pesadas de carne y dulce.
San Pedro	Hay constancia documental de que se le pagaba hasta 1717. A partir de esta fecha solo recibe pesadas de carne y dulce.
Santo Tomás	Se le paga de manera regular desde mediados del siglo XVIII, con anterioridad solo queda constancia de pagos puntuales. Desde finales el XVIII y principios del XIX solía intervenir también el ternario.
Músicos	Participaban también en la fiesta civil, la misa y la procesión. Desde comienzos del siglo XVIII aparecen los primeros instrumentistas de cuerda.

En el apéndice B del presente trabajo se pueden ver con detalle las diferentes tablas de pagos a cantores e instrumentistas desde el siglo XVII hasta el XIX, que serán estudiadas en profundidad más adelante.

- ***Pago a los tramoyistas.***

Como se ha dicho, hasta mediados del siglo XVIII los encargados de la tramoya cobraban en pesadas de carne y, aunque podemos suponer que esta práctica era común ya en 1617, el primer memorial que da fe de ello de manera inequívoca está fechado en 1641:

*Mes sis lliures mos que a pagat als homes que estaven en la arcada de Sta Maria per sexanta lliures de bou que sels avia de donar de pagada per servir aquells en los tornos de esta arcada quean fet servici de dita festa consta ab lo memorial fernet del Elets seculars desta festa..... 6 L
[...]*

Mes Sinc lliures sis sous huit dines demos que apagat per sexanta quatre lliures de carn de vaca que se an donat a la gent de la arcada per les pesades consta ab lista..... 5 L 1 s 8 d¹³⁰

Sin embargo, parece que a partir de 1756 comienzan los pagos con dinero:

Otrosi: Que satisfizo dicho Gaspar Soler a diferentes empleados en dicha función según otra lista 147¹³¹

Hasta el año 1756 siempre se especifica que el pago es en pesadas de carne. En ese año se deja de hacer y en 1757 ya se aclara que se trata de un pago con moneda:

Otrosi: Por el salario de los hombres que asisten en el terrado y en los tornos mayor y menor y dos consuetas segun lista y memorial 18_4¹³²

A partir de 1773 sabemos que se paga a los operarios de las tramoyas 6 reales a cada uno y están separados en los siguientes roles:

Ubicación	Nº de personas
Terrado y tramoyas	Entre 12-15
Tornos	4
Maromas	2
Tranch ¹³³	1
Sepulcro	2
Consuetas	2
Por subir el agua	1 o 2

¹³⁰ AHME Legajo 25/2-5. Véase Anexo VI.

¹³¹ AHME Legajo 27/1-2. Véase Anexo VI.

¹³² AHME Legajo 27/2-2. Véase Anexo VI.

¹³³ Este pago puede referirse al guía-maroma, que es el encargado de que la cuerda se enrolle correctamente.

- **Pago en especie**

- **Pago en pesadas de carne y dulce a cantores, músicos y otros participantes**

Cada año el maestro de capilla realizaba una lista detallada donde aparecían las personas que habían desempeñado algún papel en la festividad y debían recibir una compensación en especie. Estos recibían un número de pesadas (libras) según el papel que realizaran. Suele haber dos listas, una correspondiente a las pesadas de dulce y otra a las de carne. En el apéndice C se ofrece una relación detallada de los cantores e instrumentistas que recibían su estipendio en pesadas de carne y dulce. Estas listas suponen una herramienta fundamental para saber cómo se interpretaba la *Festa* durante esos años y conocer su evolución. Por norma general, suelen contener el pago de pesadas por realizar los siguientes trabajos:

OCUPACIÓN	Nº ¹³⁴	OBSERVACIONES
Apóstoles	2	Recibían 4 pesadas San Pedro y San Juan, el resto 2 o 1 si solo salían el primer día.
El día	1	Se refiere a los apóstoles que solo salían el segundo día porque sustituían normalmente al bajo del ternario que el día 15 cantaba la coronación.
Ternario	4	Normalmente solo cobraban los cantores locales, no los contratados foráneos que cobraban con dinero. Muchas veces también vienen reflejados pagos al músico acompañante.
Músicos	2	Hace referencia a los músicos que tocaban en la misa.
Por llevar y repartir los papeles	1	Parece referirse a los papeles de la misa, aunque también pueden tratarse de las libretas de los cantores.
Por enseñar la coronación	4	Normalmente se pagaba al maestro de capilla, pero en ocasiones el encargado de esta función es un músico de la capilla.
Por enseñar el ángel y María	4	Ídem.
María mayor	2	Cobraba en pesadas siempre y cuando no fuera un cantor foráneo contratado.
Ángel mayor	2	Ídem.
Marías mudas	2	El término "marías mudas" aparece escrito por primera vez en 1655.
Ángeles de almohada	1	Por los apellidos se deduce que debían de ser niños de familias estrechamente vinculadas a la Festa.
Ángeles mudos	1	Ídem.
Araceli	2	Cobraban tanto los cantores como el sacerdote que recogía el alma de la Virgen. Solo cobraban en pesadas en caso de no recibir sueldo con moneda.
Coronación	2	Sin observaciones.
Por cantar los motetes de los apóstoles	1	Entre 2 y 4 músicos. Se refiere a los motetes <i>tales Par nos germans, A Vosaltres venim pregar</i> y <i>Promens jueus</i> . Suelen ser apóstoles y algún músico acompañante.

¹³⁴ Número de pesadas que recibía cada individuo.

Por cantar los metetes de la judiada	1	Aunque la judiada fue suprimida a mediados del XVIII, se seguían cantando algunos motetes. El número de cantores oscilaba entre 3 y 7.
Electos	3	Eran los encargados de redactar los memoriales.
Sustitutos	3	Sin observaciones.
Caballero portaestandarte	3	Era una figura de prestigio sin ninguna función concreta.
Ministriles	2	Tocaban en el Ayuntamiento y las plazas de la ciudad durante los días de fiesta.
Por dar tono al ángel	1	Normalmente era el corneta que acompañaba al ángel, tanto en la celebración como en las pruebas previas.
Por componer la palma	2	Hace referencia a la palma que le entrega el ángel a la Virgen.
Camareras de la Virgen	2	Suelen ser dos camareras.
Por vestir a las marías	2	Sin observaciones.
Por vestir a los apóstoles	2	Sin observaciones.
Por recoger los vestidos e instrumentos	3	Sin observaciones.
Por armar y desarmar la cama de la Virgen	2	Se refiere a la cama de la octava.
Por cuidar del tablado de la villa	2	Sin observaciones.
Por tocar música en la procesión	1	Tocaban en la procesión del día 15.
Por peinar las pelucas	2	Sin observaciones.
Por escribir las antigüedades de la villa	6	Se pagaba al escribano de la villa por escribir sobre ésta para informar al predicador invitado que realizaba el sermón.
Al maestro de capilla por hacer la lista	2	Sin observaciones.

Tras las listas de pesadas de dulce también suele anotarse una cantidad de “caramelos para los músicos y *biscochos* para los apóstoles” aunque su coste no viene estipulado en pesadas sino con moneda.

▪ ***Pago a los eclesiásticos por su asistencia a la Festa.***

Se les pagaba dos pesadas de carne a los eclesiásticos que hacían guardia en diferentes lugares de la basílica durante las celebraciones. En estas listas siempre viene además el pago al organista y manchador que por alguna razón no figuraba en las listas de los músicos.

Puesto	Nº de personas y observaciones
Acompañamiento	Son dos sacerdotes, uno de ellos cobra también por consuetud.
Guardias del tablado	Suelen ser 5 o 6, normalmente los sacristanes de Santa María.
Presbiterio	3
Puerta mayor	3
Pila de San Pedro	2
Pila del Bautismo	2
Puerta de bajo del órgano	2
Puerta del sol	2
Puerta de Fouquet	2
Puerta de San Juan	2
Postigo antesacristía	2
Arco de San Rafael	1
Trassagrario	2
Arco de San Nicolás	1
Puerta 1ª de entrada a la sacristía	1
2ª puerta de tribunas	1
Puerta de caracol 1ª	1
Puerta de caracol 2ª	1
Puerta de entrada del órgano	2
1ª puerta del órgano	1
2ª puerta del órgano	1
Presentación	1
Al organista por tocar el órgano a las tramoyas	En 1802 indica al organista por tocar el órgano en las entradas de los apóstoles y demás.
Al manchador por lo mismo	1
Al señor foráneo por la presente ¹³⁵	1

▪ ***Pago a los eclesiásticos por asistir a la procesión.***

Por último, los memoriales siempre traen una lista con los sacerdotes, sacristanes y otras personas de diferentes parroquias que cobraban 2 pesadas por salir en la procesión del día 15:

¹³⁵ Se refiere a la lista.

Al vicario foráneo	Sin observaciones.
Al preste	Sin observaciones.
Palma	Sin observaciones.
Andas	4 sacerdotes.
Palio	8 sacerdotes.
Clero de Santa María	Alrededor de una treintena de personas, incluidos los cuatro infantillos que cobraban tan solo una pesada cada uno.
Clero del Salvador	Alrededor de 25 personas.
Parroquia de San Juan	Aproximadamente 10 personas.
Campanas	Lista de parroquias, ermitas y conventos desde donde se tocaban las campanas.
Al vicario foráneo por hacer la lista	Sin observaciones.

La transcripción detallada de todas estas listas se puede consultar en el anexo VI, para las del siglo XVII, y en el Anexo VII las conservadas de los siglos XVIII y XIX.

f. OTROS MEMORIALES

Junto a los memoriales habituales realizados anualmente por los electos, aparecen en ocasiones otros que podríamos denominar “extraordinarios” destinados a sufragar gastos puntuales como la renovación de vestuario, tablado o construcción de infraestructuras. Estos memoriales también serán objeto de transcripción y análisis durante el presente trabajo y son:

AÑO	Sig.	Título
1707	25/3-6	<i>Memoria de la sera que ha lliurat el hermano Pedro Arrais pera la festivat de nostra señora de la Assumpcio en el año 1707</i>
1717	25/5-2	<i>Memorial del gasto se ha echo en la vela para la plaça de la Yglesia de Sta Maria para el resguardo del sol en su dia y octava de este año 1717</i>
1749	27/1-2	<i>Memorial del gasto y coste que han tenido los quatro vestidos de Angeles que se han hecho en este presente año de 1749= para la tramoya de la Araceli, que sirve en las funciones de nuestra señora de la Assumpcion y su celebridad, que especifica por menor su importe en las partidas siguientes=</i>
1754	27/1-6	<i>Memorial del gasto que se a echo en fabricar el tablado nuevo que sirve para la fiesta de Ntra Sra y en conponer las tramoias es como sigue</i>
1755	27/1-6	<i>Memorial del importe de la vela que se ha hecho para el terrado de la Yglesia de Santa Maria para la funcion de Nuestra Señora cordeles y demas</i>
1759	27/2-4	<i>Memorial del coste que ha tenido el estandarte que se ha hecho nuevo en la ciudad de Barcelona bordado de oro y plata que sirve únicamente para la procesión del dia de Nuestra Señora en su Assumpcion gloriosa a los cielos que anualmente se celebra en esta villa el dia 15 de agosto. Cuyo encargo ha tenido el señor Dn Pedro Ortis actual alcalde de esta villa en virtud de acuerdo de cavildo con motivo de hallarse totalmente indecente el que servia muchos años ha en dicha función.</i>
1794	H 202-1	<i>Certifdo Certifico el abajo firmado maestro de obras titular de esta villa que el coste esencialmente necesario que a tenido la composicion de las casillas construidas en los terrados superiores de la Iglesia Santa Maria de la misma donde se custodian los enseres de tramoyas, maromas cordeleria maderaxes y torno que sirven en la funcion de la Asumpcion de Agosto es el siguiente.</i>



III. EL VESTUARIO

a. INTRODUCCIÓN

Aunque el objeto de esta tesis no es hacer un estudio exhaustivo de los vestidos utilizados en la *Festa* durante los siglos XVII, XVIII y XIX, la cantidad y calidad de la información documentada en los archivos merece ser expuesta. Queda para posteriores investigadores un estudio en profundidad de estos datos que, a simple vista, se revelan sumamente interesantes. En los memoriales de la *Festa* se da noticia de dos tipos de pagos muy frecuentes relacionados con los vestidos y el atrezo: por un lado la compra de piezas de ropa o trajes enteros; y por otro, los pagos a diferentes personas con moneda –pero sobre todo en especie– por cuidar y remendar los enseres.

En las listas de pago en especie que se conservan desde 1773 se detallan los siguientes apuntes:

- Por vestir a las marías.
- Por vestir a los apóstoles.
- Por recoger y repartir los vestidos e instrumentos.
- Por peinar las pelucas.

Todos estos oficios recibían una remuneración de dos libras de carne y dos de dulce. En los pocos memoriales conservados del siglo XVII (1633, 1641 y 1655) no están anotados estos pagos en especie y no conservamos las listas de este tipo del siglo XVIII anteriores a 1773, por lo que no es posible datar con exactitud el origen de esta costumbre. Los pagos con dinero vienen reflejados en el memorial redactado cada año por los electos. El estudio minucioso de estos honorarios puede ofrecernos una perspectiva de como el vestuario de la *Festa* va transformándose gradualmente con pequeños remiendos y añadidos que cambian el aspecto del drama de manera imperceptible de un año para otro, pero que son evidentes tras un periodo prolongado de tiempo.

Por otro lado, puntualmente se realizaron desembolsos muy elevados por la renovación completa de vestuario, lo que produjo cambios fácilmente descriptibles y datables.

La administración de *L'Arrova de l'Oli* era la institución que asumía el coste del cuidado y compra de las ropas, por lo que no será hasta 1740 –año en que esta administración desaparece y sus funciones sean asumidas por la Clavería de la Asunción– cuando comiencen a registrarse los primeros pagos en las cuentas de dicha Clavería. Hasta esta fecha, los únicos apuntes relacionados con el atrezo eran el del año 1640 especificando que, por falta de fondos en *L'Arrova de l'Oli*, la Clavería se hace cargo de revestir el núvol:

Primo se li admeten en conte quinze lliures de mos que a pagat a M Ramon Sempe clavari de la arrova del oli de orde de ses mersens les quals foren pera pagar lo gasto ques feu en adovar lo nuvol en que baxa lo Angel per no haver diner per a pagar dit gasto de esta arrova de oli. consta ab lliuransa de 17 de agt 1640 y apoca rebuda per Blay Gascon en dit calendari 15 L¹³⁶

Y el apunte que aparece en 1727 por la compra de una diadema para la Virgen:

Otrosi: Ciento sesenta y una libras y seis sueldos que pago al Lizdo Thomas Lloret presbitero inporte de una diadema de plata sobredorada, con piedras que con acuerdo de cabildo de 10 de julio de 1727 se hizo en la ciudad de Valencia para nuestra señora en el dia de la Asumpcion y su octava. Entrego libranza de 23 de Dice 1727 y carta de pago 161 L 6 s¹³⁷

Este pago, probablemente debido a lo elevado de la suma, viene abonado directamente por el clavario y no por los electos. Ese mismo año de 1727 se compra también el cordón de seda que sujetaba la diadema:

Item- a Jph Benita por el cordon de oro y seda que hizo para la diadema de Ntra. Señora 1_4¹³⁸

A partir de 1740, cada año se paga una retribución por cuidar y remendar las pelucas de los apóstoles similar a esta:

¹³⁶ AHME. Legajo 25/2-5.

¹³⁷ AHME. Legajo 26/1-5.

¹³⁸ AHME. Legajo 26/1-5.

Otrosi: a Franco Berenguer dos libras por peinar y componer las pelucas del apostolado 2 L¹³⁹

Entre los años 1746 y 1749 se acomete una renovación de la práctica totalidad del vestuario, desde el apostolado a la judiada pasando por, el cortejo, la María, el ángel y la coronación. En 1749 culminará el proyecto de reforma y se realizará la inversión más importante destinada a renovar las vestiduras del araceli; en dicho año se realizó un memorial aparte para asumir el elevado coste de los cuatro trajes que debían ser sin lugar a dudas los más suntuosos con diferencia –debido a la calidad de materiales utilizados– lo que explica su elevado coste.

A continuación se reproducen todos los datos encontrados, ordenados cronológicamente y según el cantor o escena a la que pertenezcan, con pequeños comentarios. Dejamos para ulteriores investigaciones el estudio profundo que, debido a la importancia de los documentos, debería llevarse a cabo. En caso de que en un mismo apunte se haga referencia a varios personajes tan solo se transcribirá en una ocasión, a la que se remitirá en las sucesivas apariciones. En caso de que sea esclarecedor, también se transcribirá el recibo al que hace referencia el apunte contable que aparece en el memorial.

b. RECENSIÓN DE LOS PAGOS RELACIONADOS CON EL VESTUARIO

i. MARÍA

El atuendo de la María mayor, tal y como ocurre actualmente, siempre fue muy sencillo, compuesto por una túnica blanca y un manto azul.

1746	Se renueva el manto. Véase Araceli	
1784	<i>A Thomas Berenguer maestro sastrero una libra quatro sueldos por su trabajo y materiales de la composicion de la tunica de la Maria maior segun su recibo n.37.....</i>	<i>1_4</i>
1785	<i>Itt. Dies y siete libras onse sueldos cinco dineros satisfechos a Thomas Berenguer Ymporte de dies varas y media tafetan doble, blanco para las tunicas de la maria mayor y dos angelitos forman otras dos, recoser las demas del Apostolado, poner sintas y por las Echuras y porte segun su recibo nº 20.....</i>	<i>17_11</i>
1788	<i>Otrosi: A Thomas Berenguer maestro sastrero doce libras y ocho sueldos por el coste de ocho varas tafetan azul y dies y siete varas galon de Plata y hechuras importante el manto hecho para la Maria mayor segun Recibo nº 27.....</i>	<i>12_8</i>

¹³⁹ AHME. Legajo 26/3-6.

ii. CORTEJO

El vestuario del cortejo también era muy sencillo: las dos Marías mudas vestían –y visten– de manera muy similar a la María mayor, con túnica blanca y manto azul; los cuatro ángeles de almohada, con túnica y peluca. Cuando se habla en los memoriales de “cuidar las pelucas de los apóstoles” en realidad se incluye también las del resto de cantores.

1743	Se hace la túnica de un ángel. Véase Apóstoles	
1745	Otrosi: a Anto Seva por su trabajo de haver cosido el oropel en las tramoyas y haver hecho dos almohadas para los angeles.....	1_16
	Otrosi: Antonio Seva por una vara de lienzo para dos Almohadas	3_6
1748	Se compran dos mantos nuevos de tafetán azul. Véase Apóstoles.	
1750	Otrosi- a Joph Benitta Pasamanero quinze libras tres sueldos y nueve dineros enesta forma 5 L 17 s 3 d por la plata de ojuela para las 4 borlas de los angeles de almohada 3 L 4s por las hechuras 4 L 2s 6 d por siete cordones de seda azul y verde para las tramoyas y 2 L 8 s por las hechuras	15 L 3 s 9 d
	Otrosi- a Paqual Brufal por dos coronas que ha hecho para los angeles de almoada	13s
	Otrosi- a Geronimo Ruiz dos libras seis dineros valor de 9 varas tafetán nacar que traxo de Orihuela para dos Bandas a los Angeles	2_

Las coronas de flores para los ángeles de almohada a las que se refiere este apunte debieron de ser muy similares a las que se han mantenido hasta la actualidad, diferentes a las diademas doradas con los respectivos nombres de las dos Marías o la diadema con estrellas de la María mayor. Además, los ángeles de almohada todavía conservan una banda en su vestido como la que se referencia aquí.





Ilustración 5: Diferentes coronas para el cortejo conservadas en el Museo de la Festa.

1757	Se compran dos velos nuevos para las Marías. Véase Apóstoles.	
1773	A Bartholome Ferrer valor de los vestidos de tafetán que le han hecho para dos marías según recibo	10 L
	Al mismo por coste y hechuras de dos vestidos de Angeles de Almoadada que hizo nuevos 6 L 5 s 5 d con la expresion que contiene su recibo del numº 20.....	6_5_5
1777	Otro: Recibi de los señores Dn Ramon Miralles y Dn Josef Andres Comisarios de la fiesta de Ntra Señora de la Asuncion 6 L 5 s 5 d que han importado los dos vestidos que se han hecho nuevos para dos angeles de almohada los 54 rs 17 d por el importe de seis varas y un palmo de tafetan blanco entredoble de cuerpo a razon de 9 rs menos quartillo la vara y los 8 rs restantes por las hechuras y sintas. Y para que conste y no saver escribir yo Thomas Berenguer maestro sastre, lo firmo el abajo firmado. Elche y agosto 17 de 1777= Son 6 L 5 s 5 d= Por Thomas Berenguer= Manuel Linares.	
1782	Ultimamente tres libras ocho sueldos seis dineros pagadas al maestro sastre Thomas Berenguer por coste de generos y hechuras en la composicion de los vestidos de las Marias que por menor contiene su recibo del n 30	3_8
1785	Se compran dos túnicas para los ángeles de almohada. Véase María	
	Otrosi= A Thomas Berenguer maestro sastre dos libras satisfechas de costumbre por cuidar de los vestidos y demas del apostolado y gasto de un velo y sinta que se ha comprado para las Marias segun su recibo numero 16	2
1792	Otrosi= A Antonio Ceva maestro sastre quatro libras y ocho sueldos satisfechas de costumbre por su estipendio y componer y guarnecer los vestidos de los Angeles de gasa segun su recibo numero 29	4_8
	Otrosi= A Josef Martinez comerciante nueve libras y quatro sueldos por el valor de seis varas de Gasa de plata y oro y sinta para guarnecer los vestidos de los Angeles segun su recibo numero 30.....	9_4
1795	Otrosi: Dos libras satisfechas a Mariano Meseguer comerciante por el valor de dos varas y un palmo de tafetan blanco para la composicion de los vestidos de las marias segun consta por su recibo nº 43	2
1796	Otrosi: Dos libs dies sueldos y ocho dineros satisfechos a Anto Seva maestro sastre por el valor de nueve palmos Olandilla, siete varas y un palmo liston y tres varas y medias sinta de seda que se ha comprado para componer los vestidos y mantos de los Angeles y Marias segun cosnta por su recibo nº 26.....	2_10
	Otrosi: Dos libras y ocho sueldos satisfechas a Faustino Seva maestro Sastre por el importe de quatro varas de gasa que a mercado para los vestidos de las marias y demas que consta en su recibo nº 34	2_8
1799	Itt. A Josefa Maestre por dos varas de lana para un velo para las Marias y su trabajo de limpiar y planchar la ropa blanca de los angeles y personas empleadas en dicha festividad segun su recivo del n 41, dies y nueve sueldos	19

iii. ÁNGEL

La mayoría de los pagos que aparecen en los memoriales referidos al ángel aluden al aparato conocido como *núvol*, o popularmente como *mangrana* o “granada”. Este aparato porta en su interior a un niño vestido con una túnica y alas de plumas cosidas en su espalda. Llama la atención la ausencia de pagos por la compra de ropajes para el ángel mayor, quizá porque al ir dentro de la mangrana tan solo llevaba una túnica sencilla, igual que ocurre actualmente.

1640	<i>Primo se li admeten en conte quinse lliures de mos que a pagat a M Ramon Sempe clavari de la arrova del oli de orde de ses mercens les quals foren pera pagar lo gasto ques feu en adovar lo nuvol en que baxa lo Angel per no haver diner per a pagar dit gasto de esta arrova de oli consta ab lliuransa de 17 de agt 1640 y apoca rebuda per Blay Gascon en dit calandari</i>	<i>15 L</i>
1774	<i>A Juan Garcia por coste de un par zapatos que hizo al tiple forastero con su recibo nº 33 dies sueldos ocho dineros</i>	<i>_10_ 8</i>
1802	<i>Otrosi: dies y ocho reales corrientes que hacen veinte y siete de vellon pagadas a Antonio Ceva mtro sastre por su trabajo de haver cosido y arreglado las Alas y demas de la tramoya llamada la Granada, segun su recibo nº 23</i>	<i>27</i>
1805	<i>Otrosi: Veinte y siete rs vellon pagados a Faustino Ceva mtro sastre por su trabajo y estipendio de costumbre de haver cosido y armado las Alas y demas tramoyas de esta festividad segun su recibo nº 21.....</i>	<i>27</i>

iv. SAN JUAN

San Juan debe ir vestido totalmente de blanco como símbolo de pureza, según la tradición. Sin embargo, ésta se perdió durante la década de 1960 cuando fue introducido el color verde como referencia al equipo de fútbol local. Tanto el traje de san Juan como el de los apóstoles en general suelen estar formados de túnica y manto.

1773	<i>A Valentin Godemet maestro Peluquero por una peluca para el que hase el papel de Sn Juan en dicha funcion, segun su recibo</i>	<i>1_ 6</i>
1748	Véase Apóstoles.	

v. SAN PEDRO

Lo más significativo de san Pedro son las llaves, la barba y un *coltell* –cuchillo o espada– que desapareció de la escena en algún momento y actualmente ya no se utiliza.¹⁴⁰

1754	Otrosi: A Miguel Simo por haber compuesto el sable de San Pedro.....	2 L
1757	Otrosi: a Valentin Godeni Peluquero por dos pelucas nuevas para los apóstoles Peynar las de los angeles y componer las Barbas del Sn Pedro	2_18_8
1758	Véase Coronación	
1787	Itt. A Manuel Girones dies y seis sueldos por la composicion que consta en su recibo nº 32._16 Recibi de los Señores Dn Joaquin Cortes y Dn Gaspar Anton como comisarios de la funcion de nuestra señora de la Asumpcion, ocho reales corrientes por la composicion del casquete de San Pedro por haverlo forrado por dentro haberlo hecho pintar de nuevo al aseyte y para que conste hago el presente y firmo en Elche y Agosto 12 de 1787= Son 8 rs Manuel Girones.	

El casquete seguramente se refiere a la calva postiza que usaba san Pedro y que puede verse en algunas fotografías de principios del s. XX.



Ilustración 6: Año 1923



Ilustración 7: Año 1951

1797	Otrosi: A Antonio Sempere pintor por su trabajo de haver formado y dorado las llaves al que hacia el papel de San Pedro una libra y dies y seis sueldos segun su recibo nº 22.....	1_16
1807	Itt: Doce rs vnsatisfechos a Antonio Sempere Mtro dorador por componer y dorar las llaves que lleva Sn Pedro en la expresada festividad su recibo nº 33	12

¹⁴⁰ KARIYA, Hiroko. “San Pedro y su espada en el Misteri d’Elx”, en *Festa d’Elx*, nº 55, Elche, 2009.

vi. SANTIAGO

Santiago viste hábito de peregrino, túnica, capa adornada con conchas, báculo con una calabaza para el agua y sombrero a la espalda.

1748	Véase Apóstoles.
------	------------------

vii. APÓSTOLES

Los apóstoles visten con túnica y manto de diferentes colores. Todos llevaban peluca que había que arreglar o retocar anualmente.

1742	<i>Otrosi: a Franco Berenguer quatro libras doce sueldos en esta forma una libra y quatro sueldos por el trabajo de peynar las pelucas del apostolado, y demas, 8 sueldos por remendar las tunicas de los apostoles = y 3 L por sinco pelucas que hizo nuevas, todo.....4_12</i> <i>Otrosi: a Leandro de Boluda por una vara de tafetan para componer dichas túnicas_12</i>
1743	<i>Otrosi: al Franco Berenguer una libra y dies y ocho sueldos en esta forma: 1 L 4 s por su anual salario de cuydar que no se apolillen las pelucas del apostolado, y angeles, y 12 sueldos por una peluca nueva que ha hecho para un apostol y los 2 s restantes por haver compuesto una tunica de un angel1_18</i>
1744	<i>Otrosi: a Franco Berenguer seis libras ocho sueldos en esta forma 1 L 4 s por su salario anual por cuidar de las pelucas que sirven para dicha festividad; 4 L por el valor de 5 pelucas nuevas que ha hecho las dos para la coronacion las otras dos para el apostolado y una para el preste; 1 L 4 s por tafetan seda y su trabajo de componer cinco tunicas y dos mantos de los apostoles.....6_8</i>
1745	<i>Otrosi: a Franco Berenguer por la composicion de las pelucas y tunicas del apostolado y tafetan que ha comprado y trabajo suyo.....3_13</i>
1746	Véase Araceli.
1747	<i>Otrosi: quarenta y una libras sinco sueldos y nueve dineros que pago a Dn Miguel Geronimo Nieto vecino de Valencia en esta forma: 5 v ½ palmo tafetan doble pajiso, 7 vs 3 pals verdimar 12 vs 3 pals y ½ tafetan blanco 5 vs ½ palmo azul cleleste 5 vs ½ palmo encarnado todo doble a precio de 8 Rs la vara y 7 Vs 3 palmos de tafetan doble morado de cochinilla a 10 Rs la vara # 25 pares de guantes a real de platta cada uno, dos cajas para dichos recados, y poner las pelucas de los Angeles 6 R vs y 5 Rs por el porte de todo lo dicho..... 41_5_9</i> <i>Otrosi: a Franco Berenguer 5 L 14s 6 d en esta forma: por 2 Vs olandilla nacar para las Almohaditas del Araceli 5 Rs por colonias para tunicas y mantos de los apostoles 6 R 6 d por coser tres tunicas nuevas y quatro capas y remendar otras dos tunicas, 33 r por dies pelucas para dos apostoles, 13 r5_14_6</i>
1748	<i>Otrosi- Al dicho [Franco Berenguer] 13 L 11s 1 d en esta forma 1 L 12 s por las hechuras de dos túnicas que ha hecho nuevas para los apostoles, una paxisa y otra azul, 3 L 10 s por las hechuras de siete túnicas para la judiada seis sueldos por añadir a la túnica de San Juan 1 L 4 s por las hechuras de dos mantos nuevos de tafetán azul para las Marias mudas 8 s por las hechuras de un manto verde de apostol 4 s 5 d por siete varas de liston para las túnicas de la judiada 6 s 8 d por quatro varas de colonia azul dos varas verde y una vara pajisa para dichas túnicas y mantos 18 s por una peluca nueva para el ternario, 18 s por componer las pelucas del mestre y San Pedro hacer les casquetes y darles color 1 L 14 s por siete palmos tafetán doble mitad paxiso y mitad azul [ilegible] para las túnicas y palmo y medio blanco para el sombrero de Santiago 14 s por el coste del sombrero y a forrarle, y la libra y quatro sueldo restantes por su anual salario de cuidar de las pelucas del apostolado y los doce sueldos restantes por la sera y demás recados.....13 L 11s 1 d</i>

	Otrosi- Alonso Roldan vecino de esta villa treinta y cinco libras diez y seis sueldos y 8 dineros la 32 valor de 40 varas de tafetán doble azul pajiso y verde a 8 s la vara para las túnicas y mantos del ítem que antesede. 3 L 6 s 5 d valor de 25 pares de guantes para las personas que se les acostumbra dar de los que hacen papel y los 9 s 8 d restantes por el coste de un caxon para conducirlo desde Vaelncia y el porte.....35 L 15 s 8 d
1749	Otrosi: Dies y seis libras quatro sueldos pagadas a Francisco Berenguer sastre y peluquero las 9 libras por 6 pelucas que ha hecho para los apóstoles, y 6 tunicas y cuatro mantellinas para el Apostolado, y a forrar el sombrero de Sn Jayme 1 L 4s por su salario de componer y cuidar de la ropa de la festividad de Na Sra. en el corriente año las 6 l por comprar 7 varas de tafetán doble para la composición de los vestidos de los apóstoles.....16_4
1750	Otrosi- A Thomas Berenguer dos libras y 8 s enesta forma: 1 L 4 s por su salario en dicha función, 3 d hacer las Bandas de los angeles, 3 d por comprar las túnicas de los apóstoles y 2 s 2 d por componer las pelucas de los apóstoles2L 8 s
1751	Otrosi- a Thomas Berenguer una libra catorce sueldos enesta forma 1 L quatro sueldos por su salario seis sueldos por componer la ropa del apostolado y los quatro sueldos por componer las pelucas.....1_14
1752	Otrosi- a Thomas Berenguer maestro sastre 26 r enesta forma 12 por su anual salario los 2 r por componer las pelucas y los 12 r por haver remendado las ropas de los apóstoles.....16
1753	Otrosi- a Thomas Berenguer sastre por su salario 128 ds por componer la ropa de los apóstoles 2 r 12 d por componer las pelucas 28 ds [ilegible] todo.....17
1754	Otrosi: a Thomas Berenguer maestro sastre quinze rs, los dose por su salario y los tres por componer la ropa a los apóstoles1_10
1755	Otrosi: A Thomas Berenguer Sastre 17 r enesta forma los 12 por su salario los 2 y ½ por componer la ropa de los apóstoles y otros 2 y ½ por componer las pelucas.....17
1756	Otrosi: a Thomas Berenguer quinze rs los dose por su acostumbrado salario por cuydar de la ropa del apostolado y los tres reales por componer las pelucas de los mismos15 Otrosi: a Manuel Girones por tres pelucas nuevas que ha hecho para el apostolado32
1757	Otrosi: al mismo dose libras trese sueldos enesta forma 18 rs por las sintas para las tunicas del apostolado = 65 r 6 d valor de 15 varas de lienzo casero a 2 Rs cada una y neve varas y media de lienzo azul que a ganado en la composicion de la vela de la Puerta mayor de Santa Maria = ocho rs seis ds por dos velos nuevos para las Marias y 35 Rs por su trabajo de dicha composicion de vela y [ilegible]todo12_13
1759	Otrosi: A Thomas Berenguer maestro sastre tres libras enesta forma dose reales por su salario de cuidar de la ropa del apostolado tres reales por peynar las pelucas del Araceli y quinze reales por haver compuesto y remendado algunas túnicas y mantos del Apostolado y sintas que ha comprado3 l
1760	Véase Judiada
1773	A Thomas Berenguer maestro Sastre por componer las pelucas del apostolado, segun su recibo3_4
1774	A Thomas Berenguer por su acostumbrado de cuidar las pelucas, y vestidos del apostolado marias, y tramoyas con su recibo del num. 28 dos libras quatro sueldos2_4 Al mismo por composiciones de vestidos con recibo del num. 29 dos libras nueve sueldos y quatro dineros.....2_9
1775	A Thomas Berenguer maestro sastre por componer las ropas de los apóstoles y demas 1 L 4 s segun recibo nº 241_4
1777	Al maestro sastre Thomas Berenguer 1 L 4 s por su acostumbrado de vestir el apostolado consta de su recibo al nº 191_4
1784	Al dicho Thomas Berenguer treinta reales ocho dineros por su trabajo y materiales en al composicion de las tunicas de los apóstoles consta por su recibo del n. 383_8
1785	Véase María
1793	Otrosi: A Manuel Girones maestro peluquero por su trabajo de haver hecho dos cavelleras o pelucas nuevas para el apostolado quatro libras segun su recibo nº 294
1798	Otrosi: Ocho libras doce sueldos satisfechas a Manuel Girones mtro peluquero por su trabajo y materiales de haver hecho tres pelucas nuevas y compuesto seis mas para los apóstoles que sirven en dicha festividad de ntra sra segun su recibo del nº 43.....8_12

1799	<i>Itt. Quatro sueldos a Antonio Gambin por tres varas de Sinta para los vestidos de los Apostoles segun su recibo n 36</i>	<i>4</i>
1833	<i>Mas Veinte y ocho reales pagados a D. Matias Santamaria por 3 varas y ½ de Ruan para Almoadar a los apostoles segun su recibo nº 18</i>	<i>28</i>

viii. ARACELI

En 1746 se acometió una primera reforma del vestuario con la compra de tela blanca para confeccionar las cuatro túnicas de los ángeles, además de las alas y las pelucas.

	<i>Otrosi: a Alonso Roldan veinte libras y un sueldo por el coste de siete varas de tafetan doble blanco a 8 rs la vara, ocho libras quatro sueldos y ocho dineros valor de 7 l 2 honzas de oropel a 11r 12 m la libra 3 l 14 dineros valor de 23 pares de guantes 2 l 15 dineros por el coste de 11 avanicos todo para dicha festividad y los 8 sueldos restantes por el porte desde Valencia a esta villa y un cajonsito para traerlo.....</i>	<i>20_1</i>
1746	<i>Otrosi: a Joseph Oliver pintor por haver hecho y pintado un par de Alas de suela y compuso tres pares para los angeles</i>	<i>11</i>
	<i>Otrosi: a Franco Berenguer seis libras seis sueldos en esta forma: 1 l 4 s por su salario anual de cuidar de las pelucas que sirven para el apostolado y demas 16 s por una peluca de Apostol que hizo nueva y lo restante por componer diez tunicas de los apostoles, guantes, el manto de la Maria, y hacer 4 tunicas para los Angeles, sintas y seda para ellas.....</i>	<i>6_6</i>
	<i>Otrosi: a Valentin maestro peluquero por quatro pelucas redondas para los angeles que bajan en el araceli.....</i>	<i>4</i>
	<i>Otrosi: a Franco Berenguer [...] por 2 Vs olandilla nacar para las Almohaditas del Araceli 5 Rs [...]. Véase Apóstoles.</i>	
1747	<i>Otrosi: a Jh oliver por su trabajo en formar quatro pares de Alas para los Angeles qe baxaron en el Araceli y pintarlas.....</i>	<i>1</i>
	<i>Otrosi: a dicho Bonete por un par de Botines de cordovan encarnado con sus zapatillas que hizo para el tenor que baja en el Araceli y la suela para dichas Alas.....</i>	<i>2_1</i>

Actualmente las alas son de plumas, pero en el Museo de la *Festa* se conservan unas alas usadas hasta la posguerra de cartón pintado de dorado y rojo que podrían ser similares a las alas de suela a las que hace referencia el documento de 1746 y que según el apunte de 1747 estaban pintadas.



Ilustración 8: Alas conservadas en el Museo de la Festa.

En cuanto a las pelucas, se hace referencia a “pelucas redondas”. Todavía hoy las pelucas de los ángeles son redondas y con muchos rizos, muy diferentes de las de los apóstoles.

Los gastos efectuados en los años 1746 y 1747 debieron de ser arreglos menores para paliar en parte el mal estado de los ropajes. En 1749 se decide hacer un dispendio importantísimo destinado a la renovación total de los vestidos del araceli. El importe es tan elevado que se realiza un memorial aparte del acostumbrado para la *Festa*. Dicho memorial se encuentra transcrito en su totalidad en el anexo VI. Los modelos para los trajes se trajeron de la ciudad de Valencia y la tela se compró en Alicante y Murcia. Sin pretender hacer un análisis en profundidad, los datos más significativos extraídos del memorial que nos pueden dar una idea de la suntuosidad de los trajes en cuestión son los siguientes:

Primte Por veinte y seis varas de espolin las catorze con flores de oro, y las doce restantes con flores de palta a razón uno y otro de cinquenta y seis reales y diez y ocho dineros la vara147 r 12 d

El diccionario histórico de telas define espolín de la siguiente manera:

*Espolín: Tela de seda, que tomó el nombre de la lanzadera llamada espolín, fabricada con flores esparcidas, y en cierta manera sobretejidas, como las del brocado de oro o de seda.*¹⁴¹



Ilustración 9: Manto Blanco de la Virgen de la Asunción, S.XX. Tejido labrado de espolín, con hilos metálicos entorchados.

El tejido de espolín se reconoce fácilmente mediante la observación del reverso de la tela, ya que las tramas espolinadas no se muestran continuas en todo el curso de la misma, sino limitadas a la región de los diseños o motivos decorativos. La mayoría de las veces la aplicación de los hilos metálicos entorchados –hilos de oro e hilos de plata– se limita a las áreas de los motivos decorativos, porque de lo contrario resultaría un tejido de mayor grosor y peso, además de elevar el coste final de la pieza.

¹⁴¹DÁVILA CORONA, Rosa María, Montserrat DURAN i PUJOL, Máximo GARCÍA FERNÁNDEZ, *Diccionario histórico de telas y tejidos*, Salamanca, Junta de Castilla, Consejería de Cultura y Turismo, 2004.



Ilustración 12: Anverso



Ilustración 11: Reverso

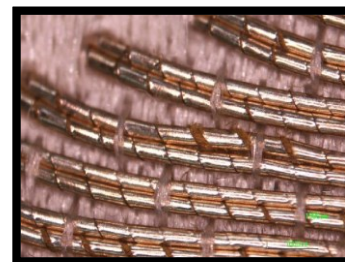


Ilustración 10: Imágenes del tejido e hilos metálicos con microscopio estereoscópico

Otosi- por cinco libras Balena a razón de doce reales y doce dineros la libra que se gastaron en los quatro cotillones de dichos vestidos.....62_12_

El cotillón era una enagua o camisa de origen medieval que se ponía debajo de la cota o traje exterior. De “cotillón” deriva la palabra “cotilla” que es un ajustador o apretador que usaban las mujeres, formado de lienzo o seda y barbas de ballena¹⁴². En valenciano la prenda también se denomina con el término “justillo”. La cotilla era uno de los nombres dados al corsé emballenado durante los siglos XVII y XVIII. Las varillas eran de caña de olivo, esparto palmito y barbas de ballena, introduciéndose entre el forro y la tela exterior con el objeto de aumentar la rigidez de la tela y como consecuencia levantar el busto y estrechar la cintura.

¹⁴² DE LA PUERTA ESCRIBANO, Ruth, *La segunda piel. Historia del traje en España (del siglo XVII al XIX)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2006.



Ilustración 13: Cotillas con ballenas y aletas, (armadas con ballenas encapsuladas entre dos entretelas de algodón y lino), pertenecientes a la colección del Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico. Madrid. Datación: ca. 1750

Estos cotillones podrían ser donde se enganchaban las alas de los ángeles. En el museo de la *Festa* se conserva una prenda similar con dos acoples de metal para enganchar las alas:



Ilustración 14: Cotillón conservado en el museo de la Festa.

Otrosi- Por diez varas un palmo y un quarto de Damasco azul y verde a razón uno y otro de 14 r 12 d149_ 21

El diccionario de Dávila¹⁴³ ofrece la siguiente definición:

Damasco: Tela de seda labrada de alta calidad, con una sola urdimbre y una sola trama, formadas por hilos del mismo grosor, color y calidad, y con dibujo entretejido. El efecto es plano, nunca en relieve, como en los brocateles, y el dibujo es reversible, aunque el revés no posee la lustrosidad del derecho. Su nombre procede de la ciudad de Damasco, donde se fabricaba.



Ilustración 15: Núm. Regis.: 21178.
Centre de Documentació i Museu Tèxtil.



Ilustración 16: Núm. Regis.: 22404.
Centre de Documentació i Museu Tèxtil.

Otrosi- Por diez y seis varas creafina a razón de dos reales y seis dineros la vara...43_8

El diccionario da la siguiente definición:

Crea: Género de tela blanca o lienzo, entrefino, muy estimado y de mucho uso, que se utilizaba para hacer camisas, sábanas, etc. También se llamaban creas leonas por proceder de la ciudad de León (Bretaña, Francia).¹⁴⁴

¹⁴³ DÁVILA CORONA, Rosa María, Montserrat DURAN i PUJOL, Máximo GARCÍA FERNÁNDEZ, *Diccionario histórico de telas y tejidos*.

¹⁴⁴ DÁVILA CORONA, Rosa María, Montserrat DURAN i PUJOL, Máximo GARCÍA FERNÁNDEZ, *Diccionario histórico de telas y tejidos*.

Otrosi- por dose varas lienzo zaroza a dos reales y cinco varas lienzo para entreforros al mismo respecto.....34

El diccionario define lienzo como:

Lienzo: Nombre que se aplica genéricamente a las telas de lino, cáñamo o algodón. Existen diferentes variedades de lienzo.¹⁴⁵

Otrosi- Por seis varas dos palmos tafetán carmesí doble a razón de 9 r 18 d la vara63_ 9

Otrosi- por seis varas un palmo de tafetán blanco y vara y media de azul a razón uno y otro de siete reales..... 34_ 6

Tafetán: Nombre con el que se designan los tejidos de seda cuyo reporte de ligamento se limita a dos hilos y a dos pasadas, según el cual los hilos pares y los impares alternan a cada pasada, por debajo y por encima de la trama.¹⁴⁶

Tafetán doble= Louisine

Louisine: Ligamento derivado del tafetán producido por hilos que se cruzan por grupos de dos o más, en una evolución de dos pasadas, que son introducidos individualmente en la malla de los lizos, de manera que quedan rigurosamente fijos y paralelos en sus cruces con los hilos de la trama. En realidad el ligamento se caracteriza por pequeñas estrías en relieve verticales, resultado de las bastas de los hilos de trama que se superponen a dos o más hilos de la urdimbre, produciendo un efecto de acanalado en sentido urdimbre, pero en pequeñas proporciones. Generalmente, los ligamentos Louisine quedan definidos por el número de hilos que componen los grupos de urdimbre que son remetidos en las mallas.¹⁴⁷

El tafetán es uno de los ligamentos más básicos y antiguos de las técnicas textiles. Se han hallado restos incluso en excavaciones arqueológicas de diferentes civilizaciones¹⁴⁸. En el siglo XVIII se empleaba el término tafetán y tafetán doble para referirse a tejidos lisos sin decoración realizados con fibras e hilos de seda.

¹⁴⁵ DÁVILA CORONA, Rosa María, Montserrat DURAN i PUJOL, Máximo GARCÍA FERNÁNDEZ, *Diccionario histórico de telas y tejidos*. Salamanca: Junta de Castilla, Consejería de Cultura y Turismo, 2004.

¹⁴⁶ CIETA. *Vocabulaire technique International de tissus*. Lyon: Centre International d'Étude des Textiles Anciens. 1963.

¹⁴⁷ CIETA. *Notes techniques*. Centre International d'Étude des Textiles Anciens. Lyon: 1957.

¹⁴⁸ CASTANY SALADRIGAS, F. *Diccionario de tejidos: etimología, origen, arte, historia y fabricación de los más importantes tejidos clásicos y modernos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1949.

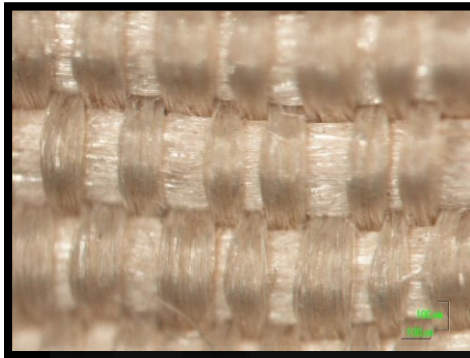
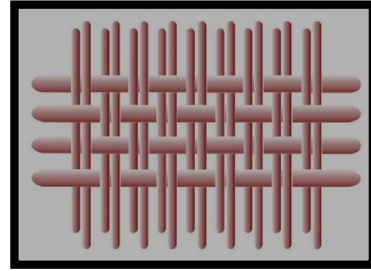
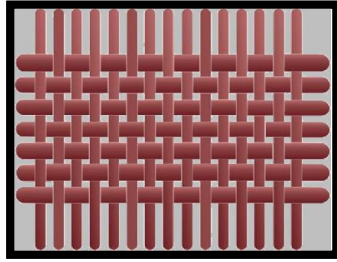


Ilustración 17: Tafetán simple.

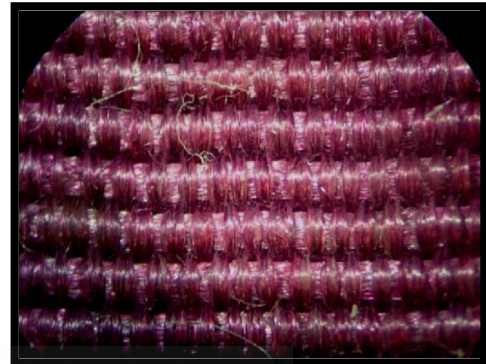


Ilustración 18: Tafetán doble.

Una de las características que definen el tafetán es que presenta las dos caras idénticas, es decir, sin derecho ni revés, mostrando a sus dos lados una superficie de aspecto generalmente plano y liso. Además de emplearse en la manufactura de tejidos, es muy común utilizarlo en trabajos de cestería, tapicería, esteras, etc.

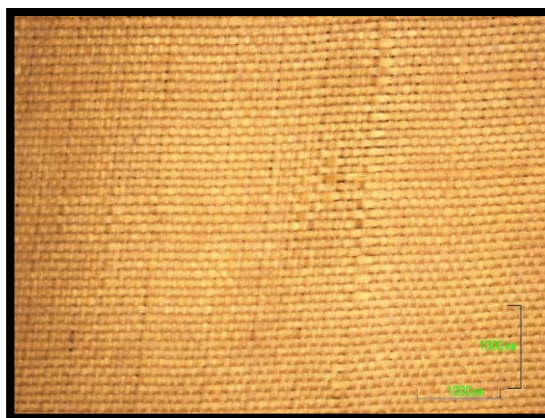


Ilustración 19: Tafetán de seda

Otrosi- Por cinco varas Ruan fino a Razon de tres reales diez y ocho dineros seis varas olandilla verde a tres reales dos varas olandilla azul al mismo respecto y dos varas y media bocazam a dos reales y dose dineros49

Ruán: Lienzo de lino, fino y delgado, teñido de crudo y cilindrado para que resultase más fino, llamado así por haberse tejido fabricado en la ciudad francesa de Ruán, y que se usaba para cubrecamas cortinas y forros. Se vendían en Madrid los ruanes llamados de “cofre” y los llamados “blancartes”.¹⁴⁹

Holandilla: Tela de lienzo de lino teñido y prensado que servía para forros de vestidos y otras cosas. Se importaba teñido de Italia, Alemania, Francia y Holanda.¹⁵⁰

Bocaram: 1. Lino. 2. Algodón. 3 Seda 1y 2: En origen fue una tela de lino de gran finura que se fabricaba en oriente desde donde se exportaba a europa. En el siglo XIV disminuyó el valor al comenzar a fabricarse ya en europa, convirtiéndose en un tejido de algodón muy corriente. En la Edad Moderna era una tela grosera y de calidad muy inferior de lino, cáñamo o algodón, muy engomada o encolada, aderezada y cilindrada, teñida de varios colores, que servía para armar y fortalecer los vestidos y casacas donde se hacían los ojales, para reforzar los vestidos y que conservaban su forma primitiva sin doblarse, para forros y para cubrir las piezas de paños, sargas y otros géneros a fin de conservarles el color y librarles del polvo.¹⁵¹

Otrosi- por quatro Ludas a rason de tres reales para los quatro pares de botinetes12

Luda: Tela de lienzo.¹⁵²

La tela de luda se solía utilizar para el forro interior de los zapatos. En el siglo XVIII eran habituales entre las clases altas los modelos a la manera francesa, zapatos forrados con tela de luda y bordados de seda de diferentes colores o con hilos de plata, así como los de piel de cordobán (cuero). Precisamente en 1747 se compraron unos botines de cordobán encarnado para el tenor del araceli¹⁵³.

¹⁴⁹ DÁVILA CORONA, Rosa María, Montserrat DURAN i PUJOL, Máximo GARCÍA FERNÁNDEZ, *Diccionario histórico de telas y tejidos*.

¹⁵⁰ Idem.

¹⁵¹ DÁVILA CORONA, Rosa María, Montserrat DURAN i PUJOL, Máximo GARCÍA FERNÁNDEZ, *Diccionario histórico de telas y tejidos*

¹⁵² DÁVILA CORONA, Rosa María, Montserrat DURAN i PUJOL, Máximo GARCÍA FERNÁNDEZ, *Diccionario histórico de telas y tejidos*.

¹⁵³ Véase supra.

Si bien en el s. XVIII, como está documentado, los ángeles calzaban botines, actualmente es tradición que calcen sandalias doradas.¹⁵⁴

Otrosi- Por tres onzas de seda verde, pajiza, azul, y carmesí que se gastaron en dichos vestidos12_18

Otrosi- Por cien varas sintas azules, verdes y carmesíes a rason de dos dineros por varas las unas y catorce dineros las otras38

Otrosi- por cinco onzas estadel, que se gastaron en enzerar las telas y guarniciones de los vestidos2_6

*Estadal: 4. m. Cerilla o vela que suele tener de largo más o menos un estado de hombre.*¹⁵⁵

El estadal se empleaba para encerar las telas, una práctica habitual de la época para impermeabilizarlas o resguardarlas.

Otrosi- a Dn Miguel Geronimo Nieto por 33 varas gasa de oro y plata que se necesitaron para guarniciones y Vandas de los quatro vestidos a razón de ocho reales las diez y ocho varas y las quinze restantes a seis reales dose dineros, siete varas de tafetán carmesí doble a 8 r 12 d. Comprendiendo el importe de dos docenas y media de garrotas para los casquetes de los expresados vestido311_12

*Gasa: Tela de seda o hilo, de un tejido muy claro y sutil, vaporosa, que se usa comúnmente para vestidos y adornos femeninos.*¹⁵⁶

Otrosi- Por cien varas sintas azules, verdes y carmesíes a rason de dos dineros por varas las unas y catorce dineros las otras38

Otrosi- A Joseph Fenoll maestro dorador por dos libras de oro y otros dos de plata que gastó en dorar y platear los quatro pares de alas y pelucas..60

Otrosi- a Phelipe Ovet por armar los quatro pares de alas y veinte y dos cañoncitos de oja de lata para las dichas y colocación de las otras16_12

Es probable que las alas estuvieran formadas por una estructura interna de alambres de metal (cañoncitos o canutillos) que les darían forma. Luego se forraría dicha estructura con otros materiales.

¹⁵⁴ En el Museo de la Festa se exponen unas zapatillas doradas usadas a principios del s. XX.

¹⁵⁵ Diccionario RAE.

¹⁵⁶ DÁVILA CORONA, Rosa María, Montserrat DURAN i PUJOL, Máximo GARCÍA FERNÁNDEZ, *Diccionario histórico de telas y tejidos*.

Otrosi- a Dn Miguel Geronimo Nieto por 33 varas gasa de oro y plata que se necesitaron para guarniciones y Vandas de los quatro vestidos a razón de ocho reales las diez y ocho varas y las quinze restantes a seis reales dose dineros, siete varas de tafetán carmesí doble a 8 r 12 d. Comprendiendo el importe de dos docenas y media de garrotas para los casquetes de los expresados vestido..... 311_12

La siguiente tabla resume los tipos de tejidos que aparecen en el memorial y su posible empleo en la confección de los trajes.



TIPO DE TELA	TIPO DE FIBRA TEXTIL O MATERIA PRIMA Y OTROS MATERIALES	POSIBLE UTILIZACIÓN	COLOR QUE ESPECIFICA
Espolín	Seda Hilos metálicos dorados y plateados (también llamados hilos entorchados metálicos)	Prendas exteriores	Fondo: Aunque no especifica el color, se realizaban en gran variedad de tonalidades. Decoración: Flores doradas y plateadas.
Damasco	Seda	Prendas exteriores Prendas semi-exteriores, que se dejaban ver parcialmente en el vestido	Azul Verde
Crea	Lino	Prendas interiores: camisas, enaguas, sayas, etc.	Blanco o Crudo
Lienzo	Algodón, lino o cáñamo	Forros de prendas Entreforros interiores	Crudo ¹⁵⁷ También se tintaban de varias tonalidades.
Tafetán doble	Seda	Prendas exteriores o semi-interiores que se dejaban ver parcialmente en el vestido	Carmesí ¹⁵⁸
Tafetán	Seda	Prendas exteriores Forros interiores de prendas	Blanco Azul
Ruan Lienzo de lino, fino y delgado	Lino	Forros	Crudo
Holandilla Tela de lienzo de lino teñido	Lino	Forros de vestidos y otras aplicaciones Camisas	Verde Azul ¹⁵⁹
Bocazam	Algodón, lino o cáñamo	Al ser una tela basta servía: -para armar y fortalecer los vestidos y casacas donde se hacían los ojales -para reforzar los vestidos y que conservaran su forma primitiva sin doblarse -para forros	No se especifica, pero podría ser varias tonalidades
Luda Tela de lienzo	Algodón, lino o cáñamo	Forro de los zapatos.	No se especifica, pero podría ser de varias tonalidades
Gasa de oro y plata	Hilos metálicos dorados y plateados Seda	Guarniciones y Bandas	Dorado Plateado
Cintas	Seda	Guarniciones Bandas Sujeciones prendas	Azul Verde Carmesí

¹⁵⁷ El lienzo crudo es aquel que no ha sufrido blanqueo.

¹⁵⁸ En un apunte de 1747 se nombra a la cochinilla, el insecto que produce este tinte morado carmesí, uno de los más caros y preciados de la época. Véase supra: g. Apóstoles 1747.

¹⁵⁹ En 1747 se utiliza holandilla color nácar para las almohadillas del araceli. Véase supra: Araceli 1747.

Los vestidos confeccionados en 1749 debieron de ser, además de suntuosos, extraordinariamente delicados; por ello, en los años sucesivos se van retocando con añadidos hasta que en 1781 se compran nuevas “camisolas” que son probablemente los modelos de vestido que se conservan expuestos actualmente en el Museo de la *Festa*. Son simples jubones de seda de dos colores distintos: dorado para los ángeles adultos y azul para los ángeles niños, con pasamanería, que se completan con calzones o zaragüelles adamascados, apropiados para quienes aparecen arrodillados.

1750	<i>Otrosi- a Antonio ceva sastre dos libras por coser el oropel en las tramoyas y hacer quatro pettos de papel dorado y olandilla para los que bajaron en el Araceli.....</i>	2 L
1754	<i>Otrosi: A Pasqual Brufal tres libras quatro sueldos por haver hecho quatro coronas para los angeles</i>	3
1758	Véase coronación	
1759	<i>Otrosi: a Bertholome Ferrer Botiguero por tres varas ruan color de rosa y quatro varas lienso clavel roble que ha servido para la tramoya de la Araceli.....</i>	1_ 18
1760	Véase Judiada	
	<i>A Franco Botiña por haber compuesto las coronas para los angelitos según recibo</i>	1L 4 S
	<i>A Miguel Geronimo Blasco, carpintero por haver hecho una escalerilla para subir al tablado, y componer las alas de los vestidos de los angelitos segun su recibo</i>	1_ 6
1773	<i>A Joseph Irlés por las Sintas para la Palma e Instrumentos del araceli y demas que comprende su recibo</i>	3_
	<i>A Sebastian Irlés, por la suelas y hechuras de componer la faja que baja la tramoya de la Araceli, segun su recibo</i>	2_ 8

Todavía es tradicional que la parte inferior de la palma usada en la celebración del 14 y 15 de agosto se adorne con un entrelazado de cintas azul y blanca y con una gran lazada azul situada a media altura, por donde es cogida por los cantores. En el Museo de la *Festa* se conserva una palma confeccionada en 1935 con cintas blancas y rosa.

1775	<i>A Manuel Girones Peluquero 5 L en cuenta del coste de las cinco Pelucas que tiene hechas para los que bajan en la Araceli consta por su recibo nº 11</i>	5 L
1777	<i>A Manuel Girones 5 L por pelucas para el araceli que se le devian consta de su recibo del nº 16</i>	5_
1781	<i>A Christobal Bonet por el importe de ocho varas de encaxe que compro para los vestidos de los angeles de la tramoya de la araceli y coronacion tres libras quatro sueldos segun su recivo num. 25.....</i>	3_ 4
	<i>Confieso el abajo firmado haver recibido del señor Dn Joaquin Martinez Cortes sindaco General de la villa de Elche, y comisario de la fiesta de Nuestra Señora de la Asuncion de la misma en este año. Treinta y dos reales plata corriente y son por ocho varas de encaxe que de mi tienda se ha tomado para las camisolas de los angeles de la tramoya del araceli y la coronacion y para que conste lo firmo en Elche y Agosto a seis del año mil setecientos ochenta y uno= Son treinta y dos reales= Christobal Bonet.</i>	
1783	<i>Item a Jayme Guilabert una libra pagada por su trabajo de componer las alas para los angeles segun su recibo del n 43</i>	1_

1784	A Dn Andres Bernabeu, seis libras por el ymporte del lienzo que pinto de la imagen de Ntra. Sra de la Asumpcion para el estandarte que sirve en dicha funcion segun su recibo del n.34 6_
1788	Otrosi: A Jph Ferrer mercader de Ropa una libra y dies sueldos por dies palmos ruan color rosa pa las tramoias de dicha funcion segn recibo N° 29 1_10
1797	Otrosi: una Liba y quatro sueldos satisfechas al mismo Anto por el valor de dos varas lienzo y echuras de Almoadillas para las tramoyas que sirven en dicha funcion segun cosnta por su recibo numeros 29 y 30 1_4
1805	Otrosi :Doce reales vellon satisfechos a Manuel Soler comerciante por el importe de dos cordones de seda comprados de su casa tienda para asegurar los Ynstrumentos que baxan los tiples en la tramoya de la Araceli de dicha funcion segun su recibo n° 28..... 12
1806	Otrosi: treinta y quatro reales satisfechos al maestro sastre Jacinto Ceva ha saver veinte y siete por su trabajo de haver cosido las alas y adornado con el oropel las tramoyas que sirven en dicha festividad y los siete restantes por unos remiendos echos en los vestidos de los Angeles que bajan en dichas tramoyas como por menor lo expresa su recibo del n° 20 34

ix. JUDIADA

La indumentaria de los judíos debía de ser la menos cuidada ya que apenas existen apuntes salvo los de 1748 y 1760. Vestían con una túnica sencilla y no llevaban pelucas ni ningún atuendo específico. Además el número de judíos era muy inferior al actual, entre 7 y 10 cantores.

1748	Siete túnicas. Véase apóstoles. Otrosi: A Nicolas Garriga quatro libras diez sueldos valor de cinco varas tafetán verde doble a nueve reales que se han comprado para una sotana de la judiada4,,10
1760	Otrosi: A Thomas Berenguer maestro sastre y peluquero dos libras dies y ocho sueldos enesta forma, 12 R por su salario de cuidar las pelucas del apostolado 2 R 2 d por peinar las que sirven en el araseli y los 14 r 12 d por haver hecho una tunica nueva y componer las demas del apostolado2_18

x. CORONACIÓN

Los tres cantores de la coronación visten túnica y capa blanca el Padre Eterno y túnicas blancas los niños. Los documentos hablan de los ángeles de la Coronación, aunque objetivamente deben de ser las figuras de la Trinidad.

1744	Véase Apóstoles	
	Otrosi- cinco libras pagadas Vicente Llofriu la misma cantidad que ha importado siete varas tafetan, las seis azul y la otra vara blanca a rason de 6 r 14s y 1 d de seda blanca y carmesi que todo a servido para los dos vestidos de la coronación.....	5_
	Otrosi- dos libras catorce sueldos pagadas a Balthasar Servinte valor de 3 varas ruan fino a 3 r 18 d la vara, 3 varas olandilla verde a 3 r y 3 varas 2 palmos lienso a rason de 2 r la vara.....	2_11
1749	Otrosi- siete libras pagadas a Geronimo Guilabert maestro sastre importe de las echuras de los vestidos que se han hecho para los que hacen papel en la tramoya de la coronacion, las 5 £ por las echuras, y las 2 £ restantes por 40 varas cinta que se han gastado en los mismos vestidos	7_
	Otrosi- una libra y dos sueldos pagadas a Antonio Gonzalez importe y porte de dos libras de pimienta que ha traído de Alicante para la conservacion de los vestidos nuevos de los Angeles	1_2
1758	Otrosi: a Ignacio Llebres por dos coronas nuevas que ha hecho para los dos Angeles que bajan en la coronación una libra quatro sueldos	1_4
	Otrosi: a Thomas Berenguer una libra diez sueldos enesta forma dose reales por su salario y los tres reales por peinar las pelucas del Araceli coronación y Sn Pedro	1_10
	<i>Véase Araceli</i>	
1781	A Antonio Ceva maesro sastre por las hechuras de coser dos pares xxx para los angeles de la coronacion dies y seis sueldos segun se Rvo del num 26.....	16
	A Manuel Girones por el importe de unas barbas que ha hecho para el que hace el papel del padre eterno en la tramoya de la coronacion una libra un sueldo y sinco dineros segun su Rvo numero 31	1_1_5
1784	A Antonio Liebres una libra dose sueldos por su trabajo y materiales de las coronas para los angeles que bajan en la tramoya de la coronacion, segun su recibo n.13	1_12
1788	Véase Araceli	
1796	Véase Araceli	
1805	Otrosi: Veinte y un reales dies y ocho mrvs satisfechos a Faustino Ceva mtro sastre importe de tres palmos Gante, seis palmos ruan azul, y cinco varas sinta y hechuras de una almoada nueva que se ha hecho para la tramoya de la coronacion de dicha festividad segun su recibo num 33.....	21_18

Actualmente, los ángeles niños del araceli portan guitarrillos asegurados al cuellos mediante un cordón de seda.

1806	Véase Araceli
------	---------------

xi. OTROS

Además del vestuario de los cantores también quedan reflejados en los memoriales algunos gastos para vestir a diferentes participantes en la *Festa* como el miembro de la Cofradía de la Asunción encargado de cobrar (moñidor) o empleados de la función como los tramoyistas que se asoman a la puerta del cielo y todavía hoy se visten con camisas de color celeste para simular apariencia de ángeles entre otros.

1618	Mes sa pagat per la cota y sayo blach ques feu de cordellat a Miquel Bruña moñidor de la cofraria de ntra Sa de la Sumpcio onze lliures com consta per cauteles de Frances Rois sindich y racional 11 L
	Item- a Jph Benita por el cordon de oro y seda que hizo para la diadema de Ntra. Señora 1_4
1727	Otrosi: Ciento sesenta y una libras y seis sueldos que pago al Lizdo Thomas Lloret presbitero inporte de una diadema de plata sobredorada, con piedras que con acuerdo de cabildo de 10 de julio de 1727 se hizo en la ciudad de Valencia para nuestra señora en el dia de la Asumpcion y su octava. Entrego libranza de 23 de Dice 1727 y carta de pago.....161 L 6 s

Esta diadema podría ser la que todavía se usa en la *Festa* y se expone el resto del año en el Museo de la Virgen, ya que no se ha localizado documentación sobre la realización de una diadema posterior y su descripción coincide con la señalada.



Ilustración 20: Detalle de la diadema de la Virgen.

1783	Item a Jayme Guilabert dies sueldos ocho dineros pagados por la composicion de la corona de la virgen segun se recibo del nº 41 _10_ 8
1784	A Dn Andres Bernabeu, seis libras por el ymporte del lienzo que pinto de la imagen de Ntra. Sra de la Asumpcion para el estandarte que sirve en dicha funcion segun su recibo del n.34..... 6_

Aunque no puede asegurarse que se trate del mismo, en la Colección Museográfica de Santa María se conserva un lienzo que representa la Asunción de María para su uso en el estandarte de la iglesia y que era intercambiable con otro que mostraba una custodia, para la festividad del Corpus Christi.

1794	Otrosi: Dies realess vn que hacen corrit trece sueldos y quatro dineros por coste de dos palmos y medio de tafetan que se necesito para componer muebles de la funcion segun consta en el recibo del mercader Rafael Botella bajo el n 31 _13_ 4
1796	Otrosi: Quatro Libs satisfechas a Juan Bautista Badia comerciante por el valor de tres varas erea? Y tres varas vovillo que se han comprado para quatro camisitas que se han echo para los empleados en dicha funcion segun su recibo nº 27..... 4
1797	Otrosi: A Francp Talis por el importe de los catorce palmos de gasa de oro y plata para la funcion segun su recibo nº 38 cinco libras cinco dineros plata corriente5_ 5
	E recibido de Dn Antonio Agullo regidor mayor y comisario de la fiesta de Ntra Sa de la Asuncion la cantidad de ciento cincuenta y cinco reales vellon y dies y seis maravedises correspondientes a lo que abajo se espresa:
	Primte Por dos varas de constanze pa las dos camisas a dose reales la vara 24
	Por tres varas de bovillo pa las mangas de las camisas a 5 rs vn la vara importe..... 15
	Por coser la camisas..... 4
	Por limpiar la ropa plancharla y coser los bovillos..... 8
	Por cinco Ps de filais y seda azul pa los Bobis 22_ 16
1825	Por la quatro zuelas pa ídem 4
	Por seis varas de galon vara castellana 17
	Por dos cordones para los botines 4
	Por la echura de los botines..... 20
	Por componer las alas y media vara de lienzo gorda 10
	Por coser el oropel 27
	Total 155 rs vn 16 ms
	Y para que conste lo firmo en la villa de Elche a diez y seis de Agosto de mil ochocientos veinte y cinco = Salvador Martinez.

Como se ha dicho al comienzo del capítulo, la intención no es realizar un estudio exhaustivo sobre el vestuario de la *Festa*. El breve análisis sobre los tejidos del araceli de 1749 que se ha realizado pone de manifiesto la posibilidad de realizar una reconstrucción histórica de la totalidad del vestuario de la *Festa*. Pero para ello, es necesaria una investigación más profunda de los documentos aquí presentados, realizado por un especialista en la materia.



IV. LA TRAMOYA

a. INTRODUCCIÓN

La tramoya del Misteri ha sido estudiada fundamentalmente por tres autores, Francesc Massip¹⁶⁰, Joan Castaño¹⁶¹ y Sixto Marco¹⁶². Massip ofrece en su libro sobre la *Festa* y en su tesis doctoral el estudio más completo que existe hasta el momento sobre la tramoya. Con el vaciado de los memoriales de la Clavería que realizamos en este estudio se podrán ampliar estos trabajos y corregir algunos errores. A partir de 1760 eran muy escasos los datos que se tenían; el vaciado de los libros de cuentas de Propios y Arbitrios pone a disposición de los futuros investigadores una serie de nuevas y relevantes referencias de a partir de 1773 que servirán para abrir nuevas líneas de investigación. No es el objeto de esta tesis el realizar un estudio exhaustivo de la tramoya, tema que debería ser el objeto de una tesis en sí mismo, sino tan solo ofrecer los nuevos datos encontrados y realizar un somero análisis a la espera de que nuevos estudios exploten esta importante aportación documental.

La tramoya de la *Festa*, al igual que el texto y la música, ha ido evolucionando con los años para adaptarse a las circunstancias de cada tiempo. Evidentemente la primera circunstancia que condiciona todo el entramado escénico es la iglesia donde se ubique¹⁶³. El primer templo que existió fue construido en 1334 y permaneció en pie hasta 1492. De este templo –que debía de ser gótico– no tenemos apenas noticias, tan solo que fue edificado sobre una mezquita que se consagró al culto cristiano tras su reconquista en 1266. Aunque no se puede descartar, tampoco existe la certeza de que en este templo gótico se celebrara la *Festa*.

Entre 1492 y 1672 existió un templo renacentista; Pedro Ibarra describe la iglesia del siguiente modo:

¹⁶⁰ MASSIP I BONET, Jesús Francesc, *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*. Alicante, Instituto de cultura Juan Gil-Albert y Ayuntamiento de Elche, 1991.

¹⁶¹ CASTAÑO GARCÍA, *Aproximacions a la Festa d'Elx*. Alicante: Instituto Alicantino de cultura Juan Gil-Albert, 2002.

¹⁶² MARCO, Sixto. «La tramoya aérea del Misterio de Elche antes de 1760» en *Festa d'Elx*. Elche: 2009.

¹⁶³ Los investigadores que recientemente han estudiado la historia del templo son: NAVARRO MALLEBRERA, Rafael. *Los arquitectos del templo de Santa María*. Alicante: Publicaciones de la obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1980, y CASTAÑO GARCÍA, Joan. *Guía de la Arciprestal e Insigne Basílica de Santa María de Elche*. Elche: Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1994.

[...] *de una sola nave, de estilo ojival y de alguna elevación, pues ya tenía en ella lugar la tradicional Fiesta de la Asunción de la Virgen con todos los aparatos mecánicos y escénicos necesarios [...]*¹⁶⁴

Por los documentos conservados sabemos con seguridad que en el templo renacentista ya se celebraba la *Festa*. La iglesia debía de ser de dimensiones considerables porque Cristóbal Sanz en 1621 la describe del siguiente modo:

[...] *es muy grande, de una nave y tan alta que causa espanto y asombro a los forasteros. Parece que Nuestra Señora le sustenta, para que allí se celebre su muerte y asunción a los cielos. No se halla en la cristiandad otra tal fábrica como esta iglesia [...]*¹⁶⁵

Las dimensiones de esta iglesia debían de ser aproximadamente las de la nave central del edificio actual. El altar mayor estaba dedicado a la Virgen María y tenía varias capillas laterales. La imagen de la Virgen de la Asunción que se encontraba en la ermita de San Sebastián, donde tenía su sede la Cofradía, se trasladó a la iglesia de Santa María en 1648 y fue colocada en el retablo mayor en 1656.¹⁶⁶

La iglesia renacentista se vino abajo por el paso de los años y en 1673 se comenzó a construir el actual templo barroco. Las obras duraron catorce años, tiempo durante el que la *Festa* se trasladó a la parroquia de El Salvador. En 1686 se consagra la actual iglesia de Santa María pero en un principio solo se utilizaría la nave a falta de terminarse la cúpula, hecho que sucedió en 1727. Sin embargo, el traslado de los aparatos aéreos a su actual ubicación en la cúpula se realizó en 1760. Hasta ese año la bajada de los aparatos se hacía a través de una trampa situada al final de la nave¹⁶⁷. A partir de esta fecha y con algunos ligeros retoques, la tramoya es prácticamente igual a la que hoy conocemos. Debido a que el argumento de la *Festa* no ha cambiado sustancialmente desde sus orígenes se deduce que en todas las tramoyas que se construyeron en las sucesivas iglesias debieron de existir una serie

¹⁶⁴ COQUILLAT Y LLOFRIU, Marceliano. *Proyecto de reparación de la insigne Iglesia Parroquial de Santa María de la ciudad de Elche*. Barcelona: [s.n.], 1903 (tip. La Académica, Serra Hnos. y Russell), citado de CASTAÑO GARCÍA, Joan, «La música a l'esglesia de Santa Maria d'Elx» en *Cabanilles*.

¹⁶⁵ SANZ DE CARBONELL, Cristóbal, *Recopilación en que se da cuenta de las cosas anci antiguas como modernas de la inclita villa de Elche...* Elche: Lib. Atenea, 1954; citado de CASTAÑO GARCÍA, Joan, *Repertori bibliogàfic de la Festa d'Elx*. Valencia: IVEI-Ajuntament d'Elx, 1994.

¹⁶⁶ CASTAÑO GARCÍA, Joan, *Repertori bibliogàfic de la Festa d'Elx*.

¹⁶⁷ MARCO, Sixto. «La tramoya aérea del Misterio de Elche antes de 1760» en *Festa d'Elx*. Elche: 2009.

de infraestructuras que posibilitaran la bajada de los ángeles y la coronación, así como la llegada de los apóstoles, la pelea de la judiada y las diferentes escenas que se realizan en el *cadafal*. Por lo tanto, los ilicitanos se han visto obligados a ir acomodando la tramoya a los diferentes espacios en los que se ha celebrado la *Festa*. Los libros de cuentas recogen los pagos de las reformas, arreglos o nuevas construcciones que se fueron realizando con este fin y el vaciado de los mismos nos posibilita el estudio de la evolución de la tramoya.

En los dramas litúrgicos era habitual el uso de una escenografía y unos efectos especiales nada desdeñables. Ogden¹⁶⁸, Young¹⁶⁹ y Donovan¹⁷⁰ entre otros ofrecen en sus respectivos trabajos multitud de ejemplos de tramoyas aéreas en dramas sobre la Ascensión, Anunciación y la propia Asunción que suponen los precursores inmediatos del Misteri. Francesc Massip es el autor que mejor ha contextualizado la *Festa* en general y la tramoya en particular dentro de las diferentes tradiciones de teatro medieval donde esta celebración se inserta.

La *Festa* surge a mitad de camino entre los dramas litúrgicos y los dramas en lengua vernácula que continuarían evolucionando hasta el teatro medieval. Nace en el seno de la liturgia para ir evolucionando con el tiempo, contaminándose con atributos de otras prácticas propias de las diferentes épocas. Tras la reforma litúrgica del Concilio de Trento, los dramas litúrgicos fueron excluidos oficialmente del nuevo rito y comenzaron a experimentar un rápido declive. A medida que los dramas litúrgicos desaparecen progresiva e inexorablemente, surgen con fuerza los autos sacramentales y la ópera. Sin embargo, mientras que la influencia del teatro castellano a partir de los siglos XVI y XVII ha sido menos tratada por los investigadores y aunque no es el objeto de esta tesis profundizar en el tema, sí cabe decir que la importancia del teatro del Siglo de Oro sobre la tramoya debió de ser tan importante como lo fue, como veremos más adelante, para la música. Recordemos que *Flor de virginal bellesa* es una contrafactura basada en la obra *No quiero que me consienta* de Juan de la Encina, uno de los autores de teatro castellano del siglo XV más importantes, y que *Cantem señors* es una contrafactura de *Quedaos adiós* atribuida a Escobar y que se encuentra en el *Cancionero Musical de Palacio*. Ambas obras, muy similares a las

¹⁶⁸ OGDEN, Dunbar H., *The staging of drama in the mediaeval church*. Newark: University of Delaware Press, 2003.

¹⁶⁹ YOUNG, Karl, *The drama of the mediaeval church*. Oxford, Oxford University Press, 1933.

¹⁷⁰ DONOVAN, Richard, *The liturgical drama in mediaeval Spain*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958.

que normalmente se utilizaban en el teatro castellano, debieron de ser introducidas junto con otras entre 1571 y 1580¹⁷¹. Durante esa época Valencia era uno de los centros teatrales más destacados, con autores locales como Guillén de Castro y la presencia durante un tiempo del mismo Lope de Vega, quién cumplió allí su destierro de la corte. El epicentro de toda esta actividad era el Teatro de la Olivera. En Valencia, el uso de tramoyas era muy habitual y muy estimado por el público tanto en los autos como en el teatro en general; las maquinarias que hacían posible los efectos especiales eran casi todas de origen italiano y hunden sus raíces en el teatro medieval¹⁷². Todo este ambiente cultural debió de influir necesariamente en la *Festa* en una época (comienzos del XVII) en la que además se perpetuará definitivamente en el tiempo mientras sus homólogos desaparecerán irremediablemente.

Aunque la tramoya debió de existir ya desde los orígenes de la *Festa*, hay que esperar al cabildo de 26 de septiembre de 1530 para encontrar la primera referencia documental a un aparato aéreo¹⁷³:

Per quant los cofrades de la cofraria de dita gloriosísima e humil Verge Maria no tenen dinés e sia stat proposat en dita cofraria daurasen la cadira en la cual se fa la asunció de la dita gloriosísima Verge María per lo mes de agost cascun any en la sglésia de señora santa Maria

Con anterioridad a esta fecha, en el siglo XVIII encontramos noticias, obviamente sin contrastar, de milagros sucedidos en la tramoya aérea en el siglo XVI. En 1502 se rompió un tablón del araceli sin que pasara ninguna desgracia y en 1580 la mangrana bajo y subió sostenida únicamente por un fino hilo y no por la gruesa maroma con la que lo hace normalmente. Las primeras descripciones fiables de la tramoya serán las que aparecen en las consuetas de 1625 y 1639. El primer documento de la clavería que contiene un pago por compra de diferentes enseres para la tramoya está fechado en 1640¹⁷⁴. Durante el siglo XVII el coste económico de montaje y mantenimiento de la tramoya fue asumido por *L'Arrova de l'Oli*. De esta administración se conserva muy poca documentación, que ha sido estudiada por Joan Castaño y Ana Álvarez¹⁷⁵. A partir de 1740 desaparece la administración de

¹⁷¹ PACHECO, Rubén, «Los compositores del Misteri», en *Festa d'Elx*. Elche: 2012.

¹⁷² ARRONIZ, Othon. *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, D.L. 1977.

¹⁷³ AHME. Cabildo 26 de septiembre 1530, Citado de CASTAÑO GARCÍA, *Aproximacions a la Festa d'Elx*.

¹⁷⁴ AHME. Legajo 25/2-5.

¹⁷⁵ ÁLVAREZ FORTES, Ana María y Joan CASTAÑO GARCÍA, «L'Arrova de l'Oli una antiga aportació al manteniment de la Festa d'Elx» en *Festa d'Elx*. Elche: 1988.

L'Arrova de l'Oli y los gastos derivados de la conservación y renovación de la tramoya serán asumidos por la Clavería de la Asunción.

b. RECENSIÓN DE LOS PAGOS RELACIONADOS CON LA TRAMOYA

A continuación se realiza un repaso de todos los apuntes contables encontrados tanto en la Clavería como en la Administración de Propios y Arbitrios relacionados con la tramoya y ordenados por aparatos y espacios escénicos. En el caso de que un apunte haga referencia a varios aparatos o espacios solo se transcribirá en uno, haciendo referencia al mismo en las distintas ocasiones. Si fuera esclarecedor, se transcribirá también el recibo al que hace referencia el apunte:

i. EL CIELO

Actualmente, el cielo de la *Festa* es una lona o lienzo circular de 13,35 metros de diámetro montado sobre la base del cimborrio de Santa María. Este lienzo, además de representar el cielo, oculta los mecanismos que hacen posible la participación de los aparatos aéreos. Éstos salen y entran del cimborrio por una apertura en el lienzo denominada “puerta del cielo”, que es un cuadrado de 1,70 por 1,70 metros. A esta apertura se le acoplan unas puertas que se abren cuando tienen que pasar por ellas los aparatos, volviendo cerrarse a continuación. El lienzo está decorado por un fondo azul celeste, con nubes y ángeles músicos. La primera fotografía que se conserva está fechada en 1867.



Ilustración 21: Cielo en 1901. Archivo del Patronato del Misteri

La estructura del cielo debió de ser diferente en las iglesias antecedentes. Los datos recogidos por Castaño y Álvarez en su estudio sobre la administración de *L'Arrova de l'Oli* –aunque de manera incompleta– sirven para hacernos una idea de cómo sería la tramoya en el templo renacentista: una tela colocada al final de la nave tapando una trampa en el techo por donde saldrían los aparatos, un montaje muy parecido al que hubo en la primera etapa de la iglesia barroca actual (1687-1760) y que ha sido estudiado por Sixto Marco¹⁷⁶. Con anterioridad a 1760, fecha en la que se traslada el cielo al cimborrio, se conservan los siguientes apuntes:

1723	<i>Mas a Juan Bayle por dos puertas para el Araceli y Tornos</i>	<i>2"8"</i>
1739	<i>Otrosi: a Gines Yrles por dos maromas que compro para subir y mantener el cielo, clavos y otras cosas, que por no aver efectos en la claveria de su desttino se pago una libra ocho sueldos...</i>	<i>1_ 8</i>
1740	Véase Maquinaria	
1742	Véase Maquinaria	
1746	<i>Otrosi: a Martin Bayle maestro carpintero por haver compuesto las puertas de la trapa por donde bajan las tramoyas</i>	<i>12</i>
	<i>Otrosi: a Dn Joaquin Perpiñan por veinte y dos varas de hierro asul que trajo para el cielo.....</i>	<i>3_ 6</i>
1748	<i>Otrosi- A Franco Berenguer 8 L 11s enesta forma 2 L 4 s 6 d valor de quinze varas lienzo azul para el tablado, 1 L 16 s valor de doce abanicos para los que hacen papel y se acostumbnan a darles y las 4 L 10 s 8 d por quatro libras y media de oropel que todo lo trajo de la ciudad de Alicante.....</i>	<i>8 L 11s</i>
1749	<i>Otrosi: a Francisco Torregrosa veinte y seis libras diez sueldos y nueve dineros las 24 L 18 s 9d por el valor de 4 maromas de cáñamo de a 12 palmos cada para subir el cielo y 4 cordeles de a 50 palmos cada uno también de cáñamo para la vela de la puerta mayor que todo peso 142 x ½ que al respecto de 3 s 6 d por cada libra importa la referida cantidad y la 1 L 12 s por el valor de 12 varas y media de tela de cortales que se compro por mano de Joseph Irles para componer y remendar la vela del terrado de santa Maria para dicha festividad de la Assumpcion del corriente año</i>	<i>26_ 10_ 9</i>
1756	<i>Otrosi: al mismo veinte reales para clavos y demas que se ha ofrecido para poner el cielo</i>	<i>20</i>

En 1760 la tramoya aérea cambia de emplazamiento desde la nave hasta la cúpula, donde se encuentra actualmente. En ese año se especifica en un apunte que el cielo se monta “ensima de la cornisa de la media naranja”:

1760	<i>Otrosi: A Joaquin y Jph Yrles catrose libras y catorse sueldos en esta forma las 13 L 10 s por haser y desaser el tablado y [ilegible] de la Yga y la libra quatro sueldos por haser y desaser el tablado qe se ha formado ensima de la cornisa de la media naranja para bajar el angel y demás tramoyas</i>	<i>14_ 14</i>
------	---	---------------

Entre 1760 y 1773 existe un hueco en la documentación conservada en el AHME que no permite seguir la evolución de la tramoya a través de los memoriales durante ese

¹⁷⁶ MARCO, Sixto. «La tramoya aérea del Misterio de Elche antes de 1760» en *Festa d'Elx*. Elche: 2009.

periodo. Sabemos que Marcos Evangelio fue el arquitecto encargado de dirigir el traslado y que en 1761 el pintor Francisco Martínez Talón realizó el primer cielo para la cúpula. También en 1761 se construye una nueva tribuna para la asistencia de la corporación municipal a las celebraciones¹⁷⁷.

1774	<i>Al mismo [Manuel Simo] por toda la madera que gasto en sus achuras y trabaxo en el tablado superior por donde baxan las tramoyas en el de la Yglesia lo que necesitava para su seguridad y composicion de los Pies y tarims del andador viejo con su recibo del nº 35 onse libras doce sueldos y seis dineros</i>	<i>11_12_6</i>
1776	<i>A Josef Galbis maestro Serrajero por el coste de un gancho y anilla que hizo para la tramoya que baja el Angel 1 L 16 s segun recibo nº 29</i> <i>A Josef Irls encargado de los enseres de la funcion perteneciente a madera y cordeleria 6 s por tres madexas de cordel que llaman de amarrar para seguridad de las tramoyas segun su recibo del numº 23</i>	<i>1_16</i> <i>_6_</i>
1777	<i>Al maestro carpintero de villa Pedro Layglesia por su trabajo de composicion del tablado principal de la puerta del cielo por donde descenden la tramoya 5 L 6 s con la especificacion que contiene su recibo del numero 21</i> <i>Otro: Recibi de los señores Dn Ramon Miralles y Dn Josef Andres Comisarios de la fiesta de Ntra Señora de la Asuncion 53 rs plata corriente que han importado los jornales mios y de un oficial que nos hemos ocupado en arreglar el palo maior del tablado por donde bajan las tramoyas, y otras piezas que havia destruidas para su seguridad como de quien penden las vidas de los asistentes a dicha funcion, cuyos trabajos han presenciado por algunos ratos dichos Ss. Comisarios. Y para que conste lo firmo en Elche y Agosto año 1777. Son 53 rs. Pedro Layglesia.</i>	<i>5_6</i>
1780	<i>Al mismo Irls por el importe de dos tablones que ha comprado y acoplado para el tablado de la media naranja que estaban quebrados y estos se han empleado en el tablado mayor en el sepulcro, y jornales de los maestros que los han trabajado cinco libras dies y ocho sueldos segun su recibo del numero 12</i>	<i>5_18</i>
1781	Véase Araceli	
1783	<i>Item a Joaquin Barcelo veinte libras un sueldos y tres dineros importe de una jacena que se compro de la ciudad de Valencia para el tablado que se forma para bajar las tramoyas por haverse arruinado absolutamente la que havia, gastos de construccion y demas que contienen su recibo del n 36</i> [Recibo Nº 36] <i>Factura del gasto que ha importado la compra de dos jacenas para la Funcion de Ntra Señora de la Asuncion y conduccion de la Ciudad</i> <i>Primeramente: Las jacena mayor dies libras</i> <i>Item: La jacena menor cinco libras dies sueldos</i> <i>It: por conducir las desde el Almacen a la orilla del mar para embarcarlas tres libras.....</i> <i>It: Por cargarlas en el Bastimento y por traerlas a la ciudad de Alicante dies sueldos ocho dineros.....</i> <i>It. Por la grua y derechos de aduana sueldos siete dineros</i> <i>It. Por la fianza que se dio para extraerla de la ciudad de Valencia en la aduana de ella trece sueldos quatro dineros.....</i> <i>It. Por conducirlos desde la ciudad de Valencia a la de Alicante por la mar al Patron del barrimento nueve libras dies sueldos.....</i> <i>It. Por jornales de descargarlos en el muelle de Alicante para conducirlos a esta villa ocho sueldos</i> <i>It. Por la corresponsiva que se sacó de la Aduana de Alicante, para la de Valencia quatro sueldos</i> <i>It. Por el gasto de la conduccion de la jacena menor desde Alicante a esta villa dos libras doce sueldos</i>	<i>20_3_3</i> <i>10 L</i> <i>5 L 10 s</i> <i>3 L</i> <i>_10 s 8 d</i> <i>7 d</i> <i>13 s 4 d</i> <i>9_10</i> <i>_8</i> <i>_4</i> <i>2_12</i>

¹⁷⁷ AHME H 120-2.

	<i>It. Por el despacho que se trajo de Valencia por haverse embarcado en la ciudad de Alicante las dos jacenas dies sueldos ocho dineros</i>	<i>10_8</i>
	<i>It. Por los gastos ocurridos en la compra de los viajes al Grau de Valencia dos libras.....</i>	<i>2_</i>
	<i>Importa el gasto referido treinta y cinco libras un sueldo y tres dineros del qual se bajan quince libras que por la jacena mayor que se embargo para la Real armada del exmo. Señor Dn Antonio Barcelo se dieron por el comisario de Marina de la ciudad de Alicante, restan veinte libras un sueldo y tres dineros. Cuia cantidad recibi de los señores Dn Salvador Sanchez Alcalde ordinario y Dn Franco Pasqual Andres Regidor decano, comisario de la Festividad de Ntra Señora de la Asuncion, que me las encargaron. Y para que conste lo firmo en Elche y Agosto 10 de 1783. Son 20 L 10 s 3 d Joaquin Barcelo.</i>	
	<i>Item A Miguel Geronimo Blasco una libra doce sueldos por su trabajo de acoplar la jacena segun su recibo del nº 38.....</i>	<i>1_12</i>
	<i>[Recibo Nº 38]</i>	
	<i>Elche y Agosto 20 de 1783. Recibi de los señores Dn Salvador Sanchez, Alcalde segundo ordinario y Dn Franco Pasqual Andres Regidor Decano comisarios de la Festividad de ntra Señora de la ASuncion dies y seis reales por mi trabajo y jornales de acoplar la jacena que se ha comprado para el tablado por donde bajan las tramoyas de la Funcion. Y para que conste lo firmo. Son 16 rs por Miguel Geronimo Blasco= Manuel Soriano.</i>	
	<i>Item a Gines Irlles Cantero una libra quatro sueldos y quatro por su trabajo de subir la jacena al terrado y bajar la inutilizada segun su recibo del n 39.....</i>	<i>1_4_4</i>
	<i>[Recibo Nº 39]</i>	
	<i>Elche y Agosto 20 de 1783. Recibi de los señores Dn Salvador Sanchez Alcalde segundo ordinario y Dn Francisco Pasqual Andres regidor decano. Comisarios de la Festividad de ntra Señora de la Asuncion doce reales quatro dineros por mi trabajo y jornales de subir al terrado la jacena nueva y bajar la otra. Y para que conste lo firmo= Son 12 rs 4 ds Por Gines Irlles= Manuel Soriano.</i>	
1785	<i>Itt. Una libra nueve sueldos y cinco dineros pagados a Jayme Adsuar Ymporte de tres libras y quarta de cordel de cañamo pa el servicio de la puerta por donde han de salir y entrar las tramoyas segun recibo de nº 13.....</i>	<i>1_9</i>
	<i>Itt. Dos libras dies y ocho sueldos pagadas a Jayme Adsuar, valor de seis libras y una quarta de cordel de xx de cañamo para el sarvicio del tablado de la media naranja segun su recibo del n 23.....</i>	<i>2_18</i>
1787	<i>Itt. A Miguel Geronimo Blasco seis libras quince sueldos por su travajo y materiales consumidos en la composicion de varias piezas del tablado de la media naranja segun consta por su recibo numero 40</i>	<i>6_15</i>
1788	<i>Otrosi: A Agustin Jover maestro serrajero por el valor de yerro y demas gasto en la compn de las tramoyas para la seguridad de estas nueve libras segun su recibo del nº 28.....</i>	<i>9</i>
	<i>Otrosi: A Jayme Adsuar Maestro cordelero una libra dies y nueve sueldos y quatro dineros por el importe de dos cordeles de cañamo palas tramoias de dicha funcion segun su recibo nº 30 ..</i>	<i>1_12</i>
1795	<i>Otrosi: Seis sueldos y dos dineros satisfechos a Agustin Jover mtro serrajero por su trabajo y material de trece clavos hechos para el tablado bolante de la media naranja por donde se bajan los tramoyas en dicha festividad segun su recibo nº 28.....</i>	<i>6_2</i>
	<i>Otrosi: Cinco libras y siete sueldos pagadas a Geronimo Blasco mtro carpintero por el valor de una Biga, dos traveceros, y demas que ha sido preciso y necesario, para la composicion de los tabladados y cielo que sirven en dicha festividad segun su recibo nº 29</i>	<i>5_7</i>
1799	<i>Itt. Ocho libras y quatro sueldos satisfechas a Jayme Adsuar maestro cordelero por el importe de valor de varios cordeles de cañamo que ha hecho para hasegurar y armar el tablado de la nave, tramoyas y demas de dicha funcion segun su recivo n 41</i>	<i>8_4</i>
1805	<i>Otrosi: Quarenta reales satisfechos a Pasqual Fuentes mtro carpintero por el importe de tres tablas nuevas dos para el tablado de la media naranja y la otra para el de la ylgesia y componer tres ramales de las barandillas del corredor del tablado de la Yglesia segun su recibo nº 30</i>	<i>40</i>
	<i>Otrosi: Treinta y nueve reales dies y ocho mrvs satisfechos a Jayme Adsuar mtro cordelero por el importe de dos cordeles y tres madejas de cañamo de amarrar qe se han comprado para el servicio de arreglar el tablado de la media naranja y tramoya de dicha festividad segun su recibo numero 31</i>	<i>39_18</i>
1806	<i>Otrosi: Cinquenta y un reales pagados a Pasqual Fuentes maestro carpintero importe de un tablon que vendio para la puerta del cielo y demas reparos que manifiesta su recibo nº 27.....</i>	<i>51</i>

	<i>Otrosi: Quarenta y siete reales satisfechos a Gines Irlles encargado para el arreglo de las tramoyas y tablados por los gastos echos en cordeles de cañamo para asegurar dichas tramoyas y demas que manifiesta su recibo nº 28</i>	47
	Véase Araceli	
1807	<i>Itt. Veinte y ocho rs satisfechos a Gines Yrlles por el importe de la composicion del lienzo que forma el cielo en dicha festividad y demas que expresa su recibo nº 34</i>	28
1824	<i>Item ciento veinte y tres reales satisfechos a Jose Irlles por la composicion del lienzo que compone el cielo, segun su recibo Nº 26.....</i>	123
	<i>Recibi de Dn Antonio Agullo como comisario de fiestas de Ntra Sra de la Asuncion de esta villa la cantidad de noventa y cinco rs y seis ms vn y son por las partidas espresadas por ocho tronillos pequeños a tres reales</i>	24
	<i>Por cinco tornillos grandes a 4 rs</i>	20
1825	<i>Por veinte y seis Garrofits pa dichos tronillos a dies y siete ms.....</i>	13
	<i>Por 44 clavos de cabezas redonda a 12 ms.....</i>	15_16
	<i>10 rs de clavos de a chavo.....</i>	10
	<i>Por la plancha de yerro par a las puertas del cielo</i>	6
	<i>Por la llave nueva y componer la cerraja para la puerta de las tramoyas</i>	7
	<i>Son 95 rs 16 ms Vn Antonio Ortis</i>	
1843	<i>Y quinientos reales para una jacena de cuarenta y seis palmos de latitud por haverse inutilizado la que existe actualmente y sobre la cual descansan las maquinas para dicha función.</i>	
¹⁷⁸		
1860	<i>Itt. A D. Franco Torregrosa por los cordeles invertidos con el tablado de la media naranja segun su recibo 20 de Agto.....</i>	80

ii. LA GRANADA, “MANGRANA” O “NÚVOL”

Tras anunciar la Virgen María su próxima muerte, desciende desde la cúpula un ángel que porta una palma blanca como presente celestial y que le comunica a la Virgen que sus deseos se verán próximamente cumplidos. El aparato aéreo en que baja y sube el niño que canta de ángel representa una nube y es denominado por las consuetas como “lo nuvol” aunque popularmente se conoce como “granada” o “mangrana”.

1640	<i>Primo se li admeten en conte quinze lliures de mos que a pagat a M Ramon Sempe clavari de la arrova del oli de orde de ses mersens les quals fores pera pagar lo gasto ques feu en adovar lo nuvol en que baxa lo Angel per no haver diner per a pagar dit gasto de esta arrova de oli consta ab lliuransa de 17 de agt 1640 y apoca rebuda per Blay Gascon en dit calandari</i>	15 L
1751	<i>Otrosi- Al Miguel Geronimo Ortis maestro cerrajero una libra quatro sueldos por haver compuesto los yerros de la granada y serraaja de la puerta del terrado de dicha Yglesia....</i>	1_4
	<i>Otrosi- A Antonio Ceva maestro sastre por haver cosido el oropel en las alas de la granada que le han hecho nuevas.....</i>	35_
1752	<i>Otrosi- a Blataras [ilegible] por 21 varas de lienzo que ha vendido para las alas de la granada.....</i>	42
	<i>Otrosi- A Joseph Galbis maestro serrajero por yerro y manos que ha hecho para la granada Araceli y coronación con sus carteles.....</i>	90
	<i>Otrosi- a Franco Guilabert Pastor por haver prensado las alas a la tramoya del angel</i>	48
1800	<i>Yo = Ocho libras moneda corriente que hacen ciento veinte reales y seis ms vn satisfechos a Josef Seme por su trabajo y materiales de haver pintado los Cascos o Alas de la Tramoya de la Granada en la que baja el Angel Mayor en la citada festividad segun su recibo nº 27</i>	120_6

¹⁷⁸ AMHE 48-22. De los gastos del culto parroquial y reparación de los templos de esta villa.

	<i>Yo = Ocho libras moneda corriente que hacen ciento veinte reales dies y seis ms vn satisfechas a Anto Ceva Mtro Sastre por dies y siete varas lienzo para formar las ocho alas del casco de la granada sus hechuras y demas que consta por su recibo nº 31120_16</i>
1801	<i>Otrosi: Tres libras seis sueldos satisfechas a Antonio Ceva maestro sastre por su trabajo de haver hecho las alas de la tramoya granada hierro para la misma y demas que explica su recibo del nº 23 que hacen.....49</i>
	<i>Otrosi: Ciento veinte reales y treinta y dos mrvs vellon satisfechos a Agustin Ferrer mtro serrajero por su trabaxo y materiales de haver compuesto las Anillas de la Araceli y Granada para su mayor seguridad con tornillos y demas que ha sido preciso y necesario segun su recibo nº 29.....120</i> [Recibo Nº 29]
1805	<i>Confieso Yo Agustin Jover Mtro Serrajero de esta villa, haver recibido de los señores Dn Thomas Agullo regidor primero comisario de la festividad de ntra señora de la Asumpcion Patrona, la cantidad de ciento veinte reales treinta y dos mrv vellon y son por mi trabaxo y materiales de haver reforzado las anillas de las tramoyas del Araceli y la Granada donde se engancha el gancho de la maroma para su seguridad con tornillos, haver hecho veinte y seis clavos dies tronillos para los tablados y demas que ha sido preciso para dichas tramoyas y tablados y para que conste lo firmo en Elche y Agosto 16 de 1805= Son 120 rs 32 mrv =Agustin Jover.</i>

iii. EL ARACELI

Este aparato posibilita la bajada de cinco personas: una en el centro y cuatro a los lados. La figura central es el denominado “ángel mayor” que permanece de pie y que es sustituido por la imagen de la Virgen el día 15. A su alrededor se colocan arrodillados cuatro ángeles, dos niños en las repisas inferiores y dos adultos en las superiores. El conjunto tiene unas dimensiones de 2,5 metros de alto por 1,5 metros de largo por 60 cm de ancho. La repisa central tiene una altura libre de 1,69 metros y las laterales inferiores de 1,17 metros, quedando sin limitación de altura las dos superiores.



Ilustración 23: Estructura del araceli.



Ilustración 22: Araceli

La estructura del araceli ha ido modificándose progresivamente, colocando un añadido sobre otro a lo largo de los años y dejando los estratos inferiores con su estructura original. En los apuntes de la Clavería se documentan las sucesivas piezas que se le han ido acoplado al aparato:

1749	Otrosi: once libras diez y siete sueldos pagadas a miguel Geronimo Ortiz cerrajero las 10 L 12 s que han importado al composición de la tramoya del Araceli y alargarle las barras de hierro principales palmo y medio y armar con quatro barras la tramoya que baja el Angel en que están comprehendidas 3 arrovos hierro que ha pesado el que se ha gastado en dicha composición y 12 s que se le han considerado a francisco Bayle carpintero por su trabajo y madera que se ha ofrecido 11s por una serraja con su liana que ha hecho para el arca de custodiar los vestidos de los Angeles y 14 s por dos serrajas nuevas que ha hecho la una para la puerta del sepulcro de la virgen y la otra para la puerta que [ilegible] al torno de las tramoyas11_17
	Véase Granada
1752	Otrosi- a Martin Bayle por las tablas que ha hecho para el Araceli y coronación y un bastidor de acero para el estandarte 9
1757	Otrosi: a Jhp Galbis maestro serrajero por haver hecho un yerro para una carrucha y componer[ilegible] del araceli _16_
1781	A Joseph Galbis maestro cerraxero por componer las tramoyas de araceli y coronacion y una llave que hizo para la puerta tres libras dies y nueve sueldos seis dineros segun su recivo numero 30 3_19_6
1783	Item a Josef Galbis maestro cerrajero una libra quatro sueldos por dies y ocho clavos grandes y trabajo de las composiciones que expresa en su recibo del nº 37 1_4 [Recibo Nº 37]
1783	Confieso yo el abajo firmado haver recibido del señor Dn Salvador Sanchez y del señor Franco Andres menor la cantidad de doce reales plata corriente y son por 18 clavos y componer dos presas para la Araceli y una cerraja y pues dicha cantidad la recibo de los dichos como a comisarios de la Fiesta de Ntra Sra de la Asumpcion. Y para que conste lo firmo a 10 de Agosto de 83. Son 12 rs Josef Galbis.
1801	Ultme setenta y dos Rs von satisfechos a Agustin Jover mtro herrero titular de esta villa por un medio punto de [ilegible] de Aragon de [ilegible] que ha hecho y punto en la tramoya de Araceli y demas que consta de su recibo nº 36 72
1805	Véase Granada
1807	Itt: Treinta rs vn a que ascienden los veinte corrientes satisfechos a Antonio palomares maestro herrero por el trabajo de haver hecho una piesa de Yerro para la tramoya Araceli otra para las bigas del tablado de arriba y ocho clavos para el mismo segun su recibo nº 31 30
	Itt: Nueve rs vn a que ascienden los seis corrientes satisfechos a Agustin Jover maestro herrero por componer los tornillos y demas que espresa su recibo nº 32 9

iv. CORONACIÓN

El aparato denominado “coronación” posibilita la bajada de los cantores, que representan a la Santísima Trinidad, el Padre Eterno debe ser necesariamente un sacerdote y está acompañado por dos niños a los lados que completan las figuras de la Trinidad. Consta de un chasis sobre el que descansan los tres sitiales: uno central y dos laterales, y al que se le fijan los diferentes módulos: el respaldo del sillón, el reposapiés, el anillo de seguridad

con sus accesorios y los arneses de los sitiales laterales. El conjunto tiene una altura total de 1,7 m por una anchura de 1,13 m, teniendo como profundidad máxima 67 cm.



Ilustración 24: Estructura de la coronación.



Ilustración 25: Entrada de la Coronación al cielo.

1752	Véase Granada	
1774	<i>A Carlos Bonet por trabaxos de repuntar la Arxa de la coronacion su recibo del num 32 trece sueldos.....</i>	<i>_13</i>
1781	Véase Araceli	
1828	<i>Itt. Doce reales satisfechos a Tomas Aznar por el importe de dos correas para asegurar los tiples de la coronacion segun su recibo nº 27</i>	<i>12</i>

v. LA MAQUINARIA: CABRIA, TORNOS Y MAROMAS

Los aparatos aéreos bajan y suben gracias a un complejo entramado. Sixto Marco define con exactitud en su tesis doctoral todos los detalles de la maquinaria que aquí nos limitaremos a describir sucintamente. Sobre el anillo toral, oculta tras el telón del cielo se coloca una cabria. Mediante dos juegos de poleas dobles –unas suspendidas del vértice de la cabria y las otras dos situadas a la altura del umbral de la ventana de levante– se conducen las dos gruesas maromas desde cada uno de los tornos situados en la cubierta de la terraza del presbiterio hasta el vértice de la cabria donde pasa de su trayectoria horizontal a adoptar la vertical, y que es desde donde inician su recorrido los aparatos aéreos hasta el *cadafal*, situado a 24,3 m más abajo.

De las carruchas que posibilitan el descenso de los aparatos sabemos que en 1754 se construye la carrucha grande y en 1755 otra carrucha que debe de ser la pequeña. En los

memoriales del siglo XVII se paga a 6 operarios que trabajaban en el *torn major* y a 5 personas en el *torn menor*. Algún cambio de maquinaria se debió de efectuar entre 1760 y 1773, años de los que no disponemos de documentación, ya que en el año 1773 solo aparecen cuatro personas para mover el torno –por cierto, todas de la familia Mateu– que seguirán encargadas de esta función como mínimo hasta finales del siglo XIX. En 1773 tenemos la primera noticia de la vaina de la maroma, la tela azul que recubre la maroma y que se le coloca conforme va saliendo de la carrucha y antes de que se la vea desde la nave.

Son muy frecuentes los pagos por comprar maromas de cáñamo. Podemos diferenciar tres grupos de maromas según la función que realizan: las destinadas al atirantado y regulación de la cabria; las utilizadas para el izado de los aparatos; y las destinadas a otros usos como el atado de poleas, la seguridad de los operarios y las de apertura y cierre de las alas de la granada, entre otras.



1641	<i>Mes de corda pera los torns sinch reals</i>	5 r
1718	<i>Ittm por quatro carruchas y asentar aquellas</i> 14 s	14 s
	<i>Ittm a Gines Yrles por ocho maromas</i> 16 s.....	16
1740	<i>Otorsi: a Gines Irles de Ferrero veinte y tres libras dos sueldos tres dineros y son por lo siguiente: por una fita para los tornos, treinta reales, un freno de hierro para dichos tornos seis reales, por un papel y medio de alfileres dos reales y seis dineros y dos reales y medios de quatro varas y media de sinta para la palma del Angel; por seys varas de lienzo azul para el tablado ocho reales, de una maroma de esparto para el cielo seis reales, de yeso, clavos y sogas para componer el tablado y andador, ocho reales, por el importe del refresco en los dos dias de las pruebas, siete reales y nueve dineros, por los biscochos, y vino para los musicos de las tramoyas ocho reales, por poner la vela del terrado seis reales por poner la vela a las puertas mayor dos reales y siento y treinta y sinco reales por su salario de hacer el tablado, andador y demas condusente para dicha festividad: que todas las antedichas partidas hacen als referida suma de veinte y tres libras dos sueldos y tres dineros.....</i>	23 L 2s 3d
1742	<i>Otrosi: a Gines Yrles quatro libras seis sueldos y dos dineros enesta forma por el coste de una fila para el pescante 22 r por el coste de sogas y clavos 4 r 18 d dos papeles de agujas para los apostoles Angeles y demas 2 r 18 m la seda y ceva 14 d por seis zapatos de tesa 3 r para los biscochos y vino para los musicos de las tramoyas 8 r por las tachuelas enclavar el lienzo del cielo cinco clavos gordos para asentar el zoquete de la fila 3 R y por componer unos gafetes para el [ilegible] de la cama 1 r 12 todo son libras</i>	4_13_2
1750	<i>Otrosi- a Francisco Torregrosa por los cordeles que ha hecho para diferentes tramoyas en dicha función.....</i>	2_16
	<i>Otrosi- a Juan Ripoll por una jacena que ha vendido para renovar los tornos</i>	100
	<i>Otrosi- a Joseph Irles por un [ilegible] grande y dos medianos que se han comprado para el torno y carrucha.....</i>	40_18
1752	<i>Otrosi- a Franco Torregrosa de Castañero maestro soguero por seis quintales de cañamo xx y porte que se ha traído de Callosa para la maroma del Angel.....</i>	638_
	<i>Otrosi- al mismo por diferentes y cordeles que ha hecho para las velas y ataduras y las maromas de las tramoyas</i>	76
	<i>Otrosi- a Franco torres por 18 varas olandilla [ilegible] que ha vendido para las tramoyas ...</i>	54
	<i>Otrosi- a Franco Gonsales por haver llevado la maroma de la coronación al llano para preprestarla con el torno y volverla</i>	2_
1753	<i>Otrosi- a Manuel Simo por una carrucha para las tramoyas.....</i>	1_1
1754	<i>Mas las piasas que iso el maestro tornero son 124 balaustres – 14 pilares salomonicos – 120 bolas- 48 balaustres – 4 pilares media y una carrucha grande para la tramoia, costo ..</i>	197 r 12
	<i>Otrosi: A Martin Bayle carpintero por una carrucha que ha hecho con sus yerros para las tramoyas.....</i>	16
1755	[...] <i>Otrosi: A Francp Torregrosa por las maromas de cañamo que ha hecho para los pescantes que sirven en dicha funcion.....</i>	78_
1757	<i>Otrosi: a Andres Torregrosa por un cordel nuevo de cañamo que ha hecho para las carruchas de las tramoyas.....</i>	2_5
1773	<i>A Vicente Ferrer maestro sastre por haver hecho la bayna de la maroma de la tramoya en que baja el Angel</i>	1_
1774	<i>A Manuel Simo por su material y trabajo de carruchambre y tornos con recibo num 25. Cinco libras catorce sueldos.....</i>	5_14
1782	<i>Otrosi: Por valor de una carrucha nueva apilastrada de peso de quarenta y nueve libras y media de bronze para la cabria por donde bajan las dos principales tramoyas de la Funcion cobro su factor maestro Josef Galbis trece libras y trece sueldos por todas hechuras y por dies y siete libras y media de bronze que puso respeto de que el restante era de la carrucha vieja de Bronze que se le entrego por no poder servir de pequeña, que acredita la regulacion de su trabajo su recibo del n 35</i>	13_13
	<i>Otrosi: Se notan cinco libras y siete sueldos pagadas al mismo maestro Galbis por las varias composiciones de tornillos presas nuevas de yerro y otros remiendos precisos a las maniobras de la Funcion que acredita su recibo del n 36.....</i>	5_13

	<i>Item Al referido Gines Irlles una libra doce sueldos por haver compuesto la carrucha de bronce que sirve para bajar las tramoyas segun su recibo del nº 40</i>	<i>1_12</i>
	[Recibo Nº 40]	
1783	<i>He recibido de los señores comisarios de la Festividad de ntra señora de la Asumpcion Patrona de esta villa la cantidad de una libra doce sueldos moneda corriente por mis trabajos de haber compuesto la carrucha de bronce que sirve en el tablado o cabria para bajar las tramoyas de dicha funcion. Y para que conste y no saber escribir rogué al infrascrito lo hiciera y firmara por mi en Elche y Agosto 13 de 1783. Son 1 L 12 s por Gines Irlles= Franco Linares.</i>	
	<i>Itt. Tres libras dos sueldos satisfechas a Josef Galbis, importe de tornillos clavos dados y carruchas nuevas y colocar estas en la caja de yerro segun sui recibo del nº 28</i>	<i>3_2</i>
1785	<i>tt. Ocho sueldos pagados a Miguel Geronimo por su trabajo de componer una media fila y colocarla en el tablado segun su recibo N 32</i>	<i>8</i>
	<i>Itt. Dos libras ocho dineros pagadas a Josef Thomas Blasco Ymporte de una mediaFila que sirvio para el tablado de arriba segun su recibo n º36</i>	<i>2</i>
	<i>Itt. A Jayme Adsuar dos libras importe de seis libras y media de cordeles que hizo para las tramoyas de dicha funcion y consta en su recibo nº 30.....</i>	<i>2</i>
1787	<i>Itt. A Agustin Jover maestro cerrajero por su trabajo y materiales consumidos en la composicion de varias puestas de las tramoyas y carriuelas seis libras dies y ocho sueldos segun su recivo nº 38.....</i>	<i>6_18</i>
	<i>Itt. A Gines Irlles por su trabajo y materiales en la composicion de los tornos de bajar y subir las tramoyas de dicha funcion seis libras quatro sueldos nueve dineros segun su recivo nº 39.....</i>	<i>6_4_9</i>
1796	<i>Otrosi: Cinco Libs nueve sueldos satisfechas a Jaye Adsuar maestro cordelero por el importe de quatro cordeles gordos de cañamo y tres madejas de Ylo de amarrar que se ha tomado de su casa para el servicio de las tramoyas y demas de la festividad segun su recibo nº 46....</i>	<i>5_9</i>
1798	<i>Otrosi: tres libras y ocho sueldos satisfechas a Gines Irlles por el valor de un Cordel de cañamo y tres madejas de cordel de atar para la composicion de las carruchas y tornos que sirven en dicha funcion, existentes en los terrados de la Yglesia de Santa Maria segun su recibo nº 42.....</i>	<i>3_8</i>
1801	<i>Otrosi: A Jayme Adsuar maestro cordelero por el importe de cordeles de cañamo que se compraron para asegurar las tramoyas y demas de dicha funcion treinta y siete Rs veinte y quatro mars von segun su recibo Nº 28.....</i>	<i>37_24</i>
1822	<i>Itt. Ochenta y un reales pagados a Manuel Castillo maestro de obras por la composicion del torno segun us recibo nº 28.....</i>	<i>81</i>
1833	<i>Mas cien rs dos ms vellon satisfechos a Jose Torregrosa por los cordeles y madejas de hilo empleados en la tramoya segun su recibo nº 10.....</i>	<i>100_2</i>
	<i>18 rs 26 ms a Antonio Ybarra del comercio de esta vecindad por el importe de media arroba de fierro para la formacion de varias piezas indispensables para las tramoyas que sirven en la nominada funcion.....</i>	<i>18_26</i>
1839	<i>16 rs a Miguel Reya, maestro cerrajero, por la formacion de dos anillas y otras piezas que se han hecho necesarias para la seguridad de las expresadas tramoyas</i>	<i>16</i>
	<i>24 rs a Vicente Penalva maestro albañil por varias porciones de hilo bolandin, agujas, cantaros y otras cosas indispensables en el terrado donde se dirijen las tramoyas.....</i>	<i>24</i>
1841	<i>A D. Jaime Caracena por unos cordeles nº 35.....</i>	<i>99</i>

vi. ANDADOR, CADAVAL Y SEPULCRO

En el plano horizontal está el andador, que es el pasillo que conduce desde la puerta mayor al *cadafal* y por donde entran las marías, apóstoles y judiada. El *cadafal* es el tablado o tarima donde se desarrolla la mayoría de la acción. Se sitúa algo desplazado del centro del crucero hacia el altar para hacer coincidir la vertical del sepulcro con la puerta del cielo. El

sepulcro es un hueco en el tablado con la función de dar cabida a la parte inferior de la granada y el araceli el día 14 y donde se produce el día 15 el cambio del ángel mayor por la figura de la Virgen para que sea coronada.

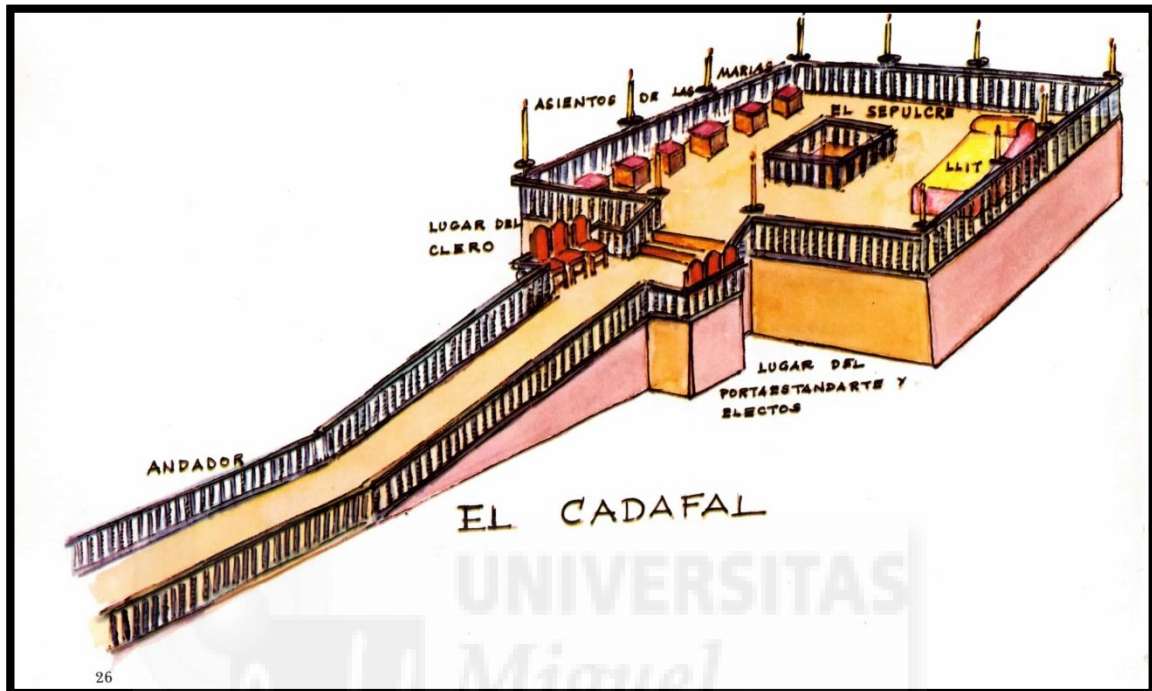


Ilustración 26: Esquema del cadafal¹⁷⁹

Actualmente tanto el *cadafal* como el andador son de color grisáceo y con poca decoración, pero por los pagos sabemos que a comienzos del siglo XVIII la barandilla estaba coloreada; se hablaba de un jaspeado que probablemente fuera blanco o rojo y de colores dorado y plata. En 1750 el *cadafal* estaba decorado con un lienzo azul, como paso previo al traslado de la tramoya aérea, en 1754 se construyó un nuevo tablado y en 1755 se hace un nuevo andador de 104 balaustres. Este andador será sustituido por uno nuevo en 1774. Al parecer el *cadafal* sufrió graves daños en el año 1779 por lo que se estuvo reparando a lo largo de los tres años siguientes. Los pagos conservados en el archivo que dan fe de estas y otras circunstancias son los siguientes:

	<i>Mas por el corte de madera y tornear la barandilla y alustarla a Antonio Torreblanca</i>	
1723	<i>carpintero</i>	22"
	<i>Mas a Joseph Pomares por dar colores a dicha barandilla.....</i>	10"
	<i>Mas a Manuel Ortiz por todos los ierros de la barandilla.....</i>	3"

¹⁷⁹ LLOBREGAT, Enrique A., *La Festa d'Elx*. Alicante: Patronato Nacional del Misterio de Elche. 1981.

1726	<i>Yte- de dos ventanicas que se an echo para la casita que ai en el terrado de Santa Maria que sirve para desuarse los músicos, an costado 14 sueldos y de añadir un pedaso de barandilla en el tablado a costado 8 sueldos que suman</i>	<i>1 L 2 s</i>
1728	<i>Item a gines Yrles nueve libras y onze sueldos las 8l 10 s por haver echo el tablado andador y tramoyas 15 s por el refresco que se da vispera y dia a las musicos que bajan en dichas tramoyas y los 4 s por quatro maromas que compro para la vela</i>	<i>9_11_</i>
1740	Véase Maquinaria	
1742	Véase Maquinaria	
1743	<i>Otrosi: a Martin Bayle maestro carpintero onse libras catorse sueldos que se le pagaron enesta forma: 9 L por su travajo y madera que gasto en una escala que hizo para el tablado de la fiesta 18 s = por seis pies que hizo para los cavalletes de dicho tablado = y una y dies y seis sueldos por dos cavalletes nuevos para el tablado de la octava</i> [...]	<i>11_14</i>
	<i>Otrosi: a Miguel Geronimo Aotriz por dos tornillos con sus Embras para sujetar la barandilla del tablado de la fiesta</i>	<i>_ 7</i>
	<i>Otrosi: a Franco Salinas una libra y siete sueldos valor de onse varas y media de lienzo azul pera el tabaldo de la fiesta a la parte de levante</i>	<i>1_ 7</i>
1744	<i>Otrosi: a Joseph Juan pintor una L y dies sueldos por su travajo y colores que gasto en jaspear la escalera para subir al tablado principal de la festa</i>	<i>1_10</i>
1746	<i>Otrosi: a Thomas Cacha y sinco compañeros por llevar desde las casas de la villa a Santa maria el Arcon donde se pone la Barandilla plateada del tablado de la octava</i>	<i>_6</i>
1747	<i>Otrosi: a Martin Bayle por unos cavallettes, componer un tablon y una viga que dio para el andador y tablado para dicha fiesta</i>	<i>2_</i>
	Véase Araceli	
1749	<i>Otrosi: Veinte y seis libras nueve sueldos pagadas a Francisco Bayle carpintero por 18 tablas para el andador y 4 tablonas par lo mismo otros 4 tablonas para el tablado una arca para poner los vestidos de los angeles, jornales y otros muchos aderentes que ha presentado a los señores electos y orden de estos al clavario de Na Sa para su pago</i>	<i>.23_ 9</i>
	<i>Otrosi- quatro libras pagadas a Manuel Simo tornero importe de dose candeleros de madera tornados que ha hecho para la barandilla del tablado</i>	<i>4_</i>
1750	<i>Otrosi- a Bernardo sanmartín tres libras doce sueldos por 25 varas de lienzo azul para el rededor del tablado y media vara de Ruan nacar para una Almoadilla</i>	<i>.3 L12 s</i>
	<i>Otrosi- a Matheo Aznar maestro de obra quatro libras trece sueldos gastadas en jornales, materiales y demás en componer el sepulcro de Na Sa</i>	<i>..4_ 13_</i>
1753	<i>Otrosi- al mismo por tres tablas de a 36 que ha traído de Alicante para el tablado 9 pies que a echo para los cavalleros del mismo</i>	<i>89</i>
1754	Véase Maquinaria Memorial para la construcción del nuevo tablado. Véase ANEXO VI	
	<i>Otrosi: A Phelipe Garcia por su trabajo de componer el pavimento de la Iglesia descompuesto por la formación del tablado y andadores</i>	<i>.12</i>
	[...]	
	<i>Otrosi: a Martin Bayle por la madera que ha traído de Alicante para el andador de dicha Iglesia y barandillas</i>	<i>245_ 22</i>
	<i>Otrosi: a Martin Bayle carpintero treinta y dos reales enesta forma 18 R por una fila que sirve en el terrado de Santa Maria 7 R por dos cavalletes para bajo del tablado 5 R por la madera de dos escalones para la escalera del tablado y 2 R por los clavos gastados en los soquetes.....</i>	<i>32_</i>
1755	<i>Otrosi: A Dn Pedro Ortiz de Rodrigo por 12 l de plata a quatro reales dies dineros cada uno que sirvieron para la barandilla del tablado</i>	<i>51_</i>
	<i>Otrosi: a Miguel Geronimo Ortiz maestro serrajero por los ganchos, golfos y otros yerros que ha hecho para las barandillas</i>	<i>30_</i>
	<i>Otrosi: a Bautista Gallego tallista por haver puesto unos pedazos de talla en los remates de los pilares de las barandillas del sepulcro de ntra Señora</i>	<i>8_</i>
	<i>Otrosi: a Manuel Simo tornero por 104 balaustres y 12 pilares que a torneado para los handadores que se han hecho para el tablado de dicha funcion</i>	<i>122</i>
	<i>Otrosi: Por los jornales de los carpinteros que trabajaron en las barandillas y tablado.....</i>	<i>33_ 12</i>

	<i>Otrosi: Por el jornal de los maestros doradores que aparejaron y platearon las barandillas del handador y demas que se ofrecio en el tablado segun los papeles de los cavalleros electos</i> 511_18
1773	<i>A Miguel Geronimo Blasco, carpintero por haver hecho una escalerilla para subir al tablado, y componer las alas de los vestidos de los angelitos segun su recibo</i> 1_6 <i>Primeramente por el coste de la balaustrada trabaxada a torno para el nuevo andador de setenta y dos palmos por banox que se ha echo como obra tan importante se le satisfizo al maestro tornero Manuel Simo que lo trabaxo con mucha equidad segun contiene su recibo del num 1º dies y nueve libs ocho sueldos y ocho dineros</i>19_8_8 <i>Por el coste de toda madera de pasamanos y soleras de dicho andador y trabaxo de armarle se le satisfizo al maestro carpintero Pedro LaYglesia que tambien hizo equidad segun su recibo del num 2º dies y nueve libras dose sueldos.</i> 19_12
1774	<i>Por todos los materiales y trabajos de cortar estucar toda la balaustrada, que lo hizo con mucha equidad el maestro dorador Josef Oliver se le satisficieron segun su recibo del num 3º treinta y tres libras</i> 33_ <i>Por coste de las abanillas y planchuelas de yerro que hizo para dicho andador el maestro cerrajero Josef Galbez se le satisficieron con su recibo del num 4º una libra dies sueldos...</i> 1_10 <i>A Josef Yrles por su trabajo de xxx las esquadras en el pavimento de la Yga para la coloacon del nuevo andador y demas que contiene su recibo del num 5º percibio una libra dies sueldos ...</i> 1_10 <i>A Pedro Bucardo por valor del material de [ilegible] Que comprende su recibo del num 24 tres libras quinse sueldos y ocho dineros</i>3_15_8
1779	<i>A Josef Galbis maestro serrajero por dos dados, tres golfos, dos esquadras y clavos que ha hecho para el tablado que sirve en dicha funcion 3 L 2 s segun su recibo del N 26</i> 3_2 <i>A Miguel Geronimo Blasco carpintero 5 L 10 s por el importe de cinco tablas de madera de pino que ha hecho para la escalera que sube al tablado donde se celebra la Funcion y darlas de color Blanco jaspeado y componer otras de dicho tablado segun consta del recibo del n 27</i> 5_10
1780	<i>A Miguel Geronimo Blasco maestro carpintero por la madera, clavos y manufacturas con lo demas gastado en la formacion de quatro puntales, golfos y siones para el tablado, y puertas del sepulcro, que se hallava descompuesto a causa de haverse undido en el año proximo pasado once libras, dies y siete sueldos nueve dineros, segun recibo del n 26</i> 11_17_9 <i>A Manuel Vaello maestro cerrajero por quatro gafas y clavos que ha hecho para la composicion del tablado mayor de dicha funcion cinco libras seis sueldos y ocho dineros segun su recibo numero 25</i> 5_6_8
1782	<i>Otrosi: Quatro libras dies y ocho sueldos pagadas al maestro carpintero Miguel Geronimo Blasco por los bastidores del sepulcro de la virgen donde entra el araceli en los dias de la Funcion y otras composiciones en el tablado principal de la Yglesia por indispensables que acredita su recibo del n 37</i> 4_18
1783	<i>Item a Miguel Geronimo Blasco maestro carpintero siete libras dies y siete sueldos nueve dineros pagadas por su trabajo y jornales de la cruz de madera que hizo para matener las Lorcas del sepulcro por haverse inutilizado la que havia y demas que anota su recibo del n 35</i> 7_17_9 [Recibo Nº35] <i>Como Maestro Carpintero que soy: Confieso haver recibido de los Señores D. D. Salvador Sanchez y D. Franco Pasqual Andres, comisarios de la Festividad de Ntra Señora de la ASumpcion de esta villa de Elche en este presente año la cantidad de sesenta y ocho reales veinte y un dineros moneda corriente y son a saber: sesenta reales por mis trabajos en haver hecho la cruz para mantener las Lorcas del sepulcro de Ntra Señora, tres Bancos de a doce palmos para el andador, y una [ilegible] de a 12 palmos para el Tablado. Por 102 clavos que se han consumido en las faenas que anteceden a dinero cada uno quatro reales corrientes. Por la cola que tambien se ha consumido nueve dineros. Por dos tablas de Bogarra que se han comprado para formar el Andador del coro doce reales y doce dineros y por ocho trozadas de olivera que han sido para formarlos pies del Andador dos reales. Y para que conste y no saber escribir, rogué al infraescrito lo hiciera y firmara por mi en Elche y Julio 12 de 1783. Son 78 r 21 d. por Miguel Geronimo Blasco= Franco Linares</i> [...] <i>Item a Joaquin Sempere dies y seis sueldos por pintar de color jaspe diferentes escalones de la escalerilla del tabaldo segun su recibo del n 42</i> _16

	<i>Item a Miguel Geronimo Blasco doce sueldos por su trabajo de haver acoplado la escalera del tablado y la escusa del sepulcro segun su recibo del n 45.....</i>	<i>12</i>
	<i>Item a Gines Irlas cantero quatro libras seis sueldos quatro dineros pagadas por su trabajo y materiales de la composicion contenida en su recibo del n 46</i>	<i>4_6_4</i>
	<i>Item a Miguel Geronimo Blasco carpintero cinco libras tres sueldos tres dineros pagadas por su trabajo y materiales de las composiciones que se notan en su recibo del n 47.....</i>	<i>5_3</i>
1784	<i>A Jph Bayle cinco libras dos sueldos por el ymporte de sus tablones que se le han comprado para componer el corredor del tablado de la Yglesia en donde se celebra la funcion segun su recibo del nº 35</i>	<i>5 L</i>
	<i>A Miguel Geronimo Blasco carpintero seis libras por su trabajo jornales y materiales en la composicion y xxx dichos tablados en el referido corredor segun su recibo del n.36.....</i>	<i>6</i>
1793	<i>Otrosi: once libras y dies sueldos satisfechas a Migl Geronimo Blasco por dos bigas o jacenas y componer la escalerita por donde se sube al tablado de la funcion coste de clavos y demas segun su recibo nº 30</i>	<i>11_10</i>
	<i>Otrosi: A Agustin Jover mtro. serrajero quatro libras y ocho sueldos satisfechas por su trabajo de haver echo veinte tornillos huecos y haver compuesto otros para el tablado de dicha funcion y demas que consta en su recibo nº 31</i>	<i>4_8</i>
1796	<i>Otrosi: Tres libras y quatro sueldos satisfechas a Geronimo Blasco maestro carpintero por su trabjo de haver hecho dos esquadras de madera con sus suelos pa la escalerilla por donde se sube a el tablado colocado en la Yga que sirve para dicha funcion segun su recibo n 33.....</i>	<i>3_4</i>
1799	<i>Itt. Doce sueldos pagados a Joaquin Barcelo por el valor de un tablon para el andador del tablado de la Yglesia segun su recibo n 37</i>	<i>12_</i>
	<i>Itt. A Rafael Fuentes carpintero una libra y quatro sueldos por su trabajo de componer tres tablones de una jacena que sirvio para el tablado de dicha Yglesia y andador segun su recivo n 40.....</i>	<i>1_4</i>
1802	<i>Otrosi: Ocho reales vellon satisfechos a Juan Simo maestro tornero por la composicion de unos candeleros para el tablado de la virgen segun su recibo nº 29</i>	<i>8</i>
	<i>Otrosi: veinte y dos reales corrientes satisfechos a Pasqual Fuentes maestro carpintero por el importe de una escalera de madera nueva que ha hecho para el sepulcro y bajar quando se coloca la Santa Ymagen de Ntra Sra en dicha festividad cutos veinte y dos reales corrientes hacen de vellon treinta y tres segun su recibo nº 30.....</i>	<i>33</i>
	<i>Otrosi: Cincuenta y siete reales satisfechos a Pasqual Fuentes Mtro Carpintero por su trabajo y materiales de haver compuesto dos pedazos de barandilla del andador del tablado que se coloca en la Yglesia de Santa Maria para dicha funcion segun su recibo nº 37</i>	<i>57</i>
	<i>Otrosi: Doce reales de vellon entregados a Agustin Jover Mtro Serrajero por su trabajo de haver hecho una llave nueva, catorce clavos de cabeza redonda y componer dies tornillos, todo perteneciente a dicha festividad segun su recibo n 38.....</i>	<i>12</i>
1805	Véase cielo.	
1807	<i>Itt: Veinte y siete rs satisfechos a Pasqual Fuentes maestro carpintero por su trabajo y materiales de componer las barandillas del corredor del tablado que se coloca enmedio de la expresada Yglesia para dicha festividad segun su recibo nº 30.....</i>	<i>27</i>
1822	<i>Itt. Cuatrocientos setenta reales satisfechos al miguel Reyes maestro cerrajero por el importe de varios tornillos que ha hecho para el tablado de la Ylgeia segun su recibo del numero 29</i>	<i>460</i>
	<i>Itt. Veinte y cinco reales dies y ocho mrvs satisfechos a Franco Garcia maestro carpintero y son por su trabajo de haver compuesto la escalera que sube al tablado de la Yglesia segun su recibo nº 30</i>	<i>25_18</i>
1826	<i>Setenta reales diez y ocho marvs pagados a Antonio Fuentes maestro carpintero por componer la escalera para subir al tablado principal segun su recibo nº 24</i>	<i>70</i>
1833	<i>Mas veinte y cuatro rs satisfecho a Franco Garcia carpintero por componer la escalera de madera para la entrada del cielo Segun su recibo nº 11.....</i>	<i>24</i>
	<i>Mas Cuarenta y nueve rs un mv satisfechos a Antonio Ortiz maestro cerrajero por una porcion de tornillos que ha consumido para el tablado de la Ylgesia segun su recibo nº 39</i>	<i>49</i>

vii. VELA DE LOS TERRADOS

En el terrado se ponía un toldo para proteger del sol a los tramoyistas que con el tiempo acabó convirtiéndose en una caseta. En la puerta mayor también se colocaba –y se sigue colocando– una lona para proteger a los espectadores y evitar que entre el sol en la nave, ya que la puerta permanece siempre abierta.

1722	<i>Ittm a Gines Irlles por quatro maromas y vela para el terrado de las tramoyas</i>	16 s
1723	<i>Mas a Gines Yrlles por quatro maromitas para la vela</i>	10
<i>Vela para terrado</i>		
1725	<i>Item. Dies y nueve libras y catorce sueldos que pago a Francisco Torregrosa de Galbis valor de ciento treinta y ocho varas de tela de costales y dies libras de cordeles para una vela para guardar del sol y agua a los que asisten a las tramoyas en el terrado entrego libranza de 23 de agosto 1725 y carta de pago</i>	19 L 14 s
1728	<i>Véase Andador</i>	
1731	<i>Item- por seis maromas para la vela que se pone a la puerta de la Yglesia quinze sueldos</i>	15
1732	<i>Item- a Gines Irlles por tres maromitas que compro para la vela de las puertas mayr</i>	9
1733	<i>Itt- a Gines Yrlles por seis maromas que compro para las velas</i>	15
1734	<i>Itt- por dos varas lienzo de vera para componer la vela dela puerta mayor trabajo al sastre de recoserla toda seis maromitas para dicha vela</i>	2 18
1735	<i>Itt- al dicho Irlles por quatro maromas que compro para la vela de la puerta de la Iglesia</i> ..	12
1737	<i>Itt- a dicho Irlles una libra un sueldo y quatro dineros por ocho maromas que merco para la fiesta</i>	1 1 4
<i>Otrosi: A Joseph Nuñez ocho sueldos por dos maromitas que se compraron pa la vela</i>		
<i>Otrosi: A Antonio Ceva maestro sastre sinco sueldos por su trabaxo de haver remendado la vela que se pone a la puerta de la Yglesia</i>		
1738	<i>Otrosi: A Franco Torregrosa diez sueldos por quarenta palmos de cordel de cañamo que ha dado pa dicha vela</i>	5 10
1740	<i>Véase Maquinaria</i>	
<i>Otrosi: al dicho Yrlles por dos varas de vela de navio y una libra de cordel para remendar y componer dicha vela dies y nueve sueldos y seis dineros</i>		
1741	<i>Otrosi: a Antonio Seva sastre por dos días que se ocupo en remendar dicha vela dies y seis sueldos</i>	19 6 16
<i>Otrosi: a los dichos tres libras diecisiete sueldos y dos dineros, enesta forma: una libra para 10 maromitas que se compraron para la vela de la plazuela, y la restante cantidad para hieso, zinta, seda, clavos. Ylo, aujas, sogas, limpiar las albaes y refresco dia de la prueba, vispera y dia de Na S para los que bajan en las tramoyas y para dos tablas que sirven para formar el altar para la octava de nuestra señora</i>		
1743	[...]	3 17
<i>Otrosi: a Liacto Torrega tres libras por su trabajo de componer la vela del terrado de santa Maria, 11 varas y media de cordel de cañamo que gasto en fortalecerla por las orillas, tres varas y media de tela de costales y media libras de sobremanto para coserla</i>		
1745	<i>Otrosi: a franco torregrosa por su trabajo de componer la vela del terrado y cordel que ha gastado</i>	2 9 3
1746	<i>Otrosi: a Franco Torregrosa por sinco cordeles de a 30 palmos y 3 de a 12 palmos para componer la vela de la puerta de la Yglesia</i>	2
1747	<i>Otrosi: a Franco Torregrosa cordelero por una tienda de tela de corttales para la sombra en la trapa del terrado de Sta. Maria</i>	3
1749	<i>Véase cielo</i>	
<i>Otrosi- a Joseph Irlles por echura y trabajo de componer la vela</i>		
1751	<i>Otrosi- a Franco Torregrosa por 4 cordeles de 40 palmos para las tramoyas seis maderas cordel de a doze y media libra de Ylo para coser las velas</i>	2 12
1752	<i>Otrosi- a Joseph Irlles por el importe y gastos menudos y remendar la vela del terrado</i>	42 16

1722	<i>Ittm a Gines Irles por quatro maromas y vela para el terrado de las tramoyas</i>	_ 16 s
1723	<i>Mas a Gines Yrles por quatro maromitas para la vela</i>	_ 10
1755	Memorial para la confección de la vela del terrado. Véase Anexo VI	
1758	<i>Otrosi: Al mismo Joaquin seis libras dies y ocho sueldos y quatro por un cordel nuevo que ha hecho y gastos menudos que se an ofrecido y sintas</i>6 _ 18_
1759	<i>Otrosi: A Andres Torregrosa una libra sinco sueldos coste de un cordel nuevo que ha hecho para la vela de la Puerta mayor de Sta Maria</i>	1 5 s
1794	<i>Otrosi: Dos libras trece sueldos y seis dineros pagadas a Jaye Adsuar por valor de los cordeles gruesos y delgados que contienen su ro nº 38</i>	2 _ 13

viii. OCTAVA

En los memoriales también han quedado reflejados los gastos por construir el tablado de la octava:

	Véase Vela	
1743	<i>Otrosi: a Martin Bayle maestro carpintero onse libras catorse sueldos que se le pagaron enesta forma: 9 L por su trabajo y madera que gasto en una escala que hiso para el tablado de la fiesta..... 18 s = por seis pies que hizo para los cavalletes de dicho tablado = y una y dies y seis sueldos por dos cavalletes nuevos para el tablado de la octava</i>	11 _ 14
1744	<i>Otrosi: a Martin Bayle nueve libras quinze sueldos enesta forma las 6 L 9 s por el coste de 10 tablas de a 18 y 3 vigas de 18, para el tablado que se ha hecho nuevo para poner a ntra señora en su octava incluso el trabajo y clavos; 2 L 6 s por haser los cartabones de la escalera del tablado principal, 8 L por componer los carriles de baxo el tablado, y los 12 s restantes por dose tablas que el dicho dio para el andador</i>	9 L 15 s
1745	<i>Otrosi: Por el gasto de la barandilla para la entrada que se ha hecho para el tablado de la Virgen en su octava, sesenta y seis libras y siete sueldos pagadas enesta forma a Martin Bayle carpintero por madera y clavos 24 L 12 sueldos a Miguel Simo tornero por su trabajo 7 libras a Bernardo Reyes zerrajero por los tornillos 1 L 9 s, a Blas Gonsales por la oja de lata 1 L 16 s a Jph Oliver dorador por su trabajo de haver plateado dicha barandilla treinta y dos libras todo</i>	66 _ 7
	<i>Otrosi: a los dichos Bayle y Reyes por el arcon que han echo para cerrar dicha barandilla, por madera y zerrajería</i>	12 _ 18
1757	<i>Otrosi: a Martin Bayle maestro carpintero onse sueldos valor de un pedaso de viga y tabla que ha puesto en el tablado del altar mayor para la octava</i>	_ 11

ix. CASETAS E INFRAESTRUCTURAS

A diferencia de la mayoría de las cubiertas de las iglesias cercanas que están construidas a dos aguas y revestidas con tejas, la cubierta de la basílica de Santa María de Elche es plana y practicable. Esta circunstancia se aprovecha para colocar la maquinaria de la tramoya y construir diferentes casetas para uso de músicos y tramoyistas.

1723	<i>Mas a Juan Cierra Albañil por el Hiesso, rollisos y obra echa en la casita para los musicos y [ilegible]</i>	14 _ 16 _ 3_
1724	<i>Item- a anto Torreblanca y Juan Galbis por una puerta y una ventana frontissas y serrajas</i>	6_
1726	<i>Item- a Juan Serra por centrar una puerta y una ventana en Sta Maria</i>	_ 10_
	[Véase andador]	

	<i>Yte- de unas maromas que se mercaron para la vela costaron</i>	<i>1 L 2 s 6 d</i>
1745	<i>Otrosi: A Matheo Adsuar por el gasto del tabique que formo en la corniza para que no pudiese pasar la gente a perturbar los que abren y cierran la puerta del cielo.....</i>	<i>1_1_6</i>
1759	<i>Otrosi: A Martin Bayle y Joseph Galbis maestros carpintero y serrajero dies y nueve reales y medio por haver compuesto el torno puerta del caracol para subir al terrado y hecho serraaja y llave</i>	<i>1 l 19 s</i>
1779	<i>A Gregorio Sanches maestro [ilegible] por sus trabajo materiales y demas gastado en la composicion del almacen donde existen los enseres que sirven en la festividad de ntra sra poner una ventana y sacar Puerta a la calle para que ventilen los ayres y no se maltraten al sacarlos anualmente segun resulta de su recibo del n 28. 5 L 16 s.</i>	<i>5_16</i>
1781	<i>A Geromo Blasco maestro carpintero por una escalera de madera que ha hecho para subir a la ventana de las tramoyas y haver compuesto dos [ilegible] del tablado de la virgen quatro libras dies y seis sueldos segun su recibo num 27</i>	<i>4_16</i>
1781	<i>A Gregorio sanches por el Ymporte de carretada y media de yeso y jornales [ilegible] que se ocupo y consumio en la composicion del quicio del torno y casilla donde se visten los musicos y otros remiendos que han sido nesarios en dicha funcion tres libras dies y siete sueldos segun su Rvo num 28</i>	<i>3_7</i>
1784	<i>A Gines Irlles quatro libras dies y seis sueldos por su trabajo y materiales de la composicion de la casilla de los tornos segun su recibo del n.39.....</i>	<i>4_16</i>
1784	<i>Al mismo Irlles siete libras dies sueldos por su trabajo y materiales de la composicion del quarto donde se custodian las tramoyas de la funcion consta por su recibo n. 40.....</i>	<i>7_10</i>
1784	<i>A Jph Galbis sarrajero dos libras por los clavos y demas que hizo para dicha funcion y se comprende en su recibo del n. 41</i>	<i>2_</i>
1794	<i>Prime Por el gasto de la precisa obra de las casillas construidas en los terrados superiores de la Yglesia de Santa Maria donde se custodian los enseres de dicha funcion son las nueve libras y dies y nueve sueldos n2 [sic].....</i>	<i>9_10</i>
1794	<i>[Hay un memorial por la construcción de estas casetas. Véase Anexo VII] Otrosi: Quatro libras dies y seis sueldos pagadas al Mtro. serrajero de villa Agustin Jover por la piezas y composiciones de yerro que hizo necesarias para la funcion expresadas por menor en su recibo nº 27.....</i>	<i>4_16</i>
1826	<i>Sesenta reales vellon pagados a Jose Ramon Valero por el alquiler de la casa en que se custodia la madera de dicha festividad segun su recibo numº 26.....</i>	<i>60</i>
1833	<i>Mas Sesenta rs satisfechos a Diego Valero por almacenaje de la madera de los tablados de la Yglesia segun su recibo nº 12</i>	<i>60</i>
1839	<i>Sesenta reales a Geronimo Rutan por el alquiler de la pieza donde se custodia la madera de los tablados que quedan mencionados.....</i>	<i>60</i>

SEGUNDA PARTE



V. LA CAPILLA DE MUSICA

Los estudios más importantes sobre la capilla de música de Elche son los realizados por José Pomares Perlasia, Joan Castaño y Francesc Massip.¹⁸⁰ Partiendo de la base que ofrecen estas investigaciones se aportarán nuevos datos procedentes del vaciado de los documentos conservados de la Clavería de Nuestra Señora de la Asunción; las cuentas de Propios y Arbitrios del Ayuntamiento custodiados en el AHME; y los libros y recibos de Fábrica conservados en el ABSME. Este estudio ofrece una visión general sobre el funcionamiento de la capilla de música, ya que su devenir está inextricablemente unido a la suerte de la *Festa*. Se ofrecerán nuevos datos muy relevantes en torno a ella que complementan las citadas investigaciones de Pomares, Castaño y Massip. A la hora de abordar el estudio de la capilla entre los siglos XVI y XVII nos encontramos con el problema de escasez de documentación: la poca que existe está además incompleta y tan solo podemos hacernos una idea parcial de lo que fue la capilla durante esos años. Sin embargo, a partir del XVIII podemos reconstruir el funcionamiento de la capilla con bastante exactitud.

En los apéndices A1 y A2 se ofrecen una serie de tablas con todos los músicos que formaban parte de la capilla y aparecen en los citados documentos estudiados. Es necesario señalar que existen algunos espacios temporales donde los documentos conservados son todavía más escasos y fragmentarios si cabe. Por ejemplo entre 1760 –último memorial de la Clavería– y 1773 –primer documento de Propios y Arbitrios– no conservamos datos de los pagos por parte del Ayuntamiento, salvo las libranzas de los años 1761 y 1762, que por ser recibos sueltos no nos permiten asegurar su integridad. Por parte de la iglesia conservamos el libro de fábrica que recoge las cuentas comprendidas entre los años 1719 y 1787; a partir de este año solo conservamos los recibos sueltos que dan fe del pago a los músicos y, como se puede observar en el apéndice A2, es evidente que hay años en los que se han extraviado buena parte de ellos. Aun teniendo en consideración las lagunas derivadas del extravío de documentos, el estudio de la capilla que se expone a continuación es el más

¹⁸⁰ POMARES PERLASIA, José, *La Festa o Misterio de Elche. Vol. 3*. Elche: Patronat del Misteri d'Elx, 2006; CASTAÑO GARCÍA, Joan, «La música a l'esglesia de Santa Maria d'Elx» en *Cabanilles*; MASSIP I BONET, Jesús Francesc, *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*. Alicante, Instituto de cultura Juan Gil-Albert y Ayuntamiento de Elche, 1991.

completo de los realizados hasta la fecha y aporta información muy relevante para comprender la *Festa* durante estos siglos.

a. INTRODUCCIÓN

La capilla de música de Santa María fue, sin lugar a dudas, la institución musical más importante de la ciudad de Elche durante los siglos XVII, XVIII y XIX. Durante estos siglos –al igual que sucedía en el resto del país– las capillas eclesiásticas eran las únicas entidades musicales estables existentes, mientras la música civil ocupaba un lugar marginal y no existían orquestas ni agrupaciones musicales de envergadura, salvo la Capilla Real y las capillas de algunas casas de la alta aristocracia como, por ejemplo, la casa de Osuna y Benavente¹⁸¹. En Elche, al igual que en la mayoría de las ciudades del país, la capilla era el centro de la vida musical de la Villa. Los músicos que formaban parte de las plantillas orquestales de las óperas y zarzuelas eran por lo general miembros de las capillas eclesiásticas. No existen noticias en Elche sobre actividades musicales al margen de la Iglesia, salvo las actuaciones de los miembros de la capilla en las casas capitulares durante las fiestas patronales. Las características esenciales de la capilla de Elche son las mismas que las de cualquier otra capilla de su entorno, con una particularidad importante: todos los años los músicos de la capilla –especialmente el maestro– debían cantar la *Festa*.

b. FINANCIACIÓN DE LA CAPILLA

Como ocurría en casi todas las basílicas, colegiatas e iglesias parroquiales de España, la capilla de música era financiada en parte por el *Consell Municipal* (después Ayuntamiento) y en parte por la Iglesia. El *Consell* pagaba a los músicos por medio de las dos entidades que también estaban implicadas en la financiación de la *Festa*: *L'Arrova de l'Oli* –durante el siglo XVII– y fundamentalmente la Clavería de Nuestra Señora de la Asunción. Desde 1760 y a partir de la reforma administrativa llevada a cabo por Carlos III, el Ayuntamiento pasó a pagar a los músicos de la misma forma que lo hacía con los maestros, médicos y diferentes oficios, a través de la Administración de Propios y Arbitrios. En el

¹⁸¹ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Juan Pablo, *El mecenazgo musical de las casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*. Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2006.

apéndice A1 vienen especificados todos los músicos que recibían salario del *Consell*. Por su parte, la Fábrica de Santa María también pagaba parte del salario de los músicos de la capilla. En el apéndice A2 podemos ver los músicos que recibían estipendio de la Iglesia. Esta doble financiación implicaba también a dos entidades a la hora de decidir la contratación de músicos y sobre todo el maestro de capilla, lo que provocaba frecuentes desencuentros que han sido estudiados por Castaño, Pomares y Massip¹⁸². Aunque en ocasiones se ha visto esta circunstancia como algo excepcional y se ha relacionado con la *Festa*, cabe decir que estos desencuentros eran algo frecuente en todas las capillas donde se daba esta doble financiación y solían estar provocadas por cuestiones de rencillas personales, de influencia y de poder más que por cuestiones estrictamente musicales. Si bien la razón de dichos pleitos no era en principio la *Festa*, afectaron directamente a su realización y será este aspecto en el que profundizaremos.

Si comparamos la plantilla de músicos del siglo XVIII que pagaba el Ayuntamiento (a través de las entidades que hemos visto) con los músicos que recibían su asignación de la Fábrica, vemos que la mayoría de ellos recibían dinero de ambas instituciones pero que también hubo otros que solo cobraron de una de ellas, bien de la Clavería o de la Fábrica. Además era frecuente que un mismo músico fuera contratado para realizar servicios diferentes en cada una de las instituciones. Por ejemplo, la Fábrica pagaba la plaza de organista que era desempeñada siempre por el mismo músico que aparecerá luego cobrando un sueldo como arpista en los libros de cuentas de la Clavería. Era práctica común en la época que un músico desempeñara varios papeles según las necesidades. Además del ya comentado caso del puesto que cobraba como arpista y organista, existieron otros casos similares entre los que se encuentra el de Antonio Brufal, quien cobró como corneta de la Clavería y como tenor de la Fábrica hasta que en 1740 pasó a cobrar como tenor de segundo coro también de la Villa. Otro ejemplo es Luis Fuentes que a partir de 1718 fue contratado como bajo por parte de la Clavería y ejerció también como sochantre por la Fábrica.

Además del sueldo fijo por parte de estas instituciones, los músicos recibían remuneraciones extraordinarias por cantar en diferentes fiestas como el Corpus, la Semana Santa o la fiesta de la Inmaculada Concepción. Por otra parte, también era normal la

¹⁸² POMARES PERLASIA, José, *La Festa o Misterio de Elche. Vol. 3*; CASTAÑO GARCÍA, Joan, «La música a l'esglesia de Santa Maria d'Elx» en *Cabanilles*; MASSIP I BONET, Jesús Francesc, *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*.

contratación de *músicos sin salario* para cantar en celebraciones litúrgicas importantes como el Corpus o la Navidad. Por último y más importante, cada año la Villa se veía en la obligación de contratar músicos –tanto instrumentistas como cantantes– para realizar la *Festa*, hecho que viene reflejado en diferentes documentos que hacen referencia a la necesidad de que el maestro de capilla formara buenas voces con el fin de poder ahorrar dinero en el pago de dietas a cantores foráneos.

c. EVOLUCIÓN DE LA CAPILLA DE MÚSICA

La capilla fue creciendo progresivamente en lo que a músicos se refiere desde el siglo XVI hasta alcanzar su máximo apogeo durante la segunda mitad del siglo XVIII para posteriormente ser disuelta en 1835 en virtud de un acuerdo municipal que suprimía el salario a los músicos para dedicar el dinero a otras necesidades que se consideraban más urgentes. La capilla pasó a lo largo de su historia por diferentes fases y no de todas conservamos documentación suficiente como para poder precisar todo lo que sería deseable. Ateniéndonos a los documentos conservados, podemos dividir la historia de la capilla de música de Santa María en cinco grandes etapas:

- i. Siglo XVI-XVII. Fundación.
- ii. 1705- 1733. La consolidación de la capilla.
- iii. 1733-1748. El pleito entre Ayuntamiento, parroquia y obispado.
- iv. 1748-1799. El apogeo de la capilla con Jacinto Redón.
- v. 1799-1835. Últimos maestros y desaparición.

i. SIGLOS XVI- XVII. FUNDACIÓN

La primera noticia que tenemos sobre la capilla de música es el nombramiento de un maestro. El documento data del 16 de mayo de 1562 y notifica la contratación de Llois Vich *per sonar l'orgue e mestre de capella* con las siguientes obligaciones:

[...] *lo dit mos. Lloys Vich sia tingut y obligat de fer practica cascun dia de cant pla y cant de orgue y amostrar a tots los q(ue) voldran prende de cant com de sonar tecla y als q(ue) no tindran pa pagar, de gracia y procurar de sercar fadrinets q(ue) tinguen bona veu y administrarlos y als Infants de cor*

ensenyarlos los versos y tocar lorgue tots los dies q(ue) voldran cantar sens posar exceptió de obligació y fer axí en cantar com en sonar [...]»¹⁸³

En la edición de Fuentes Pontes de la consuetud de 1639 recoge la indicación *De Lluís Vich* antes del motete *Ans de entrar en sepultura* lo que parece indicar que éste fue el autor del mencionado motete¹⁸⁴. Desde muy pronto los maestros de capilla de Elche añadieron a las obligaciones propias de su cargo en cualquier otra capilla la tarea de procurar el mayor realce posible a la Fiesta de la Asunción, y fueron ellos los que a finales del XVI llevaron a cabo la reforma polifónica de la *Festa*. Según recoge Castaño, los maestros de capilla de los siglos XVI-XVII fueron:

- Llois Vich (1562-1594)
- Mosén Jusepe Benito (1619)
- Mosén Navarro (1610-1636)
- Mosén Gines Ferrer (1635-1640 y 1643-1644)
- Licenciado Francisco Granero (1644-45)
- Mosén Juan Bautista Martinez de Lillo (1646-1647)
- Licenciado Francisco Peres (1648)
- Mosén Pere Esteve (1648-1651)
- Mosén Jusep Ruiz, Fran Diego Roca (1652)
- Francesc Soler (1652-1672)
- Mosen Gregori Muños (1673-1674)
- Mosén Gregori Brufal (1677-1686, 1693-1700 y 1705-1709)
- Matías Navarro (1687-1692 y 1705)
- Antonio Navarro (1700-1704)

Las escasas noticias que tenemos sobre los músicos que componían la capilla durante este periodo vienen recogidas en su mayoría en los trabajos de Pomares, Castaño y Massip y nos muestran una capilla formada por el maestro y varios ministriles (nunca más de cuatro). Durante el siglo XVII, los libros de Clavería dan fe de cuatro ministriles en

¹⁸³ Citado de CASTAÑO GARCÍA, Joan, «La música a l'esglesia de Santa Maria d'Elx» en *Cabanilles*. Valencia: núms. 18-20, abril-diciembre, 1986.

¹⁸⁴ PACHECO, Rubén, «Los compositores del Misteri», en *Festa d'Elx*. Elche: 2012.

1633¹⁸⁵, y de tres entre 1676 y 1677¹⁸⁶. Todo parece indicar que la Clavería de la Asunción nació tan solo para sufragar la *Festa*, asumiendo progresivamente otras obligaciones y pasando a pagar un salario anual, dividido en tercias, a los músicos que en un principio solo recibían un estipendio por su participación en la *Festa*. Así queda constancia de que en 1676 se le pagaba por tocar en la fiesta de la Asunción con 4 £ al músico bajonista y ministril Juan Galiano y dos libras a Miquel Gosalves (ministril) por lo mismo. Sin embargo, “el corneta LLois Navarro” ya cobraba en tercias repartidas a lo largo del año. En el libro racional de la Villa de 1630 aparece un apunte interesante fechado en el año 1672 donde se hace inventario de los instrumentos que poseía la Villa y que serían los utilizados por los músicos de la capilla:

En Elig a 21 de joliol de 1672 confesa haver rebut del Sr Gaspar Peres [ilegible] Cavaller sindich de dita vila, los instruments de musica següents. primo una corneta, mas un baxonet, mas un contral y tenor dels ministrils, els quals semhan entregat para queles servisca en la musica y sempre que sera menester tornarlos els tornare y donare compte dells y axi en firme ut supra Mn. Gregori Munos¹⁸⁷

La composición de la capilla era similar a la que tenían en esta época las capillas musicales de ciudades similares como Alicante¹⁸⁸ o Játiva¹⁸⁹, es decir, un conjunto estable de cuatro ministriles al que se le añadían cantores de refuerzo en las solemnidades más importantes.

ii. 1705-1733. LA CONSOLIDACIÓN DE LA CAPILLA

Los documentos del archivo permiten reconstruir la composición de la capilla de música en su totalidad desde 1705 hasta 1835, con la excepción de ciertos años. En las primeras décadas del XVIII se mantiene todavía la estructura del siglo anterior. Tres de los cuatro ministriles reciben de la Clavería un pequeño salario anual y el corneta a su vez 15 £

¹⁸⁵ AHME. Legajo 25/2-4. Véase Apéndice A y Anexo VI.

¹⁸⁶ AHME. H 155-6. Véase Apéndice A y ANEXO VI.

¹⁸⁷ AHME. Racional 1630. Sig. b/338 fol. 16.

¹⁸⁸ MADRID Rodrigo y Juan FLORES, *Compositores alicantinos: Siglos XVI-XVIII*. Alicante: Universidad de Alicante, Vicerectorado de extensión universitaria, 2006.

¹⁸⁹ MADRID, Rodrigo, Juan FLORES y Patxi GARCÍA, *La música en Xativa, Maestros de capilla y organistas*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2010.

repartidas en tercias anuales. A esta estructura hay que añadirle dos cantantes –un tenor y un contralto– que aparecen en las cuentas de la Clavería a partir de 1705. En 1718 se añade un tercer cantante, Luis Fuentes, quien cantaba de contrabajo con un salario de 25 libras anuales. Por su parte, la Fábrica de Santa María pagaba, al menos desde 1719, cuatro infantillos de coro que vendrían a completar la plantilla vocal además de los sochantres –uno de ellos el mismo Luis Fuentes– que se encargaban de interpretar el canto llano¹⁹⁰. En el año 1725 la capilla aumenta el número de músicos con la incorporación de dos violinistas nombrados en cabildo de 29 de agosto y que pagará la Clavería; estos instrumentistas irán incrementando progresivamente su importancia dentro de la capilla. Por su parte, la Fábrica también sufragará desde 1725 el salario de un evangelistero y un epistolero que vendrán a completar la *schola* de Santa María. El 2 de marzo de 1732 se contrata por primera vez un cantor tiple con un salario anual de 12 £. La contratación de tiples en la capilla de música de Elche estuvo ligada desde un principio a su participación en la *Festa*. Así, en los cabildos donde se contrataban estos cantores era frecuente que aparecieran cláusulas que estipulaban que el puesto sería ocupado por el aspirante mientras fuera capaz de cantar el ángel con la debida competencia.

Las obligaciones del maestro de capilla son cada vez más explícitas, como recogen los documentos de los años 1700 y 1705 que transcribe Joan Castaño¹⁹¹. Entre estas obligaciones destacan:

- a) Cantar en las celebraciones litúrgicas más importantes del año, sobre todo en la *Festa*.
- b) Enseñar música.
- c) Formar musicalmente a los infantes de coro.
- d) Buscar voces para la *Festa*.

iii. 1733-1747. EL PLEITO ENTRE LA VILLA Y LA FÁBRICA

En el racional mayor de 1711 encontramos este interesante documento que nos aclara la labor de la capilla durante todo el año:

¹⁹⁰ Ver Apéndice A2.

¹⁹¹ CASTAÑO GARCÍA, Joan, «La música a l'esglesia de Santa Maria d'Elx» en *Cabanilles*. Valencia: núms. 18-20, abril-diciembre, 1986.

Por muerte del licenciado Joseph Antolin Maestro de Capilla, nombro la villa en su lugar a D. Antonio Ladron de Guevara, natural de la ciudad de Lorca, en cabildo de 2 de Marzo de 1753¹⁹² y se le entregaron los papeles arriba expresados, y se le asigno el salario de 50 libras al año que gozava el difunto maestro, con las condiciones y obligaciones que tienen formadas la parroquia de Sta Maria que son las siguientes.

[ilegible] que el maestro de capilla este con la obligacion de tener escuela de solfa en su casa, por la mañana y tarde de cada un dia enseñando a todos los hijos de esta villa que quieran aprenderla.

que siempre que quando fuese convocado por el fabriquero, para ir a buscar, o, oír algun muchacho que tenga voz deva puntualmente asistir.

que este con la obligacion de hacer cada mes dos platicas de musica, la una por la mañana de canto de organo y la otra por la tarde de canto llano para aquellos que quisiesen asistir.

que este con la obligacion de enseñar y repasar a los niños que en cada año deven hacer el Angel y Maria, como tambien qualquier otro ministerio en los dias 14 y 15 de Agosto, ora sean vezinos de esta villa, ora traidos de otra parte.

que este con la obligacion como es costumbre de componer solfa diferente, en cada un año asi de villancicos como de letras para aquellos dias que se debe cantar.

que este en la obligacion de asistir como es costumbre con todos los demas musicos asalariados de voces y instrumentos a cantar en los dias y oficios siguientes.

Enero

En la vispera de la circuncisión, a visperas y en el dia a la misa

En la vispera de los reyes a visperas y en el dia a la misa

Febrero

En las visperas de la candelaria, a visperas y en el dia a la misa

En la vispera de S. Matias a visperas y en el dia a la misa

Marzo

En todos los dias de la Veracruz, a cantar el Magnificat, a fa bordon.

En el Domingo de Ramos a cantar el pascio

En el Miercoles Santo por la tarde a los oficios

En el Jueves Santo por la mañana a la misa y a poner el Santisimo Sacramento y de tarde a los oficios

Y en el Vienes Santo a cantar a fabordon en el paso de los dolores el miserere y por la mañana a cantar el himno Vexilla

En la vispera de la Encarnacion a visperas y en el dia a la misa

Abril

En la vispera de Pasqua de Resurreccion a visperas

En el dia de Pasqua a la procesion y cantar el Regina Coeli y a la misa y por la tarde a visperas.

¹⁹² Es una errata. El año es 1733.

En el segundo dia de pasqua a la misa
 Mayo
En la vispera de los apostoles a visperas y en el dia a la misa
En la vispera de la ascension a visperas y en el dia a la misa
 Junio
En la vispera de la pasqua del Espiritu Santo a Visperas y a Misa
En el dia a la misa y en la tarde a Visperas.
En el segundo dia de Pasqua a la misa
En la vispera de la Santisima Trinidad a visperas y en el dia a la misa
En la vispera del Corpus a visperas y en el dia a la misa y en la tarde
visperas y a la procesion.
En el dia de la Octava del Corpus a la misa y a la tarde a la procesion
En la vispera de San Pedro, a visperas y en el dia a la misa
 Julio
En la vispera de San Jaime a visperas y en el dia a la misa
 Agosto
En el dia 14 y 15 de agosto a la Festividad de nuestra señora como es
costumbre.
En el dia de la octava a la misa
En la vispera de San Bartolome a visperas y en el dia a la misa
 Setiembre
En la vispera de la natividad de Ntra. Sra. a visperas y en el dia a la misa
En la vispera de San Matheo a visperas y en el dia a la misa
 Octubre
En el dia de los apostoles a visperas y en el dia a la misa
 Noviembre
En la vispera de todos los Santos a visperas y en el dia a la misa
En el dia de todos los Santos por la tarde a visperas de difuntos a cantar
el ultimo responso y el dia de las almas lo mismo.
En la vispera de San Andres a visperas y en el dia a la misa
 Diciembre
En el dia de la purisima, a la procesion
En la vispera de St Thomas a visperas y en el dia a la misa
En la vispera de la Natividad a visperas, de noche a maitines, en el dia a
la misa, y segundas visperas.
En el segundo dia de navidad dia de San esteban a la Misa.

Que qualquiera de estas obligaciones que faltare el dicho maestro de Capilla como cualquier otro musico asalariado, segun es costumbre, pueda y deva ser multado, por el fabriquero, a su arbitrio prudente, no teniendo el permiso de dicho fabriquero

Que qualquiera tiple u otra voz que sea de lucimiento de dicha capilla, aunque tenga o no tenga salario deva ser admitido a los percances de dicha capilla, como este mismo asista a estas obligaciones, aqui mencionadas, y en dichos dias señalados asi por ser un servicio de Dios, como en lucimiento de dicha capilla.

Se le encarga al dicho maestro, que tenga el mayor cuidado en que no falten tiples para cantar en la capilla, como tambien para hacer del Angel, y la Maria en la fiesta de Ntra Señora segun lo han hecho otros antecesores, por ser este el mayor lucimiento y desempeño de dichos maestros.

Que asi dicho maestro como todos los musicos asalariados no devan faltar en los sobredichos dias so la pena arbitraria a dicho fabriquero, si no fuera por enfermedad de la qual haya de constar por relacion jurada del medico o medicos que le visitaran ante el escrivano de esta Parroquia.

Que siempre que se quiera ir aya de avisar quatro meses antes so pena de perder la ultima tercia de todas sus rentas.

Salario asignado en cada año al maestro de capilla.

Primo de la renta de la fabrica de Sta M^a..... 50 L

De la renta de la Clavaria de Ntra Sra..... 50 L

Y que estos salarios asignados se le deben pagar por un año a tercias vencidas empezando a correr desde dos de Marzo de 1733 que fue elegido por la villa respectivamente por lo que le perteneciére de cada una de las partes: Y en esta forma admite y nombra dicha fabrica por Maestro de Capilla D^o Antonio Ladron de Guevara vecino de la ciudad de Lorca, quien estando presente lo aceptó. De que yo dicho escrivano doy fe.

Estos capitulos son copia de los formados por la fabrica de Sta Maria, quando se elige Maestro y con los mismos le nombro la villa en el citado Cabildo.

D. Antonio Ladron de Guevara¹⁹³

Las condiciones son las habituales en cualquier capilla de la época con la excepción de la responsabilidad de atender la *Festa*. Este memorial es el primero conservado en el Archivo Municipal de Elche. Con anterioridad, los documentos que contenían las obligaciones del maestro de capilla se conservaban en el archivo de Santa María¹⁹⁴. Esta circunstancia, junto con la decisión del Ayuntamiento durante el año 1732 de hacer una nueva copia de la consuetud¹⁹⁵ parece revelar un interés del consistorio por reforzar su control sobre la capilla y la *Festa*. Precisamente será en 1733 cuando la Villa nombre en cabildo de 2 de marzo a Antonio Ladrón de Guevara como nuevo maestro de capilla, nombramiento

¹⁹³ AHME. Libro Racional 1700. Sig. 237 fol. 19 vº.

¹⁹⁴ CASTAÑO GARCÍA, Joan, «La música a l'esglesia de Santa Maria d'Elx» en *Cabanilles*.

¹⁹⁵ AHME Legajo 26/2-4. Véase Anexo VI.

que es refrendado por la Fábrica en la junta parroquial del 8 del mismo mes. Desde siempre la elección de maestro de capilla se había hecho por consenso entre la Fábrica y el *Consell*. Sin embargo, esa vez el obispo de Orihuela intervino oponiéndose al nombramiento, comenzando un pleito entre la Villa y el obispado que se extenderá durante catorce años. El pleito ha sido estudiado por Pomares¹⁹⁶, Massip¹⁹⁷ y fundamentalmente por Joan Castaño. Este último realizó en el año 2006 un estudio titulado *Plets i sermons. La "Festa d'Elx al segle XVIII"* que permanece inédito pero al que hemos podido tener acceso. En dicho trabajo se aporta nueva documentación. Castaño divide la historia del pleito en tres etapas en función de las diferentes fases por las que discurrió que son las siguientes:

1. Primer pleito. 1733-1736.
2. Segundo pleito. 1736-1744.
3. Tercer pleito. 1744-1746.

1. Primer pleito. 1733-1736.

En 1733 muere el maestro de capilla Joseph Antolín y, como hemos visto, la Villa nombra y la parroquia refrenda como nuevo maestro —al parecer sin consultar con el obispo— a Antonio Ladrón de Guevara, imponiéndole las condiciones que hemos transcrito. Sin embargo, el obispado no aceptó el nombramiento en virtud de un breve apostólico dictado por el papa Clemente XII sobre los residentes de Santa María y El Salvador donde se establecía que el maestro de capilla debía ser nombrado por el obispo:

*[...] que el maestro de capilla, el organista, el arpista y los dos sochantres de la iglesia de Santa María [...] hayan [...] de ser elegidos por el obispo, precediendo examen, concurso y edicto [...] pero si no se hallasen hijos naturales de la villa de Elche aptos para esto, se podrán admitir otros que no lo sean.*¹⁹⁸

El prelado José Flores Osorio, alegando el citado documento, nombró por su parte a José Gargallo como maestro de capilla, nombramiento que no fue aceptado por la Villa ni

¹⁹⁶ POMARES PERLASIA, José, *La Festa o Misterio de Elche. Vol. 3*. Elche: Patronat del Misteri d'Elx, 2006.

¹⁹⁷ MASSIP I BONET, Jesús Francesc, *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*. Alicante, Instituto de cultura Juan Gil-Albert y Ayuntamiento de Elche, 1991.

¹⁹⁸ Citado de MASSIP I BONET, Jesús Francesc, *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*. Alicante, Instituto de cultura Juan Gil-Albert y Ayuntamiento de Elche, 1991.

por la parroquia de Santa María, alzando un pleito contra la decisión en la Real Audiencia de Valencia. Los enfrentamientos entre Gargallo y Ladrón de Guevara por la dirección de la capilla y la *Festa* no tardaron en producirse. La Villa pagó con total normalidad las 50 libras anuales correspondientes al salario de maestro de capilla a Antonio Ladrón de Guevara entre los años 1733 y 1736, algo que por lo visto también intentó llevar a cabo la Fábrica a espaldas del obispo Flores, porque figura anotado en el libro de fábrica un pago de 150 £ correspondiente a los años 1734, 1735 y 1736, es decir, a razón de 50 £ anuales. Sin embargo, al margen de este apunte hay una nota a mano posterior que dice:

*Nota: Mando en visita el Itt^{mo} Sr Flores el año 34 que no se pagassen al Mtro Capilla las 50 L por lo que no debio haverse admitido esta partida en descargo.*¹⁹⁹

El 19 de junio de 1734 la audiencia adoptó lo que podríamos denominar una “medida cautelar”. Con el fin de evitar disputas entre los pretendientes al cargo, la audiencia confirma a Ladrón de Guevara como maestro de capilla al menos hasta el 31 de agosto de ese año y a la espera de una sentencia definitiva. En 1733 el encargado de dirigir la Festa será Ladrón de Guevara como se puede comprobar por el apunte donde se le pagan las dietas de los músicos que alojó en su casa durante la celebración:

*Itt- a Antonio Ladron de Guevara maestro de capilla por las dietas de los musicos que tuvo en su casa onze libras 11_*²⁰⁰

En 1734 no aparece expresamente el nombre del maestro de capilla aunque todo parece indicar que fue el propio Guevara. Pero en 1735 las dietas a los músicos foráneos ya no las cobró el maestro sino diferentes músicos de la capilla:

Itt- A Estevan Brufal por la comida de tres musicos que tuvo en su casa los dias que se ocuparon en dicha fiesta 20_5

Itt- a Mosen Lucas Martinez por las dietas del musico tiple que tuvo en su casa10_

Itt- a Mosen Ignacio Garcia por las dietas de dos musicos que tuvo en su casa treze libras diez sueldos 13_10

*Itt- a Joseph Sempere por las dietas de los dos musicos obueses que tuvo en su casa 9_*²⁰¹

¹⁹⁹ ABSME. Libro de Fábrica de los años 1719-1878. Sig. 115.

²⁰⁰ AHME Legajo 26 /2-5. Ver ANEXO VI.

²⁰¹ AHME legajo 26 / 3-1. Ver ANEXO II.

Esto hace sospechar que ya por estas fechas Ladrón de Guevara no gozaba del favor del Ayuntamiento, o al menos de una parte importante del mismo. En esa dirección apuntaba ya unos meses antes el pago a José Gargallo –su oponente– por hacer tres copias de la música del ángel para los aspirantes al puesto:

Copiar el papel del angel

Itt. Tres libras que pago a Mos. Joseph Gargallo por tres copias que hizo el papel del Angel para ensayarse los que ansían de oponerse entrego libr^a de 5 Agosto 35 y carta de pago 3 l²⁰²

Y otro pago por copiar la misma partitura en el Racional de la Villa, que denota un interés del consistorio por controlar la Festa:

Idem

Itt. Un libra que pago a Joachim Coves por haver copiado el papel de Angel en el libro racional mayor con la musica moderna para archivarlo, entrego libr^a de 5 Julio 735 con carta de pago 1 l²⁰³

Una sospecha que se confirma cuando el 21 de junio de 1736 es cesado Ladrón de Guevara por la Villa nombrándose a Lucas Martínez como maestro interino por ser el músico de mayor antigüedad de la capilla.

2. Segundo pleito. 1736-1744.

Las razones del cese no parecen ser cuestiones musicales. Según se desprende de los documentos conservados, el desencadenante de todo fue una disputa entre Ladrón de Guevara –que ya no gozaba del favor de la Villa– y Pedro Furió –al que Guevara acusa de querer hacerse con el cargo y de ser amigo de Santacilia²⁰⁴–, uno de los prebostes del Ayuntamiento y que con frecuencia era nombrado electo de la *Festa*²⁰⁵. El caso se complica porque la Fábrica se pone de parte de Ladrón de Guevara y recurre la decisión de la Villa ante la Real Audiencia de Valencia, desencadenando un segundo proceso, esta vez de la

²⁰² AHME Legajo 26 /3-1.

²⁰³ AHME Legajo 26 /3-1.

²⁰⁴ CASTAÑO *Plets i sermons...* En prensa.

²⁰⁵ Los Santacilia eran una de las familias adineradas e influyentes de Elche durante la época y Honorato Santacilia fue electo de la *Festa* en los años 1736 y 1737, entre otros.

Fábrica contra la Villa. Por su parte, el obispo seguía empeñado con su candidato José Gargallo, que ahora y paradójicamente, como hemos visto y continuaremos comprobando, parece estar próximo al Ayuntamiento. Durante estos años se vive en la capilla una inestabilidad que afectó de manera directa tanto a la *Festa* como al resto de celebraciones. La situación a la hora de organizar la *Festa* era bastante compleja en 1736, entre otros, por los siguientes motivos:

- a) La parroquia reconocía como maestro a Ladrón de Guevara.
- b) El obispo quería imponer como maestro a José Gargallo.
- c) El Ayuntamiento nombró a Lucas Martínez maestro interino por ser el músico más antiguo.

Por los documentos de la Clavería se deduce un más que probable contubernio Gargallo-Furió, alentado desde el Ayuntamiento con el fin de controlar en exclusiva la capilla y la *Festa*. Solo así se entienden los encargos que la Villa realiza y paga a través de la Clavería de la partitura del ángel a José Gargallo, músico que hace tan solo unos años era rechazado por el Ayuntamiento como maestro de capilla. Este encargo es el primero y más llamativo pero hubo otros, sin ir más lejos, en ese mismo año 1736:

Itt- a Mosen Joseph Gargallo por diferentes papeles de musica que trabajo y copio para dicha festividad10_

[...]

Itt. Dies libras que pago a Mos Jph Gargallo Pbro. por aver puesto en solfa los villancicos y areas que canto la capilla en la fiesta de la concepción del año 36. Segun acuerdo de cabildo de 12 de dic^e dicho año.....10²⁰⁶

Probablemente por esta falta de acuerdo –que se debía traducir en un ambiente muy poco propicio para la interpretación musical– se contratará en 1736 a un maestro exprefeso para dirigir la *Festa*. Ese año el elegido será Francisco Zacarías:

Itt- al maestro Zacarias Juan por haver assitido a llevar el compas en la capilla en dicha festividad..... 10²⁰⁷

²⁰⁶ AHME. Legajo 26/3-2. Véase ANEXO VI.

²⁰⁷ AHME. Legajo 26/3-2. Véase ANEXO VI.

Por aquel entonces Zacarías era maestro de capilla en Murcia y un músico de prestigio que además conocía bien el drama, ya que fue también maestro de capilla en Santa María entre 1709 y 1714, realizando durante su magisterio labores muy importantes que estudiaremos más adelante.

La celebración de la *Festa* conlleva de manera inextricable, además del drama, las vísperas, la octava y la misa de la Asunción. Por esta razón, durante cada uno de los años que duró el pleito entre la Villa y la Fábrica se contrató a un músico para que compusiera la misa ya que, aunque era obligación del maestro de capilla el hacerlo, parece que al figurar como interino se veía exento de esa tarea. De esto queda constancia en los pagos de los memoriales²⁰⁸:

1736	<i>Itt- a Mosen Joseph Gargallo por diferentes papeles de musica que trabajo y copio para dicha festividad</i>	<i>10_</i>
	<i>A Dⁿ Agustín Soto dos libras seis sueldos y ocho dineros por haver compuesto las letras para la música de dicha festividad.....</i>	<i>2,,6,8</i>
1737	<i>A Mosen Joaquin Coves dos libras por haver copiado los papeles de la música de la fiesta</i>	<i>2</i>
	<i>A Josef Pomares doze sueldos por tres manos de papel de marquilla que ha traído de Valencia para los papeles de la fiesta.....</i>	<i>12</i>
	<i>A Mosen Joseph Gargallo diez y seis libras por componer los villancicos para la fiesta</i>	<i>16 L</i>
1738	<i>Otrosi a Mosen Josep Gargallo diez y seis libras por su trabajo de haver compuesto los villancicos y demás músicas para dicha Festividad</i>	<i>16 l</i>
	<i>Otrosi: al Liz^{do} Joseph Gargallo Pbro. Diez y nueve libras seis sueldos por su trabajo de componer villancicos y traslados de papeles para dicha festividad.....</i>	<i>19_6</i>
1739	<i>Otrosi: al mesmo [Mariano Ximenez] por papel de Marquilla que traxo para copiar los papeles de musica ocho sueldos</i>	<i>_8</i>
1740	<i>Otrosi: al Li^{do} Juan Galbis Pbro treinta libras por su salario de maestro de capilla y componer villancicos para dicha festividad</i>	<i>30 L</i>
	<i>Otrosi: al Maestro de Capilla Jacinto Redon veinte y cinco libras por su trabajo de componer las obras y traslados de papeles para dicha festividad</i>	<i>25_</i>
1741	<i>Otrosi: al dicho catorce sueldos y seis dineros por tres manos de papel de marquilla que gasto en dichas obras</i>	<i>_14_6</i>
1742	<i>Otrosi: a Pedro Furio por su trabajo de componer los villancicos y misa y llevar el compas en dicha festividad veinte y cinco libras.....</i>	<i>25</i>
	<i>Otrosi: al Licen^{do} Dⁿ Juan Bautista Galbis Presb^o maestro de capilla de la ciudad de Villena, por haver compuesto los villancicos en dicha festividad y por haver llevado el compas en ella treinta libras</i>	<i>30 L</i>
1744	<i>Otrosi: al Liz^{do} Jacinto Redon maestro de capilla de la ciudad de Val^a treinta y quatro libras por haver venido a llevar el compas en dicha festividad y octava componer las obras para ella incluso el gasto del viaje a esta villa y su vuelta</i>	<i>34 L</i>
1745	<i>Otrosi: a Dⁿ Thomas Ochando ocho libras por el excesivo trabajo que ha tenido en la composicion de los papeles de musicos para dicha festividad, y papel que ha gastado por los muchos musicos de que en el presente año se ha compuesto la capilla para el mayor lucimiento en dicha festividad, segun asi acuerdo en cabildo 25 de Agosto corriente año</i>	<i>8_</i>

²⁰⁸ Algunos de estos apuntes han sido confundidos por Vives, Masip y Gómez Muntané, como los pagos por realizar las libretas de la *Festa* que se conservan en el AHME. Sin embargo, tras una lectura precisa y de conjunto de estos apuntes no hay duda de que se refieren a los villancicos y misa de la Asunción.

1746	Otrosi: Al liz ^{do} Thomas Ochando maestro de capilla de musica de esta villa por los papeles que ha gastado en la composición	5_
	Otrosi: a Joaquin Coves por el trabajo de copiar el libro del consueta de la corniza, papel, pergamino y encuadernarla.....	16
1747	Otrosi: dose llibras pagadas a Pedro Furio Maestro de capilla por las muchos trabajos en componer las obras , haver compuesto salve, y magnificat y papel que gasto en dichas obras	12_

Por otra parte, entre 1736 y 1744 se contratarían distintos maestros de capilla cada año para la dirección del drama. Es probable que fuera un maestro de consenso debido a que en la *Festa* participaban eclesiásticos que dependían de la Fábrica y que no reconocían como legítimo al maestro interino nombrado por el Ayuntamiento, pero entre estos eclesiásticos había algunos próximos al obispo que tampoco transigían con la decisión tomada por la Fábrica y apoyaban al candidato episcopal.

La siguiente tabla aclara algo lo enmarañado de la situación en lo que respecta a la *Festa* durante estos años:

AÑO	MAESTRO DE CAPILLA ²⁰⁹	DIRECTOR DE LA FESTA	COMPOSITOR DE LA MISA
1736	LUCAS MARTÍNEZ	FRANCISCO ZACARÍAS	JOSEPH GARGALLO
1737	LUCAS MARTÍNEZ	JUAN GALBIS	JOSEPH GARGALLO
1738	LUCAS MARTÍNEZ	LUCAS MARTÍNEZ	JOSEPH GARGALLO
1739	LUCAS MARTÍNEZ	LUCAS MARTINEZ	JOSEPH GARGALLO
1740	LUCAS MARTÍNEZ	JUAN GALBIS	JUAN GALBIS
1741	LUCAS MARTÍNEZ	JACINTO REDÓN	JACINTO REDÓN
1742	PEDRO FURIÓ	PEDRO FURIÓ	PEDRO FURIÓ
1743	PEDRO FURIÓ	JUAN BAUTISTA GALBIS	JUAN BAUTISTA GALBIS
1744	IGNACIO GARCÍA	JACINTO REDÓN	JACINTO REDÓN

El 22 de noviembre de 1737 la audiencia de Valencia falla de manera salomónica. La Villa debía pagar a Ladrón de Guevara cuatro meses de salario hasta que encontrara otro trabajo, lo que se produjo el 1 de noviembre de 1738 cuando fue contratado como director en la capilla de Almería. La Fábrica, que era en ese momento la única institución que defendía a Guevara como maestro, le paga una gratificación:

Otrosi: da en descargo veinte libras que ha pagado a Antonio Ladrón maestro que fue de la capilla de esta villa que de orden de los electos y fabriquero se le dieron en atencion a unos papeles de musica de dexo dicho

²⁰⁹ Los documentos siempre aclaran que se trata de un interino.

maestro a tiempo de su marcha. Consta libranza y recibo al pie de dicho maestro sub num. 49..... 20 L²¹⁰

Sin embargo, la falta de acuerdo entre Ayuntamiento, Fábrica y obispado enquistan la situación con continuas disputas. La Fábrica no pagará sueldo alguno en concepto de maestro de capilla y el Ayuntamiento pagará estipendios a diferentes músicos en concepto de gratificaciones. La situación no mejora ni siquiera cuando en 1740 José Gargallo se presta a dirigir gratis.

3. Tercer pleito. 1744-1746.

El obispado inicia en 1744 el tercer proceso en defensa de sus intereses, pero en este caso en el Supremo Consejo de Castilla. Mientras tanto –aunque la situación de interinidad en la capilla continuó– durante estos dos últimos años de conflicto parece haber algo más de estabilidad. En 1744 ejerció el cargo de maestro durante algún tiempo Ignacio García, músico tenor de la capilla, que renunció al mismo por razones de edad. El 23 de diciembre de 1744 se nombra, también interinamente, a Thomas Ochando y comienzan lo que parecen ser dos años de relativa tranquilidad. No sabemos mucho de este maestro pero probablemente fuera un músico notable que acabó su carrera en América, ya que se encuentran composiciones suyas en las catedrales de México y Puebla²¹¹. En 1746 se nombra a Pedro Furió (músico diferente del anterior, probablemente el sobrino²¹²) que procedía de la catedral de Granada y que cobra la cantidad de 73 libras anuales de la Clavería, suma elevadísima que puede tener su explicación en que tan solo recibía salario por parte del Ayuntamiento. Con Ochando y Furió se viven momentos de relativa calma, debido también a que Gargallo se marcha a otra localidad y deja sin sentido la intención del obispado de colocarlo como maestro de capilla. Tal y como se desprende de los documentos de Clavería, ya no existe la dicotomía entre el magisterio de capilla de todo el año y la celebración de la *Festa*:

²¹⁰ ABSME. Libro de Fábrica de los años 1719-1878. Sig. 115.

²¹¹ CASARES, Emilio (Ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Madrid: Sociedad General de Autores Española. 1999-2002.

²¹² RUISÁNCHEZ REDONDO, Natalia. “Pedro Furió, maestro de Capilla en Elche” en *Festa d'Elx*, número 48. Elche: Ayuntamiento de Elche, 1996.

AÑO	MAESTRO DE CAPILLA ²¹³	DIRECTOR DE LA FESTA	COMPOSITOR DE LA MISA
1745	THOMAS OCHANDO	THOMAS OCHANDO	THOMAS OCHANDO
1746	THOMAS OCHANDO	THOMAS OCHANDO	THOMAS OCHANDO
1747	PEDRO FURIÓ	PEDRO FURIÓ	PEDRO FURIÓ

El conflicto se resuelve cuando la Real Audiencia da la razón al obispo y este nombra el 25 de julio de 1748 a Jacinto Redón como maestro de capilla, dando comienzo a un magisterio que durará hasta 1799. Cuando Jacinto Redón toma posesión de su cargo ya no se producirá ningún conflicto entre las instituciones y los pagos por componer misas desaparecen debido a que quedaba incluido en el salario de maestro la composición de la música que se necesitaba para la ocasión y tan solo aparece, excepcionalmente, un apunte de 1754 donde dice:

Otrosi: A Mosen Jacinto Redon maestro de capilla por el coste de unos papeles de musica que hizo venir de Valencia para dicha función..... 50²¹⁴

Por lo dilatado del magisterio de Jacinto Redón y por la importancia de las transformaciones que se dieron durante su mandato merece ser considerado como una etapa en la evolución de la capilla de Santa María.

iv. 1748-1798. EL APOGEO DE LA CAPILLA CON JACINTO REDÓN

Jacinto Redón es nombrado maestro de capilla por el obispo de Orihuela el 25 de julio de 1748 y casi sin tiempo para tomar posesión debe hacerse cargo de la *Festa*. Por esa razón recibe un estipendio extra:

Otrosi. A Mⁿ Jacinto Redon Pbro. Maestro de Capilla 12 L en atención al cortísimo tiempo que ha tenido para componer las obras y ser presiso gratificar a las personas que le han ayudado.....12²¹⁵

²¹³ Los documentos siempre aclaran que se trata de un interino.

²¹⁴ AHME Legajo 27/1-6. Véase Anexo VI.

²¹⁵ AHME Legajo 27 /1-1. Véase Anexo VI.

Con Jacinto Redón comienza una etapa de estabilidad y crecimiento en la capilla, que llegará a su máximo apogeo en lo que a número de músicos se refiere. Durante los primeros años del magisterio de Redón se produjeron cambios sustanciales en la *Festa* como la renovación completa de prácticamente todo el vestuario; reformas estructurales de gran calado en lo que a las tramoyas se refiere; y sobre todo, cambios importantísimos en cuestiones musicales como la supresión de la judiada, la codificación y consolidación de un determinado tipo de adornos y la participación instrumental, entre otros aspectos que estudiaremos con detalle en un capítulo aparte. Durante esta etapa los instrumentos de cuerda reafirman su supremacía en detrimento de los ministriles. En este sentido, en 1754 se incorpora a la plantilla un tercer violín y desaparece en 1750 la figura del músico ministril. En 1760 se contrató a Vicente Redón como ministril pero especificando “*oboe y ministril*”, mientras que en 1759 se contrató a Fernando Bunguen como contrabajo/violón. En 1752 se contrataría como trompa y clarín a Joaquín Ibarra y al año siguiente a Josep Picó, que durante algunos años también ejerció de contralto de segundo coro. Ambos, Picó e Ibarra, ya habían participado con la capilla en la fiesta de la Asunción como refuerzo antes de integrarse de manera estable en la misma. El doble coro se consolida con la llegada en 1753 del mencionado Picó como segundo contralto. Durante esta época era práctica habitual componer y ejecutar música a varios coros en las solemnidades importantes y la capilla adopta la estructura necesaria para interpretar ese tipo de repertorio. Por último, al jubilarse Joseph López como arpista en 1754, la plaza es ocupada por Pasqual Brufal que ya consta como músico clave y organista, concluyendo el proceso de renovación y modernización de la capilla que comenzara con la llegada al magisterio de Jacinto Redón. La capilla alcanzó su cénit en lo que a intérpretes se refiere en torno a 1760 con una plantilla consolidada, con sus obligados retoques, hasta su desaparición en 1836. En el mismo 1760 desaparece la Clavería de la Asunción y tan solo hemos podido reconstruir la capilla los años 1761 y 1762 a través de las libranzas que se conservan en el AHME, y entre 1763 y 1772 con los libros de Fábrica que están depositados en el ABSME. Entre 1762 y 1773, año en que comienzan los expedientes de Propios y Arbitrios, existe un vacío documental en el Ayuntamiento que hace imposible conocer algunos cambios que se dieron en la capilla durante esos años, ya que no todos los músicos recibieron salario de la Fábrica. Sin embargo, si comparamos 1762 con 1773 no encontramos demasiados cambios salvo algún que otro nombre, siendo las plazas las mismas. La Fábrica contrata en 1781 por primera vez a un segundo organista, plaza que al parecer solo era remunerada por la Iglesia. Durante esta época el maestro de

capilla cobraba 50 libras anuales²¹⁶ de la Clavería y otras 50 de la Fábrica, un sueldo bastante digno y comparable con otros oficios que también pagaba el Ayuntamiento. Por ejemplo, un médico ganaba 90 £, el escribano 100 £ y el abogado de la Villa en la ciudad de Valencia otras 40 £²¹⁷.

Durante este periodo también hay que destacar la compra de un nuevo órgano que se comenzó a construir en 1752 y se inauguró el 14 de agosto de 1754 durante las vísperas de la Asunción previas a la *Vespra*²¹⁸. En el libro de fábrica se conservan los siguientes pagos:

Otrosi: siete libras dies y seis sueldos que se pagaron a Juan Ivarra importe los setenta reales dies y seis dineros de porte de los quatro fuelles de organo traídos de Madrid y la resta de trabajo de subirles al archivo y derecho de romana segun libramiento y recibo de veinticuatro de agosto del año cinquenta y dos bajo el num 49.....7 L 16 s
[...]

Otrosi: mil duscientas noventa y quatro libras inze sueldos y ocho dineros que componen diez y nueve mil quinientos reales de vellon los mismos que se pagaron a Dⁿ Leonardo Fernandez Davila mitad del coste del organo de S^{ta} Maria segun recibo de fecha en Madrid de tres de octubre del año cinquenta y dos baxo recibo 1294 L²¹⁹

La decoración del órgano fue encargada al escultor local Ignacio Castell de Pérez y la revisión del trabajo la realizaría Francisco Salzillo:

Otrosi: quinze sueldos a Fran^{co} Slacillo Mtro escultor y tallista de la ciudad de Murcia por sus dietas y trabajo en el reconocimiento de Capa de organo de S^{ta} Maria segun libramiento y baxo el nº 44..... 1 L 12 s²²⁰

También entre los años 1771 y 1776 se construye la sillería del coro de eclesiásticos que cantaban el gregoriano. Se encargó este trabajo a Pedro La Iglesia, carpintero que también trabajaba normalmente en la *Festa*:

²¹⁶ En 1792 pasó a cobrar 80 £.

²¹⁷ Éstos y otros sueldos se pueden consultar en cualquier expediente de Propios y Arbitrios.

²¹⁸ VVAA. *El nuevo órgano del Misteri d'Elx*. Elche: Patronato del Misteri d'Elx, 2006.

²¹⁹ ABSME. Libro de Fábrica de los años 1719-1878. Sig. 115.

²²⁰ ABSME. Libro de Fábrica de los años 1719-1878. Sig. 115.

Otrosi: doy en data seiscientas veinte y ocho libras cinco sueldos y once dineros entregadas a Pedro Layglesia maestro carpintero por todo el gasto ocurrido en el sillario de nogal compuesto de veinte y cuatro sillas que se hizo para el coro de la iglesia de Santa Maria. Consta segun pormenor se explica en el memorial de este gasto y libramiento que le acompaña y presento bajo en nº 61628_5_11²²¹

El hecho de que se hable de 24 sillas nos da el número aproximado de cantores eclesiásticos que formaban la *schola* durante aquella época.

Aparece como maestro de capilla durante el año 1798 Jacinto Redón, pero en la *Festa* compartirá la dirección con el organista Esteban Brufal, que además será su sucesor en el cargo el año siguiente. Se cierra así una etapa de la capilla y de la *Festa*, en la que, como hemos visto, la capilla creció, se modernizó y se convirtió en una de las más importantes de la zona. La *Festa* también cambió mucho en este periodo, asunto que estudiaremos en profundidad en el correspondiente capítulo.

v. 1799-1836. ÚLTIMOS MAESTROS Y DESAPARICIÓN

En 1799 se hará cargo de la capilla Esteban Brufal y mantendrá la misma estructura que su antecesor, es decir, algo más de una quincena de músicos que desempeñaban los siguientes roles: un organista que también ejecutaba el clave y el arpa, un segundo organista, dos violines, un violón, dos trompas/clarines, un bajonista, una corneta y un oboe en lo que a instrumentos se refiere, y un doble coro en la parte vocal con dos contraltos (primer y segundo coro) y dos tenores (también primer y segundo coro)²²². Los cantores Bernardino Vidal y Luis Roca también ejercían de sochantres, y por parte de la Fábrica de Santa María se pagaba a un evangelistero, un epistolero y cuatro infantillos. Esta estructura se mantuvo hasta la disolución de la capilla en el año 1836.

El magisterio de Brufal, duró poco porque éste murió el 21 de julio de 1802, pero a pesar de ello tuvo una influencia muy significativa en la *Festa*, que estudiaremos en los capítulos VI y VII. El mismo 21 de julio es nombrado como maestro de capilla *Mosen* Ignacio Rodríguez, quien desempeñó esta labor hasta el 27 de mayo de 1833. Rodríguez era

²²¹ ABSME. Libro de Fábrica de los años 1719-1878. Sig. 115.

²²² Véase apéndices A1 y A2.

el propietario de la consuetud de 1722 según se desprende de la anotación que aparece en la segunda hoja de la misma²²³ y se la regaló en el año 1820 a su discípulo Francisco Antonio Aznar, que por aquel entonces cantaba de tiple en la capilla y que con el tiempo llegaría a ser maestro de la misma. José Pomares Perlasia afirma en su libro:

Aún se conservan de este músico [Ignacio Rodríguez] las siguientes composiciones: Misa a 4 voces con 2 violines, 2 trompas y acompañamiento continuo de violón y órgano (año 1789); Trisagio a dúo a la Santísima Trinidad con violines, trompas y bajo (1793); Gozos a dúo y a 3, con acompañamiento de forte-piano, a Santa Anastasia (1818); Rosario a 4, con violines y trompas (1792); y una colección de motetes, salve, coplas, etc. que se han perdido²²⁴.

Pomares no ofrece ningún dato sobre el paradero de estas partituras aunque, dado que se ha confirmado que el archivo de Santa María no se malogró en 1936, no es descartable que estos y otros documentos del mismo se encuentren custodiados en algún archivo privado de Elche.

Ignacio Rodríguez sería el mentor de Francisco Antonio Aznar Pomares, músico que comenzó cantando de tiple en el año 1817 y que a partir de julio de 1823 pasó a ocupar la plaza de contrabajo violón. En 1824 fue nombrado también segundo organista, plaza que pagaba la Fábrica y que compatibilizó con la de contrabajo violón, que sufragó el Ayuntamiento hasta que el 1 de junio de 1833 fuera elegido maestro de capilla. Francisco Antonio Aznar fue el último maestro de capilla que contó con un grupo estable de músicos que cobrasen regularmente por dedicarse a la música del culto de Santa María. A raíz de las disposiciones para la desamortización de los bienes eclesiásticos llevadas a cabo en 1835 por el gobierno de Mendizábal, el Ayuntamiento de Elche decide suprimir la asignación económica para la capilla de música.

d. LA MÚSICA EN SANTA MARÍA A PARTIR DE 1836

En 1836 el Ayuntamiento todavía llevó a cabo el pago de algunos atrasos a los músicos. Sin embargo, éstos fueron los últimos desembolsos y la decisión del consistorio de

²²³ Véase capítulo II/b.v.

²²⁴ POMARES PERLASIA, José, *La Festa o Misterio de Elche*. Vol. 3. Pág. 426.

no continuar sufragando parte de los salarios de la capilla supuso en la práctica la desaparición de ésta. A partir de esta fecha, la Fábrica de Santa María –muy mermada en su capacidad económica por la desamortización– también cesa en el pago a los músicos de la capilla y solo continuará costeando el sueldo del organista, los dos sochantres y los cuatro infantillos. Se conserva el siguiente recibo de 1838 que da fe de esta práctica:

Repartimiento de mil trescientos diez y seis reales veinte y dos mrs. Dos tercios de otro echo entre los sirvientes de la Ynsigne Parroquial de S^{ta} Maria de la villa de Elche y es el tercio de los señalados a cada uno por la Junta Diocesana en este año de 1838

<i>Sacristan Mayor Dⁿ Antonio Marron</i>	<i>66, 22,, 2/3</i>
<i>Sochantre Dⁿ Bernardino Vidal</i>	<i>33,, 11, 1/3</i>
<i>Sochantre Dⁿ Gaspar Moscardó.....</i>	<i>33,, 11, 1/3</i>
<i>Organista Dⁿ Tomas Sansano</i>	<i>66,22,2/3</i>
<i>Sacristan Jayme Pomares</i>	<i>416,22,, 2/3</i>
<i>Sacristan Antonio Sansano</i>	<i>416,22,, 2/3</i>
<i>Campanero Juan Pomares</i>	<i>116,22,, 2/3</i>
<i>Manchador Rafael Escribano.....</i>	<i>90</i>
<i>Los cuatro infantillos.....</i>	<i>66,22,, 2/3</i>
<i>Suma igual</i>	<i>1316,22,, 2/3</i>
<i>Elche 22 de diciembre de 1838</i>	
<i>Dⁿ Antonio Marron Fabriquero²²⁵</i>	

Aparte de estos recibos, tan solo quedan remuneraciones relacionadas con la actividad musical por cantar el gregoriano en Semana Santa:

He recibido de D. Antonio Marron, como Fabriquero de la Ynsig^e Parroq^l. Ygl^o de S^{ta} Maria de esta villa, la cantidad de treinta y seis reales vellon, y son por cantar los Pasios en los dias de domingo de Ramos y viernes santo, y el exultet del Sabado Santo. Y para que conste lo firmo en Elche y Marzo 31 de 1836

Son 36 R^s vⁿ Tomas Blasco Pbro. [rubricado]²²⁶

Cuando tratemos el capítulo de los adornos volveremos sobre este tema, ya que los sochantres Bernardino Vidal y Gaspar Moscardó así como el propio Tomás Blasco –que

²²⁵ ABSME. Sig. 65/10.

²²⁶ ABSME. Sig. 65/8.

como hemos visto también cantaba el gregoriano en Semana Santa– tuvieron un papel destacado en la *Festa*, desarrollando papeles como el araceli o el ternario.

Entre los recibos de la Fábrica del año 1853 hallamos un interesante documento que detalla las diferentes celebraciones que se desarrollaban a lo largo del año en Santa María hasta el 1840, indicando que en 1853 todo se hacía igual pero sin música:

Attº 12- Las festividades que se celebraban antes hasta el año 40 con todo esplendor y musica de capilla son la siguientes

Natividad del Sºr. Por el clero Dobla y Fabrica la musica

Los Sºtos Apostoles por el dicho y Fabrica la musica

Semana Santa por Admºn de Rech y fabrica la musica

Dia del Corpus y su octava por el dicho y Ayuntamiento la musica con procesion

Dia de la Asumpta y Purisima por el dicho clero y Ayuntamiento con procesion la musica

Los 6 dias octava de la Asumpta por el vinculo de Nuestra Señora con musica por el dicho ayuntamiento

Dia de la octava Dobla por el clero, ayuntamiento la musica

Las Salves de Ntra Señora en la octava por las limosnas de la dicha señora

Las 15 festividades de la circuncision, Nombre de Jesus, S. Jose, Encarnacion, Purificacion, Visitacion, Natividad, nombre de Maria, [ilegible], Patrocinio, todos los Santos, Presentacion, desposorios, Esperanza, Dobla y [ilegible] con musica del vinculo de Ntra Sra.

10 Doblal con 14 dias de horas por dicho vinculo

Las salves de todos los sabados por dicho vinculo

Maytines de difuntos por D. Pedro Mira con musica Admºn

Maytines de Purisima por la masa comun de clero, la musica de la Mª y proºn de Aytº

Maitines de Navidad por el clero, musica de fabrica

Maytines de la Venida por Dª Manuela Espla, musica del vinculo de Ntra Sra

Maytines 2 de 40 horas por D. Pedro Mira Admºr

82 Doblal por el mismo clero con solemnidad sin musica de la masa o por muchos

40 Anvºs generales con visperas por muchos

102 dias de feria idem

196 Doblal hasta completar el año de al Admºn de Santacilia

207 tercias por dicha Admºn y el resto de la renta misas rezadas 3 por las dichas

Procesiones Corpus, Pasqua de Resurreccion, Asumpta, Purisima, Venida con la Rogaciones

Misas Perpetuas de la masa comun del clero o por muchos segun reduccion de los bienes vendidos el año dicho 436

Misas de la Admºs y Beneficios todas sus rentas

Excepto 236 misas resadas rason de los bienes vendidos en los 1841 al 45 todo se celebra con la misma solemnidad y pompa menos la musica por haver cesado la capilla

Ademas se celebra el mes de Maria²²⁷

Aunque la capilla de música ya nunca se recuperaría, el Ayuntamiento continuó pagando a través de los presupuestos municipales para la celebración de las fiestas del Corpus, 2.000 reales; para Semana Santa, 900 reales; y por supuesto para la *Festa*, que recibía la dotación más cuantiosa, con 6.000 reales. Lamentablemente y como hemos visto en el capítulo dedicado a la organización económica de la *Festa*, los presupuestos municipales a partir de 1836 no especificarán cómo se invertía este dinero y tan solo podemos saber la inversión total.

De entre todos los presupuestos de estos años que se conservan en el AHME cabe destacar el de 1845 donde se recoge que el consistorio pagó a los sochantres y organista de las tres iglesias de la ciudad.

Presupuestos de los gastos del culto parroquial y de sus sirvientes

[...]

Además se incluyen en este presupuesto las siguientes festividades que se celebran en dicha Insigne Iglesia por disposición del Ayuntamiento cuyo importe se pagaba antes de los fondos de propios y son en esta forma:

<i>Nuevecientos reales para las funciones de semana Santa</i>	<i>900</i>
<i>Dos mil reales para la del Corpus Christi</i>	<i>2.000</i>
<i>Seis mil reales para la Festividad de Nuestra Señora de la Asunción</i>	<i>6.000</i>

Salarios de los sirvientes de la espresada [sic] parroquial

<i>Dos sochantres a dos mil doscientos reales anuales cada uno</i>	<i>4.400</i>
<i>Un organista</i>	<i>2.200</i>
<i>Un campanero.....</i>	<i>1.125</i>
<i>Un manchador</i>	<i>300</i>
<i>Y cuatro infantillos a ciento cincuenta reales cada uno</i>	<i>600</i>

Parroquia del Salvador

[...]

Salarios de los sirvientes de dicha parroquial

<i>Un sochantre.....</i>	<i>2.200</i>
--------------------------	--------------

²²⁷ ABSME. Recibos de Fábrica. Sig 65/22.

<i>Un organista</i>	2.200
<i>Un sacristan</i>	1.200
<i>Un teniente sacristan y campanero</i>	945
<i>Un manchador</i>	225
<i>Y dos infantillos a ciento y cinco reales cada uno</i>	210
<i>Parroquia de San Juan Baustista</i>	
[...]	
<i>Salarios de los sirvientes de dicha parroquia</i>	
<i>Al sacristan nº1 la dotación anual de</i>	945
<i>Al idem nº2</i>	375
<i>Al organista</i>	300
<i>Al sochantre</i>	300
<i>Dos infantillos</i>	300 ²²⁸
[...]	

Sin embargo, tan solo encontraremos en este año de 1845 los pagos destinados a sufragar el salario de sochantres y organistas por parte del Ayuntamiento. A raíz de la documentación conservada llegamos a la conclusión de que, de toda la actividad musical que hubo hasta 1835, tan solo quedó el órgano y el gregoriano, sufragado en exclusiva por la parroquia de Santa María, desapareciendo totalmente la música polifónica y los villancicos en lengua vernácula. La desaparición de la capilla de Santa María no solo supuso la eliminación de un grupo de cantores que se dedicaba a la música del culto sino la liquidación de una institución que, como en muchos otros lugares del país, era el único sitio donde se podía estudiar música. La progresiva y rápida desaparición a lo largo del siglo XIX de la inmensa mayoría de las capillas de España supuso un cambio radical para los músicos que vieron cómo desaparecía una estructura laboral y educativa que había perdurado desde hacía al menos tres siglos.

La historiografía de la *Festa* coincide en señalar la segunda mitad del siglo XIX como el comienzo de un periodo de decadencia de la *Festa* a todos los niveles, siendo el aspecto musical uno de los más perjudicados. Sin embargo, la desaparición de la capilla de música también pudo tener su parte positiva visto desde la perspectiva del siglo XXI. Con el cese de la capilla serían los sochantres y cantores aficionados en su mayoría los que progresivamente se irán haciendo cargo de las celebraciones. La *Festa* sale en ese momento de la línea evolutiva de la música académica y se enquistaba, conservando una manera de interpretar muy antigua que hubiera sido sustituida por otra más acorde con los gustos de la

²²⁸ AHME. Presupuesto original de los gastos del culto parroquial y salarios de sus sirvientes. Sig. 48-29.

época sí se hubiera mantenido un conjunto de músicos profesionales. Como estudiaremos en el capítulo dedicado a la interpretación, los sochantres y los sacerdotes dedicados al canto llano serán los únicos músicos “profesionales” que continuarán cantando en la *Festa*. Esto es debido a que, como hemos visto, era la única música que sobrevivió en las iglesias ilicitanas, por lo que tendrá una influencia importante, especialmente en la conservación de los adornos. Con el paso de los años cada vez será mayor el número de cantores aficionados que comienzan a cantar en la *Festa*. Este aislamiento de la *Festa* de las nuevas corrientes musicales que proliferaron a partir de la segunda mitad del siglo XIX permitió, entre otras cosas, la supervivencia de una manera de ornamentar que tenía los días contados con la llegada de los reformadores de Solesmes, quienes borraron de la música litúrgica todo rastro de ornamentación.



VI. LA MÚSICA CONSERVADA EN LAS DIFERENTES PARTITURAS DE ENSAYO Y CONSUETAS

a. INTRODUCCIÓN²²⁹

Las fuentes escritas en las que nos ha llegado el *Misteri* son relativamente escasas si se tiene en cuenta lo dilatado de su historia. Aunque la mayoría de los investigadores coincide en datar el drama a finales del siglo XV y el primer documento que nos habla de una celebración que bien podría ser la *Festa* está fechado en 1523²³⁰, el primer documento que contiene las directrices para poner en marcha el drama, junto con el texto poético, está fechado en 1625 y habrá que esperar nada menos que hasta 1709 para encontrar la primera partitura musical²³¹. Los documentos en cuestión son las consuetas de 1625 y de 1709 respectivamente.

Etimológicamente, la palabra consuetas procede del latín *consuetus*, *-a*, *-um* que significa “habitual”²³². En valenciano moderno la palabra significa²³³:

Como palabra de género femenino:

Llibre de consuetuds i costums, de pràctiques i cerimònies, d'una església o una corporació parroquial.

Manuscrit que conté una peça dramàtica amb les normes per a la seua adequada representació.

Como palabra de género masculino:

²²⁹ Parte del contenido de este apartado se ha extraído de mi trabajo de investigación “La transmisión de la *Festa*” realizado para el DEA y presentado en la UPV en el año 2008. En el presente trabajo se amplían algunos de los aspectos que se trataron en el mencionado DEA.

²³⁰ Se trata del testamento de Isabel Caro conservado en el ABSME Sig. 75P. Véase ÁLVAREZ FORTES, Ana María y Joan CASTAÑO GARCÍA, «Una noticia de la Festa d’Elx de l’any 1523» en *Festa d’Elx*. Elche: 1987.

²³¹ La primera partitura de la que existen noticias es la consuetas de 1639, pero actualmente está desaparecida y solo se conoce la letra y algunos fragmentos musicales por transcripciones del siglo XIX.

²³² *Diccionario ilustrado latino-español, español-latino Vox*. Barcelona: Biblograf, 1991.

²³³ LACREU, Joseph, (dir.), *Diccionari valencià*. Valencia: Bromera, 1995.

Apuntador.

En Elche, la palabra *consueta* ha sido utilizada por los diferentes investigadores que han estudiado la *Festa* y por el pueblo ilicitano en general para designar documentos de lo más diverso: desde las primeras partituras musicales conocidas del siglo XVIII, pasando por las distintas copias que se hacen a finales del XIX y principios del XX de documentos del siglo XVII hoy desaparecidos, hasta las traducciones, guías de la representación y el sinfín de partituras modernas realizadas por los maestros de capilla a lo largo del siglo XX. Por ello se hace necesario acotar y definir las fuentes con las que trabajaremos. Se pueden dividir estos textos en dos grandes bloques: por un lado lo que la mayoría de los investigadores consideran “consuetas históricas”, por otro las partituras y cartones de ensayo escritos para uso de los cantores y los diferentes maestros de capilla a partir del siglo XVIII.

i. LAS CONSUETAS “HISTÓRICAS”

Los textos históricos donde se hallan recogidas bien la letra del *Misteri*, bien la letra y la música, junto con las acotaciones escénicas que permiten la representación y que son denominados comúnmente “consuetas de la *Festa*” son:

- **La consueta de 1625.** Nos ha llegado de manera indirecta a través de una copia realizada en 1900 por Pedro Ibarra de un manuscrito hoy desaparecido de 1625, obra de Gaspar Soler Chacón, y que a su vez es copia de un texto que custodiaba el Ayuntamiento. Contiene solamente la letra y las acotaciones escénicas.²³⁴
- **La consueta de 1639.** Copiada por “un *devot*” el 6 de febrero de 1639. Esta consueta desapareció a finales del siglo XIX. Hoy solo se conoce la letra por descripciones decimonónicas, aunque parece ser que el documento también contenía la parte musical.
- **La consueta de 1709.** Copiada por Joseph Lozano y Roiz. Contiene la música, escrita en notación renacentista (mensural blanca) y la letra.
- **La consueta de 1722.** Realizada también por Joseph Lozano y Roiz. Copia la música y la letra, con las mismas características que la consueta de 1709.

²³⁴ Esta copia fue objeto de estudio por primera vez en mi DEA presentado en el año 2008 en la UPV.

- **La consuetud de 1751.** Copiada por Carles Tàrrega. Como se puede leer en el prólogo del manuscrito, es una copia privada destinada a la familia del autor. Contiene solo la letra y las acotaciones escénicas. Es una copia de la consuetud de 1625.

ii. PARTITURAS, CARTONES Y LIBRETAS DE ENSAYO

En el AHME se conservan una serie de partituras que fueron utilizadas por los cantores de la *Festa* durante los siglos XVIII, XIX y comienzos del XX. Son documentos que contienen únicamente el papel individual de cada cantor. Aunque no se conserva la totalidad del drama porque faltan algunos papeles como el de la María, estos manuscritos son fundamentales para el estudio de la evolución interpretativa de la *Festa* porque, como veremos, son los documentos que realmente se utilizaban en la puesta en marcha del drama cada año.

En el Archivo del Patronato del Misterio²³⁵ se encuentra depositado otro conjunto de partituras que también será objeto de estudio. Aunque su datación a principios del siglo XX excede el rango temporal previsto para este estudio, su análisis es necesario para comprender mejor la evolución de las partituras del siglo XIX.

Por último, han sobrevivido hasta nuestros días una serie de partituras guardadas celosamente por algunas familias ilicitanas en su archivo privado. En este trabajo de investigación se han conseguido rescatar dos documentos tan importantes como son: una copia del *Libro de tapas verdes* y el *Cuaderno del bajo metal*. De estos documentos se ofrece una edición facsimilar en el anexo IV y V.

La siguiente tabla resume las diferentes consuetas y partituras:

iii. RECENSIÓN DE CONSUETAS Y PARTITURAS DE LA FESTA

Fuentes transmitidas directamente:

²³⁵ En adelante, APM.

FUENTE	ARCHIVO	CONTENIDO
Consueta de 1709. ²³⁶	AHME.	Texto y música de la <i>Festa</i> .
Consueta de 1722. ²³⁷	Archivo privado de la familia Orts.	Texto y música de la <i>Festa</i> .
Consueta de 1751. ²³⁸	Archivo privado de la familia Ruiz.	Texto de la <i>Festa</i> .
Libretas y cartones de los siglos XVIII y XIX. ²³⁹	AHME.	Partituras de ensayo de los cantores de la <i>Festa</i> .
Partituras de comienzos del siglo XX	APM	Partituras de ensayo y guion de Alfredo Javaloyes
Partituras recuperadas en esta tesis	Archivos privados de familias ilicitanas	-Libreta del <i>bajo metal</i> -Copia del Libro de tapas verdes

Fuentes transmitidas indirectamente:

- **Consueta de 1625.** Contiene solo el texto. El original ha desaparecido. Nos ha llegado a través de una copia de Pedro Ibarra de 1900.

Existen dos ediciones realizadas por el propio Ibarra a principios del XX.

IBARRA RUIZ, Pedro. El tránsito y la Asunción de la Virgen. *Elche: Librería Agulló, 1933. Archivo del Patronato Nacional del Misterio.*
_____. Lo misteri d'Elig. El Misterio de Elche. *Alicante: Imp. Lucentum, 1929. AHME. Sig. L/386.*

En el Anexo I se reproduce la copia de 1900 que dio lugar a estas dos ediciones.

- **Consueta de 1639.** Contenía texto y música, pero el original ha desaparecido y solo nos ha llegado el texto a través de dos ediciones realizadas a finales del XIX.

²³⁶ MUNTANÉ, M^a Carmen Gómez y MASSIP BONET, Jesus-Francesc. *Consueta de 1709.* (Ed. Facsímil) Valencia: *Conselleria de Cultura, Educació i Ciència*, 1986.

²³⁷ QUIRANTE SANTACRUZ, Luis. *El Misteri d'Elx. Edició de la consuetat del 1722.* Elche: Patronat del Misteri d'Elx, 2002.

²³⁸ CASTAÑO GARCÍA, Joan. (ed.), *Consueta de la Festa de la Verge i Mare de Déu, Maria Santíssima de l'Assumpció de Carlos Tàrrrega i Caro.* (1751) Elche: M. Pastor, 1992.

²³⁹ VIVES RAMIRO, José María. *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales.* Valencia: Generalitat Valenciana-Ajuntament d'Elx, 1998; MASSIP BONET, Jesus-Francesc, «Nous manuscrits de la Festa d'Elx: els quaderns dels cantors» en *Festa d'Elx*. 1989.

FUENTES PONTE, Javier. Memoria histórico-descriptiva del Santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche. *Lérida: Tip. Mariana, 1887. AHME. Sig. L/602.*

CHABÁS LLORENS, Roque. "El drama sacro de Elche" en El archivo. *Denia: 1890. AHME. Sig. 22463.*

b. LAS CONSUETAS DE LA FESTA

i. LA CONSUETA DE 1625

La consuetud de 1625 lleva por título:

*Llibre de la Festa de Nostra Señora de la sumptio, ditta Vulgarment La Festa de la Vila de elig sacada de son original Registre A Instancia del Señor Honorat Martí de Monssí Cavaller familiar del St. Offisi y Capita per sa Magestat en la ciutat de Oriola.*²⁴⁰

El documento original desapareció a principios del siglo XX y su contenido nos ha llegado gracias a una copia realizada por Pedro Ibarra en el año 1900. Esta copia se hallaba también extraviada y fue recuperada en otoño de 2003 por los responsables del Centro de Cultura Tradicional de Pusol, una institución ilicitana dedicada a estudiar y recuperar las tradiciones, usos y costumbres del pueblo de Elche y sus pedanías²⁴¹. Este documento ya fue objeto de estudio en el DEA mencionado anteriormente y por su trascendencia se ha decidido incluirlo también aquí como anexo ya que es este importante manuscrito el que tomaremos como referencia a partir de ahora para hablar de la consuetud de 1625, mientras no aparezca documento original²⁴².

Pedro Ibarra, que tuvo contacto directo con la consuetud original, al final de su copia describe el documento de esta manera:

²⁴⁰ Véase ANEXO I.

²⁴¹ El Museo Escolar de Pusol se creó en 1969 ligado al proyecto pedagógico "La Escuela y su Medio". Fue declarado museo por Resolución de 23 de junio de 1992 por la Consellería de Cultura, Educación y Ciencia. En octubre de 2009 fue incluido en el Registro de Prácticas Ejemplares de la UNESCO.

²⁴² Del manuscrito de Ibarra teníamos constancia hasta este momento a través de dos ediciones realizadas en 1929 y 1933. Véase supra *Recensión de consuetas y partituras de la Festa*.

Lo que antecede esta tomado a la letra de un cuaderno manuscrito, de tapas de pergamino, ligaduras de seda verde, que consta de 29 páginas de escritura, en un tamaño de 15x21 centímetros, comprendiendo lo que he copiado desde la portada hasta la pag.ª 24, pues las restantes no tienen interes para mi, por tratarse de la genealogía de D. Gaspar Soler Chacon, a cuyos apuntes acompañan dos escudos de armas, firmando la presente copia, que debo a la amabilidad de un amigo que me ha prestado el manuscrito citado, en Elche a 28 de Agosto de 1900.

Pedro Ibarra y Ruiz [rubricado]²⁴³

Gracias al prólogo de la consuetu²⁴⁴ sabemos que el autor de la misma es Gaspar Soler Chacón, quien en 1625 copió una consuetu que se guardaba en el Ayuntamiento por encargo de Honorat Martí de Monssí. Según relata Soler Chacón en el mismo prólogo:

este trellat es tret del original que la vila te en son Archiu en la Caxa de tres claus be y fielment trelladat les advertensies dels dits actes.²⁴⁵

La *caxa de tres claus*, que aún se conserva en el AHME, es un baúl donde se guardaban los documentos más importantes de la Villa. Como su nombre indica tenía tres cerraduras cuyas llaves custodiaban el *jurat*, el *clavari* y el *escriba*²⁴⁶ por lo que solo podía ser abierta en presencia de estos tres prebostes. Lamentablemente, Soler no proporciona más datos sobre la consuetu que custodiaba el Ayuntamiento: no dice nada ni sobre la forma del documento, ni acerca de si era un documento musical o solo literario, ni sobre la antigüedad del mismo.

El hecho de que fuera custodiada en la “*caxa de tres Claus*” parece indicar que el documento del Ayuntamiento que copia Gaspar Soler no era una consuetu para uso práctico sino más bien una especie de “escritura de propiedad”, un documento que servía para dar legitimidad al drama y destinado a darle continuidad por encima de los avatares socio-políticos a los que pudiera estar sometido el *consell*²⁴⁷.

Por otra parte, como se puede leer en el título, la consuetu de 1625 se copia por encargo de “Honorat Marti de Montsi Cavaller familiar del St. Offisi”, lo que ha llevado a

²⁴³ Véase Anexo I, p. 41.

²⁴⁴ Véase Anexo I, p.2.

²⁴⁵ Véase Anexo I, p. 3.

²⁴⁶ A lo largo de los siglos van cambiando los cargos, pero siempre eran necesarios tres responsables.

²⁴⁷ Sobre este asunto se aportan más datos en mi DEA.

algunos investigadores a pensar que se trata de una especie de informe o memorándum sobre la *Festa* destinado a la Inquisición. Sin embargo, las características de este documento desmienten esta hipótesis por las siguientes razones:

El texto y la descripción del drama viene acompañado, primero, de un poema escrito por un tal Alonso de Yáñez de Parladorio dedicado a Honorato Martí de Montsís e intercalado entre la *Vespra* y la *Festa*²⁴⁸ y, después de copiar la *Festa*, añade una especie de resumen del libro de Cristóbal Sanz *Antigüedades y glorias de la villa de Elche*²⁴⁹. Algo que parece fuera de lugar en un escrito dirigido al Santo Oficio.

El texto –según dice Ibarra– lo copia gracias “a la amabilidad de un amigo que me ha prestado el manuscrito”²⁵⁰. Es decir, que se encontraba en manos privadas. Un posible custodio del libro podría haber sido José María Ruiz de Lope²⁵¹. Si su fin último hubiera sido realmente el Santo Oficio, se hubiese encontrado en algún archivo de la Inquisición o, al menos, eclesiástico.

Como demuestra Joan Castaño²⁵², la consuetas de 1751 es una copia privada de la de 1625, lo que incide en la existencia de este tipo de documentos para uso exclusivamente familiar.

Por todas estas razones es más plausible pensar que la denominada “consuetas de 1625” fuera destinada a uso privado, una pieza de colección realizada por encargo.

Otro aspecto destacable de esta consuetas es que contiene algunas coblas que no se encuentran en el resto de consuetas posteriores, salvo en la de 1751 que como veremos es una copia de ésta de 1625. Estas coblas debieron de cantarse por aquel entonces, pero por motivos desconocidos dejaron de formar parte del drama en algún momento comprendido entre 1625 y la copia de la consuetas sucesiva del año 1639. Las coblas en cuestión son:

1. Al comienzo de la Primera parte o *Vespra*:

Maria:- Germanes mies: yo voldria

²⁴⁸ Véase Anexo I, pp. 16-17.

²⁴⁹ Véase Anexo I, pp. 27-41.

²⁵⁰ Véase Anexo I, pág. 42.

²⁵¹ AHME, Sig PH/66.

²⁵² CASTAÑO GARCÍA, Joan, (editor), *Consuetas de la Festa de la Verge i Mare de Déu, Maria Santíssima de l'Assumpció de Carlos Tàrrrega i Caro (1751)*. Elche: M. Pastor, 1992.

*Fer çerta petitio aquest dia
Pregvos nom vullau dexar
Puix tant me mostrau amar.
Maríes:- Verge y mare de Deu
On vos voldreu anar
Vos irem a acompanyar.²⁵³*

2. Al comienzo de la Segunda parte o *Festa*, después de la cobla “*A vosaltres venim pregar*”, encontramos:

*Responen les maríes y Angels als apostols:
Maríes:- Vosaltres siau ben vinguts
Parents e amichs de grans virtuts
Promptes som pera anar
A la verge a soterrar.²⁵⁴*

3. Acabada la Coronación, podemos leer:

*Acabat de coronar a nostra s^a puga St. Thomas al cadafal y abraça a St.
Pere y als demes Apostols esmenant esta lletra de la coronatio lo li.ado
Comes mestre del real palatio²⁵⁵ es canta:
La SSma. Trin.t.- Veniu mare excellent
puix que virtud os abona
ab esta ymperial corona
reynareu eternalment.
Gloria patri et filio... ett.²⁵⁶*

Se ignora por completo con qué música se cantarían estas coblas y ni siquiera se conoce en qué momento exacto entre 1625 y 1639 dejaron de cantarse, pero sí se puede saber la fecha aproximada de introducción de la tercera de ellas, lo que nos posibilita también acotar la fecha de redacción de la consuetud del Ayuntamiento que copia Soler. Como dice el texto, el licenciado Comes era maestro de capilla del Palacio Real, por lo que no puede ser otro que Juan Bautista Comes, quien fuera maestro de capilla de Felipe III y Felipe IV desde

²⁵³ Véase Anexo I, pág. 8.

²⁵⁴ Véase Anexo I, pág. 19.

²⁵⁵ Como explicaré más adelante, se trata casi con total seguridad de Juan Bautista Comes.

²⁵⁶ Véase Anexo I, pág. 25.

1618 a 1628²⁵⁷, lo que significa que si cuando compuso esta cobla era “*mestre del real palacio*”, la consuetud del Ayuntamiento tuvo que ser redactada entre los años 1618 y 1625, fechas entre las que realizaría su copia Soler Chacón.

Con respecto al resto de coblas que también desaparecieron de las consuetas posteriores (“*Germanes mies*”, “*Verge y mare de Deu*” y “*Vosaltres siau*”), tampoco ha quedado constancia de por qué dejaron de interpretarse. Joan Castaño apunta la posibilidad de que se suprimieran para ahorrar dinero ya que en ocasiones, por ejemplo, se tenía la necesidad de recurrir a niños de fuera de la ciudad con el consiguiente gasto pecuniario²⁵⁸. Sea por ésta o por otras razones, lo cierto es que tan solo catorce años después de que Soler Chacón realizara la copia, la consuetud del Ayuntamiento estaba obsoleta, ya que en la consuetud de 1639 no aparece ni rastro de estas coblas.

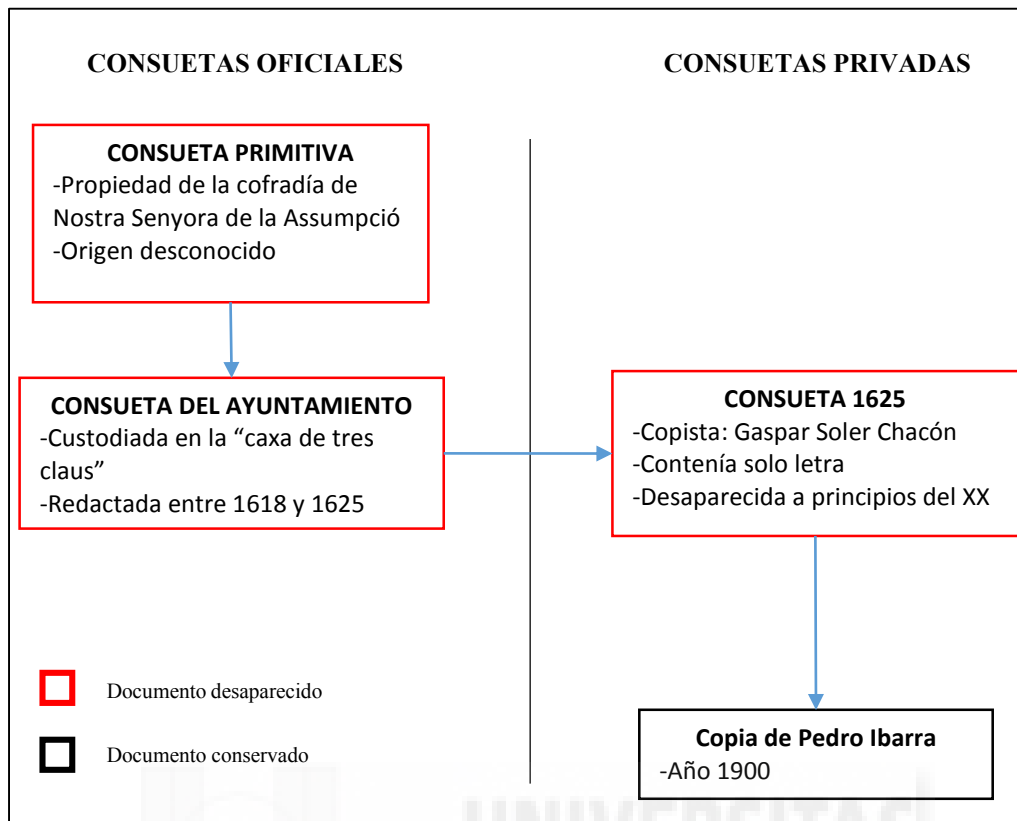
Estos hechos desmienten las hipótesis anteriores que databan la consuetud que poseía el Ayuntamiento en 1609 y le atribuían un carácter “oficial”, es decir, la consideraban un documento prescriptivo que recogía las normas precisas a las que debía ajustarse el drama. Por el contrario, los datos aportados hasta ahora dan una idea de lo inestable que pudo ser tanto la letra como la música del *Misteri*, al menos en las primeras décadas del siglo XVII. Volveremos sobre esta cuestión más adelante.

La filiación de las fuentes nos lleva a conjeturar que la consuetud del Ayuntamiento fue copiada de otra consuetud anterior en poder de la Cofradía de la Asunción. Aunque de esta supuesta consuetud primitiva no tenemos ningún dato. El siguiente estema aclara la filiación de la consuetud de 1625²⁵⁹:

²⁵⁷ CLIMENT, José y Joaquín PIEDRA, *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977

²⁵⁸ CASTAÑO GARCÍA, Joan, *L'organització de la Festa a través dels temps. Mon i Misteri de la Festa d'Elx*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1997.

²⁵⁹ En rojo se indican los documentos desaparecidos.



ii. LA CONSUETA DE 1751

El documento lleva por título:

Llibre de la Festa de Nostra Señora de la Asumpcio, dita vulgarment La festa de Agost de la Vila de Elig, treta de originals registres antichs; ab altres noticies recopilades de escriptures y fragments que he vist, yo D. Carlos Tarrega de Caro, actual Requeridor (o Capita que dihuen) de la costa maritima de esta Vila de Elig; trobantme ya huy, dia 17 Agost 1751, de edad de 64 años, y 3 meses en que o ferme D. Carlos Tarrega [rubricado]

Esta consuetas fue recuperada en abril de 1984 por Joan Castaño, quien realizó un estudio y una edición facsimilar del documento en 1992. Aunque cronológicamente es, de entre las que se denominan consuetas históricas, la más moderna, cabe citarla a continuación de la de 1625, ya que como ha demostrado Joan Castaño en su edición crítica es una copia

de la que escribió Soler Chacón y que acabamos de analizar²⁶⁰. Por lo tanto, existen dos copias de la consuetas de Soler Chacón: una de 1751, realizada por Carlos Tàrrega, y otra de 1900, copiada por Ibarra.

La consuetas tiene unas dimensiones de 212 x 145 mm. Las tapas son de pergamino flexible y tiene cuatro ligaduras de cuero. Sobre la cubierta se puede leer:

Llibre pera solament, los fills y descendents, de my, Dn Carlos Tarrega y Caro. Any 1751

Como se desprende del título, se trata de una nueva copia para uso privado que al igual que la de 1625 sobrevivió custodiada celosamente por familias ilicitanas que fueron legando el documento de generación en generación.

iii. LA CONSUETA DE 1639

El título de este documento es el siguiente:

Consuetas de la Festa de Nostra Señora de la Assumptió que es celebra en dos Actes Vespra y dia en la insigne Villa de Elig. Escrita per un devot seu en VI dies del mes de Febrer del Añy MDCXXXIX.

La consuetas original de 1639 ha desaparecido y se conserva sólo parte de su contenido en tres ediciones/descripciones del siglo XIX. Estas son:

FUENTES PONTE, Javier. Memoria histórico-descriptiva del santuario de Ntra Sra de la Asuncion de Elche. *Lérida: 1887. Págs. 237-253.*

CHABÁS, Roque. El Archivo. Tomo IV. El drama sacro de la virgen de Elche. *Denia: 1890. Págs. 203-211.*

HERRERA, Adolfo. Excursión a Elche. Boletín de la sociedad española de excursiones. *Madrid: 1896.*

²⁶⁰ Para una información completa y exhaustiva de esta consuetas consúltese: CASTAÑO GARCÍA, Joan, (editor), *Consuetas de la Festa de la Verge i Mare de Déu, Maria Santíssima de l'Assumpció de Carlos Tàrrega i Caro (1751)*. Elche: M. Pastor, 1992.

El problema de estas copias es que carecen de rigor científico. Dejando aparte asuntos filológicos y de metodología científica, un breve análisis crítico de cada una de ellas es más que suficiente para poner de manifiesto esta falta de rigor. Pasemos a examinar en detalle las tres ediciones:

1. *La edición de Fuentes Ponte:*

Fuentes Ponte describe la consuetta de la siguiente manera:

Los papeles que tratan las tradiciones de la venida de la Imagen, como adjuntos a esta dentro del arca de la tradición, han sido desde luego buscados por nuestro celo, pero sin éxito alguno, hallando únicamente un Consuetta arreglado sobre aquellos mismos, cuyo cuaderno manuscrito nos ha proporcionado para estudio y copia el curioso noticiero don José María Ruiz: este documento ya muy estropeado esta en folio con elegantes y típidos [sic] caracteres de los de uso caligráfico en el primer tercio del siglo XVII encabzándose con este título: "Consuetta de la Festa de Nostra Señora de la Assumtió que es celebra en dos Actes, Vespray dia en la insigne Villa de Elig.- Escrita por un devot seu en VI del mes de Febrer del Any MDCXXXIX"

Aunque al parecer esta consuetta contenía toda la música del drama, Fuentes solo copia la letra y tres partes: el ángel, la coronación y Santo Tomás. Es importante señalar que este es el único investigador que –según él mismo afirma– trabaja con la consuetta original delante a la hora de realizar la copia. No obstante, varios investigadores han criticado su falta de rigor a la hora de realizar la transcripción. Solo dos ejemplos bastan para ilustrar esta falta de cuidado:

- Se salta, quizá por descuido, la sección comprendida entre la *Salve* y *O Deu valeu*, volviendo a comenzar la transcripción a partir de *Los meus cars fills*.
- Las partituras que reproduce se pueden considerar más un dibujo que una copia real de la partitura destinada a ser descifrada por alguien.

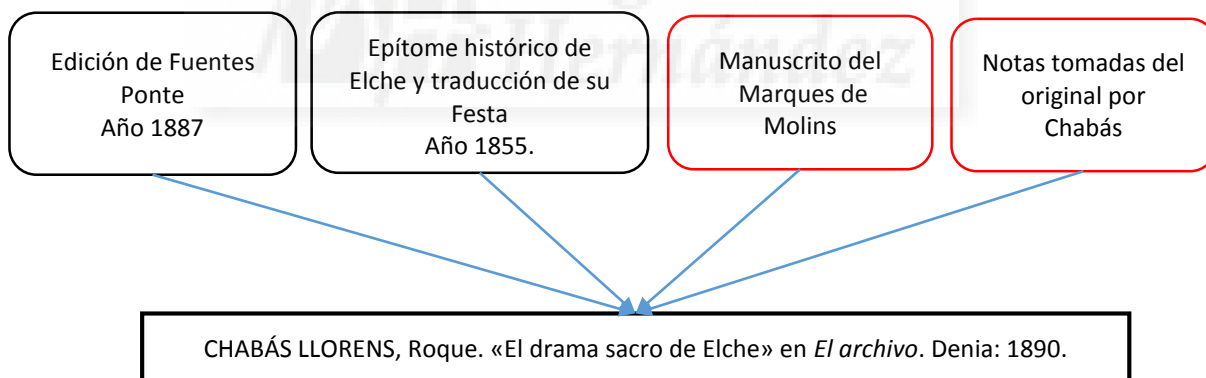
Pese a estas deficiencias tan significativas, la edición de Fuentes Ponte es la más fiable de todas las que se han realizado.

2. La edición de Roque Chabás:

Roque Chabás es uno de los investigadores que critica la falta de rigor de Fuentes, pero a renglón seguido reconoce que cuando realiza su trabajo solo dispone de los siguientes textos:

- *Memoria del Santuario de Ntra. Sra. de la Asunción en la ciudad de Elche*, que es precisamente el texto de Fuentes.
- *Epítome histórico de Elche y la traducción de su Festa*.²⁶¹ Es una traducción al castellano, se supone que del texto de la consuetas de 1639, de la que es imposible sacar ninguna conclusión.
- Un manuscrito del Marqués de Molins, hoy desaparecido y que como comprobaremos en la colación de los textos en realidad es una copia de la consuetas de 1709.
- Notas tomadas por el propio Chabás del “original de Elche”.

Atendiendo a todos estos datos, la filiación de la edición que realiza Roque Chabás de la consuetas de 1639 queda ilustrada con el siguiente estema²⁶²:



En resumen, Roque Chabás, en lo que respecta a este trabajo, no actuó con rigor científico, ya no solo porque probablemente jamás viera la consuetas de 1639 original sino porque, además, mezcla textos de dudosa procedencia y otros que, como en el caso del Marqués de Molins, incluso copian una consuetas distinta (la de 1709). En definitiva, basta

²⁶¹ FUENTES AGULLÓ, Francisco, *Epítome histórico de Elche desde su fundación hasta la Venida de la Virgen inclusive y traducción de la Fiesta*. Elche: 1885.

²⁶² En color rojo se indican los documentos actualmente desaparecidos.

este somero análisis comparativo para otorgarle muchísima mayor credibilidad a Fuentes Ponte que a Chabás porque, pese a sus múltiples inexactitudes y descuidos, trabaja directamente con el texto original. Además, Chabás tiene como fuente principal el trabajo de Fuentes Ponte que paradójicamente tanto critica.

3. La copia de Adolfo Herrera

Adolfo Herrera realiza un trabajo en el que, según él, reproduce tanto la letra como la música de la consuetas de 1639. Pero como se demostró en mi DEA, el estudio de Herrera es una copia de un documento realizado por Ibarra a comienzos del siglo XX que mezcla la música de la consuetas de 1709 con las acotaciones escénicas de 1639. Estas acotaciones no estarían sacadas de la consuetas original, sino de la edición de Roque Chabás que hemos visto anteriormente. Debido a que se trata de una edición compilada y dependiente de otras ediciones, el texto de Herrera no es relevante para este estudio.

Cuando algunos investigadores hablan de la consuetas de 1639 en realidad se están refiriendo a las ediciones de Fuentes, Chabás y Herrera. Sin embargo, hemos visto que tan solo son traslados parciales de la consuetas de 1639 y por lo tanto deben ser considerados solamente como lo que son: descripciones de dudosa calidad todas ellas de una consuetas hoy desaparecida. Debido a que la edición de Fuentes Ponte es la única que se realiza utilizando la consuetas original directamente y que además es la que sirve de referencia para las otras dos, nos parece la más fiable y será la que tomaremos como referencia principal en el resto del presente trabajo.

Respecto a la utilidad práctica de la consuetas de 1639, poco se puede deducir a través de las ediciones citadas, pero el hecho de que fuese redactada por “un *devot*” –como podemos leer en el título– y de que no aparezca ninguna referencia directa a esta consuetas entre la documentación conservada en los archivos parece indicar que, al igual que las consuetas de 1625 y 1751, se trata de un documento de carácter privado.

iv. LA CONSUETA DE 1709

Hoy por hoy y mientras no aparezcan otros documentos actualmente extraviados (como la consuetas de 1639), la consuetas de 1709 copiada por José Lozano Roiz es la partitura de la *Festa* más antigua que existe. El documento lleva por título:

Consueta o Director per a la gran funcio de Vespra y Dia de la Mare de Deu de la Asumpcio, Patrona de Ells, per a els Mestres de Capella

El tamaño de la consueta es de 27 x 20,5 cm. Es una partitura de facistol, es decir, las voces están escritas a cuatro partes separadas y se distribuyen entre las dos páginas; las voces primera y tercera en la página del lado izquierdo; las voces segunda y cuarta en la página derecha; las más agudas arriba y las más graves abajo.

Desde un punto de vista histórico-musical se puede considerar el documento de 1709 como la consueta del *Misteri* por excelencia debido a su antigüedad. El texto ha sido objeto de transcripción y estudio –tanto desde el punto de vista musical como literario– por varios investigadores entre los que destacan M.^a Carmen Gómez, José María Vives y Jesús Francesc Massip²⁶³. Sin embargo, ninguno de estos estudios aborda aspectos relacionados con el uso práctico que se le dio a este documento así como la relación que guarda con el resto de documentos y partituras de la *Festa*. Tanto en el DEA como en el artículo que publiqué en la revista *Festa d'Elx* en 2009 se ofrecen una serie de indicios que demuestran que la consueta de 1709 no fue redactada con el fin de ser una partitura para un uso práctico sino que –al igual que las consuetas anteriores– fue confeccionada, probablemente por encargo, como un documento privado que contenía la descripción del drama. En contra de lo que se ha venido sosteniendo hasta el momento, la consueta de 1709 era una partitura de propiedad privada, igual que todas las demás conservadas y no perteneció al Ayuntamiento hasta el primer cuarto del siglo XX. Las razones más importantes que se expusieron en mis mencionados trabajos para defender esta hipótesis son las siguientes:

- a) El tamaño y formato son inadecuados para una partitura de atril.
- b) El excelente estado de conservación denota su poco uso.
- c) Las anotaciones de mano posterior no son propias de una partitura de ensayo.
- d) Los errores de copia nunca fueron corregidos y hacen imposible la ejecución de varias piezas tal y como aparecen en la consueta.

²⁶³ Los trabajos más importantes sobre esta consueta son: GÓMEZ MUNTANÉ, M.^a Carmen y Jesús Francesc MASSIP BONET, *Consueta de 1709*. Ed. Facsímil; VIVES RAMIRO, José María, *La Festa y el consueta de 1709*; y VIVES RAMIRO, José María, *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*.

- e) Existen numerosísimas diferencias entre las partituras de ensayo de los cantores del siglo XVIII y la consuetas.
- f) No encontramos ni rastro de los abundantes adornos con los que se cantan ciertos números tanto monódicos como polifónicos.

Todos estos datos serán completados ahora con otros descubrimientos fruto de pesquisas realizadas desde entonces.

Las anotaciones de mano posterior fueron realizadas por Jacinto Redón, quien fuera maestro de capilla entre 1749 y 1798. A esta conclusión se llega comparando la letra de la consuetas con las partituras del archivo musical de Santa María recuperadas en esta tesis y con los documentos conservados en el archivo de la basílica que son obra de Redón:

Consuetas de 1709	Partituras y documentos
 <p data-bbox="432 999 464 1016">264</p>	 <p data-bbox="1270 1025 1302 1043">265</p>
 <p data-bbox="676 1173 708 1191">266</p>	 <p data-bbox="1126 1182 1158 1200">267</p>
 <p data-bbox="695 1384 727 1402">268</p>	 <p data-bbox="1251 1402 1283 1420">269</p>
 <p data-bbox="432 1547 464 1565">270</p>	

²⁶⁴ Consuetas de 1709, página 8.

²⁶⁵ ABSME. Sig. 56/1. Mano quinta de varias. Documento 33.

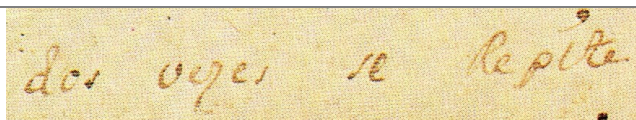
²⁶⁶ Consuetas de 1709, página 8.

²⁶⁷ Partituras del ABSME recuperadas en esta tesis. Véase Anexo VIII.

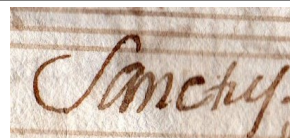
²⁶⁸ Consuetas de 1709, página 13.

²⁶⁹ Partituras del ABSME recuperadas en esta tesis. Véase Anexo VIII.

²⁷⁰ Consuetas 1709, página 14.



271



El que la consuetas de 1709 no se redactara para servir como partitura de ensayo no significa que no fuera utilizada por los maestros de capilla que ocuparon el cargo durante los años sucesivos. Más que servir de base para los ensayos, en el sentido estricto, sí parece que se emplearía como libro de consulta por algunos maestros más de ochenta años después de su redacción. Esto explica las anotaciones realizadas por Jacinto Redón, quien también realizó una serie de ajustes y reformas musicales de calado tanto en lo referente a las partituras como en cuestiones de instrumentación y escenografía, entre otros aspectos, alrededor del año 1790. El que se utilizara tan solo como libro de consulta explica su excelente estado de conservación. Por otra parte hay que señalar que, como se demuestra a través del análisis de las partituras de los cantores, la consuetas nunca fue considerada como un libro de referencia o un documento normativo. Era una partitura más a la que se recurría y de la que se tomaba lo que era necesario siguiendo o no las indicaciones según la coyuntura.

v. LA CONSUETA DE 1722

El manuscrito original se encuentra actualmente en la biblioteca privada de los herederos de Juan Orts Román, aunque su contenido es accesible gracias a la edición facsimilar realizada por el Patronato del Misterio en 2002²⁷².

Las dimensiones del manuscrito son 28,5 cm de alto por 21,5 cm de fondo. Esta consuetas consta de 26 hojas y al contrario que las anteriores, no tiene título. El primer folio está en blanco; en el folio 2 hay escrita, de mano posterior, una dedicatoria:

“A mi querido discípulo Fran[cis]co Ant[onio] Aznar. Su maestro. Ygnacio Roriguez. Pbro [rúbrica] Elche 1820”.

En el reverso del mismo folio 2 se puede leer:

²⁷¹ Consuetas de 1709, página 30.

²⁷² Edición crítica del texto y facsimil en: QUIRANTE SANTACRUZ, Luis, *El Misteri d'Elx. Edició de la consuetas del 1722*. Elche: Patronat del Misteri d'Elx, 2002.

“Escrita por el bene[ficia]do Josep Lozano y Roiz. Pbro. Año 1722”.

A partir de la 3ª hoja comienza la letra y la música de la *Festa*. La última hoja está en blanco.

El autor es el mismo que el de la consuetas de 1709, Joseph Lozano y Roiz. También se trata de una partitura de atril o facistol. Aunque de tamaño es algo más grande que la de la consuetas de 1709, sigue sin ser suficiente para poder funcionar como una verdadera partitura de atril. El estado de conservación también es muy bueno, está usada pero no deteriorada. Tiene huellas en los bordes pero no hay ninguna página rota ni enmendada. Aunque tiene algunas anotaciones de mano posterior no hay ningún tachón, ni aparece corregido ninguno de los numerosos errores y diferencias que existen con las partituras de los cantores tanto musicales como de texto. Por todas estas razones se deduce que, al igual que la consuetas de 1709, se trata de un documento que jamás se utilizó para ensayar y que fue redactado para un uso de carácter privado, posiblemente como un objeto de colección. Las anotaciones de mano posterior, al igual que sucediera con la de 1709, parecen estar hechas por algún maestro de capilla que la utilizó como libro de consulta. Como se indica en el segundo folio era propiedad de Ignacio Rodríguez quien la regaló a su discípulo Francisco Antonio Aznar que se convertiría con el tiempo en uno de los maestros de capilla más importantes de la historia de la *Festa*.

La cuestión lógica y obligada es: ¿Lozano y Roiz toma como modelo para realizar el manuscrito de 1722 la consuetas de 1709 o utiliza otra consuetas como referencia? La respuesta a esta pregunta requiere la comparación de los textos y la música de ambas consuetas²⁷³. De esta comparación se deduce que la consuetas de 1709 sirvió como modelo a Joseph Lozano para la copia de 1722 por las siguientes razones:

- a. Errores comunes. Como hemos visto existen una serie de errores en la consuetas de 1709 que son atribuibles al copista y que hacen imposible la ejecución de determinadas piezas tal y como vienen recogidas en la consuetas. Estos errores jamás son subsanados por la consuetas de 1722, que los

²⁷³ En el anexo III se ofrece una colación de ambas consuetas.

reproduce exactamente igual que en 1709, y afectan tanto a la música como a la letra. Un ejemplo concluyente lo encontramos en la *Salve*²⁷⁴:

- Existen varios signos de repetición mal colocados y copiados exactamente igual en ambas consuetas.
 - Existe un evidéntísimo error en la letra que se da en ambas consuetas: “*Advocata peccatorum/ Consolatrix peccatorum* en vez de “*Advocata peccatorum / Consolatrix afflictorum*”.
- b. La versión de 1722 es una versión erosionada de la de 1709. Siempre que hay alguna diferencia entre las partituras es porque la de 1722 no reproduce algo o añade por error algún elemento que desvirtúa el significado. Es decir, siempre que hay diferencias es porque en 1722 hay menos información que en 1709, o bien la información es incorrecta.

vi. FILIACIÓN DE LAS CONSUETAS DE LA FESTA

Ya hemos visto que ninguna de las consuetas que han sobrevivido hasta nuestros días fue confeccionada para ser utilizada en la puesta en marcha del drama, es decir, ninguna servía para ensayar. Más que un principio generador del drama, las consuetas son una documentación, una instantánea que nos ofrece una imagen de la *Festa* en un momento histórico determinado. Precisamente las consuetas que nos han llegado son, más que ningún otro documento, una foto fija, ya que ninguna de ellas era una partitura de trabajo destinada a ser utilizada por el maestro de capilla cada año.

Para aclarar bien las relaciones entre las consuetas conservadas o reconstruibles, es necesario realizar un análisis comparativo de los textos con objeto de detectar las diferencias, errores, omisiones, correcciones, etc. Basándonos en las coincidencias y diferencias podremos formular una hipótesis que explique las relaciones entre las diferentes fuentes. En el Anexo II se realiza la colación de los textos de los que extraeremos las pertinentes conclusiones.

En la primera parte de este capítulo hemos determinado que las consuetas de 1639, 1709 y 1722 son consuetas de carácter privado y no desempeñan ningún papel en la puesta

²⁷⁴ Páginas 8 y 9 de la consuetas de 1709 y páginas 12 y 13 de la consuetas de 1722.

en escena anual de las celebraciones. Se trata probablemente de objetos de colección bibliográfica o devocional. Podríamos pensar incluso que tienen un origen completamente ajeno a la práctica interpretativa y que constituyen líneas de transmisión de la *Festa* absolutamente independientes y ajenas a ésta. Sin embargo, la relación con la consuetud del Ayuntamiento –copiada en 1625 por Gaspar Soler Chacón– que se refleja en la gran cantidad de giros gramaticales que comparten, desmiente esta última hipótesis. La coincidencia a nivel gramatical da fe de que todos los textos tienen un origen común. Sin embargo, tal y como se puede observar comparando cualquier acotación escénica, las diferencias entre ellos son suficientemente grandes como para concluir que ninguno es una copia exacta del otro. Hay que suponer procesos de revisión y reelaboración que sin variar sustancialmente el significado introdujeron variantes morfológicas y gramaticales en el texto.

Si las consuetas de 1639, 1709 y 1722 son consuetas privadas, –es decir, de colección– deben de estar copiadas de otras consuetas hoy desaparecidas que probablemente sí fueran “consuetas de ensayo”. A continuación extraeré los rasgos más significativos de cada texto y posteriormente trataré de inferir un modelo que explique las diferencias y similitudes entre las fuentes.

1. *Filiación de la consuetud de 1639*

Como ya hemos visto, en la consuetud de 1625 aparecen una serie de coblas que no se encuentran en las consuetas posteriores.²⁷⁵ Estas coblas son:

- Al comienzo de la primera parte o *Vespra*, *Germanes mies* (María) y *Verge y Mare de Deu* (cortejo).²⁷⁶
- Al comienzo de la segunda parte o *Festa*, después de *A vosaltres venim pregar*, encontramos la cobla *Vosaltres siau ben vinguts* (Cortejo).²⁷⁷
- Acabada la coronación, *Veniu Mare excellent*.²⁷⁸

No es posible determinar exactamente en qué fecha se decidió suprimir estas coblas. Lo único que se sabe a ciencia cierta es que en 1639 –año en que se copia la consuetud que

²⁷⁵ Véase supra, capítulo VI.b.i.

²⁷⁶ Véase Anexo I, pág. 8.

²⁷⁷ Véase Anexo I, pág. 19.

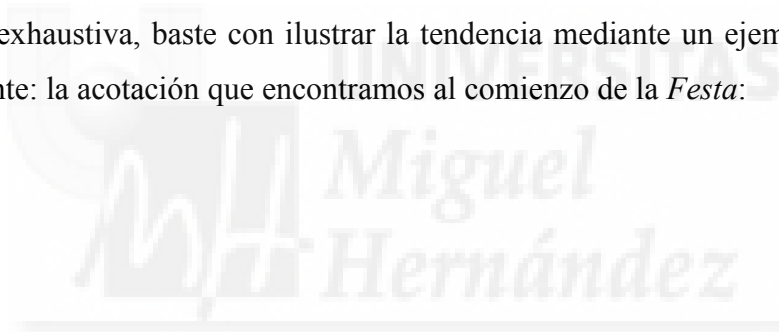
²⁷⁸ Véase Anexo I, pág. 25.

nos ha llegado— la de 1625 se había quedado obsoleta y por eso entre 1625 y 1639 se decidió redactar una nueva en la que se revisó el texto —tanto el poético como el de las acotaciones— e incluso, como veremos más adelante, es posible que se revisara la música.

Veamos algunos ejemplos de estas revisiones. Respecto a la revisión del texto poético, es importante el cambio semántico que se produce en la cobla de St. Tomás y que por ser un cambio de significado total descarta un posible un error de copia en favor de un cambio deliberado²⁷⁹:

1625	1639	1709
St. Thomas: O bes fort desaventura de mi trist, desaconsolat que nom sia assi trobat en esta sancta sepultura	Sent Thomas O Res fort desaventura de mi trist, desaconsolat que non sia yo trobat en esta Sancta sepultura.	De bes fort desaventura de mi trist, desaconsolat que non sia yo trobat en esta sancta sepultura.

En lo tocante a la revisión del texto de las acotaciones escénicas no es necesario dar una lista exhaustiva, baste con ilustrar la tendencia mediante un ejemplo representativo y concluyente: la acotación que encontramos al comienzo de la *Festa*:



²⁷⁹ En negrita aparecen señalados los rasgos distintivos más importantes.

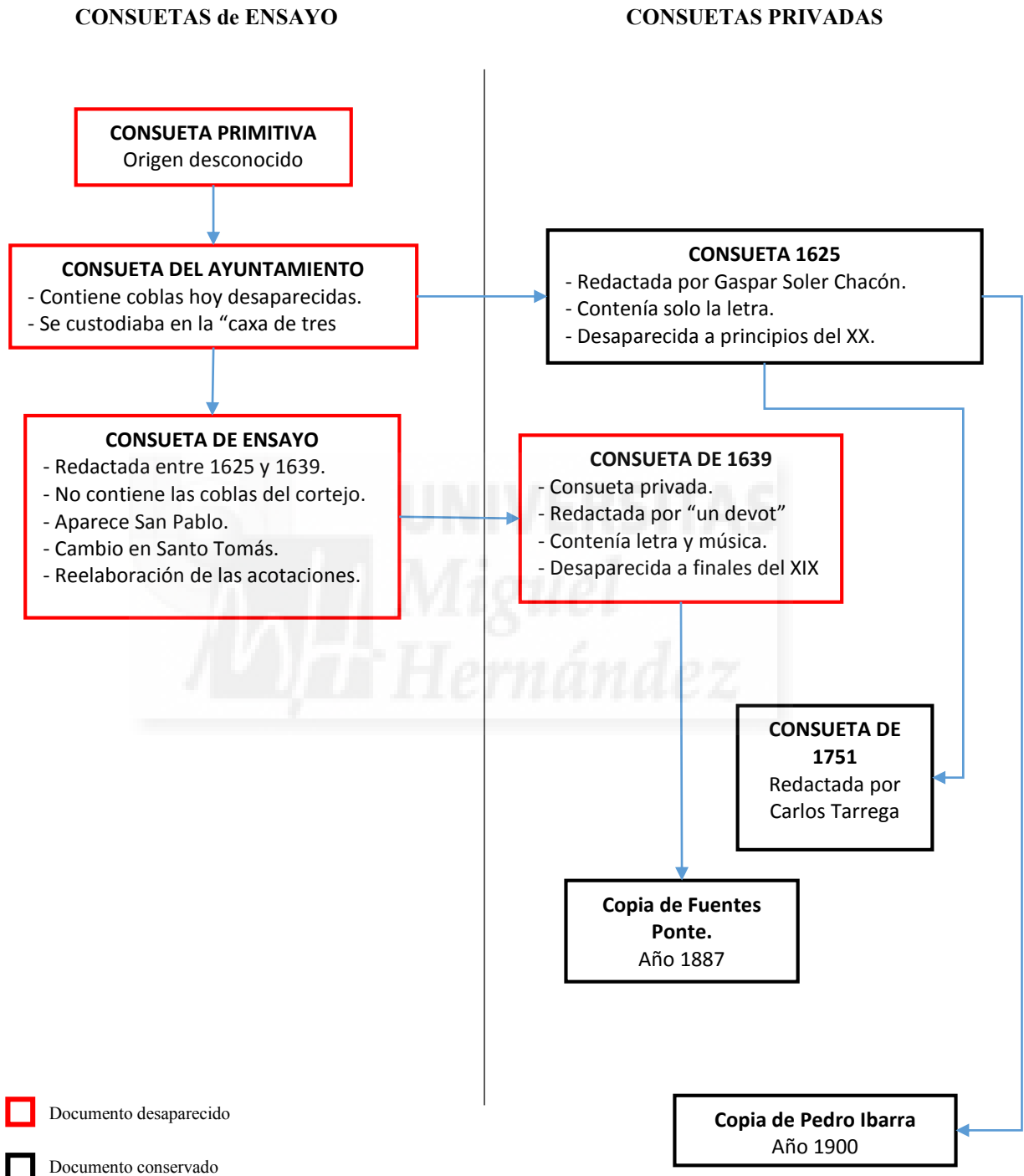
1625	1639	1709
<p>La festa del dia denostra señora de la sumptio es la segt: Acabades vespres se digüen completes van los capellans a rrevestirse de Apostols a la ditta hermita, en la qual aguarden les maries y angels y tots junts van a la yglesia mayor acompanyats dels elets, lo vicari foraneo, y dos o tres capellans, y cavallers ab los sons acostumats y les maries y Angels esporen a la porta major de la pila del aygua beneyta y a este tems ya esta nostra señora en lo llit, ab quatre blandons sobredaurats ab ses aches enseses de sera blanca, a les quatre esquines del cadafal, alrededor del qual esta una naya de balaustres y en mig lo sepulcre de nostra señora Alrededor de balaustres de modo de alabastre y de continent per son orde, pugen los apostols al cadafal y entren primer St Pere, el qual va ab capa de cor de domas blanch per a lo enterro de nostra S^a: enseguida St Joan y los demes y adoren a nostra señora excepto St Thomas que no hentra fins lo darrer de tots com peravant se dira y en haverla adorat moguense St Pere, St Joan y St Jaume y canten:</p>	<p>LA FESTA DEL DIA ES LA SEGUENT. P^o acabades les Vespres mentres se diguen completes van los Apostols a vestirse y en lo interim van les Maries acompanyades ab los Angels y dos o tres capellans a la Iglesia y munten al cadafal y per orde van adorar lo Image de la Mare de Deu lo qual ya a de estar en lo llit ab quatre antorches de cera blanca enceses als cantons del cadafal y en aver adorat se aparten aun cap y acabades completes entraran en la Iglesia, acompanyats ab los Majordoms y los sous Sent Pere, Sent Ioan Sent Pau y despres los demes excepte Sent Thomas que no entra fins lo darrere de tots com avant se dira y aver adorat tots per orde mohuense Sent Pere Sent Ioan y canten lo seguent.</p>	<p>La festa del dia es la seguent: P^o acabades les Vespres mentres se diguen Completes van los apostols a vestirse y en acabar Completes entraran en la Iglesia, acompanyats ab los Majordoms y los Sants St Pe St J^o St Pau y demes apostols. Excepto St Thomas que no entra fins lo darrere de tots (com avant se dira) y les Maries es queden en lo andador acompanyades ab los Angels y dos o tres Capellans y los Apostols munten al Cadafal y per orde van adorar la Image dela Mare de Deu la qual ya ade estar en lo llit ab quatre antorches de serablanca enceses als cantons del cadafal y en aver adorat se aparten aun cap y canten St Pe y St J^o y altre lo seguent.</p>

Las diferencias más notables entre estos textos son:

- 1- La presencia de san Pablo (*St Pau*) en las consuetas de 1639 y 1709 a diferencia de la consuetas de 1625.
- 2- La omisión de Santiago (*St Jaume*) en las consuetas de 1639 y 1709.
- 3- La progresiva pérdida de información de los textos, desde el más antiguo (el que más información aporta) hasta el más moderno.
- 4- La diferente ordenación del texto.

Con los datos que hasta aquí hemos estudiado tenemos suficiente información argumentada y documentada como para demostrar que entre 1625 y 1639 se redactó una

nueva “consueta de ensayo”, y se llevó a cabo una reelaboración de las acotaciones y algunos cambios poéticos. Y asimismo que de esta consueta de ensayo se sacó la copia de 1639. El estema sería el siguiente:



2. *Filiación de la consuetud de 1709*

Sigamos ahora tratando de encontrar las relaciones de la consuetud de 1709 en este estema.

Al igual que con respecto a la consuetud de 1639, hemos determinado que la de 1709 era una copia privada. Llegados a este punto, se nos plantean cuatro posibilidades con respecto al modelo utilizado para confeccionar la consuetud de 1709:

- Que el modelo sea la consuetud del Ayuntamiento.
- Que el modelo sea la consuetud de 1639.
- Que el modelo sea la “consuetud de ensayo redactada entre 1625-1639”.
- Que exista otra consuetud de ensayo posterior a 1639.

Analicemos, una por una, todas las posibilidades:

- **Que el modelo sea la consuetud del Ayuntamiento**

Esta posibilidad queda descartada por las mismas razones que se han aportado para la consuetud de 1639: las coblas que faltan, el cambio en el texto poético de santo Tomás y la presencia de san Pablo al principio de la *Festa*, ya que, como se puede observar en las tablas anteriores, todos estos cambios también están presentes en la de 1709.

- **Que el modelo sea la de 1639**

Esta posibilidad queda descartada, ya que existen rasgos que aparecen en la de 1709 y la de 1625 pero no en la de 1639. Como ejemplo cabe señalar:

La distribución del texto en las acotaciones escénicas de antes y después de *O cos Sant*:

1625	1639	1709
Acabada esta cobla es gita la maria y es queda morta y donenli un siri blach enses en les mans. Los apostols se alsen y ab brevetat y secret acabada de cantar la cobla seguent aparten a la maria del llit y posen a nostra señora en ell y canten agenollats:	Acabada esta cobla se gita la Maria, morta, y donenli un siri blanch enses en les mans, y los apostols se alçaran tots ab brevetat y secret apartaran la Maria y posaran lo imatge, y cantaran lo seguent, y mentres canten, comença a devallar lo araceli ab quatre angels, y los apostols prenen los siris ensesos y comencen los angels a cantar	Acabada esta cobla segita la Maria, morta y donenli una candela ensesa enles mans, y los Apostols se alçaran tots ab brevetat y cecret apartaran la Maria y posaran la ymage, y cantaran lo seguent.
Apostols O cos sant glorificat de la verge santa y pura gui seras tu sepultat y reynaras en la altura	A compas major Agenollats O cos sant glorificat ij de la verge Sancta y pura huy seras tu sepultat ij y reynaras en la altura	O cos sant glorificat de la Verge Santa y pura hui seras tu sepultat y reynaras en la altura
Mientras se canta lo sobredit obres lo sel y comensa a devallar lo araceli ab quatre angels y hu en mig que venen per lanima de nostra señora la qual hu dels apostols la dona al denmig ab tot secret y prestessa estant los apostols agenollats ab siris ensesos en les mans tocan los sons acostumats los angels canten	En acabar esta cantoria es trau la Verge de la caixa y es posa en lo llit.	Mientras se canta lo sobredit comensa a devallar lo Araceli y los Apostols prenen lo Siris encesos, y canta lo Araceli.

La distribución del texto antes de *A vosaltres venim pregar*:

1625	1639	1709
Acabat de cantar esta cobla, van sempre, St Joan y St Jaume hon estan les maries y canten	Acabat de cantar aniran Sent Pere, Sent Ioan y altres Apostols y cantaran lo seguent.	Acabat de cantar aniran a les Maries y canten lo seguent en lo andador que es a do estan les Maries

En la descripción de “la judiada” existen giros que coinciden en las de 1625 y 1709 pero no en la de 1639:

1625	1639	1709
<p>Acabat de cantar lo damunt dit prenen los apostols a nostra S^a per a portarla a soterrar dient lo cant lo salm de In exitu ysrael de Aegipto Etc y a este tems entren los jueus de dos en dos fent vissages y serimonies com qui va descubrint una cossa no pensada advertexse que mentres canten dits jueus St Pere y sent Joan los van ympedint no passen al cadafal on esta nostra señora y en acabant tot lo que en lo andador canten, tira St Pere de un coltell que porta ab si y pelea a los jueus y los jueus ab ell y acabant dita brega ,o, questio tornen los coltells a son lloch, y van tots al cadafal en seguida de St Pere y St Joan y agenollats y convertits canten los ditsjueus ab los brasos alts y les mans fetes gafes:</p>	<p>Acabat de cantar, lo de damunt dit prenen los Apostols lo cos de la Mare de Deu pera portarlo a soterra dient lo salm Inexitu Israel y dien aiço entren los lueus los quals aximateix an de estar aparellats y entrant per lo andador canten lo seguent. y advertexse que mentres canten venen Sent Pere y Sent Ioan y vanlos empedint no pacen avant, y en acabar tot lo que en el andador canten desenbaynen St Pere y los lueus unes alfranges o coltells que porten y pelehen y tornen a embaynar y van tots al cadafal darere Sent Pere y agenollats tots canten los lueus lo seguent en la altra plana los braços alts y les mans fetes gafes.</p>	<p>Acabat de cantar, prenen lo Apostols lo cos de la Mare de Deu per a portarlo a soterra dient lo Psalm:</p>
		<p>I dien aso entren los Jueus los quals aximateix ande estar aparellats y entrant per lo andador canten lo seguent. y ad verteixe que mentres canten St Pe y St J^o. van los inpedint no passen avant, y en acabar tot lo que en lo andador canta desenbayna St Pe un Coltell que porta y pelea ab los Jueus y tornen a embaynar y van tots Alcadafal darrer St Pe los braços alts y les mans fetes gafes y agenollats tots canten los Jueus O Deu adonay porque lo seguent escanta en lo andador.</p>

- Que el modelo sea la “consueta de ensayo redactada entre 1625-1639”.

Esta hipótesis queda descartada, ya que existen rasgos particulares de la de 1709 que no aparecen en la de 1625 ni en la de 1639:

Ay fill Joan:

1625	1639	1709
<p>Maria Ay fill Joan eamich meu. conforteus lo ver fill de Deu car lo meu cor es molt plaent del vostre bon adveniment.</p>	<p>Maria Ay fill loan eamich meu. conforteus lo ver fill de Deu car lo meu cor es molt plaent del vostre bon adveniment.</p>	<p>M^a Ay fill Joan e amich meu. conforteus lo ver fill de Deu car lo meu cor es molt plaent del vostre bon ad vertiment.</p>

Salve:

1625	1639	1709
<p>Apostols Salve Regina prinçesa mater regis Angelorum, advocata peccatorum consolarix afflictorum</p>	<p>Salve Regina pricessa (De peus) Mater Regis angelorum: Advocata peccatorum Consolatrix afflictorum</p>	<p>Salve Regina pricesa Mater Regis Angelorum, advocata peccatorum consolatrix peccatorum</p>

La acotación que precede a *O cos sant*:

1625	1639	1709
<p>Acabada esta cobla es gita la maria y es queda morta y donenli un siri blach enses en les mans. Los apostols se alsen y ab brevetat y secret acabada de cantar la cobla seguent aparten a la maria del llit y posen a nostra señoira en ell y canten agenollats:</p>	<p>Acabada esta cobla se gita la Maria, morta, y donenli un siri blanch enses en les mans, y los apostols se alçaran tots ab brevetat y secret apartaran la Maria y posaran lo imatge, y cantaran lo seguent, y mentres canten, comença a devallar lo araceli ab quatre angels, y los apostols prenen los siris ensesos y comencen los angels a cantar</p>	<p>Acabada esta cobla segita la Maria, morta y donenli una candela ensesa enles mans, y los Apostols se alçaran tots ab brevetat y cecret apartaran la Maria y posaran la ymage, y cantaran lo seguent.</p>

El salmo *In exitu Israel*

Solo copia la letra íntegra del salmo la consuetta de 1709. Las otras dos solo indican “*se canta lo salm In exitu israel*”

- **Que exista otra “consuetta de ensayo” posterior a 1639**

Con respecto al punto anterior, es cierto que el rasgo de la salve puede achacarse a un error del copista y que los otros también son atribuibles a la iniciativa del amanuense. Sin embargo, existen diferencias que apoyan definitivamente la hipótesis de que la consuetta de 1709 copia una “consuetta de ensayo” posterior a 1639, a la vez que corrobora el estema que habíamos diseñado hasta el momento. Son las siguientes:

La revisión del texto que se produce en el araceli:

1625	1639	1709
<p>Angels Esposa e mare de deu a nos angels seguireu sereu en cadira real en lo Regne çelestial Angels Carpux en vos repos aquell qui sel y mon crea deveu aver exaltament e corona molt exçelent</p> <p>Apostols e amigs de Deu lo cos de la sua mare pendreu e portaulo a Josafat hon vol sia sepultat</p>	<p>Lo araceli Asposa emare de Deu a nos Angels seguireu, seureu seureu en cadira real en lo regne celestial</p> <p>Carpuix en vos reposa aquell qui cel y mon crea devem aver ex alsament e corona molt exelent</p> <p>Apostols e amichs de Deu lo cos de la sua Mare pendreu e portaulo á losaphat on vol sia sepultat.</p>	<p>Araceli Esposa e Mare de Deu a nos Angels seguireu, sereu en cadira real en lo Regne celestial</p> <p>Car puix en vos reposa aquel qui cel y mon crea deveu aver exalsament e corona molt exelent</p> <p>Apostols e amihs de Deu este cos sagrat pendreu e portaulo a josaphat on vol sia sepultat.</p>

Se trata de un cambio sustancial en el significado del texto que descarta por completo un error de copia en favor de una reelaboración deliberada.

Las diferencias que existen en las coblas de *O Sant Sepulcre virtuos*:

1625	1639	1709
<p>Maria O sant sepulcre virtuos en dignitat molt valeros puix en tu volgue reposar aquell qui lo mon volgue salvar</p>	<p>O sant Sepulcre virtuos en dignitat molt valeros aquell qui cel y mon crea puig en tu volgue reposar</p>	<p>O Sant Sepulcre virtuos endignitat molt valeros puix entu estigue y reposa aquell qui Cel y mon crea.</p>

Analicemos estas coblas:

Ninguna consuetas coincide y los cambios son demasiado grandes como para atribuirlos todos a un error del copista. Es decir, son cambios intencionados. Soler Chacón sí pudo equivocarse al copiar, ya que la cobla anterior acaba con el mismo verso:

Maria
O Arbre sant digne de onor
car sobre tots es lo millor
en tu volgue sanch escampar
aquell qui lo mon volgue salvar

Por tanto, es probable que en la consuetas del Ayuntamiento estuviera escrito el texto de 1639. Pero este texto tiene un problema: la rima. Este problema quedará subsanado en 1709, en una versión revisada del texto.

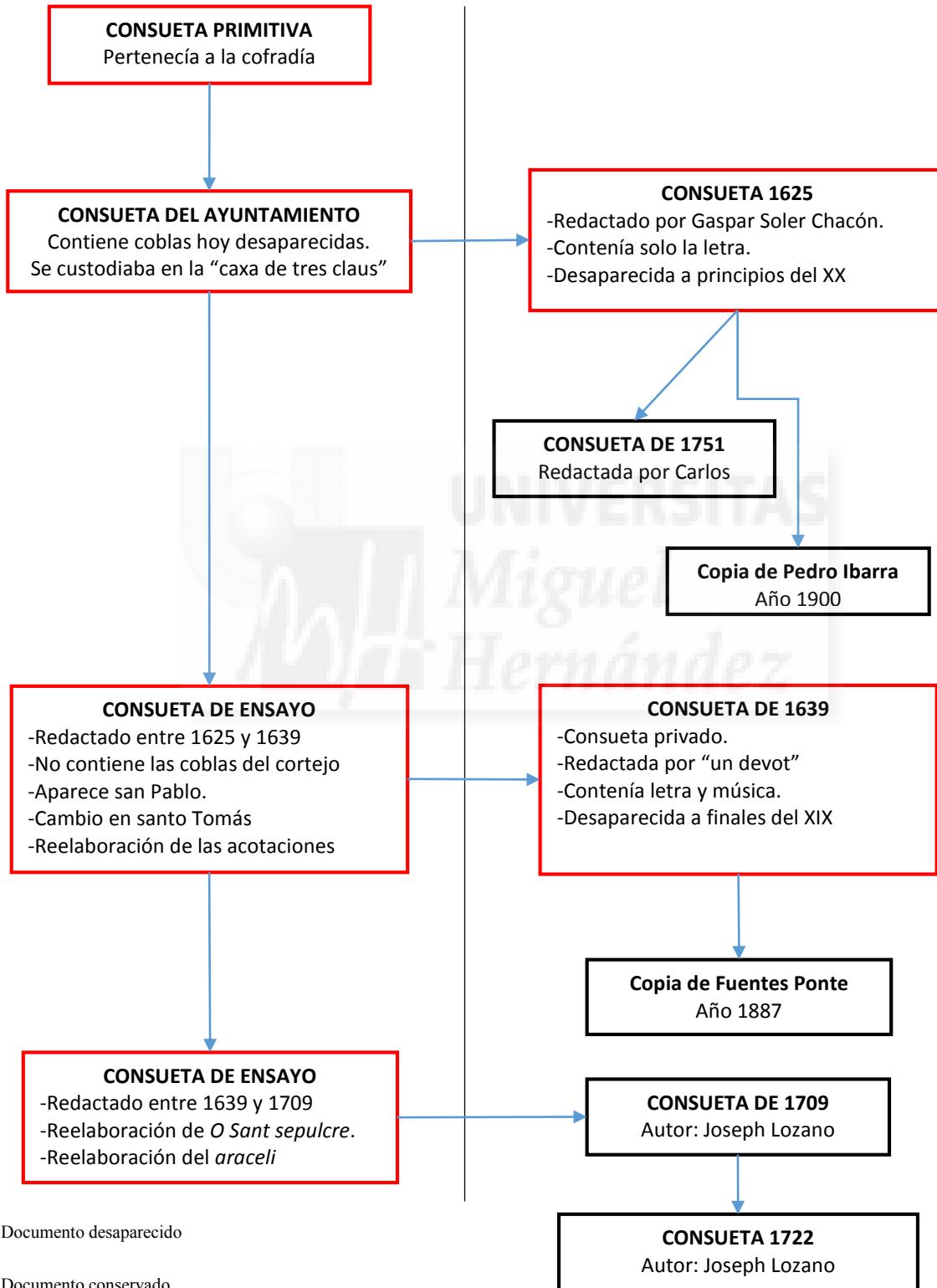
Es muy poco probable que Lozano Roiz –el copista de 1709– sea el autor de estas reelaboraciones (tanto la del araceli como la de *O sant sepulcre*) pues no olvidemos que realiza una copia privada y suponemos que querría que fuera lo más fiel posible a la consuetas que era utilizada en aquel momento. La hipótesis con la que se pueden explicar todos estos fenómenos de divergencia textual es suponer una consuetas de ensayo posterior a 1639 que sirvió de modelo a la consuetas de 1709.



El estema resultante sería el siguiente:

CONSUETAS de ENSAYO

CONSUETAS PRIVADAS



vii. OTRAS CONSUETAS DESAPARECIDAS:

Entre los documentos conservados en el AHME que se transcriben en esta investigación encontramos tres pagos por la confección de sendas consuetas fechados en los años 1709, 1732 y 1746. De las consuetas en cuestión no se tiene ninguna otra noticia ni sabemos nada más allá de los recibos citados.

1. La “otra” consuetta de 1709

El mismo año que Joseph Lozano redactó la consuetta que hoy conservamos, la Clavería de la Asunción pagó 8 libras para que se copiara una:

*N. 16
Salario de Mtro capilla digo copia consuetta
Otosi: ocho libras que pago al L^{do} Fran^{co} Sacarias Juan Mtro de Capilla
por aver copiado el libro de la consuetta de la fiesta de Ntra S^{ra} p^a Archivarla
en la villa con Lib^a 5 de abril 1709 y confesion 8 L*

Cuando tratemos el tema de las libretas del siglo XVIII, volveremos sobre este documento.

2. La consuetta de 1732

En 1732, no se sabe por qué, se decide encargar a Joseph Mazón la copia de una nueva consuetta. De este hecho da fe el siguiente apunte las cuentas de la clavería:

*Ittm dies y seis libras que pago a Joseph Mazon por haver copiado la
consuetta de la festividad de Ntra. Sra. en el racional mayor para archivarla
en el Archivo de esta villa. Entrego libranza de 2 noviembre 32 y carta de
pago segun tasacion del maestro de capilla y otro musico..... 16 L²⁸⁰*

El recibo que también se conserva del apunte aclara algunos puntos sobre la consuetta que copia Mazón:

²⁸⁰ AHME, Legajo 26/2-4.

Dezimos los abajo firmados, que habiendo reconocido la Consueta de la festividad de nuestra Señora de la Asumpcion que ha trabajado Joseph Mazon para archivarla en el Archivo de la Villa lo menos que se le deve considerar por dicho trabajo, son diez y seis libras de moneda corriente, y para que conste lo firmamos en Elche a 24 de octubre de 1732.

*Mn Joseph Antolín
Mn Ignacio Flor
Juan Gil²⁸¹*

Aunque no podemos sacar demasiadas conclusiones de estas dos anotaciones sí podemos saber que:

- Debía ser una consuetud musical, porque está tasada por dos músicos.²⁸²
- Según parece, la copia se realiza en el Racional Mayor.

Todo parece indicar un interés por parte del Ayuntamiento en esos años por controlar el drama. Pocos meses después de realizarse la copia comenzaría el pleito por el nombramiento de maestro de capilla que se extenderá durante más de diez años y en el que Ayuntamiento, parroquia y obispado litigaron por sus derechos²⁸³. Además, tres años después, en 1735, se pagará a Joaquín Coves por copiar la partitura del ángel también en el Racional Mayor, con “la música moderna”²⁸⁴.

Lamentablemente, al igual que ocurre con la consuetud de Zacarías de 1709, de la consuetud de 1732 actualmente no queda ni rastro; no se conoce ni la fecha aproximada en que desapareció.

3. La consuetud de 1746

La última consuetud de la que han quedado noticias pero que no se ha conservado data de 1746. En el libro de clavería encontramos el siguiente apunte:

²⁸¹ AHME, Legajo 26/2-4, fol. 3.

²⁸² Resulta curioso que el apunte hable de dos músicos pero el recibo está firmado por tres, sin embargo, la firma de Juan Gil tiene otro color de tinta y podría ser posterior.

²⁸³ Véase capítulo V.

²⁸⁴ Véase ANEXO VI.

Otrosi: a Joaquín Coves por el trabajo de copiar el libro del consuetista de la corniza, papel, pergamino y encuadernarla _16_ ²⁸⁵

Como señala Mari Carmen Gómez²⁸⁶ todo parece indicar que esta consuetista no contenía música y se destinaba a servir de guion a los consuetistas que se encargaban de coordinar la entrada y salida de los diferentes personajes.

c. LAS PARTITURAS DE LA *FESTA*

i. INTRODUCCIÓN

Hasta el momento hemos podido comprobar que todas las consuetistas conservadas son documentos de carácter privado y que ninguna de ellas fue redactada con el fin de ser utilizada en las celebraciones de la *Festa*. Los cantores utilizaban para ensayar otro tipo de documentos, algunos de los cuales afortunadamente han sobrevivido hasta nuestros días. En el AHME²⁸⁷ se halla depositado un conjunto de partituras de los siglos XVIII y XIX que fueron usadas por los cantores de la *Festa* durante aquellos años. Estos manuscritos han sido estudiados hasta la fecha por dos investigadores, Francesc Massip²⁸⁸ y fundamentalmente desde el punto de vista musical por José María Vives²⁸⁹. Este autor realiza una detallada descripción musicológica de los documentos y una transcripción a notación moderna de algunas libretas y de la consuetista de 1709. Vives centra su estudio en la comparación de las libretas con las consuetistas de 1709 y 1722, poniendo de relieve sus similitudes y diferencias. Algunos de los datos ofrecidos por Vives serán analizados en este trabajo desde perspectivas diferentes a las aportadas por el musicólogo alicantino.

Por otro lado, en el Archivo del Patronato del Misterio, se conservan algunas partituras de comienzos del siglo XX que, aunque en principio exceden del rango temporal

²⁸⁵ AHME Legajo 26/4-6.

²⁸⁶ GÓMEZ MUNTANÉ, M^a Carmen y Jesús Francesc MASSIP BONET, *Consuetista de 1709. Ed. Facsímil*, Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1986.

²⁸⁷ Archivo Histórico Municipal del Elche.

²⁸⁸ MASSIP I BONET, Jesús Francesc, «Nous manuscrits de la Festa d'Elx: els quaderns dels cantors», en *Festa d'Elx*.

_____, *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*.

²⁸⁹ VIVES RAMIRO, José María, *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*.

_____, «La Festa o Misterio de Elche», en *Anuario musical*.

que abarca esta tesis, son interesantes para nuestro estudio porque son las que vinieron a sustituir a las partituras decimonónicas. Por esta razón serán objeto de catalogación en el excurso.

El conjunto documental conservado en el AHME se compone de:

- Ocho libretas del siglo XVIII. Sig. b 446/1
- Once libretas del siglo XIX, fechadas en 1841 y realizadas por Francisco Antonio Aznar. Sig. b 446/2
- Una libreta del ángel. Sig. b 446/3
- Cuatro cartones del araceli sin ornamentar. Sig. b 446/4
- Cinco cartones del araceli ornamentados²⁹⁰. Sig. b 446/5
- Tres cartones de la coronación. Sig. b 446/6
- Papel de santo Tomás²⁹¹. Sig. H 102-28

Estas partituras fueron usadas sucesivamente por los cantores en los siglos XVIII, XIX y durante el siglo XX hasta la Guerra Civil. Tras la reforma de 1924 aún siguieron utilizándose, como dan fe algunos documentos gráficos de la época donde se observa a los cantores en el *cadafal* utilizando las libretas del siglo XIX. Éstas debieron desaparecer con el magisterio de Alfredo Javaloyes tras la Guerra Civil. Fue entonces cuando los cantores comenzaron a interpretar los cantos de memoria y las viejas partituras fueron sustituidas por el material confeccionado por Javaloyes y su discípulo José Tormo, quien le sucedió como maestro en la década de los 40. Las partituras que escribieron Javaloyes y Tormo son las que se conservan en el APM.

Al contrario que las consuetas, estos documentos son partituras de trabajo, como lo demuestra la cantidad de anotaciones, advertencias, tachaduras, correcciones, etcétera, que en ellos se encuentran. Muestran también huellas de sudor en los bordes de las hojas e incluso aparecen apuntadas anotaciones y dedicatorias realizadas por los cantores que se sucedieron a lo largo de los años. En algunas libretas encontramos cantos repetidos escritos de mano posterior, algunos a mitad de copiar e incluso algunas anotaciones que parecen

²⁹⁰ Está repetido el primer tiple. Hay mezclados dos juegos: uno completo y otro del que solo ha sobrevivido el tiple 1º. Esto se deduce por las pequeñas diferencias existentes entre las partituras.

²⁹¹ Esta partitura fue recuperada en el verano de 2012 por los técnicos del AHME y se realiza por primera vez un estudio en la presente tesis.

incongruentes. Eran partituras que se veían expuestas a un considerable desgaste y que por ello debían ser renovadas cada cierto tiempo, bien por el deterioro material de las mismas o bien porque, como sucedió en 1841 cuando se redactaron las libretas decimonónicas, hubiera una reforma de calado en la *Festa* que obligara a renovar las partituras que se utilizaban.

De las libretas del siglo XIX y de algunos documentos se tenía noticia a través del índice del Archivo Municipal realizado por Pedro Ibarra donde da fe de la entrada de éstos el 12 de mayo de 1927:

Pág. 492:

«Letra F Papeles de la Festa

Sección I Cuatro cartones 212x148 milímetros de papeles del aracoeli, tiple 1º, tiple 2º Contralto y tenor. Marcados A-B-C-DNº 2 Leg 24 Año 1927 12 de Mayo.

Papel del angel Mayor.

Nº3= Leg. 24

Año 1927- 12 de Mayo

Papel del apostol Santo Tomás

Nº 4 Leg 24

Año 1927 12 de Mayo

Once libretas en piel para el apostolado, señaladas por A-B-C-D-E-F-G-H-I-J-L, [ilegible] en sus respectivas tapas-. "Tiple- 1841= Contralt 1841- Contralt 1841- Tenor 1841- Tenor 1841- Tenor 1841- S. Joan Contralt 1841- Contralt ternari 1841-Tenor ternari 1841- Baix Ternari 1841- y S. Pere Baix 1841."

En la primera hoja todos llevan lo siguiente: "Renovado por Frco Antonio Aznar, siendo alcalde segundo y Comisario de fiestas Don Antonio Vayllo de Llanos"

Dimensiones = 132x198 milímetros las tapas.

Nº 5- Leg 24

Año 1927

--

Cuaderno de la recopilación de papeles que según nota del Maestro D. Salvador Román me dice que ha venido a sustituir a la "Libreta de tapas verdes" de los antiguos inventarios.

Papel pautado de 18 líneas e 335 x 240 mm

Nº 6 Leg 24

Año 1927 12 Mayo

Papeles de la Festa

Papel del bajo metal, formado de seis hojas pautadas de 225x155 milímetros.

Nº 7 Leg 24

Año 1927 12 de Mayo»²⁹²

Utilizando el inventario de Ibarra, podemos clasificar los diferentes documentos que se conservan actualmente y que estudiaremos en esta tesis en las siguientes categorías:

1. Documentos que cita Ibarra y que se conservan actualmente en el AHME.
2. Documentos no catalogados por Ibarra que han venido a completar el conjunto y se conservan en el AHME.
3. Documentos que han desaparecido del archivo y han sido recuperados en esta tesis.
4. Documentos que han desaparecido del AHME.
5. Documentos desaparecidos que no aparecen tampoco en el inventario de Ibarra.

1. Documentos que cita Ibarra y se conservan en el AHME:

- Los cartones del araceli sin ornamentar.
- El papel del ángel.
- Las once libretas de 1841.

2. Documentos no catalogados por Ibarra que han venido a completar el conjunto y que se conservan actualmente en el archivo:

- Las libretas del siglo XVIII. No aparecen en el inventario de Ibarra ya que de estos documentos no hay noticias en ningún archivo ilicitano hasta 1988.

Tanto las libretas del siglo XVIII como las del XIX se hallaban en paradero desconocido hasta que fueron localizadas en 1988 y adquiridas por el Ayuntamiento de Elche. Las libretas del siglo XVIII fueron encontradas por Francesc Massip en un anticuario de Barcelona y las del siglo XIX en uno de Madrid. Según parece las libretas del siglo XIX se hallaban depositadas a mediados del siglo XX en la Basílica de Santa María de donde

²⁹² AHME, b303. *Prontuario de este archivo y relación de papeletas*, libro 2º. José Pomares Perlasia habla también de las libretas del siglo XIX en el tercer volumen de su estudio sobre la *Festa*, escrito a mediados del siglo XX pero publicado póstumamente por el patronato en 2006. Sin embargo, menciona también los cartones adornados del araceli y la coronación que no aparecen en el inventario de Ibarra.

desaparecieron. De las libretas decimonónicas existe el certificado de entrada al archivo realizado por Pedro Ibarra que hemos visto, pero de las libretas del siglo XVIII no existe ninguna referencia explícita ni en el AHME ni en el ABSME hasta que fueron adquiridas por el consistorio en 1988.

- Los cinco cartones adornados del araceli

Contienen una versión adornada de este canto muy próxima a la que se canta actualmente.

- Los tres cartones de la coronación

Al igual que los del araceli, es una versión adornada muy próxima a la que se canta actualmente.

3. Documentos que habían desaparecido del archivo y han sido recuperados en esta tesis.

- El papel del apóstol santo Tomás

Ha sido recuperado por los responsables del AHME durante el verano de 2012 y se realiza por primera vez un estudio del mismo.

- El papel de bajo metal

Pudo ser recuperado durante el trabajo de archivo para la tesis y se ofrece un análisis y una reproducción fotográfica.

4. Documentos que han desaparecido del AHME:

- El cuaderno de Salvador Román.

Se encuentra en paradero desconocido, aunque Pomares Perlasia ofrece una transcripción del contenido en su estudio de 1957.

- *Libro de Tapas verdes*

Aunque actualmente sigue extraviado, es posible hacer una aproximación a su contenido a través de una copia del mismo a la que hemos tenido acceso²⁹³.

5. Documentos desaparecidos que no aparecen tampoco en el inventario de Ibarra:

- Tanto del siglo XVIII como del siglo XIX

Falta por recuperar la partitura de la María. Respecto a esta partitura de la María podemos conjeturar la existencia de una libreta que debía ser parecida a la del ángel.

- Las libretas del siglo XVIII

Pertencen únicamente al apostolado y se han extraviado tres, la de san Pedro, el tenor del ternario y la voz de tiple.

- La judiada del siglo XVIII

Debía de encontrarse en otras partituras actualmente extraviadas. En 1749 se conserva el siguiente apunte en el Libro Racional del Ayuntamiento que da fe de la entrega de cuatro partituras de la judiada a Jacinto Redon que debieron desaparecer en el siglo XIX:

Yo el licenciado Jacinto Redon Maestro de la capilla de musica de esta villa confieso tener en mi poder los papeles de solfa propios de la ilustre villa siguientes

[...]

El cuaderno de la consueta de nuestra señora de Agosto nuevo con cubiertas de pergamino

[...]

Elche y Marzo 1º 1749= Mosen Jacinto Redon Pbro

Tengo amen de lo otro los quatro papeles de la Judieata= Redon

[...] ²⁹⁴

Cuando se realizaron las libretas en 1841 la judiada fue anotada en las mismas libretas de los apóstoles ya que, como veremos, tras la reforma de la escena a finales del

²⁹³ Véase Capítulo VI.c.v. Aproximación al *Libro de tapas verdes*.

²⁹⁴ AHME. Libro Racional Mayor 1710. Sig. b/237 fol. 12 vº.

siglo XVIII los motetes de la judiada eran interpretados también por los apóstoles. Por lo tanto, las partituras correspondientes debieron ser desechadas hacia 1841.

ii. LAS LIBRETAS DE LOS CANTORES DEL SIGLO XVIII

En el AHME se conserva un conjunto de libretas confeccionadas en el siglo XVIII que eran las que utilizaban los cantores de la *Festa* en las celebraciones. Tan solo se conservan ocho libretas del apostolado de las once que existieron, las dimensiones son de 17,9 cm de alto por 12,5 cm de ancho. Cada libreta lleva escrito en la tapa en color rojo la voz a la que corresponde y en las últimas páginas hay anotado a lápiz lo que parece una *signatura*²⁹⁵. Las libretas en cuestión son:

- *Baix pera el ternari*, Sig. b 446/1-1
- *San Juan*, Sig. b 446/1-8
- *Tenor*, Sig. b 446/1-6
- *Tenor*, Sig. b 446/1-4
- *Contralt pera el ternari*, Sig. b 446/1-2
- *Contralt Motets*, Sig. b 446/1-7
- *Contralt*, Sig. b 446/1-3
- *Contralt*, Sig. b 446/1-5

La descripción del contenido de las libretas la realiza Vives en su libro *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*²⁹⁶. En dicho trabajo Vives hace una *recensión* del contenido de las libretas comparándolas con las *consuetas* históricas. La presente tesis se centrará en aspectos no tratados por el musicólogo alicantino como la *autoría* de las libretas, los diferentes *copistas* que anotaron partituras de mano posterior, la *datación* de estos añadidos, la *fuentes* de los mismos y el uso que se les dio a estos documentos a lo largo de los siglos entre otros aspectos.

El cuadro 1 es una *recensión* de las libretas conservadas. En él se puede consultar de forma rápida el contenido de las libretas cotejando las del siglo XVIII y las del XIX. En

²⁹⁵ Esta *signatura* escrita a lápiz es la que utiliza Vives para realizar su estudio. Recientemente le ha sido asignada por los técnicos del AHME una *signatura* moderna que es la que se utiliza en esta tesis.

²⁹⁶ VIVES RAMIRO, José María, *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*. Valencia: Generalitat Valenciana y Ajuntament d'Elx, 1998.

color rojo se señalan las libretas actualmente desaparecidas. En color azul los motetes escritos de mano posterior y se emplea un color distintivo para cada copista.

Autor	Hoja	Siglo XVIII. Sig. b/446-1	Autor	Hoja	Siglo XIX Sig. b/446-2
		Baix pera el ternari, b 446/1-1			Baix Ternari, b 446/2-10
				*	O poder del alt imperi ²⁹⁷
	3	O poder del alt imperi		2	O poder del alt imperi
	4v	Salve		5	Salve
	6v	O cos sant		7v	O cos sant
	7v	Par nos germans		9	Par nos germans
	8v	A Vosaltres venim pregar		10	A Vosaltres venim pregar
	9v	Flor de virginal bellesa		12v	Flor de virginal bellesa
				14v	Aquesta gran novetat
				16v	O Deu Adonay
	11	Promens Jueus		17v	Promens Jueus
				18v	Nosaltres tots creem
				19	Cantem señors
	13	Ans de entrar en sepultura		20v	Ans de entrar en sepultura
				23	In exitu Israel
	14v	Santo Tomas 1			
	15v	Santo Tomas 2. Ca. 1794			
	17	In exitu Israel (solo letra)			
	19v	Santo Tomas 3			
	22v	Par nos germans			
	23v	A vosltres venim pregar			
	25	Promens jueus			
	26v	O poder del alt imperi ²⁹⁸			
	27v	Salve (sin letra, tono de Re)			
		San Pedro			San Pere baix, b 446/2-11
				2	Verge humil
				3	Salve Regina
				5v	O Deu valeu
				6v	O cos Sant
				8	Preneu vos Joan
				9v	Flor de virginal bellesa
				12	Ans de entrar en sepultura
				15	In exitu Israel
				22	Salve Regina (en re)
				26v	In exitu Israel
		Tenor pera el ternari			Tenor ternari, b 446/2-9
				2	O poder del alt imperi
				6	Salve
				8v	O cos Sant
				9	Par nos germans
				10v	A Vosaltres venim pregar

²⁹⁷ Solo el inicio de la segunda parte. Está escrito en la parte interior de la tapa de la libreta.

²⁹⁸ Solo el inicio, indica la altura de las notas pero la duración solo de manera relativa, escribe el adorno de la entrada del bajo.

			12	Flor de virginal bellesa
			13v	Aquesta gran novetat
			15	O Deu Adonay
			16	Promens Jueus
			17	Nosaltres tots creem
			18	Cantem Señors
			19	Ans de entrar en sepultura
			21	<i>In exitu Israel</i>
		San Juan, b 446/1-8		San Joan, b 446/2-7
	2	Saluts honor	2	Saluts honor
	2v	Ay trista vida corporal	2v	Ay trista vida corporal
	4v	Salve Regina	7	Salve Regina
	6v	O cos Sant	10	O cos Sant
	8	De grat pendre la palma	12	De grat pendre la palma
	9	Flor de virginal bellesa	13v	Flor de virginal bellesa
	10v	Ans de entrar en sepultura	15v	Ans de entrar en sepultura
			# ²⁹⁹	<i>In exitu Israel (solo letra)</i>
		Tenor, b 446/1-6		Tenor b 446/2-4
	3	Salve Regina	2	Salve Regina
	5	O cos Sant	4v	O cos Sant
	6	Flor de virginal bellesa	6	Flor de virginal bellesa
	7v	Ans de entrar en sepultura	8	Ans de entrar en sepultura
	11v	<i>In exitu Israel (solo letra)</i>	25	<i>In exitu Israel (solo letra)</i>
	12	<i>Salve Regina (en tono de re, sin letra)</i>		
		Tenor, b 446/1-4		Tenor b 446/2-5
	2	Salve Regina	2	Salve Regina
	4	O cos Sant	5	O cos Sant
	5	Flor de virginal bellesa	7	Flor de virginal bellesa
	6v	Ans de entrar en sepultura	9	Ans de entrar en sepultura
	9	<i>In exitu Israel (solo letra)</i>	21	<i>In exitu Israel (solo letra)</i>
			22	<i>In exitu Israel (solo letra)</i>
			23	<i>In exitu Israel (solo letra)</i>
			# ³⁰⁰	<i>In exitu Israel (solo letra)</i>
				Tenor b 446/2-6
			2	Salve Regina
			5	O cos Sant
			7	Flor de virginal bellesa
			9	Ans de entrar en sepultura
			23	<i>In exitu Israel (solo letra)</i>
			24	<i>In exitu Israel (solo letra)</i>
			25	<i>In exitu Israel (solo letra)</i>
		Contralt pera el ternari, b 446/1-2		Contralt ternari b 446/2-8
	2	O poder del alt imperi 1	2	O poder del alt imperi
	3v	Salve	6	Salve
	5v	O cos sant	8v	O cos sant
	6v	Par nos germans	9v	Par nos germans
	7v	A Vosaltres venim pregar	10v	A Vosaltres venim pregar
	8v	Flor de virginal bellesa	12	Flor de virginal bellesa

²⁹⁹ Está anotado en la tapa de la libreta.

³⁰⁰ Está anotado en la tapa de la libreta con letra mecanográfica.

		13v	O Deu Adonay
10	Promens Jueus ³⁰¹	14v	Promens Jueus
		15v	Nosaltres tots creem
		16	Cantam Señors
12	Ans de entrar en sepultura	17v	Ans de entrar en sepultura
		20	In exitu Israel
14v	Par nos germans ³⁰²		
15v	A Vosaltres venim pregar ³⁰³		
16v	Promens jueus		
19	O poder del alt imperi 2		
20v	O poder del alt imperi 3		
21	Par nos germans		
22	A Vosaltres venim pregar		
23	Promens jueus		
25v	Par nos germans		
26v	A Vosaltres venim pregar		
28	Promens jueus		
30v	O poder del alt imperi 4 ³⁰⁴		
30v	O poder del alt imperi 5 ³⁰⁵		
32v	A Vosaltres venim pregar (Tiple)		
34v	Aquesta gran novetat (Tiple)		
39	In exitu Israel		
	Contralt Motets, b 446/1-7		
3	Salve Regina		
5	O cos Sant		
6	Par nos germans		
7	A Vosaltres venim pregar		
8	Flor de virginal bellesa		
9v	Promens Jueus		
11v	Ans de entrar en sepultura		
13v	Par nos germans		
14v	A Vosaltres venim pregar ³⁰⁶		
15	A vosaltres venim pregar		
16	Promens jueus		
18	Par nos germans		
19	A Vosaltres venim pregar		
20	Promens jueus		
21v	Salve regina (solo música tono de Re)		
25	Salve Regina (tono de Fa)		
27	Salve Regina (tono de Fa, solo el comienzo)		
	Contralt, b 446/1-3		Contralt, b 446/2-3
2	Salve Regina	2	Salve Regina
4	O cos Sant	5	O cos Sant
5	Flor de virginal bellesa	7	Flor de virginal bellesa
6v	Ans de entrar en sepultura	9	Ans de entrar en sepultura

³⁰¹ Tachado de mano posterior.

³⁰² Tachado de mano posterior.

³⁰³ Tachado de mano posterior.

³⁰⁴ Versión adornada.

³⁰⁵ Justo debajo de la versión adornada aparecen escritas las tres voces sin adornos pero solo la primera frase *O poder del alt imperi*.

³⁰⁶ Es un borrador del comienzo, el copista se equivocó y volvió a empezar de nuevo en la hoja siguiente.

8v	Salve (sin letra, tono de Re)		
12	In exitu Israel (solo letra)		
19	Salve (sin letra, solo el comienzo, tono de Fa)		
		18	Salve (Tiple)
		21v	In exitu Israel
	Contralt, b 446/1-5		Contralt, b 446/2-2
3	Salve Regina	2	Salve Regina
5	O cos Sant	5	O cos Sant
6	Flor de virginal bellesa	7	Flor de virginal bellesa
7v	Ans de entrar en sepultura	9	Ans de entrar en sepultura
10	In exitu Israel	14	In exitu Israel
11v	Salve (sin letra, tono de Re)		
14v	Salve (con letra, tono de Fa)		
	Tiple		Tiple, b 446/2-1
		2	Salve
		4v	O cos sant
		6	A Vosaltres venim pregar
		7v	Flor de virginal bellesa
		9v	Aquesta gran novetat
		11	O Deu Adonay
		12	Nosaltres tots creem
		13 v	Cantem señors
		15	Ans de entrar en sepultura
		17v	O cos Sant (voz de contralto)
		19	Flor de virginal bellesa (contralto)
		21	Ans de entrar en sepultura (contralto)
		24	In exitu Israel (solo letra)

Cuadro 1: Recensión de las libretas conservadas.

Leyenda:

- Se indican en color rojo las libretas del siglo XVIII desaparecidas.
- Los motetes anotados de mano posterior están escritos en color azul.
- Se utiliza un color identificativo para cada autor tanto si se conoce el nombre como si es anónimo:

	Francisco Zacarías Juan 1709
	Copista A 1792
	Copista B: Jacinto Redón 1794
	Copista C: Ignacio Rodríguez 1802
	Francisco Antonio Aznar Pomares.
	Luis Roca. Ca.1799
	Copista desconocido. Ca. 1712
	Alfredo Javaloyes. Finales del XIX o principios del XX

1. Autoría de las libretas.

Estas libretas contienen los motetes correspondientes al apostolado. Tan solo conservamos ocho, por lo que faltan las tres que corresponden a *San Pere*, *Tenor peral ternari* y *Tiple*, señaladas en rojo en el cuadro 1. En todas las libretas conservadas se puede distinguir un primer conjunto de piezas realizadas por el mismo copista que forman un

bloque homogéneo y que constituyen el corpus original de las libretas³⁰⁷. A continuación de este corpus originario, a lo largo de los años se fueron añadiendo de mano posterior diferentes versiones de algunos motetes. Estas versiones son adaptaciones a las circunstancias, costumbres o gustos de los sucesivos cantores y maestros de capilla que los interpretaron. Dichas adaptaciones pasaron a interpretarse en sustitución de los motetes originales, que fueron tachados. Como vemos en el cuadro hay varias versiones de algunos motetes; por ejemplo, en el caso del ternario hay hasta cinco diferentes.

Como demuestra Carlos Castillo González en un artículo de próxima publicación que aportará nuevos datos sobre el tema, el corpus original de las libretas del siglo XVIII es obra de Francisco Zacarías Juan. Este músico fue nombrado maestro de capilla el 5 de enero de 1709, cargo que desempeñó hasta el año 1714. Francesc Massip y José María Vives barajan la atribución de otros amanuenses basándose en algunos recibos conservados en el AHME. Sin embargo, la mera comparación caligráfica de las libretas de la *Festa* con un documento escrito por el propio Zacarías conservado en el AHME no deja lugar a dudas:

Documento del AHME ³⁰⁸	Libreta de san Juan
	
	
	
	

³⁰⁷ Marcado con color ■ en el cuadro 1.

³⁰⁸ AHME. Libro de actas capitulares (1708-1712). Sig. a 65. Fol 65r y v.

Como hemos visto las libretas del XVIII, además del corpus originario escrito por Zacarías, contienen diferentes versiones de algunos cantos realizadas por distintos copistas a lo largo de los años. Por lo tanto es necesario dilucidar:

- ¿Cuál puede ser la fuente de las libretas en origen, es decir, de donde copió Zacarías cuando escribió el corpus originario?
- ¿Qué fuentes utilizaron los copistas que escribieron los motetes de mano posterior? y, en caso de que sea posible ¿quiénes fueron estos copistas?

2. Filiación y datación del corpus original redactado por Zacarías.

En las cuentas de la clavería de la Asunción encontramos el siguiente apunte fechado en 1709:

N. 16

Salario de Mtro capilla digo copia consueta

Otrosi: ocho libras que pago al L^{do} Fran^{co} Sacarias Juan Mtro de Capilla por aver copiado el libro de la consueta de la fiesta de Ntra S^{ra} p^a Archivarla en la villa con Lib^a 5 de abril 1709 y confesion 8 L.³⁰⁹

En los recibos que vienen adjuntos al memorial encontramos el correspondiente al apunte, que aclara algunos detalles:

El Dr Polecrino Tarrega Generoso clavario de la clavaría de Nuestra Señora dela Asumpcion de esta presente villa, pagara al licenc. Fran.co Sacarias Juan Maestro de Capilla desta villa ocho libras por la copia de la consueta de la fiesta de Nuestra Señora que a copiado para archivarla en el archivo de dicha villa por estar la que avia rota, que con esta firmada de los señores Regidores y Confesion de el dicho. Se le passaran en quenta Elche Abril a 5 del 1709

Son 8 l.

Gaspar de la Santa cilia Rdor

D. Egidio Ruiz Rdor

Mathias Malla Rdor

Marcelo Perez Pastor

Confieso haver recibido de el desuper referido clavario los ochenta reales contenidos en la presente libranza

³⁰⁹ AHME Legajo 25/4. Véase ANEXO I.

Elche y Abril a 6 de 1709

*Mtr Fran.co Zacarías Juan*³¹⁰

No se ha encontrado ningún otro documento más concreto que hable específicamente de la realización de libretas o partituras. En los diferentes recibos de entrega y devolución de documentos entre los maestros de capilla a lo largo de los años se hace referencia a “la consueta” y “*papers de la festa*” en alusión a la partitura general y a las partituras de cada cantor. En este caso el pago parece destinado únicamente a la realización del *libro de la consueta*. Sin embargo, a nosotros nos han llegado las partituras pero no la supuesta consueta por la que se le paga a Zacarías. Podemos conjeturar tres posibilidades:

- a) Que el pago incluya la realización tanto de la consueta como de las partituras pero que no se especifiquen estas últimas por descuido del clavario o cualquier otra razón.
- b) Que las libretas se pagaran por otro lado. Por ejemplo, las pudo pagar la administración de *L'Arrova de l'Oli*.
- c) Aunque parezca contradictorio con lo que dicen el apunte y el recibo, también es posible que la expresión “libro de la consueta” se refiera a las libretas y no a un libro propiamente dicho. La plausibilidad de esta hipótesis se expondrá más adelante.

En cualquier caso la datación de las libretas debe de ser, si no el mismo año 1709, sí una fecha muy cercana porque Zacarías fue maestro de capilla entre 1709 y 1714.

Como argumenta Vives en su estudio, el origen del corpus originario de las libretas no se encuentra en la consueta de 1709 y para demostrar esto aporta multitud de pruebas derivadas de la colación de ambos documentos. Esta conclusión es lógica, ya que hemos determinado que la consueta de 1709 era una copia privada y no fue redactada para ser utilizada como partitura en las celebraciones. Por otra parte, la consueta está escrita en notación mensural blanca mientras que Zacarías hace uso de un tipo de notación propia de comienzos del siglo XVIII y además emplea giros melódicos y armónicos más modernos que la consueta de 1709³¹¹. Esto puede deberse a dos motivos:

³¹⁰ AHME Legajo 25/4. Véase ANEXO I.

³¹¹ Vives ofrece en su trabajo multitud de ejemplos de esta circunstancia. Véase VIVES RAMIRO, José María, *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*.

- a) Que la consuetas de 1709 copie de una fuente más antigua
- b) Que copien ambos de la misma fuente pero que Zacarías, al realizar una partitura destinada a la práctica interpretativa modernice *motu proprio* algunos pasajes y adapte otros a los cantores que tuviera a su disposición en aquel momento

Aunque no se puede afirmar con rotundidad, es mucho más probable la segunda lectura por varios motivos:

- Como hemos visto, tanto Zacarías como Lozano –el autor de la consuetas que conservamos– realizan su trabajo en 1709.
- Zacarías debió de copiar sus partituras de la consuetas de ensayo vigente en aquel momento. Es decir, la consuetas de ensayo que hemos determinado fue redactada entre 1639 y 1709.
- Joseph Lozano realiza una partitura para uso privado y suponemos que querría plasmar fielmente las características de las celebraciones que se realizaban en aquel momento y por ello utilizaría la partitura vigente, la misma que copia Zacarías.
- Como apunta Vives, los cambios melódicos y armónicos siempre parecen estar pensados para adaptarse a las necesidades de los cantores del momento.


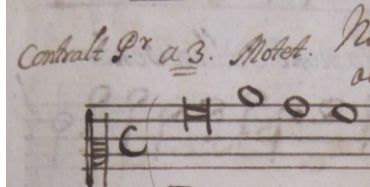

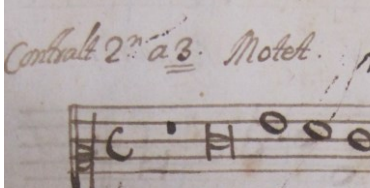

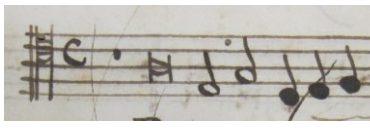
Sin intención de ofrecer una lista exhaustiva³¹², como ejemplo significativo de los ajustes realizados por Zacarías veamos el arreglo confeccionado de la partitura de *Par nos germans*. Las características más significativas son:

- Transporta con respecto a la consuetas, las voces de tiple y bajo una cuarta descendente y el alto un quinta justa ascendente.
- Realiza cambios melódicos para adaptarlos a los cantores.
- Añade un giro melódico al final de la voz de tiple³¹³ para acabar con la tercera mayor.

³¹² Para una enumeración prolija de las similitudes y diferencias entre las libretas y la consuetas de 1709 véase VIVES RAMIRO, José María, *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*.

³¹³ Alto en la consuetas de 1709.

Con los dos primeros puntos Zacarías consigue invertir las voces, es decir convertir el tiple en alto y colocar la segunda voz de la consueta como tiple.

	Consueta 1709	Libretas de Zacarías	
Tiple			Tiple ³¹⁴
Alto			Alto ³¹⁵
Bajo			Bajo ³¹⁶

La pregunta que cabe hacerse es cuál de las dos versiones es fiel reflejo de la consueta de ensayo 1639-1709 y cuál realiza la adaptación, si la consueta de 1709 o la versión de Zacarías. Como señala Vives, musicalmente la versión de la consueta de 1709 es más interesante por lo que parece que Zacarías hizo el arreglo que necesitaba en aquel momento aun a costa de devaluar la calidad musical. Como iremos viendo, esta práctica de adaptar las partituras a las circunstancias y gustos de cada momento se da ininterrumpidamente a lo largo de la historia de la *Festa*. Cuando Zacarías realiza su trabajo no solamente recogerá las partituras que le fueron legadas por sus predecesores sino que, además, compilará multitud de variantes y costumbres interpretativas que no se hallaban expresamente indicadas en la partitura o partituras de ensayo de las que copia, pero que eran practicadas consuetudinariamente por los cantores.

Un ejemplo significativo de esta práctica es el tercero de los ajustes que realiza Zacarías, con el que “moderniza” la partitura renacentista al darle un color más barroco con el añadido de las tres últimas notas.

³¹⁴ Libreta Contralt motets. Sig. b 446/1-7.

³¹⁵ Libreta Contralt peral ternari. Sig. b 446/1-2.

³¹⁶ Libreta Baix peral ternari. Sig. b 446/1-1.



Es posible que este añadido en concreto sea obra de Zacarías que decidió *motu proprio* realizar el arreglo, pero son demasiados los pequeños arreglos y detalles que encontramos en el conjunto de las partituras³¹⁸ como para atribuirlos todos ellos al arbitrio del copista y es más lógico pensar que lo que llevó a cabo Zacarías fue una recopilación de las prácticas interpretativas vigentes en su momento.

3. *Autoría y filiación de las partituras escritas de mano posterior en las libretas del XVIII*

A continuación del corpus original redactado por Zacarías encontramos en algunas libretas diferentes anotaciones de mano posterior: algunas son motetes completos, otras no van más allá de los primeros compases adornados de piezas como el ternario y por último hay cantos a mitad de copiar o a los que les falta la letra, lo que parece indicar que no son más que borradores. Todas estas anotaciones fueron realizadas por los cantores o los maestros de capilla que se fueron sucediendo a lo largo del siglo XVIII y hasta 1841, cuando las libretas fueron sustituidas por las que escribió Francisco Antonio Aznar. Algunos de los cantos anotados de mano posterior difieren sensiblemente de la versión de Zacarías a la que sustituían. A continuación estudiaremos la fuente, el autor y la época en la que las diferentes piezas anotadas de mano posterior estuvieron vigentes.

- ***Los motetes de los apóstoles Par nos germans, A Vosaltres venim pregar y Promens jueus***

Estos motetes se encuentran anotados en las libretas *Baix pera el ternari*, *Contralt pera el ternari* y *Contralt motets*.

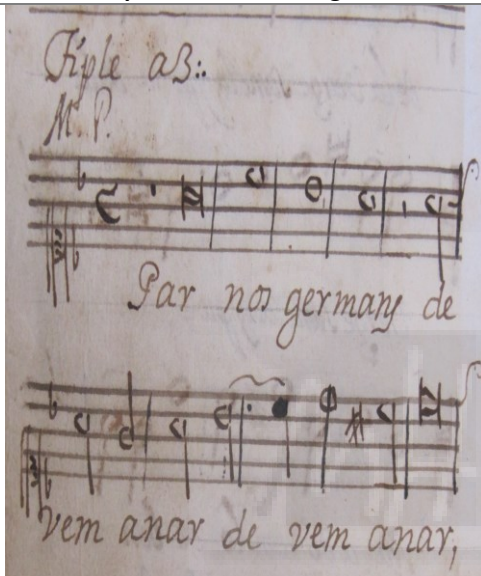
³¹⁷ Libreta *Contralt motets* Sig. b 446/1-7.

³¹⁸ Para una enumeración detallada de las divergencias entre las partituras véase VIVES RAMIRO, José María, *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*.

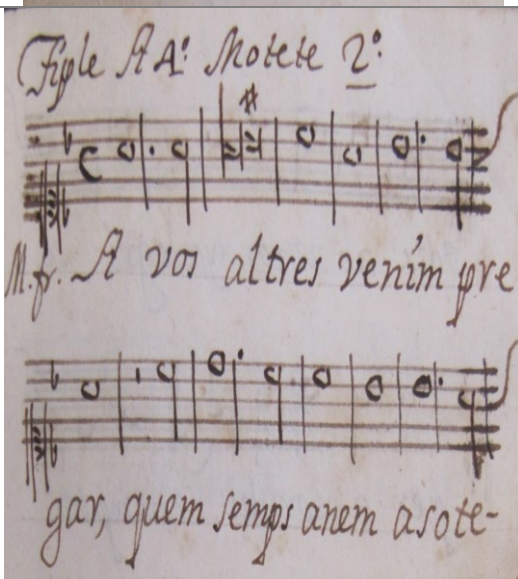
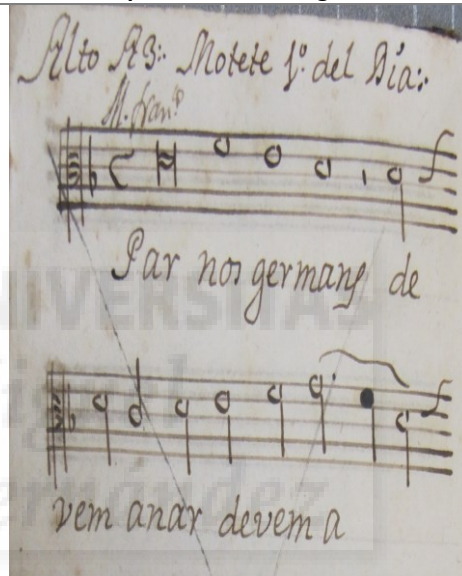
Comparando la letra de las diferentes versiones se llega a la conclusión de que hay tres juegos diferentes de estos motetes realizados por tres copistas diferentes. En el cuadro 1 están marcadas con el mismo color aquellas versiones que pertenecen al mismo copista. En color verde, la que llamaremos versión A; en amarillo, la versión B; y en azul, la versión C. Será A la más antigua y C la más moderna.

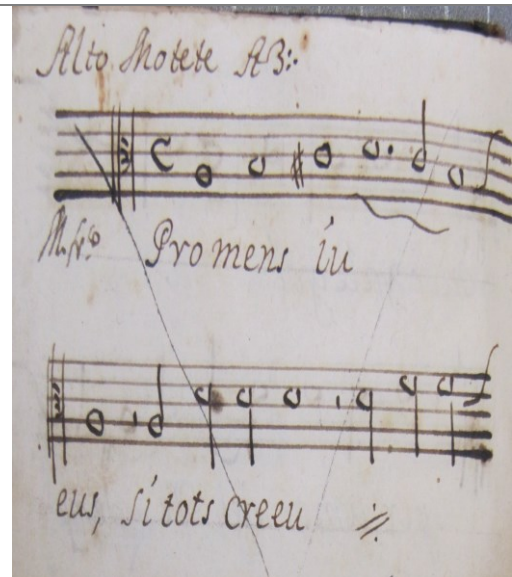
La primera versión de la libreta *Contralt para els Motets* coincide con la primera versión de la libreta *Contralt para el ternari*, marcado con color verde en el cuadro (versión A):

Contralt para els Motets. Sig. b 446/1-7



Contralt para el ternari. Sig. b 446/1-2

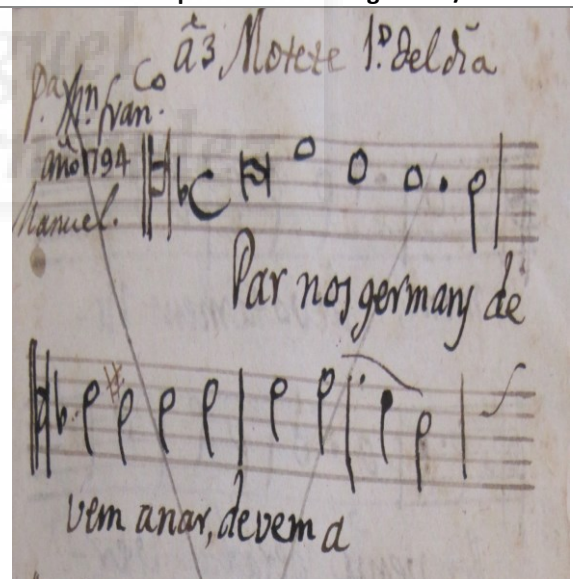
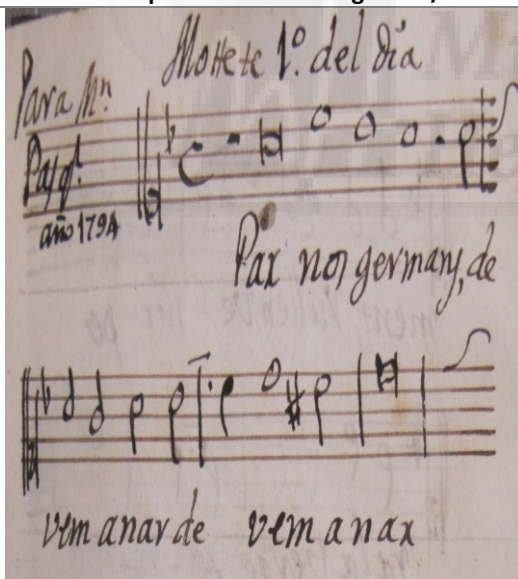


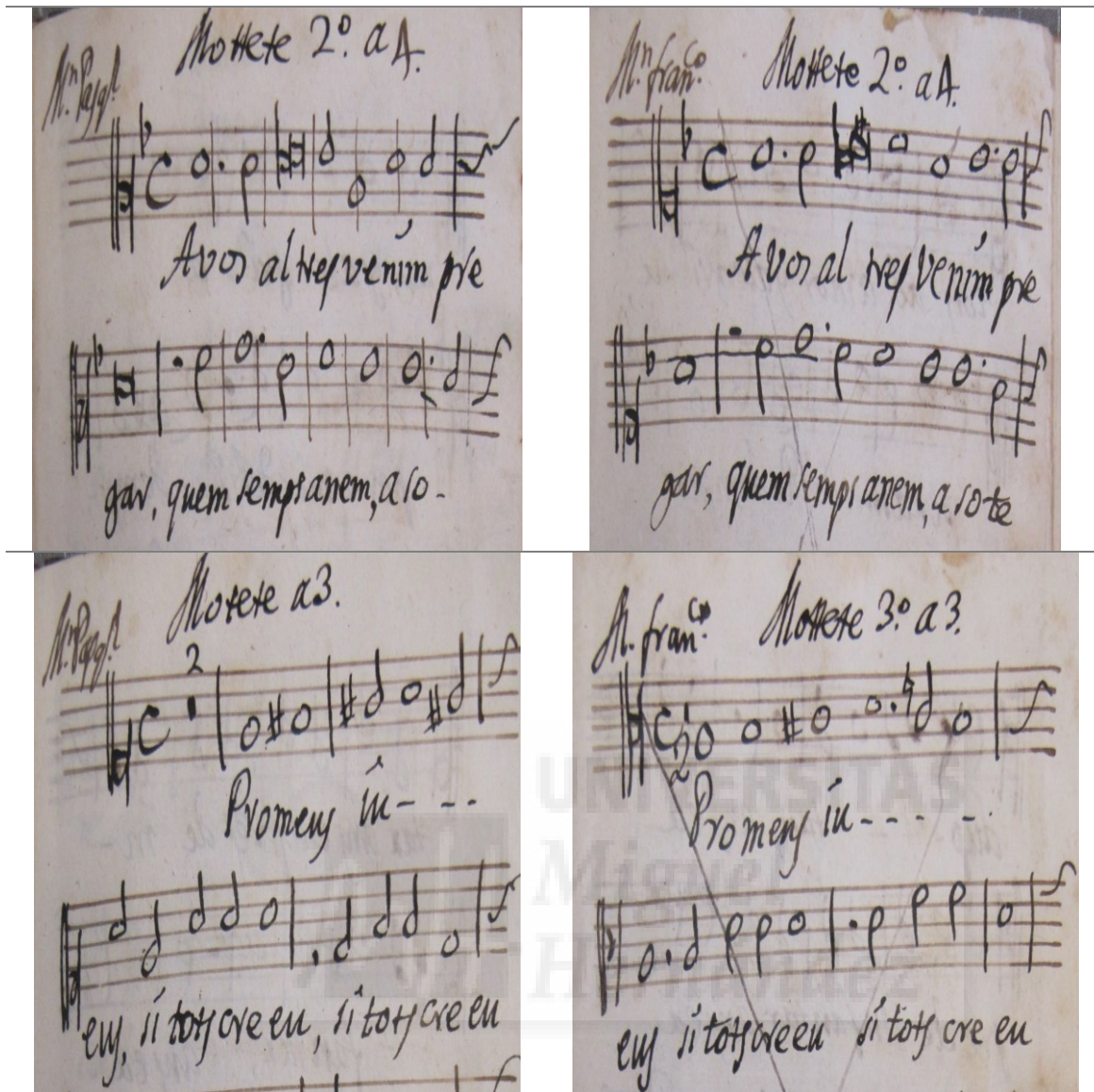


La segunda versión de la libreta *Contralt para els Motets* coincide con la segunda versión de la libreta *Contralt para el ternari*, marcado con color amarillo en el cuadro (versión B):

Contralt para els motets. Sig b 446/1-7

Contralt para el ternari. Sig. b 446/1-2





La versión contenida en la libreta *Baix pera el ternari*, coincide con la tercera versión de la libreta de *Contralt pera el Ternari* marcada con color en azul (versión C)

Baix pera el ternari. Sig. b 446/1-1

Notet a 3:

Pax nos ger
manu. - de sem a

Contralt pera el ternari. Sig. b 446/1-2

Notet a 3: Este se canta.

Pax nos ger manu
de sem a pax de sem a

Notet a 2:

A vos al...
tres ve nim pregar.

Notet a quatre:

A vos al
tres ve nim pregar

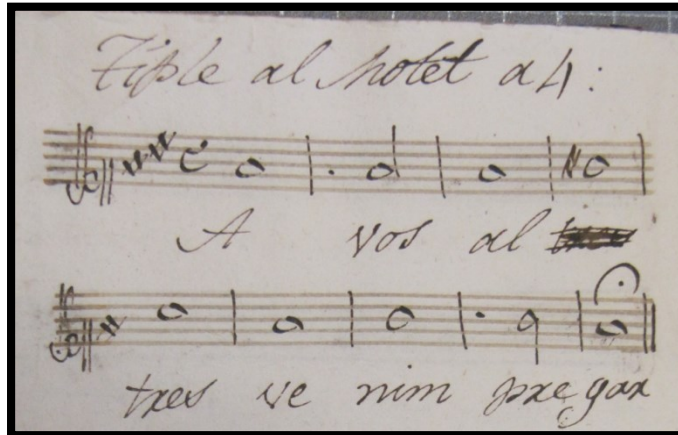
Notet a 3:

Deo meus Tu
Tu ra fons
eus si totu cre
... e sem pe

Notet a 3:

Deo meus
Tu ra
Tu... eus si totu cre
fons... e sem pec

Además, en la libreta de *Contralt para el Ternari* encontramos también de la misma mano la voz de tiple del motete *A vosaltres venim pregar*:



Falta la parte de bajo de las versiones A y B. Hay dos posibilidades para explicar esta circunstancia:

- Que en la época de vigencia de las mencionadas versiones no se interpretara vocalmente la parte del bajo, siendo ésta ejecutada por un bajón.
- Que la parte de bajo estuviera escrita en la libreta *Tenor para el ternari*, que se encuentra en paradero desconocido.

En el capítulo VII, dedicado a la interpretación, se aportarán evidencias que sostienen la primera hipótesis.

También falta la parte del tenor del motete *A vosaltres venim pregar* que, del mismo modo, debería estar escrita en la libreta *Tenor para el ternari* o bien ser ejecutada por un instrumento.

El siguiente cuadro resume la ubicación de las versiones A y B:

Contralt para el ternari Sig. b 446/1-2		Contralt para els motets Sig. b 446/1-7		Tenor para el ternari (desaparecida)	
Par nos germans	Alto	Par nos germans	Tiple		
A Vosaltres venim pregar	Alto	A Vosaltres venim pregar	Tiple	A Vosaltres venim pregar	Tenor
Promens Jueus	Alto	Promens Jueus	Tiple		
Par nos germans	Alto	Par nos germans	Tiple		
A Vosaltres venim pregar	Tiple	A Vosaltres venim pregar	Alto	A Vosaltres venim pregar	Tenor
Promens Jueus	Alto	Promens Jueus	Tiple		

Para la versión C, si encontramos escrita la parte del bajo en la libreta *baix pera el ternari*, lo que indica que durante la época de vigencia de esta versión debieron de volverse a interpretar, con total seguridad, estos motetes con un cantor realizando la parte de bajo. Sin embargo, falta la partitura de alto que debía estar escrita en la libreta *Tenor pera el ternari*, actualmente extraviada³¹⁹.

Por lo que respecta al motete *A vosaltres venim pregar*, al ser a cuatro voces sí admitimos la posibilidad de que el tenor estuviera escrito en la libreta *Tenor pera el ternari*; la voz que falta debería de estar escrita en la libreta de tiple.

El siguiente cuadro resume la hipótesis más probable respecto a la ubicación de los motetes de la versión C:³²⁰

Baix pera el ternari Sig. b 446/1-1		Contralt pera el ternari Sig. b 446/1-2		Tenor pera el ternari		Tiple	
Par nos germans	Bajo	Par nos germans	Tiple	Par nos germans	Alto		
A Vosaltres venim pregar	Bajo	A Vosaltres venim pregar	Alto	A vosaltres venim pregar	Tenor	A vosaltres venim pregar	Tiple
Promens Jueus	Bajo	Promens jueus	Tiple	Promens jueus	Alto		
		A Vosaltres venim pregar	Tiple	A vosaltres venim pregar	Tenor	A vosaltres venim pregar	Alto

En el capítulo dedicado a la interpretación volveremos sobre este tema, aportando nuevos datos que aclararán en la medida de lo posible la cuestión.

• Autoría de las versiones A y B

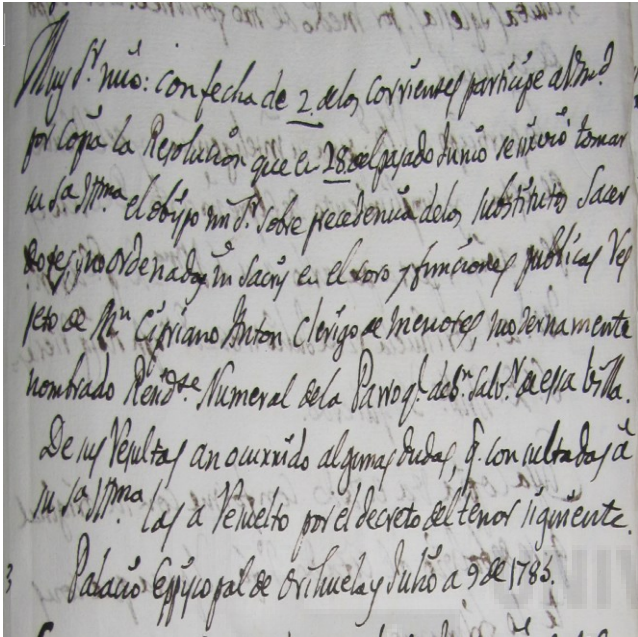
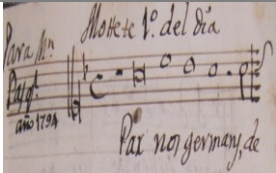
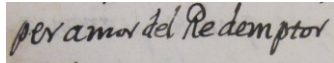
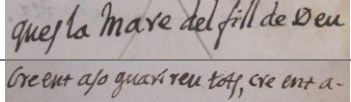

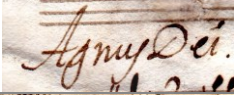
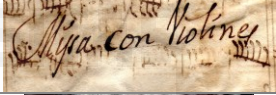
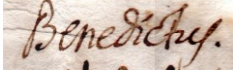
No existen diferencias musicales sustanciales entre una versión y otra³²¹. El único rasgo distintivo es la distribución de las voces en las libretas. Estudiaremos las razones de estas discrepancias en el capítulo VII, dedicado a la interpretación de la *Festa*. Aunque son versiones muy parecidas, son copistas diferentes. Con los datos que disponemos no podemos conocer la identidad del copista A. Sin embargo, comparando la letra con documentos y

³¹⁹ Se aportan más pruebas de esta circunstancia en el capítulo VII.

³²⁰ En color rojo se indican las libretas desaparecidas.

³²¹ Véase VIVES RAMIRO, José María, *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*.

partituras procedentes del ABSME³²² llegamos a la conclusión de que la versión B (señalada en color amarillo en el cuadro) fue escrita por Jacinto Redón:

Documento ABSME ³²³	Versión B ³²⁴
	
	
	
	Partituras ³²⁵
	
	
	
	

La versión B, obra de Jacinto Redón, está firmada por los cantores encargados de interpretarla y datada en 1794³²⁶. La versión A puede ser datada igualmente con bastante precisión. Con los datos que tenemos no podemos saber quién escribió los motetes de esta versión pero sí quien los interpretó por primera vez, ya que como se puede observar tanto la versión A como la B (Jacinto Redón) están firmadas en ambos casos por los mismos cantores, aunque solo tengamos la inicial. Cotejando esta inicial con el Apéndice C –donde aparecen los cantores que interpretaron este papel desde 1773– llegamos a la conclusión de que los destinatarios de las versiones son Mn. Francisco Galbis y Mn. Pasqual Brufal. Hay indicios más que suficientes para datar la versión A en 1792 ya que, según muestran las

³²² Me refiero a las recuperadas en esta tesis ya que, como se ha explicado anteriormente, el archivo se extravió durante la restauración de la basílica a mediados del siglo XX.

³²³ ABSME. Sig. 56/1. Mano quinta de varias. Documento 33.

³²⁴ Libreta b 446/1-7.

³²⁵ Partituras del Archivo de Santa María recuperadas en esta tesis. Archivo particular. Véase Anexo VIII.

³²⁶ Véase *supra*.

tablas de los cantores del apéndice C, ése fue el primer año en que realizaron el papel los mencionados cantores; y la versión B en 1794, porque es la fecha que aparece en el encabezamiento³²⁷. La versión B debió de estar vigente hasta aproximadamente 1800, año en que entraría en vigor la versión C. Se ampliarán las razones para la datación de estas tres versiones junto con un estudio detallado de las prácticas interpretativas de los motetes en el capítulo VII apartado *Motetes del apostolado*.

- **La fuente de las versiones A y B**

La versión de Zacarías de los motetes del apostolado estuvo en uso entre 1709, año de la redacción, y 1792, año en que hemos determinado que se redactó la versión A. Sin embargo, tanto la versión A (color verde, fechada en 1792) como la B (obra de Redón, color amarillo, datada en 1794) no contienen los cambios introducidos por Zacarías y todos los indicios corroboran la dependencia directa de la consuetas de 1709 o de la de 1722. Tres son los argumentos principales:

1. No contienen ninguno de los ajustes melódicos ni rítmicos que realizara Zacarías en su versión, siendo ambas transcripciones fieles a las consuetas.
2. Como hemos visto en el Capítulo VI, las anotaciones de mano posterior de la consuetas de 1709 son obra de Jacinto Redón, lo que parece indicar que este maestro consultó la consuetas para realizar los cambios que consideró oportunos.
3. Aunque las versiones A y B son ochenta años posteriores a la versión de Zacarías, se advierte en ellas cómo la escritura musical parece querer imitar la notación renacentista blanca en la que están escritas las consuetas de 1709 y 1722 y difiere de la escritura empleada por Zacarías, que denota rasgos puramente barrocos.

Aunque las consuetas de 1709 y 1722 no fueron redactadas con una utilidad práctica, comenzaron a ser empleadas como “libro de consulta” por los maestros de capilla a partir de finales del siglo XVIII. Esto explicaría las diferentes anotaciones de mano posterior que fueron hechas en las consuetas y que son datables en esos años por la caligrafía. Además, también vendría a reforzar la hipótesis de que Zacarías no realizó un libro de la

³²⁷ Véase *supra*.

consueta sino solamente las libretas. Por ello, cuando se necesitó realizar cambios en la partitura se recurrió a las consuetas de 1709 y 1722 como libro de consulta que venía a completar la información dispersa en las diferentes libretas de los cantores, debido a que las consuetas tienen la ventaja de contener recopiladas todas las voces en un mismo documento. Sin embargo, en muchas ocasiones la partitura de las consuetas no coincide con las libretas de los cantores por lo que el maestro de capilla redactó una partitura de consenso entre una y otra versión escogiendo de cada partitura lo que más le conviniera en ese preciso momento. El análisis detallado del origen de la versión C viene también a reforzar esta hipótesis.

- **Autoría de la versión C**

Cotejando el comienzo de la libreta *contralt pera el ternari*³²⁸, los recibos de Fábrica conservados en el ABSME y la versión C, podemos establecer que esta versión fue escrita por el maestro de capilla Ignacio Rodríguez.



³²⁸ Sig. b 446/1-2.

Versión C de los motetes del apostolado³²⁹

Letra de Ignacio Rodríguez

Motet a 3:

El Ocho y Nueve de Mayo de 1818.
Confieso haber recibido de D. Agustín Rodríguez y por
mano de Pedro Picente, Ciento setenta real! Vell. por
cuenta de mis Salarios de fábrica, y por la
Verdad lo firmo en este día. Mes y año =
D. J. Rodríguez
Libro 160. 2. 2. 2.
4. 10. 13. 2. 4. 5.

Tu eus si totu cae
sonc : e semper pec

Recibo del ABSME³³⁰

temo sonc sex ge sem
pec ca dox de lo pec

Manuel Romaxel:
año 1.º que hizo este
papel el 1802: hasta
~~el año 11.º que murió en la epidemia.~~
el año 11.º q. murió en la epidemia.
y no se hizo la función el 12.º y 13.º =

Pax nos sex mans

E de la sex ge Ma

D. Ignacio Rodríguez

Letra de las libretas³³¹

tot temo sonc sex ge
ad no ca da

• La fuente de la versión C

La versión C (marcada en azul) fue redactada hacia 1802, año en el que Ignacio Rodríguez accede al magisterio de capilla y comienza a realizar los cambios en el drama que considera oportunos³³². Esta versión se confeccionó combinando tres fuentes diferentes:

³²⁹ Libretas b 446/1-1 y b 446/1-2.

³³⁰ ABSME. Sig. 64/5. Documentos que justifican las cuentas de fábrica de los años 1815, 1816, 1817 y 1818.

³³¹ Libreta b 446/1-2.


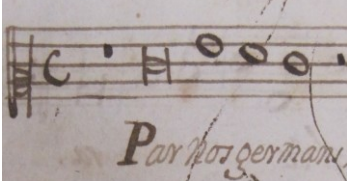
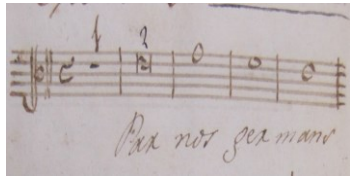
³³² En el capítulo VII se ofrecen más datos que refuerzan la datación de esta versión en 1800.

- **La consuetta de 1722**
 1. La consuetta de 1722.
 2. Las aportaciones realizadas por Ignacio Rodríguez que no figuran en ningún documento anterior conservado.
 3. La versión de Zacarías.

En este caso es de suponer que fuera la consuetta de 1722 la que se empleó y no la de 1709, porque en aquel entonces pertenecía a Ignacio Rodríguez³³³. En 1820 se la regaló a su discípulo Francisco Antonio Aznar según consta en la dedicatoria que aparece en la primera página de la consuetta. Aznar en 1820 debía de ser casi un niño ya que cantaba de tiple en la capilla. Con el tiempo se convirtió en maestro de capilla y realizó las libretas de 1841 que estudiaremos más adelante.

A fin de demostrar este supuesto, comenzaremos centrandó nuestra atención en el motete *Par nos germans*. Una colación de ambos documentos permite la conclusión de que contiene elementos procedentes de la versión de Zacarías, de la misma libreta y otros que están sacados de la consuetta de 1722.

Entre los rasgos que denotan un origen en la versión de Zacarías está el transporte de las voces una cuarta baja. Sin embargo, no realiza la misma inversión de las voces siguiendo la misma disposición que la consuetta de 1722. Actualmente se canta de este modo y como veremos en el motete *Promens jueus* también se efectúa la transposición de Zacarías, aunque no la inversión³³⁴:

Consuetta 1722 (Tiple) ³³⁵	Libreta de Zacarías (Alto) ³³⁶	Versión C (Tiple) ³³⁷
		

³³³ Véase capítulo VI, apartado V.

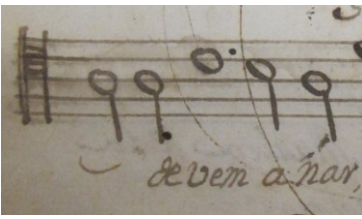
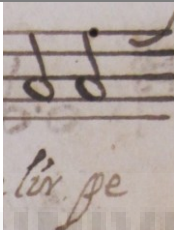
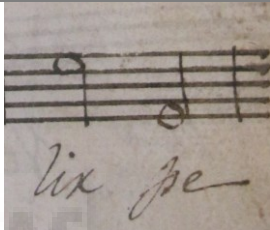
³³⁴ Además las libretas de 1841 toman como fuente esta versión C y tampoco realizan la inversión.

³³⁵ Pág. 9 vta.

³³⁶ Contralt pera el ternari. Sig. G 249.

³³⁷ Contralt pera el ternari. Sig. G 249.

Entre los rasgos que denotan la utilización de la consueteta de 1722 como fuente destaca el bajo. Aunque transportado también una cuarta baja y realizando el mismo ajuste rítmico para cuadrar las voces, mantiene todos los saltos de octava que trae indicados la consueteta, contraviniendo la versión de Zacarías.

Consueteta de 1722	Versión de Zacarías ³³⁸	Versión C ³³⁹
		
		

Por último también encontramos variantes provenientes del copista Ignacio Rodríguez que difieren tanto de la consueteta como de la versión de Zacarías. Un ejemplo significativo lo encontramos en el pasaje imitativo de los compases 24-26. Rodríguez omite un compás antes de *devotament* que se encuentra en las dos partituras de referencia. Se puede observar cómo el autor de la versión C corrige tachando el silencio que había copiado por error en la voz de tiple (alto en Zacarías) bien de la consueteta de 1722 o de la partitura de Zacarías, debido a que probablemente estaba cotejando ambos documentos:

³³⁸ Baix pera el ternari. Sig. G248.

³³⁹ Ibídem.

Consueta 1722		
Versión de Zacarías		
Versión C		

El análisis del motete *Promens jueus* viene a confirmar definitivamente esta teoría.

En la versión de Zacarías –igual que sucedía en el motete *Par nos germans*– las voces también están invertidas con respecto a la consuetas de 1709. Sin embargo, en este caso el procedimiento utilizado por Zacarías consiste en transportar la voz de alto de la consuetas una octava hacia arriba para convertirla en tiple.


Lo que hace la versión C es transportar la altura de la consuetas una cuarta baja, dejando la disposición de las voces igual.

³⁴⁰ Libreta Baix pera el ternari (G248).


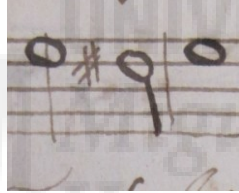
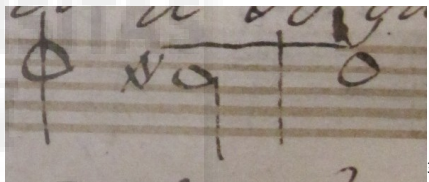

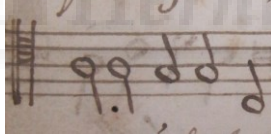
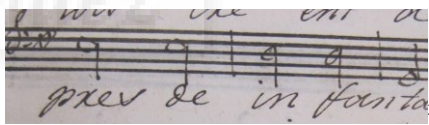
³⁴¹ Libreta Contralt pera el ternari (G249).

³⁴² Libreta Baix pera el ternari (G248).

³⁴³ Libreta Contralt pera el ternari (G249).

Consueta 1709	Zacarías	Versión C
		
		Desaparecido
		

Por último –al igual que el anterior motete– los errores de la consueta son corregidos de la misma manera tanto por Zacarías como en la versión C.

Consueta 1709	Zacarías	Versión C
		
		

En resumen, hemos visto cómo en los denominados motetes de los apóstoles se pueden distinguir tres épocas diferentes:

³⁴⁴ Libreta *Contralt pera el ternari*, Sig. b 446/1-2.

³⁴⁵ Idem.

³⁴⁶ Libreta *Contralt motets*, Sig. b 446/1-7.

³⁴⁷ Libreta *Baix pera el ternari*, Sig. 446/1-1.

³⁴⁸ Idem.

³⁴⁹ Libreta *Contralt pera el ternari*, Sig. b 446/1-2.

³⁵⁰ Idem.

³⁵¹ Libreta *Baix pera el ternari*, Sig. 446/1-1.

³⁵² Idem.

- a) Entre 1709 y 1792 se cantó la versión que escribió el maestro Francisco Zacarías
- b) Entre 1792 y comienzos del XIX se cantaron las versión A (redactada en 1792 y de autor desconocido) y la B (obra del maestro de capilla Jacinto Redón en 1794)
- c) Desde ca. 1802 se debió de comenzar a cantar la versión C, obra del también maestro de capilla Ignacio Rodríguez.

▪ **Santo Tomás**

Respecto al papel de santo Tomás también encontramos tres versiones diferentes que, como veremos, responden a una cronología similar a la expuesta en los motetes de los apóstoles. Las tres versiones del papel de santo Tomás aparecen anotadas de mano posterior en la libreta de *Baix pera el ternari*. Se encuentra en la misma libreta que el bajo del ternario porque era costumbre que el mismo cantor realizara ambos papeles. En 1712 es cuando encontramos el primer apunte que da fe inequívocamente de esta práctica:

*Ittm pago al padre Blasco que hizo el Thomas y el ternario..... 100 R*³⁵³

Durante los años sucesivos –aunque solo hay apuntes concluyentes en los años 1713, 1752 y 1759– todo parece indicar que se mantuvo esta costumbre.

Primera versión

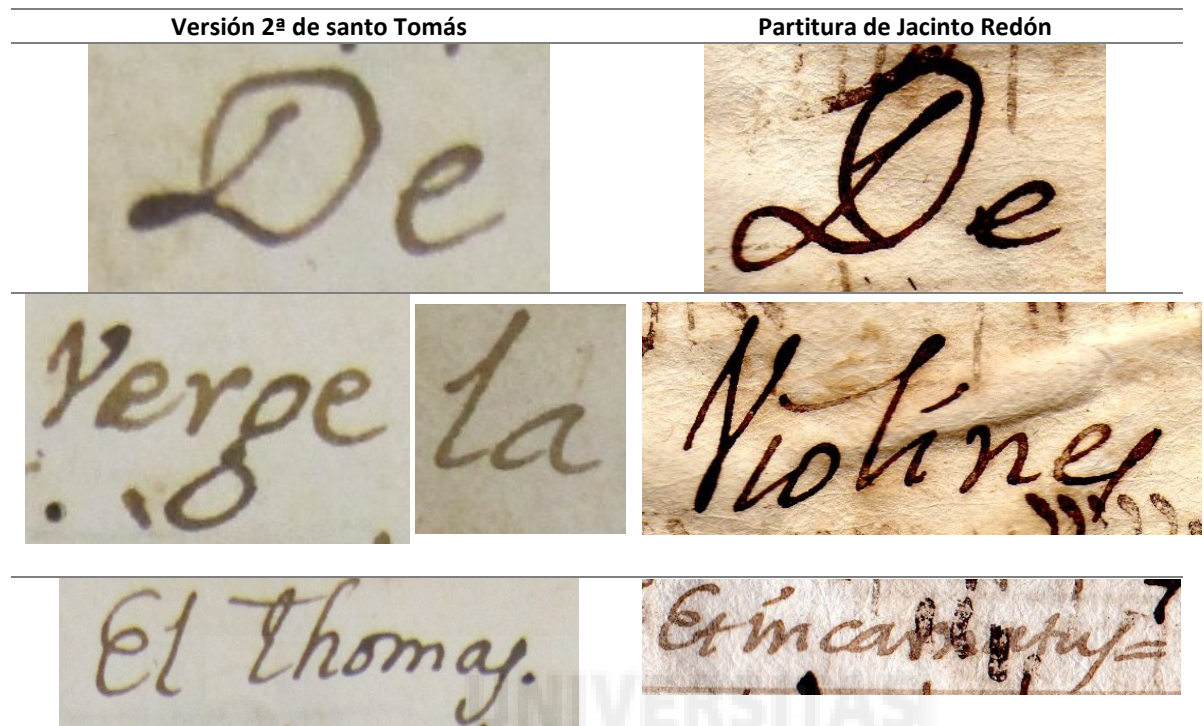
La primera versión aparece anotada justo a continuación de la partitura de Zacarías. La caligrafía es muy similar a la de Zacarías lo que denota una fecha muy cercana a la de confección del corpus original, pudiendo ser de 1712 o cercano a esta fecha. Además contiene numerosas notas añadidas con respecto a la consuetas de 1709. Volveremos sobre esta partitura en el capítulo dedicado a los adornos con los que se interpretan los cantos monódicos de la *Festa*.

Segunda versión

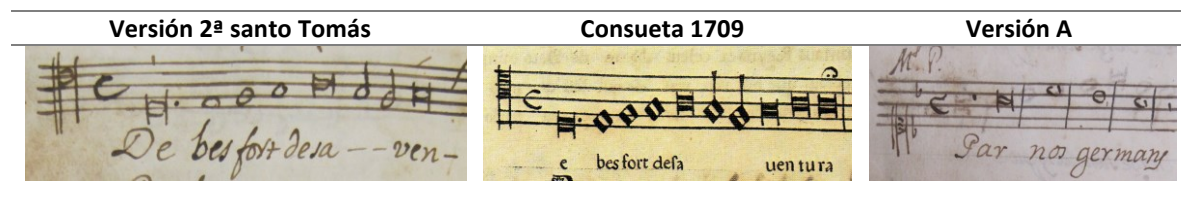
El amanuense de la segunda versión es Jacinto Redón. A esta conclusión se llega mediante la comparación de la letra de la partitura de santo Tomás con los restos de partituras

³⁵³ AHME 25/4-4. Véase Anexo VI.

recuperadas en esta tesis del archivo de Santa María y el texto que se reproduce anteriormente, obra de Redón.



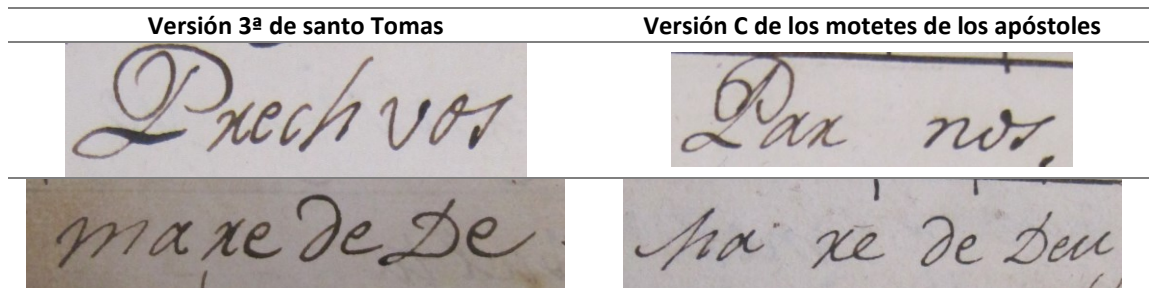
La segunda versión de este canto parece sacada de la consuetu de 1709 (o de 1722). La notación utilizada en esta versión nada tiene que ver con la utilizada por Redón en sus propias composiciones, ya que es una notación que imita la renacentista de las consuetas de 1709 o 1722, de donde copia de manera similar a como hemos visto en las versiones A y B de los motetes de los apóstoles.



Aunque no tenemos más datos que lo corroboren, es bastante probable que Redón decidiera hacer los cambios que hemos visto en los motetes y redactar la partitura del Tomás por las mismas fechas es decir hacia 1792.

Tercera versión

En cuanto a la tercera versión, es obra de la misma mano que la versión C de los motetes del apostolado. Es decir, del maestro Ignacio Rodríguez, como se puede comprobar cotejando la caligrafía:



Esta tercera versión contiene numerosas diferencias con respecto a la consuetas de 1722 pero guarda muchas similitudes con la primera versión y con la partitura que se canta actualmente.

- ***O poder del alt imperi (Ternario)***

De este motete falta la segunda voz, ya que se ha perdido la libreta *Tenor pera el ternari* que debía de contenerla. Esta pieza es sin duda una de las más peculiares de todo el drama. Es la única obra polifónica cantada por los apóstoles que se interpreta con el añadido de notas de adorno cuyo origen y evolución estudiaremos en el capítulo VII. Se conservan hasta 5 versiones de la partitura del contralto que responden a diferentes estadios en la evolución de los adornos con los que hoy en día todavía se interpreta la pieza. En esta evolución jugó un papel primordial la transmisión oral, por lo que las distintas versiones que encontramos del motete suponen diferentes intentos de codificación de estos adornos. El contenido de las libretas conservadas es:

- Dos versiones diferentes en la libreta de bajo, una versión completa (la de Zacarías) más el *incipit* de la obra escrita de mano posterior.
- Cinco versiones (contando la de Zacarías) anotadas en la libreta *contralt pera el ternari*.

Lamentablemente la voz que debía interpretar el tenor se hallaba escrita en la libreta *Tenor pera el ternari*, que actualmente ha desaparecido.

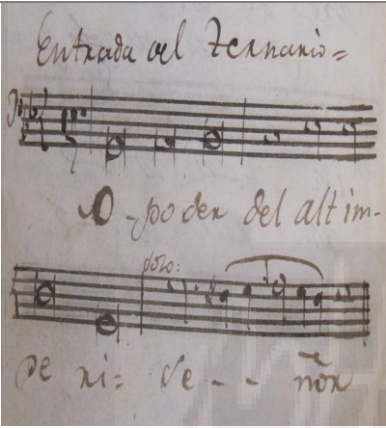

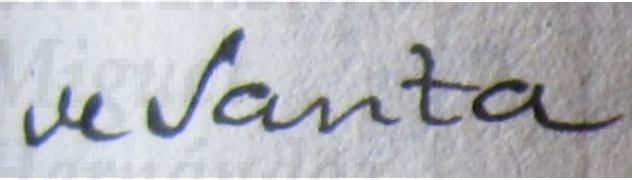
- *Las dos versiones contenidas en la libreta Baix pera el ternari*

Primera versión

La primera versión pertenece al corpus originario de las libretas y lógicamente es obra de Zacarías. Como ocurre también con todos los motetes, la fuente de esta versión no es la consuetta de 1709 sino probablemente la consuetta de ensayo vigente en aquel momento completada por los añadidos que pudiera hacer Zacarías.

Segunda versión

La segunda versión es obra de Mn. Luis Roca. Esta conclusión se deduce de la comparación caligráfica entre la versión contenida en la libreta y algunos recibos que se conservan en el ABSME:

Baxi pera el ternari. G 248	ABSME Sig. 64-2
	
	Sig. 64-5
	

Luis Roca fue cantor y sochantre de la capilla de Santa María e interpretaría el papel de bajo del ternario y santo Tomás prácticamente de manera ininterrumpida entre los años 1799 y 1822³⁵⁴. Roca comenzó a cantar la *Festa* coincidiendo con la llegada de Esteban Brufal al magisterio, por lo que es probable que fuera ese mismo año de 1799 cuando escribiera la partitura que interpretaría luego durante más de 20 años.

Tan solo reproduce los primeros compases correspondientes al verso “*O poder del alt imperi*” que son los que se adornan profusamente por parte de las dos voces agudas. Así como la entrada “*señor*” en la que se indica un “*solo*”. La partitura carece de compás y rítmicamente es confusa, más que una partitura al uso podría tratarse de un esquema nemotécnico que sirve poco más que para coordinar las tres voces, que fía a la transmisión

³⁵⁴ Véase Apéndice B y C.

oral multitud de detalles importantes y en el que la improvisación por parte del intérprete juega un papel decisivo.

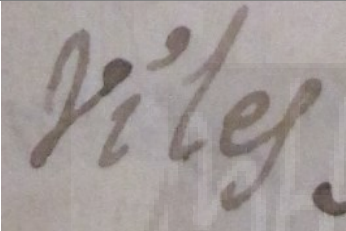
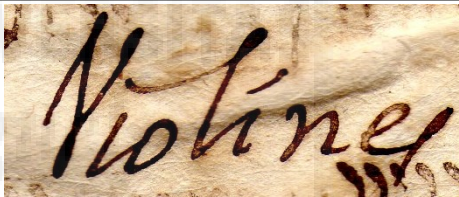
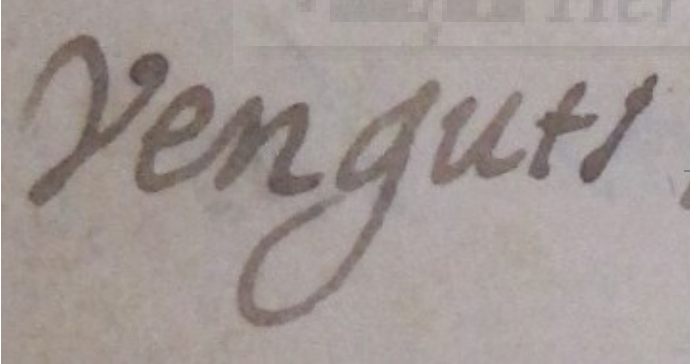
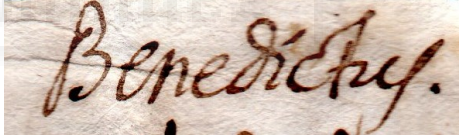

▪ **Las cinco versiones de la libreta Contralt para el ternari**

Primera versión

La primera versión que encontramos tanto en la libreta del bajo como en la del contralto es la que redactara Francisco Zacarías en 1709. La fuente de esta versión no se encuentra en la consuetas de 1709. Como ocurre en otras ocasiones, la versión de Zacarías contiene diferencias melódicas y armónicas que la hacen más moderna.

Segunda versión

La segunda versión es obra de Jacinto Redón. Como se puede comprobar comparando la letra con las partituras recuperadas, el documento del ABSME reproducido arriba y con la partitura de santo Tomás, el copista es también Redón³⁵⁵:

O poder del alt imperi Segunda versión	Partituras recuperadas del ABSME firmadas por Jacinto Redón
	
	
	

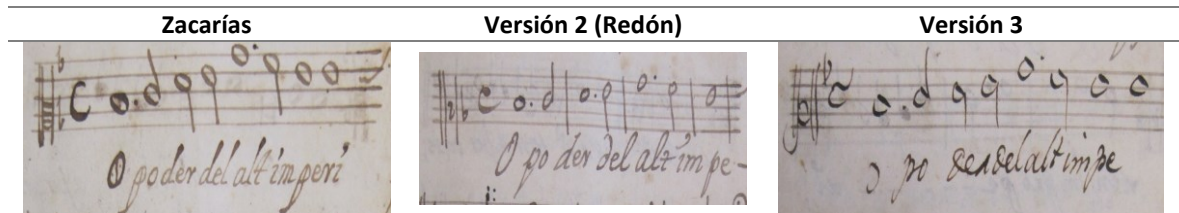
La fuente de la copia de Redón es la versión 1 de Zacarías. Se encuentra escrita entre la versión A y B de los motetes. Como habíamos datado la versión A en 1792 y la B en 1794, esta versión del ternario debió de escribirse entre esos dos límites temporales, reforzando la teoría de que durante esos años el maestro Jacinto Redón realizó algunos

³⁵⁵ Véase Apéndice B y C.

cambios de calado tomando las diferentes partituras que le habían llegado y llevando a cabo una compilación.

Tercera versión

Esta versión contiene las voces de contralto y tenor pero solo del primer verso *O poder del alt imperi*. La fuente parece ser la versión de Zacarías como se deduce de la colación de las tres versiones.



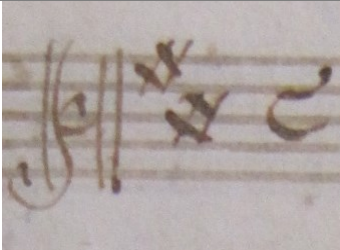
Viene escrita justo después de la segunda versión obra de Redón aprovechando el hueco que queda entre ésta y la versión B de los motetes. Sin embargo, es posterior a 1794 porque coincide caligráficamente con la versión 5 y con la versión C de los motetes del apostolado, que son obra de Ignacio Rodríguez. Todo parece indicar que es un borrador previo a la versión número 5 que aparece en la hoja 30vº de la libreta.

Cuarta versión

Es una versión adornada del contralto, muy próxima a la que se canta actualmente. Aunque está escrita arriba de la quinta versión es posible que sea posterior aunque no muchos años. No hemos podido identificar al copista pero debió de ser probablemente alguno de los cantores que lo interpretaron.

Quinta versión

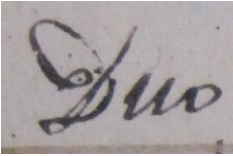

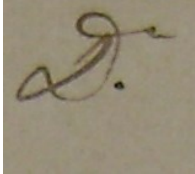
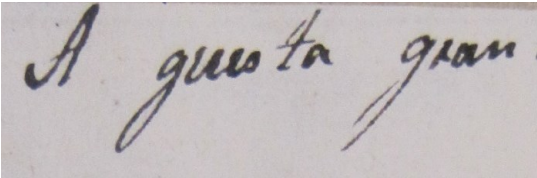

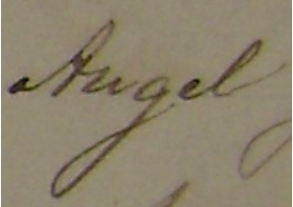
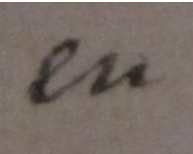

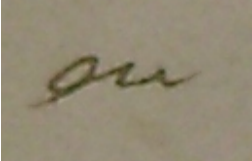
Como se ha expuesto arriba, el copista coincide con la tercera versión y la versión C de los motetes del apostolado. A esta afirmación se llega mediante la colación caligráfica de las tres partituras:

Versión 3	Versión 5	Versión C de los motetes de los apóstoles
		
		

La fuente es una combinación de la versión de Redón y la de Zacarías, confirmando que la versión número 3 es un borrador preparatorio de ésta.

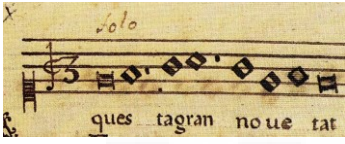
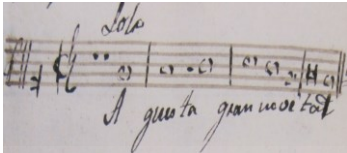
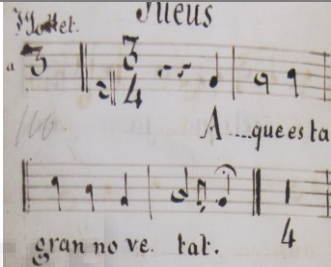
▪ *Aquesta gran novetat*

Ésta es la única partitura –o más exactamente, el único fragmento de la judiada– copiado en un documento originario del siglo XVIII que nos ha llegado. La voz de tiple se encuentra copiada en la página 34v° de la libreta *Contralt pera el ternari*. El autor de esta partitura es Francisco Antonio Aznar tal y como se deduce de la comparación caligráfica con un recibo de mano de Aznar conservado en el ABSME y fechado en 1835.

Partitura	Recibo 1835	Recibo 1862
		
		
		

Como se verá en el capítulo VII, es probable que esta partitura fuera redactada en 1823 ya que en ese año Aznar interpretó la judiada realizando el papel de tiple, debido a que por aquel entonces ocupaba ese cargo en la capilla de Santa María.

La colación de los documentos da pie a considerar que la fuente de la libreta no fuesen las consuetas conservadas, un hecho que podemos considerar habitual. Por otro lado, coincide con la partitura de 1841. Es de suponer que la fuente serían los “*papeles de la judiada*” de los que habla el recibo de entrega de partituras que firma Redón en 1749 y que fueron desechados tras la reforma de 1841, que estudiaremos a continuación.

Consueta de 1709	Partitura de Aznar ca.1823. Libreta contralt para el ternari	Partitura 1841. Libreta de Tiple.
		

▪ *Las partituras de la salve.*

Estas partituras se encuentran escritas en el tono de re en las libretas *Baix pera el ternari*³⁵⁶, *Contralt pera els motets*³⁵⁷, *contralt*³⁵⁸ y *Tenor*³⁵⁹. Tan solo viene anotada la música, sin la letra. Aunque el trazo sea de un tipo especial no hay duda de que se trata del mismo copista que las libretas de 1841, es decir, Francisco Antonio Aznar. Este maestro utilizaría como borrador para realizar su adaptación de 1841 las libretas del XVIII. Aunque solo podemos comparar la caligrafía musical, la forma de dibujar las redondas en dos trazos, la clave de do y la forma del compás c no dejan lugar a dudas.

³⁵⁶ Sig. b 446/1-1.

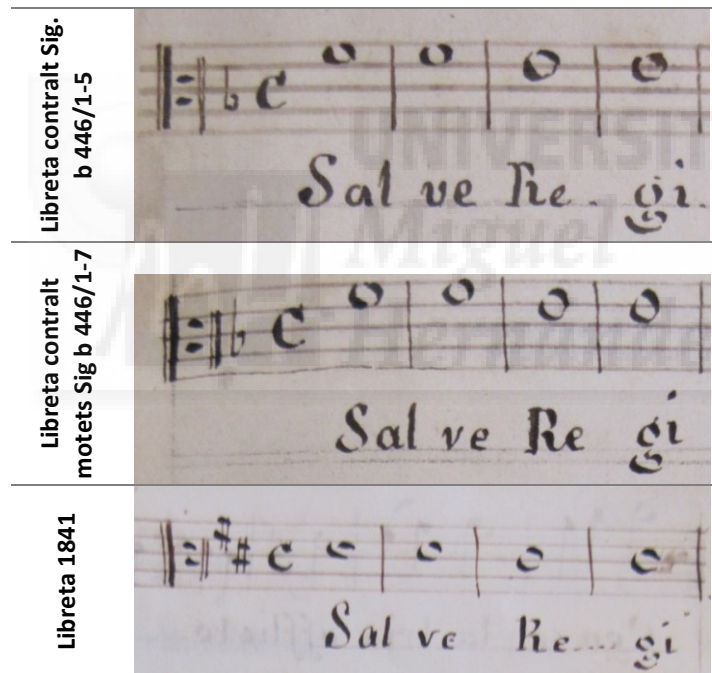
³⁵⁷ Sig. b 446/1-7.

³⁵⁸ Sig. b 446/1-3 y b 446/1-5.

³⁵⁹ Sig. b 446/1-6.



También en las libretas de contralto³⁶⁰ aparecen las partituras de la *Salve* en la tonalidad de fa, esta vez también con la letra. En este caso, la copia también es de Francisco Aznar.



Es probable que la intención inicial de Francisco Aznar fuera simplemente copiar en las mismas libretas del XVIII los motetes tal y como él quería que se interpretasen. Sin embargo, los cambios operados eran ya tan grandes que finalmente se optó por redactar

³⁶⁰ *Contralt motets* Sig 446/1-7 y las dos libretas de *Contralt* b 446/1-5 y b 446/1-3; en esta última solo aparece el comienzo y sin letra.

nuevas libretas y abandonar las que confeccionara Zacarías. El cambio de libretas se realizó en 1841.

4. Conclusiones del análisis de las libretas del siglo XVIII

Durante todo el siglo XVIII y hasta 1841 se utilizaron estas libretas tomando como base las partituras redactadas por Zacarías en 1709 y que forman lo que hemos denominado corpus original³⁶¹. En años sucesivos se fueron escribiendo diferentes versiones de algunas obras que debido a razones diversas iban sustituyendo a las antiguas *partichelas* escritas por Zacarías. Entre esas razones podríamos destacar una fundamental: adaptar la partitura de la *Festa* a los cantores disponibles y a las costumbres interpretativas vigentes en cada momento. Se distinguen tres etapas:

Entre 1709 y 1792. Está en vigor el corpus original redactado por Zacarías con la excepción de la partitura de santo Tomás que debió de ser escrita ya en los primeros años, probablemente hacia 1712. La versión redactada por Zacarías toma como fuentes la consuetas de ensayo anterior y las costumbres interpretativas del momento, a lo que habría que sumar los añadidos *motu proprio* por el mismo Zacarías.

Bajo la dirección de Jacinto Redón –probablemente ca. 1792– se producen modificaciones importantes y las consuetas de 1709 y 1722 comienzan a ser utilizadas como partituras de consulta. Se introducen las versiones A y B de los motetes del apostolado, la segunda versión del ternario y también la segunda versión de santo Tomás. El resto de los apóstoles debió de seguir utilizando las partituras de Zacarías. Durante estos años, como veremos en el capítulo VII, también se realiza una reforma de calado en la judiada.

A comienzos del siglo XIX, ca. 1802, Ignacio Rodríguez redacta la versión C de los motetes del apostolado y la tercera versión de santo Tomás. Durante el magisterio de Rodríguez también se escribe el *incipit* de la judiada, así como el primer intento firme de codificación de los adornos del ternario.

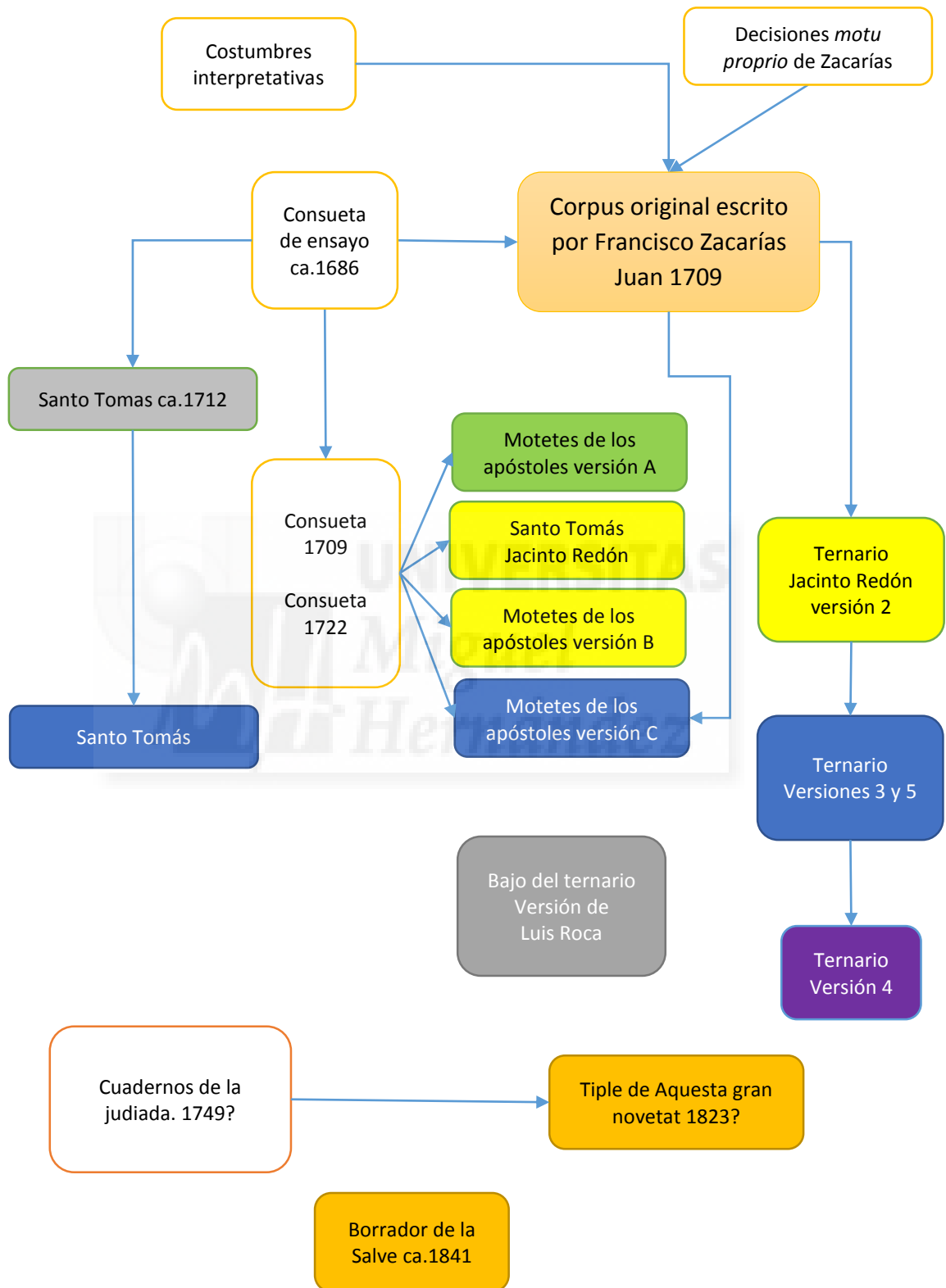
Probablemente, ca. 1841 fueron escritas por el mismo Aznar las versiones incompletas de la “salve” como borradores de las libretas de 1841.

³⁶¹ Indicado en color ■ en el cuadro 1.

El siguiente estema resume todas estas conclusiones:



5. Estema de filiación de las libretas del siglo XVIII



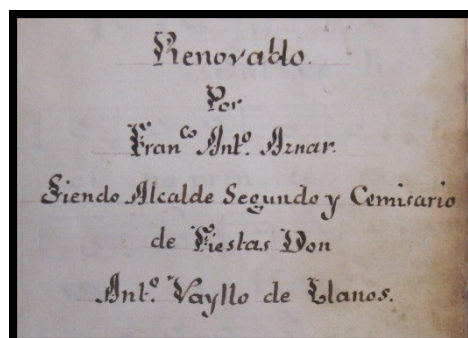
iii. LAS LIBRETAS DE LOS CANTORES DEL SIGLO XIX

En el AHME se conservan 11 libretas pertenecientes al apostolado redactadas en 1841 que vinieron a sustituir las libretas del siglo XVIII que acabamos de estudiar. Las dimensiones son de 19,8 cm de alto por 13,2 cm de ancho. En la tapa de cada una de ellas podemos leer la voz a la que corresponde y, según la libreta, encontraremos el sello de Pedro Ibarra con una signatura en la primera o segunda hoja. Las libretas en cuestión son³⁶²:

- *Bajo del Ternario*. Sig. b 446/2-10 (Olim.5-J-24)
- *San Pedro*. Sig. b 446/2-11 (Olim.5-L-24)
- *Tenor del ternario*. Sig. b 446/2-9 (Olim. 5-I-24)
- *Tenor*. Sig. b 446/2-4 (Olim. 5-D-24)
- *Tenor*. Sig. b 446/2-5 (Olim. 5-E-24)
- *Tenor*. Sig. b 446/2-6 (Olim. 5-F-24)
- *Contralto del ternario*. Sig. b 446/2-8 (Olim. 5-H-24)
- *Contralto*. Sig. , b 446/2-3 (Olim. 5-C-24)
- *Contralto*. Sig. , b 446/2-2 (Olim. 5-B-24)
- *San Juan*. Sig. b 446/2-7 (Olim. 5-G-24)
- *Tiple*. Sig. b 446/2-1 (Olim. 5-A-24)

Están fechadas en 1841 y su autor es Francisco Antonio Aznar Pomares. De esto no hay ninguna duda porque están firmadas por él y en todas podemos leer:

Renovado por Fran^{co} Ant^o Aznar. Siendo Alcalde Segundo y Comisario de Fiestas Don Ant^o Vayllo de Llanos.



³⁶² La signatura "Olim." hace referencia al número que le asignó Pedro Ibarra en 1927.

En 1833 fue nombrado maestro de capilla Francisco Antonio Aznar. Este maestro tuvo que realizar forzosamente la transición de intérpretes profesionales a cantores aficionados, ya que en 1835 el Ayuntamiento decidió dejar de sufragar la capilla de música de Santa María. Esta decisión del consistorio provocaría cambios sensibles a medio plazo en la *Festa*. Durante los primeros años del magisterio de Aznar se continuaron utilizando las libretas del siglo XVIII, probablemente cantando la versión C de los motetes del apostolado y todas las modificaciones realizadas de mano posterior en las partituras del ternario y santo Tomás. Los apóstoles encargados de interpretar los motetes de la judiada debieron de llevar también los cartones donde estaban apuntados estos cantos³⁶³. Las sucesivas rectificaciones de los motetes que escribió originalmente Zacarías en 1709 –realizadas a lo largo de los años por diferentes copistas– junto con las reformas escénicas operadas a finales del siglo XVIII y la entrada progresiva de nuevos cantores, muchos de ellos aficionados, obligaron a la producción de nuevas partituras adecuadas a las nuevas circunstancias. En el AHME se conserva un recibo fechado en 1841 por renovar las libretas.

Nº 34

He recibido de D. Antonio Vayllo de Llanos Alcalde segundo constitucional y comisario de fiestas de esta Illustre villa la cantidad de ciento sesenta reales de vellón por haver renovado los libros de los Apostoles de encuadernación papel y música para la función de Ntra. Sra. de la Asuncion en este presente año de la fecha y para que conste lo firmo

Elche 5 de agosto de 1841

*Son 160 Fran^{co} Antonio Aznar [rubricado]*³⁶⁴

En el memorial de la Festa de ese mismo año está el apunte que especifica:

Por renovar los once libros del canto de los apóstoles nº 34160

Aznar compiló diferentes partituras que tenía a su disposición para redactar las nuevas libretas, adaptando los cantos a los cantores de aquel momento. El resultado se mantuvo en vigor hasta después de la Guerra Civil. En el cuadro 1 podemos ver una recensión de las libretas del siglo XIX comparándolas con las conservadas del siglo XVIII.

³⁶³ Aunque la historiografía de la *Festa* da por hecho que la judiada fue suprimida a finales del XVIII, en el capítulo VII.b se demuestra que los motetes siguieron siendo interpretados por los apóstoles.

³⁶⁴ AHME 48/18.

Las fuentes que utiliza Aznar son:

- a) Las partituras de Francisco Zacarías de las libretas del siglo XVIII.
- b) Las partituras de mano posterior insertas en las mismas libretas para sustituir algunos cantos de Zacarías.
- c) Los cartones de la *judiada*, probablemente aquellos a los que alude el recibo de 1749 de Jacinto Redón, o una copia de estos.
- d) Información obtenida por transmisión oral: esta fuente se revela fundamental en algunos cantos como el ternario o santo Tomás pero también influye en el resto de piezas.
- e) Por último, no está claro si en esta ocasión Aznar utilizó como fuente directa las consuetas de 1709 y 1722. Nos consta que tenía acceso a ellas o al menos a la consuetas de 1722, que le fue obsequiada en 1820 por Mn. Ignacio Rodríguez³⁶⁵. Pero los rasgos que presentan las libretas que parecen provenir de estos documentos posiblemente procedan de manera indirecta a través de los motetes C de las libretas del siglo XVIII, que sí toman como referencia las consuetas.

1. Filiación de los diferentes cantos:

- **El apostolado**

Los cantos del apostolado provienen de las versiones que escribió Zacarías en las libretas del siglo XVIII. Como señala Vives,³⁶⁶ el pasaje de la Salve, *Deu fill vostre* denota sin lugar a dudas el origen de las libretas de 1841 en las partituras del XVIII. En la versión que se recoge en las libretas se producen dos quintas paralelas muy evidentes entre el bajo y el contralto que son disimuladas en la consuetas mediante un giro melódico.

³⁶⁵ De la consuetas de 1709 no tenemos noticias de su paradero hasta comienzos del siglo XX. Sin embargo, a efectos de filiación es indiferente ya que no hay diferencias sustanciales entre ambas.

³⁶⁶ VIVES RAMIRO, José María, *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*.



Ejemplos como éste hay muchos y han sido minuciosamente descritos por Vives en su trabajo, al que me remito a efectos de colación de partituras.³⁶⁷ Aquí nos detendremos en la interpretación de esta colación.

Los cantos del apostolado son los que menos variación han sufrido a lo largo de los años. Aunque el hecho de que no se encuentren escritas otras versiones de mano posterior en las libretas del siglo XVIII no significa que se cantaran tal y como los escribió Zacarías. A lo largo de los años obraron una serie de cambios y ajustes, algunos de los cuales dejaron su marca en las anotaciones que hicieron los cantores para documentar dichos cambios. Otros fueron transmitidos oralmente y no dejaron huella en la partitura. Todo este conjunto de modificaciones, aceptadas por la costumbre, fue recogido en las partituras que redactó Aznar en 1841. Un ejemplo significativo nos lo ofrece el pasaje de la salve *Advocata peccatorum*. En las cuatro libretas de contralto que se conservan del siglo XVIII encontramos:

En la b 446/1-3 las notas del pasaje escritas en octava alta, indicando que debía interpretarse en esa tesitura.

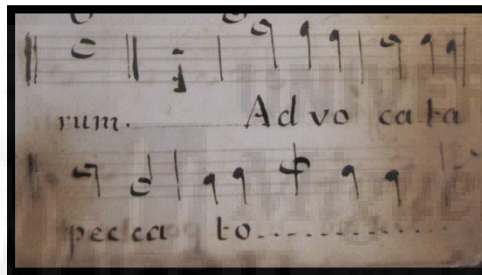
En la b 446/1-5 de mano posterior aparece una nota de paso que convierte la *semibrevis* en mínima rellenando el salto de tercera.

En las libretas b 446/1-7 y b 446/1-2 no encontramos ninguna anotación.


³⁶⁷ *Ibidem*.

Contralt s. XVIII. Sig. b 446/1-3	Contralt II s. XVIII Sig. b 446/1-5	Contralt motets s. XVIII. Sig b 446/1-7	Contralt ternari. Sig. b 446/1-2
			
			

Es obvio que en el momento de la interpretación era preciso escoger una misma versión para todos los cantores, que paradójicamente no era ninguna de las cuatro sino una combinación de la primera y la segunda. Esta costumbre, reflejada en las libretas del siglo XVIII de forma tan imprecisa, queda recogida de manera inequívoca en las libretas de 1841:



Aznar compila en una partitura los hábitos interpretativos de aquellos años, que no habían sido plasmados por escrito hasta aquel momento. Otro ejemplo de estas prácticas constituye el cambio rítmico del tenor que se produce en el compás 4-5 en las libretas de Aznar con respecto a la consuetas de 1709 y la versión de Zacarías. Este cambio se debió o bien a una decisión propia de Aznar o bien recogía una costumbre interpretativa que no había dejado su huella todavía en las partituras:

Libretas s. XVIII	Consuetas 1709	Libreta 1841
		
<i>Salve Regina prince, sa.</i>	Al ue Regi na prince sa Nos mol pura é de fe sa	Sal ve Re gi na prin ce..... sa

Las probabilidades de que estos cambios se deban únicamente a una decisión de Aznar son muy pocas porque son muchos y además muy significativos los casos que se dan en el conjunto de las libretas. Cabe pensar que Aznar se limita a dejar constancia de una tradición interpretativa que él conocía desde hacía más de veinte años cuando comenzó de niño cantando en la capilla. Sin intención de ofrecer una lista exhaustiva³⁶⁸, se ofrecerá a continuación dos ejemplos que reflejan de manera clara esta práctica.

El comienzo de “*O cos Sant*”. En 1841 repite dos veces “*O cos Sant*” añadiendo una nota más.

Libretas XVIII	Consueta 1709	Libretas 1841
		

En *Flor de Virginal belleza* se da un caso paradigmático del trabajo de redacción de Aznar:

Versión de Zacarías	Versión de Aznar (1841)
	

³⁶⁸ Para una enumeración prolija de todos los cambios operados por Aznar entre las libretas del XVIII y las consuetas, véase VIVES RAMIRO, José María, *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*.

Consueta de 1709



En el primer verso –“*Flor de virginal bellesa*”– coinciden las versiones de Zacarías y la consueta pero no la partitura de Aznar, donde viene colocada la letra de diferente manera y repetida la palabra “*bellesa*” (algo parecido a lo que pasaba en “*O cos sant*”). Por otra parte el giro melódico que hace Aznar en “*temple de humilitat*” coincide con la versión de Zacarías en contradicción con la consueta.

Algunos de estos cambios han sobrevivido hasta nuestros días con ligeros retoques, como se puede ver si comparamos estas versiones con la partitura de Javaloyes de 1933. Esto da fe de que la partitura de la *Festa* siempre fue un organismo vivo que variaba sensiblemente según las necesidades o gustos del momento, fijando nuevos elementos y desechando otros.

- **Los motetes de los apóstoles:**

Los motetes de los apóstoles se encuentran recogidos en las libretas de los mismos cantores que realizaban el ternario. A estas tres libretas hay que añadirles la libreta de tiple que contiene la primera voz de “*A vosaltres venim pregar*” ya que este motete es el único a cuatro voces. Las fuentes de estas piezas son la versión C y la versión de Zacarías que se encuentra en las libretas del siglo XVIII.

Como ejemplo analizaremos el motete “*Par nos germans*”:

La versión de Zacarías contiene dos elementos fundamentales que lo diferencian de las consuetas:

- a. La transposición y la inversión de las voces de tiple y alto.
- b. El añadido de un giro melódico al tiple.

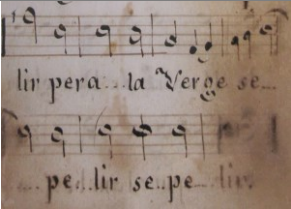
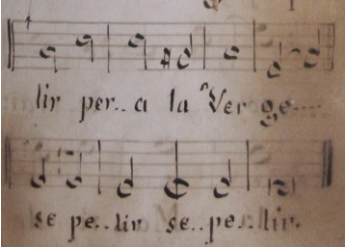
Vimos que la versión C de los motetes toma como fuentes la consueteta de 1722 y la misma versión de Zacarías:

- Realiza la transposición una cuarta baja como en Zacarías pero no la inversión de las voces respecto al consueteta.
- Realiza el bajo igual que la consueteta, a diferencia de Zacarías

Ahora es necesario determinar que rasgos recoge Aznar de una y otra versión.

- En lo que se refiere a la disposición de las voces, Aznar toma como referencia la versión C. Es decir realiza la transposición pero no la inversión.
- Respecto al bajo, Aznar y la versión C son iguales, a diferencia de Zacarías.
- Con respecto al giro melódico de Zacarías, se puede seguir la evolución del mismo a través de las diferentes partituras hasta llegar a la compilación que realizaría Aznar:

CONSUETA 1709	Tiple		Esta versión de la consueteta debe de ser la más fiel a la consueteta de ensayo ca. 1686, ya que musicalmente es más interesante que la versión de Zacarías.
	Alto		
ZACARIÁS	Tiple		Además de hacer la transposición e inversión de las voces, Zacarías añade las tres últimas notas que "modernizan" el final de la partitura.
	Alto		En el alto no encontramos ningún añadido con respecto a la consueteta.
VERSIÓN C	Tiple		En esta versión las voces ya estarán ordenadas igual que la consueteta. Además repite dos veces la última nota y la letra está corregida. Parece querer indicar un giro melódico o adorno similar al de Zacarías pero sin la tercera mayor.

AZNAR	Tiple		<p>Aznar recoge en su partitura la repetición de la palabra “<i>sepelir</i>” escrita en la partitura de Zacarías con el añadido de la tercera mayor, tan solo esbozada en la versión C, versión que toma como referencia la versión de la consueta.</p>
	Alto		

Todos los rasgos de la “*A vosaltres venim pregar*” y “*Par nos germans*” denotan el mismo origen en los motetes de la versión C con el añadido de algunos elementos procedentes de la versión de Zacarías y de otros, derivados de costumbres interpretativas transmitidas oralmente.

- **Ternario**

La partitura del ternario coincide en lo esencial con la versión 5 de las libretas del XVIII. La versión de Aznar es la primera partitura conocida donde se codifican detalladamente los adornos. Éstos debieron ser interpretados desde el primer momento en que se introdujeron los motetes polifónicos –probablemente a finales del XVI o comienzos del siglo XVII– y transmitidos por tradición oral hasta que a principios del siglo XVIII se comenzara a plasmarlos por escrito³⁶⁹. El interés por documentar estos adornos fue a más con el paso de los años. Una de las razones que pudo haber incentivado esta práctica era el interés de los ilicitanos por la conservación de unos giros melódicos que ya no formaban parte de los usos interpretativos vigentes. Cuanto más se alejaban las tradiciones interpretativas que vieron nacer los adornos, más crecía la preocupación por su conservación.

- **San Juan**

En el siglo XVIII, el personaje de san Juan cantaba la parte de tenor en el resto de motetes del apostolado mientras que en las libretas de 1841 ejercía de contralto. Sin

³⁶⁹ Véase Capítulo VII. a. Origen y evolución de los adornos.

embargo, la tesitura del papel de san Juan propiamente dicho es la misma en ambas libretas. Aznar recoge una serie de rasgos que difieren por completo tanto de la versión de Zacarías como de las consuetas del XVIII. Estas diferencias no serían atribuibles a errores sino más bien a decisiones del copista para consolidar costumbres interpretativas de la época en la que se escribiera la partitura. Las diferencias son:

- **Saluts honor**

Dos características la diferencian de las consuetas y de la versión de Zacarías:

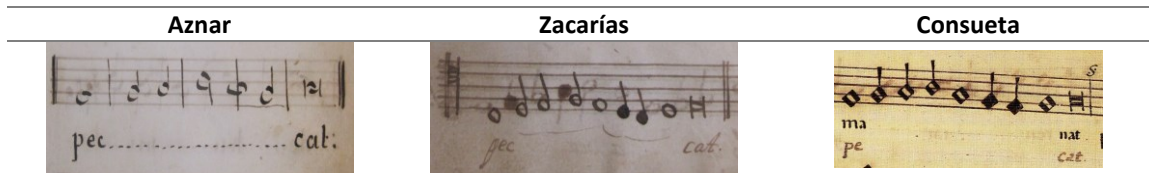
- El adorno de la palabra “*excelent*”.
- El pasaje “*E lo señor qui es del tro*” en el que hay diferencias melódicas y rítmicas importantes.

Consueta 1709	Libreta siglo XVIII	Libreta 1841
		

Como en los casos anteriores, ambos detalles podrían ser costumbres interpretativas no codificadas hasta la fecha, de los que se hace eco Aznar en su labor de compilación. De haberse tratado de errores del copista habrían sido corregidos de mano posterior. Actualmente se hace una versión mixta que respeta el adorno que escribió Aznar para la palabra “*xelent*” pero el verso “*e lo senyor qui es del tro*” se enmendó en tiempos del maestro Javaloyes (ca. 1933) y se canta como en la consueta de 1709. Entre las partituras de Aznar y Javaloyes existe un eslabón intermedio correspondiente al *Libro de tapas verdes* que estudiaremos más adelante y que es fiel a la partitura de Aznar. Este hecho confirma la teoría de que los cambios no son errores sino decisiones conscientes tomadas por el copista.

- **De grat pendre**

Entre los pocos casos donde las partituras más modernas simplifican la melodía encontramos el adorno del final del canto “*De grat pendre*”. Tanto Zacarías como la consuetas coinciden con Aznar en todo excepto en la última palabra del verso “*de condemnar e delir tot peccat*” del que Aznar elimina un floreio:



Este verso aparece en la consuetas y en la versión de Zacarías con la misma melodía que “*E complire lo que aveu manat*” indicado con un signo de repetición. Aznar se rige por la consuetas la primera vez manteniendo el adorno igual que Zacarías y la consuetas pero vuelve a copiar la música para el verso “*de condemnar e dilir tot peccat*”, lo que descarta un error de copia.

- **Verge humil**

La consuetas indica que se canta con la misma melodía que “*Saluts honor*” que interpreta san Juan sin volver a copiar la partitura. Aznar respeta en lo esencial la misma melodía pero encontraremos algunas características que coincidirán con su propia partitura de san Juan y otras que parecen más próximas a la consuetas:

- El adorno en la palabra “*redemptor*” coincide con el que hemos visto en su partitura de san Juan de 1841 en la palabra “*exelent*”.
- La melodía “*E lo senyor qui es del tro*” coincide melódicamente con la consuetas pero rítmicamente con la partitura de san Juan de 1841.

Consueta de 1709	Partitura de san Juan 1841	Partitura de san Pedro 1841
		

- **La judiada.**

La historiografía de la *Festa* da por hecho que la judiada se suprimió a finales del siglo XVIII y no volvería a interpretarse hasta que fue recuperada en la restauración de 1924 llevada a cabo por Oscar Esplá. Sin embargo, es preciso matizar esta teoría en la gran mayoría de sus términos. Como veremos en el capítulo dedicado a la interpretación, es bastante probable que la acción dramática sí fuera suprimida o reducida a una mínima expresión durante el periodo que ejerció como obispo de Orihuela Joseph Tormo (1767-1790). Pero tal y como se desprende de las partituras y de los pagos a cantores, los motetes de la judiada (o al menos, algunos de ellos) siguieron siendo interpretados por los apóstoles.

La judiada no aparece en las libretas del siglo XVIII pero sí en las partituras del apostolado de 1841. La escena de la judiada se reformó considerablemente durante la segunda mitad del siglo XVIII, quedando mutilada la parte escénica y encargándose de la interpretación de los cantos correspondientes algunos de los apóstoles. Por lo tanto, desde finales del siglo XVIII los cantores que interpretaban estos motetes debieron llevar consigo, además de su correspondiente libreta de apóstol, las partituras de la judiada. Estas partituras o una copia de ellas debieron de ser las que se le entregarían a Redón en 1749. Aznar volvió a hacer una compilación de las prácticas interpretativas de aquella época incluyendo en las partituras de los apóstoles los motetes de la judiada, evitando así a los cantores tener que llevar dos libretas. Los motetes de la judiada están escritos en las libretas de los apóstoles que cantaban el ternario (bajo, tenor y contralto) más la libreta de tiple.

Como demostrara Vives³⁷⁰, el origen de estas partituras no está en las consuetas. Aunque el musicólogo alicantino apunte la posibilidad de que Aznar copiase de una consuetas más antigua a 1709 es más lógico, sin embargo, pensar que lo hiciera de los cartones de Redón o de una copia de los mismos. La única partitura directamente relacionada con las libretas de 1841 es la voz de tiple de “*Aquesta gran novetat*” contenida en la libreta de “*contralt pera el ternari*”, escrita de mano posterior por el propio Aznar. Los cinco motetes que componen la judiada fueron interpretados durante los años sucesivos a 1841 por los apóstoles, aunque sin realizar la dramatización. En la segunda mitad del siglo XIX fueron suprimidos los motetes “*Aquesta gran novetat, Nosaltres tots creem*” y “*Cantem senyors*”, y por ello aparece anotada de mano posterior la palabra “NO” en estos motetes. Sin poder ofrecer una datación exacta de la eliminación de estas piezas podemos conjeturar una fecha anterior a 1862, año en que se redactó el *Libro de tapas verdes*, que tan solo recoge los motetes “*O Deu Adonay*” y “*Promens jueus*”³⁷¹.

2. *Los motetes escritos de mano posterior.*

Salvo la letra del salmo *In exitu Israel* que aparece en todas las libretas –bien manuscrita, bien mecanografiada en algunos casos– las únicas libretas que contienen cantos anotados de mano posterior son la de san Pedro,³⁷² la de contralto³⁷³ y la de tiple³⁷⁴.

- **Libreta de san Pedro**

En esta libreta aparece en la página 22 el comienzo de la salve en tono de re. Por los rasgos caligráficos parece realizada por el propio Aznar o alguien que intentó imitar su caligrafía, aunque la partitura quedó incompleta y escrita únicamente a lápiz, sin pasar a tinta, en lo que parece un borrador:

³⁷⁰ VIVES RAMIRO, *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*. Valencia: Generalitat Valenciana y Ajuntament d’Elx, 1998.

³⁷¹ Este motete, aunque forma parte de la judiada, no es interpretado por los judíos sino por tres apóstoles.

³⁷² Sig. b 446/2-11.

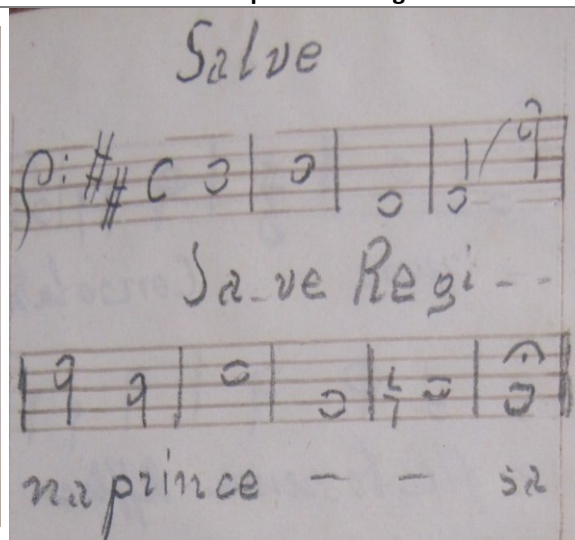
³⁷³ Sig. b 446/2-3.

³⁷⁴ Sig. b 446/2-1.

Partitura original Pag. 3



Anotación posterior. Pág. 22



- **Libreta de tiple**

En la libreta de tiple aparece anotada la voz de contralto de los motetes *O cos Sant*, *Flor de virginal belleza* y *Ans de entrar en sepultura*. Es una caligrafía muy moderna y no hay una explicación clara de para que servían; quizá se utilizaran tan solo para ensayar, ya que la voz de tiple que contiene esta libreta es la única de esta tesitura y es por tanto necesaria para la interpretación.

- **Libreta de contralto**

Por último, en la libreta de contralto Sig. b 446/2-3 aparece escrita de mano posterior la voz de tiple del motete *Salve Regina*. La colación caligráfica demuestra que el autor de esta partitura es Alfredo Javaloyes:

Libreta Contralto Sig. b 446/2-3	Autógrafos de Javaloyes:

3. Conclusiones a la colocación de las libretas del siglo XIX.

Las libretas fueron redactadas debido a la necesidad de adaptar los cantos a las nuevas circunstancias derivadas de la supresión de la capilla profesional de música y las modificaciones escénicas que se llevaron a término a finales del siglo XVIII. Para ello Aznar tomaría como referencia las siguientes fuentes:

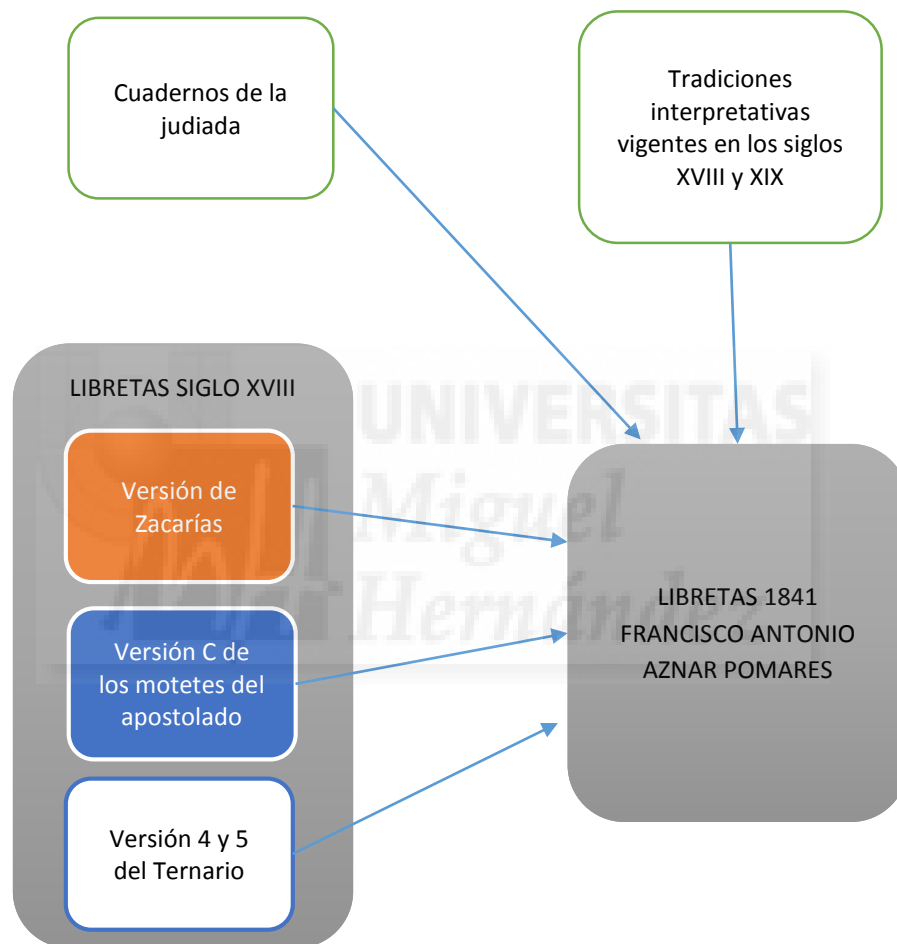
- El corpus original de las libretas del siglo XVIII realizado por Zacarías en lo que respecta a las partituras del apostolado.
- La versión C de los motetes de los apóstoles y las versiones 4 y 5 del ternario realizada por Ignacio Rodríguez.
- Las partituras de la judiada que se utilizaban por aquel entonces y que serían probablemente las que fueran entregadas al maestro de capilla Jacinto Redón en 1749, o bien una copia de éstas.
- Las costumbres interpretativas vigentes en el momento en el que Aznar redacta la partitura y que habían sido legadas de manera oral o esbozadas de mano posterior de manera imprecisa en las partituras del XVIII.

No tenemos ninguna confirmación documental sobre la confección por parte de Aznar en 1841 de una partitura general o guion. Los pagos parecen reflejar únicamente la redacción de las libretas por lo que es probable que las consuetas hicieran las veces de partitura general, aunque su contenido difiera sensiblemente del de las libretas. La primera

noticia que tenemos de una partitura general o guion para el director redactado en notación moderna es el conocido como *Libro de tapas verdes* que estudiaremos más adelante.

El siguiente estema resume de manera gráfica todas las fuentes que utilizó Aznar para redactar las libretas:

4. Estema de las libretas del siglo XIX



iv. OTRAS PARTITURAS

1. *Partituras conservadas en el AHME*

• Los cuatro cartones del araceli sin ornamentar

Los cuatro cartones que se conservan en el AHME tienen el sello antiguo del Archivo Municipal y aparecen en el inventario de Ibarra del año 1927 con las signaturas 2-A-24, 2-B-24, 2-C-24 y 2-D-24.



Sig. b 446/4-1



Sig. b 446/4-2



Sig. b 446/4-3



Sig. b 446/4-4

Como expone José María Vives, estas partituras plasman:

[...] una etapa en la ornamentación de esta pieza, transportando y permutando las voces. Las constantes incongruencias, sobre todo rítmicas y también melódicas en la voz de contralto, hacen difícil ofrecer una versión cantable de su contenido [...]³⁷⁵

³⁷⁵ VIVES RAMIRO, José María, *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*.

Si analizamos las partituras como si de documentos musicales modernos se trataran, las incongruencias que denota Vives son evidentes. Carece de compás, es rítmicamente incongruente, la disposición de las voces está permutada con respecto a la consuetud de 1709, etc. Sin embargo, si lo vemos con una perspectiva histórica estas supuestas deficiencias se minimizan, e incluso se explican y se justifican. Como veremos en el capítulo dedicado a los adornos, esta partitura se inserta en un proceso de codificación de los melismas que abarca varios siglos y que desemboca en las modernas partituras de finales del siglo XIX y principios del XX donde se especifica, mediante notación moderna, el canto adornado con exactitud métrica y melódica. Pero en esta etapa la partitura constituía simplemente un esquema nemotécnico sobre el que los intérpretes improvisaban y no se consideraba necesario escribir con detalle unos melismas que el intérprete debía improvisar según unos cánones establecidos.

Por la caligrafía podemos datar estos cartones en el primer cuarto del siglo XIX. El copista es también el autor la libreta del ángel que se conserva en el AHME.³⁷⁶

Ángel. Sig. 446/3	Cartones del araceli. Sig. 446/4
	
	
	
	

³⁷⁶ Véase apartado “La libreta del ángel”.

Gracias a la comparación con recibos del ABSME podemos señalar a Juan Bautista Buyolo –violinista de la capilla de Santa María entre los años 1808 y 1836– como autor de ambas partituras.

Araceli ³⁷⁷	Ángel ³⁷⁸	Recibos del ABSME	
		 379	 380
		 381	 382
		 383	 384
		 385	 386
			 387
		 388	 389

³⁷⁷ AHME. Araceli. Tiple 1º Sig. b 446/4-1.

³⁷⁸ AHME. Ángel. Sig b 446/3.

³⁷⁹ ABSME. Sig. 64/4.

³⁸⁰ ABSME. Sig. 64/5.

³⁸¹ ABSME. Sig. 64/2.

³⁸² ABSME. Sig. 64/4.

³⁸³ ABSME. Sig. 64/5.

³⁸⁴ ABSME. Sig. 64/2.

³⁸⁵ ABSME. Sig. 64/4.

³⁸⁶ ABSME. Sig. 64/5.

³⁸⁷ ABSME. Sig. 64/5.

³⁸⁸ ABSME. Sig. 64/5.

³⁸⁹ ABSME. Sig. 64/2.

Buyolo tan solo aparecerá en las listas de cobro en especie como músico. Es decir, participaba en la procesión y en la misa pero no tenemos datos de una participación directa de este músico en el araceli ni en ningún papel destacado de la *Festa*. Tampoco consta su nombre entre los encargados de enseñar al ángel o la María. Así pues, aunque aparece ininterrumpidamente en las listas de músicos en todos los memoriales conservados entre 1817 y 1833 su participación en la *Festa* era secundaria, al menos durante la época cuya documentación se ha conservado. Dado que no se conservan memoriales de la *Festa* entre los años 1808 y 1816 desconocemos si pudiera desempeñar algún papel relevante durante estos años. El caso de Buyolo es atípico y comparable al de Jayme Guilabert, que en 1784 cobró diez sueldos y ocho dineros por copiar los papeles del araceli³⁹⁰. Guilabert curiosamente antecedió a Buyolo en la capilla de música como violinista y tampoco tuvo un papel excesivamente relevante en la *Festa*.

Estos cartones del araceli debieron de utilizarse durante aproximadamente cincuenta años hasta que fueron sustituidos en 1862 por otras partituras redactadas por Francisco Antonio Aznar, junto con el *Libro de tapas verdes*. Las partituras de Aznar no nos han llegado y debieron de ser sustituidas a su vez por los cartones adornados que estudiaremos a continuación. Es probable que existieran partituras de características similares a éstas para la coronación, que a diferencia de las del araceli no han sobrevivido hasta nuestros días. Volveremos a discutir esta hipótesis en el capítulo dedicado al *Libro de tapas verdes* aportando indicios que la fundamentan³⁹¹.

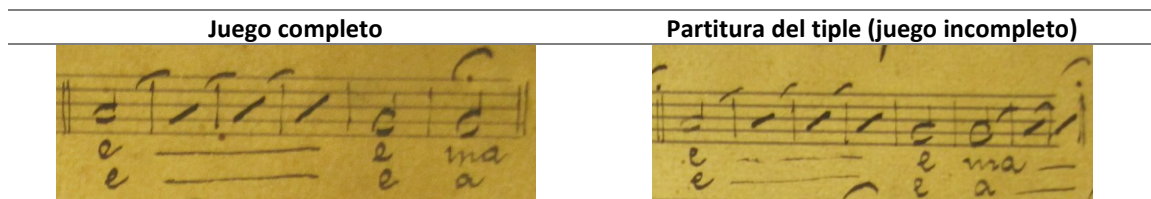
- **Los cinco cartones adornados del araceli**

Se han conservado cinco cartones ornamentados del araceli que pertenecieron a dos juegos diferentes de la pieza. Hay un juego completo con las voces de tiple primero, tiple segundo, tenor y bajo, y por otro lado hay un segundo ejemplar de la partitura del tiple primero que debía de formar parte de un juego distinto ya que contiene pequeñas variantes que demuestran su pertenencia a un conjunto diferente. Las variantes entre una partitura y

³⁹⁰ Véase Capítulo VI.b.v. Otras partituras desaparecidas.

³⁹¹ Véase Capítulo VI.c.iv.4. Aproximación al *Libro de tapas verdes*.

otra han sido descritas por Vives en su estudio³⁹², a modo de muestra de estas diferencias sirva el siguiente ejemplo:



La segunda versión indica la duración del calderón. Como es evidente, el copista es el mismo en ambos casos.

En el juego completo las partes de tiple primero, tiple segundo y tenor tienen dos agujeros con remaches metálicos en la parte de abajo, probablemente para fijar la partitura de alguna manera ya que sus intérpretes tocaban al mismo tiempo la guitarra. La parte de abajo no lleva agujeros porque el cantor tocaba el arpa en vez de la guitarra y el sistema de sujeción debía de ser diferente.

Comparando la caligrafía concluimos que el autor de los cinco cartones es Alfredo Javaloyes:



³⁹² VIVES RAMIRO, José María, *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*.

³⁹³ Partitura conservada en el APM. Véase EXCURSO.

³⁹⁴ Partitura conservada en el archivo del patronato del año 1933 (Versión B).

Alfredo Javaloyes fue maestro de capilla en dos ocasiones, la primera entre 1895 y 1897 y la segunda entre 1931 y 1944, con el lapso de los años 1936 a 1939 por la Guerra Civil. En 1933 escribió la partitura que, con divergencias menores, se canta actualmente, pero en ambas etapas realizó ajustes y reformas sobre las partituras de la *Festa* tal y como relata Pomares³⁹⁵. El hecho de que no se encuentren estos documentos en el inventario de archivo que Ibarra realizó en 1927 podría deberse a que la fecha de confección de los mismos es posterior y por tanto de la segunda época, sin que se pueda determinar la fecha exacta por falta de datos.

- **Los cartones de la coronación**

Al igual que ocurre con los cartones del araceli, el copista de los tres cartones de la coronación es Alfredo Javaloyes. La versión que contienen estas partituras es prácticamente la que se canta actualmente. Tampoco es posible, con los datos que he logrado reunir, determinar con exactitud la fecha de copia, que pudo ser entre 1895-1897 o entre 1931-1944.

- **La libreta del ángel**

La libreta del ángel también viene referenciada en el índice de archivo de Ibarra de 1927 bajo la signatura 24-3.³⁹⁶ Por la caligrafía se deduce que es obra de Bautista Buyolo, el mismo autor que copiara los cuatro cartones antiguos del araceli a comienzos del siglo XIX como hemos comprobado en su apartado.

Esta partitura es la versión adornada del ángel más antigua que conservamos. Está datada en el primer cuarto del siglo XIX y ya contiene con bastante exactitud los melismas con los que se acostumbra a adornar la partitura primigenia. No es extraño que sea la partitura del ángel la primera que conservamos porque el empeño en fijar los melismas está documentado ya en pagos del año 1735 por escribir la partitura del ángel “*con la música moderna*”³⁹⁷.

³⁹⁵ POMARES PERLASIA, José, *La Festa o Misterio de Elche. Vol. 3*. Elche: Patronat del Misteri d'Elx, 2006.

³⁹⁶ La signatura moderna que se le ha asignado recientemente por parte de los técnicos del AHME es b 446/3.

³⁹⁷ AHME Legajo 26/3-1. Véase ANEXO VI.

- **Santo Tomás**

En el verano de 2012 ha sido recuperada por los técnicos del AHME la partitura de santo Tomás que aparece en el índice de archivo que realizó Pedro Ibarra en 1927. No hay duda de que se trata de la partitura a la que se refiere Ibarra porque tiene el sello del Archivo Municipal con la signatura 4-24³⁹⁸:



El autor de esta partitura es Alfredo Javaloyes; llegamos a esta conclusión mediante la comparación caligráfica de la partitura en cuestión y una partitura de la *Festa* realizada por Javaloyes que se encuentra depositada actualmente en el Archivo del Patronato del Misterio.³⁹⁹

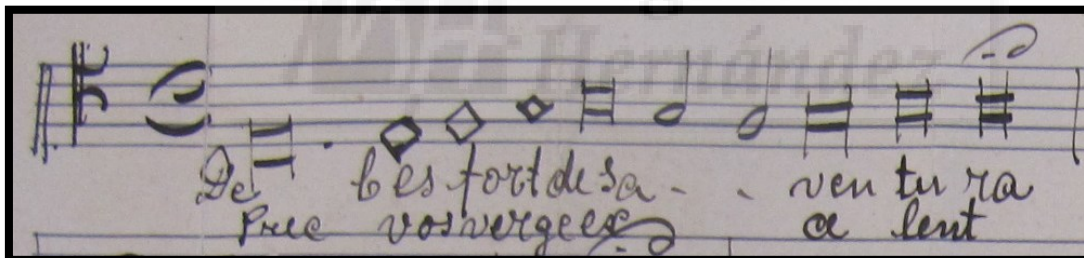


Ilustración 27: Partitura de santo Tomas conservada en el AHME⁴⁰⁰

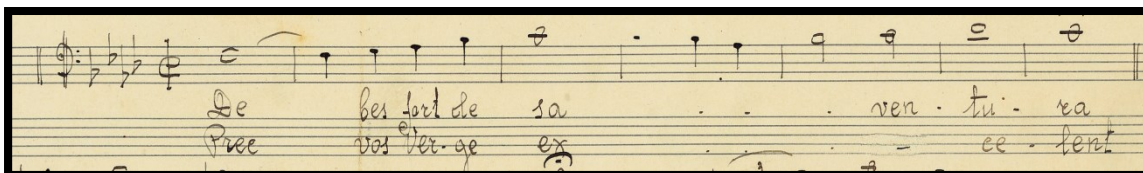


Ilustración 28: Partitura de Alfredo Javaloyes conservada en el Archivo del Patronato (versión C)

³⁹⁸ La signatura que se le ha asignado recientemente por los técnicos es H 102-28.

³⁹⁹ Véase el EXCURSO I: Partituras conservadas en el Archivo del Patronato del Misterio.

⁴⁰⁰ Sig. H 102-28.

Pese a ser el mismo copista existen sensibles diferencias en el contenido musical de ambas versiones, que abordaremos a continuación.

La partitura recientemente recuperada por los técnicos del AHME es anterior al 12 de mayo de 1927, fecha en que Pedro Ibarra da fe de su entrada en el archivo. Es probable que fuera confeccionada por Javaloyes durante su primera etapa como maestro de capilla entre los años 1895 y 1897. Pomares Perlasia habla de este periodo en los siguientes términos:

Lo que le interesa, guiado por su joven espíritu musical, es estudiar con todo detalle las partituras del Misterio para dedicarse luego a su reajuste y estabilización.

Para ello se provee no solo de las modernas transcripciones (entre las que se cuenta la del maestro Aznar) sino de antiguos y valiosos consuetas, algunos de los cuales obraban en poder de particulares, adquiriendo alguno por irrisorias cantidades.⁴⁰¹

Cuando Javaloyes tomó posesión del cargo en 1895 recopiló, como habían hecho sus predecesores, las partituras a las que pudo tener acceso y confeccionó su propia versión del drama según sus conocimientos, gustos y prejuicios. Como afirma Pomares, tuvo acceso a consuetas antiguas y partituras modernas. La partitura de santo Tomás en cuestión copia musicalmente la consuetas de 1709 o 1722, que difieren sensiblemente de las tradiciones interpretativas que transmitirán las partituras anotadas en las libretas del siglo XVIII y en el *Libro de tapas verdes*⁴⁰². La versión que el propio Javaloyes confeccionó en 1933 y que se conserva en el archivo del Patronato del Misterio está en la línea de las libretas y del *Libro de tapas verdes* pero no guarda relación filial con la partitura en cuestión. Este hecho, unido al hecho de que en aquella época los cantores ya eran en su gran mayoría aficionados que no tenían conocimientos musicales, nos lleva a considerar que esta partitura de santo Tomás no se interpretó nunca, siendo utilizada únicamente como atrezo. De igual manera se utilizaron las libretas del siglo XIX que fueron empleadas hasta después de la Guerra Civil, aunque difieren en muchos aspectos de la partitura que confeccionó el maestro Alfredo Javaloyes.

⁴⁰¹ POMARES PERLASIA, José, *La Festa o Misterio de Elche. Vol. 3*, pág. 435.

⁴⁰² Véanse capítulos VI c.ii y VI c.iv.4.

2. *El papel del Bajo metal*

En el último apunte del inventario Pedro Ibarra habla del “Papel del *bajo metal*, formado de seis hojas pautadas de 225x155 milímetros”⁴⁰³. Este papel se hallaba hasta el momento en paradero desconocido pero gracias a la colaboración de una familia ilicitana que lo conserva en su archivo privado hemos podido tener acceso a él y realizar las fotografías que se incluyen en este trabajo en el apéndice IV. El contenido de esta partitura es el siguiente:

- Ternario
- Salve
- Cos Sant
- Par nos germans
- A Vosaltres venim pregar
- Flor de virginal
- Deu Adonay
- Promens Jueus
- Ans de entrar en sepultura
- *Psalmus* (Se refiere a *In exitu Israel*, está escrito dos veces con sensibles variantes rítmico-melódicas, la primera en do y la segunda en mi bemol)
- *Flor de virginal* (En el tono de re)
- *Salmo* (Otra versión con variantes rítmico-melódicas y en tono de mi)

La reaparición de este cuaderno es fundamental para entender la evolución de la *Festa* en el siglo XIX. No podemos determinar con exactitud a qué instrumento se refiere el término “*bajo metal*”. En todos los memoriales desde el siglo XVII hasta 1833 hay pagos a músicos por el acompañamiento de los motetes con un bajón, instrumento que es un antecesor del moderno fagot. Hasta bien entrado el siglo XIX en España se siguió denominando bajón a instrumentos que eran ya prácticamente a todos los efectos fagotes modernos, por lo que es imposible saber el tipo de instrumento que se utilizaba. En los memoriales de los años 1839 y 1841 se habla de acompañamiento con el “*tiple*” y con el “*bajo tiple*” respectivamente sin que podamos aportar ningún dato más.

⁴⁰³ Véase capítulo VI. a.

Pascual Tormo dice al inicio de su partitura de la *Festa*:

Partitura del misterio con todos los cambios hechos por mi desde el 42 hasta el 58, [...] San Juan, San Pedro y el ternario se dan el tono ellos mismos para cantar y de esta manera desaparece el maestro de capilla y el sacristán y el fagot.

Según Joan Castaño⁴⁰⁴ el acompañamiento con un instrumento (según Tormo, un fagot) se eliminó en la reforma de 1924 a instancias de Oscar Esplá. La supresión no se le debe solo a él; los distintos eruditos que visitaron la *Festa* desde finales del XIX, entre los que se encontraban músicos de la talla de Felipe Pedrell, coincidieron en recomendar entre otras cosas la eliminación de este instrumentista por considerar que se encontraba fuera de lugar. Sin embargo no se tuvo en cuenta que, como se desprende de los documentos que se transcriben en esta tesis, el bajonista estaba ya presente en la *Festa* como mínimo desde comienzos del siglo XVII y que se eliminó un elemento histórico en aras de, precisamente, realizar una depuración “histórica”.

Entre las piezas que tocaba el “*bajo metal*” se encuentran dos motetes de la judiada *O Deu Adonay* y *Promens jueus*, lo que demuestra que al menos estos dos motetes no dejaron de interpretarse en ningún momento a lo largo de la historia de la *Festa*, siendo cantados por los apóstoles. También llaman la atención las diferentes versiones del salmo *In exitu Israel*, que era acompañado por un instrumento grave y cantado a fabordón. Volveremos sobre estos temas en el capítulo VII cuando hablemos de la interpretación histórica de la *Festa*.

3. *Tabla de partituras*

La siguiente tabla resume los datos más relevantes referidos a las partituras:

Partitura	Archivo	Observaciones
4 Cartones del araceli	AHME b 446/4	Principios del siglo XIX. Autor: Juan Bautista Buyolo.
Libreta del ángel	AHME b 446/3	Principios del siglo XIX. Autor: Juan Bautista Buyolo Versión adornada. Antecesora de las versiones del <i>Libro de tapas verdes</i> (1826) y de Javaloyes (comienzos del XX).
Partitura de santo Tomas	AHME	Entre 1895-1897

⁴⁰⁴ CASTAÑO GARCÍA, Joan, *La restauració de la Festa d'Elx en el primer terç del segle XX*. Elche: Ajuntament d'Elx, 1993.

	H 102-28	Autor: Alfredo Javaloyes Copia de la consuetas de 1709. Partitura de atrezo que no guarda relación con las partituras de ensayo que contienen las libretas, ni la partitura confeccionada por el propio Javaloyes en 1941.
Bajo metal	Archivo privado	Finales del XIX. Autor desconocido. Acompañamiento del apostolado y la judiada.
5 Cartones adornados del araceli	AHME b 446/5	Entre 1895-1897 o entre 1931-1944 Autor: Alfredo Javaloyes Versión adornada muy próxima a la actual
Cartones de la coronación	AHME b 446/6	Entre 1895-1897 o entre 1931-1944 Autor: Alfredo Javaloyes Versión adornada muy próxima a la actual.

4. *Aproximación al Libro de tapas verdes.*

- **De las partituras de 1841 al Libro de tapas verdes**

Cuando en 1841 Francisco Antonio Aznar redactara las once libretas del apostolado que conservamos y que se utilizaron hasta la Guerra Civil, además de consultar los documentos antiguos que tenía a su disposición introdujo en estas partituras una serie de añadidos referidos sobre todo a costumbres interpretativas de su época pero que no se hallaban reflejados en ningún documento. Destacan los adornos del ternario o las melodías del san Juan o el san Pedro, además de multitud de detalles que impregnan toda su obra. Aznar no pretendía crear un texto normativo al que debiera adaptarse la interpretación en los años sucesivos, sino tan solo una partitura que compilase los documentos disponibles en aquel instante y el acervo interpretativo del momento, pero que continuara abierta a la evolución y al enriquecimiento progresivo.

No tenemos noticias de que Aznar realizara en 1841 ninguna partitura de la María, del araceli, de la coronación ni del santo Tomás, por lo que debieron de seguir utilizándose los papeles que en aquellos momentos existieran y de los que tan solo nos han llegado las partituras del araceli redactadas por Francisco Buyolo durante el primer tercio del siglo XIX y las diferentes versiones del santo Tomás escritas de mano posterior en las libretas del XVIII⁴⁰⁵. Tampoco ha quedado constancia de ninguna partitura general o guion con todas las voces a modo de partitura moderna. Esta última circunstancia refuerza la hipótesis de que no llegó a existir físicamente una consuetas de ensayo entendida como un libro o partitura

⁴⁰⁵ Véanse apartado II y IV.

general, sino únicamente un conjunto de *partichelas* individuales que pertenecían a cada cantor. Esta es una de las razones por las que empezarían a utilizarse las consuetas de 1709 y 1722 como libros de consulta por parte de los maestros de capilla cuando era necesario realizar algún ajuste. Sin embargo, como se deduce de la gran cantidad de diferencias existentes con las libretas de los cantores, las consuetas no eran entendidas como un texto preceptivo o de referencia, sino que se trataba de un documento más al que se atendía o no según el criterio del responsable musical. El que se ensayara y cantara la *Festa* únicamente con las partituras individuales de cada cantor sin que existiera una partitura general era normal durante los siglos XVI, XVII y XVIII en la totalidad del repertorio tanto sacro como profano. Es por ello que en los archivos de las catedrales no encontramos partituras generales, sino solamente las *partichelas* de los diferentes intérpretes. La *Festa* no fue una excepción.

La primera partitura general o guion para el maestro de capilla de la que tenemos documentación es el llamado *Libro de tapas verdes*. En el AHME se conserva un recibo donde se le pagaba a Aznar por realizar los papeles del ángel, del araceli y por la dirección. Sin que el indicio sea concluyente, es probable que los “papeles de Dirección” aludan al *Libro de tapas verdes*:

He recibido de D. Juan Sequeira, teniente alcalde de esta ilustre municipalidad y comisario de Festividades de esta ilustre villa la cantidad de cuarenta reales vellón por reformar los papeles de Araceli, Angel y Direccion para la función de N^a S^a de la Asuncion y para que conste lo firmo en Elche a 16 Agosto 1862

Son 40 reales Fran^{co} Ant^o Aznar [rubricado] ⁴⁰⁶

El *Libro de las tapas verdes* se escribiría en la última mitad del siglo XIX – probablemente en 1862– por Francisco Antonio Aznar Pomares, pero por desgracia se encuentra actualmente en paradero desconocido. La recuperación de este libro es fundamental para completar el estudio de la evolución de las partituras y la interpretación de la *Festa* porque supone el eslabón perdido entre las libretas de 1841 y las partituras de finales del siglo XIX y principios del XX redactadas por Alfredo Javaloyes y Salvador Román. Pomares Perlasia afirma que tanto Javaloyes como Román tomaron como referencia para

⁴⁰⁶ AHME D 3-11. Véase anexo VII.

confeccionar sus respectivas partituras el mencionado *Libro de tapas verdes*, y ofrece una edición comparativa de estas dos partituras en su estudio de 1957. Pomares lamenta su desaparición tras la Guerra Civil pero afirma haber tenido acceso a una copia del *Libro de tapas verdes* realizada por el que fuera maestro de capilla en 1923, Francisco Torres Marco. Según José Pomares Perlasia, el mencionado Torres Marco:

*tuvo también buen cuidado de sacar una copia del Libro de tapas verdes que existía en el Ayuntamiento, para su uso particular, quedando en poder de sus familiares después de su muerte.*⁴⁰⁷

A continuación Pomares relata como, tras una serie de vicisitudes, consiguió ver la partitura de Torres Marco, pero puntualiza:

*puesto que esta partitura ha llegado tan tarde a nuestras manos, nos vamos a permitir presentar a nuestros lectores un ligero estudio de la misma*⁴⁰⁸

A continuación Pomares Perlasia hace una somera sinopsis de la partitura. No obstante y afortunadamente, realizó una copia de esta partitura que ha permanecido inédita hasta la fecha y que fue conservada por sus herederos, quienes me la han cedido con el fin de estudiarla para el presente trabajo. En el anexo V se puede consultar una reproducción facsimilar de esta partitura.

El contenido musical de esta partitura es el siguiente:

- María. *Ay trista vida corporal*
- María. *Gran desig*
- Ángel. *Deu vos Salve Verge Imprerial*
- San Juan. *Saluts honor e salvament*
- San Juan. *Ai trista vida corporal*
- San Pedro. *Verge humil*
- Ternario. *O poder del alt imperi*

⁴⁰⁷ POMARES PERLASIA, José. *La Festa o Misterio de Elche*, vol. 3 pág. 448. Elche: Patronat del Misteri d'Elx, 2006.

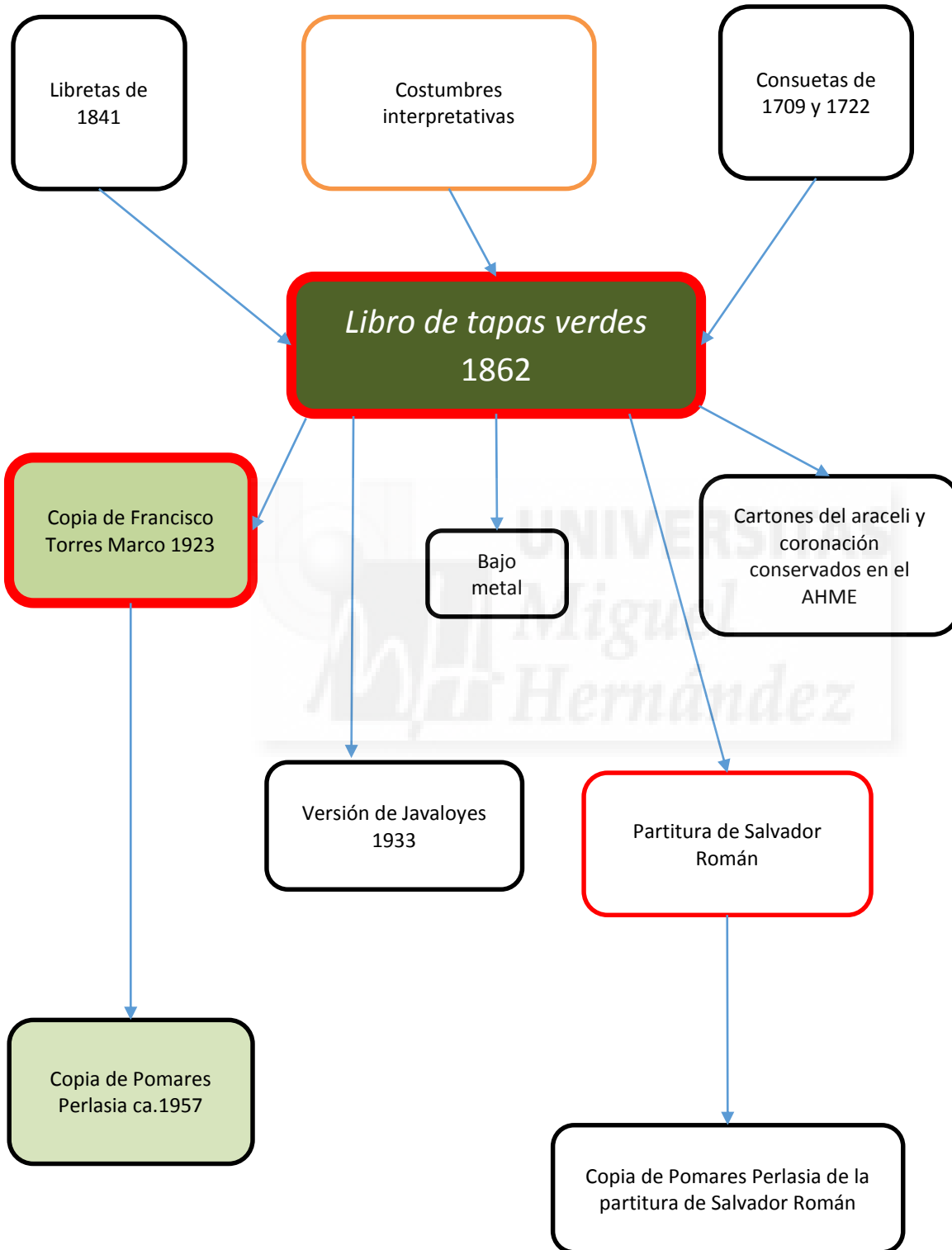
⁴⁰⁸ Ibidem.

- Apostolado. *Salve Regina Princesa*
- Apostolado. *O cos sanct*
- Respecto al araceli, expone que no lo transcribe porque coincide exactamente con los cartones
- *Par nos germans*
- *A vosaltres venim pregar*
- San Pedro. *Preneu vos Joan*
- San Juan. *De grat pendre*
- Apostolado. *Flor de virginal bellesa*
- Apostolado/Judíos. *O Deu Adonai*
- Apostolado/Judíos. *Ans de entrar en sepultura*
- Santo Tomás. *De bes fort desventura*
- Coronación. *Vos siau ben arribada*

Para determinar el grado de fiabilidad de este documento hay que ubicar el *Libro de tapas verdes* –del que se supone que es copia exacta– como el eslabón perdido entre las libretas de Aznar y las partituras de Román y Javaloyes. Al igual que sucede con todas las partituras redactadas a lo largo de la historia de la *Festa* destinadas a un uso práctico por parte de los maestros de capilla y cantores, *El Libro de tapas verdes* es un documento que integra los hábitos coetáneos a partir de las partituras antecedentes. Su posición en el desarrollo textual nos obliga a efectuar las siguientes operaciones:

- Compararla con las partituras anteriores que toma como fuente: las libretas de 1841 y las consuetas.
- Compararla con las partituras posteriores de Alfredo Javaloyes y Salvador Román, autores que según Pomares consultaron el *Libro de tapas verdes* para realizar su edición.
- Entender las circunstancias en las que se compuso el *Libro de tapas verdes* que determinaron en gran medida las características que lo diferencian de las partituras anteriores y posteriores.
- Determinar los posibles errores de Torres al realizar la copia directamente del original y luego de Pomares, quien copiara de Torres.

El siguiente estema relaciona entre sí los documentos próximos al *Libro de tapas verdes*. Nos hemos basado para ello en la copia que Pomares Perlasia realizó del documento que copiara Torres Marco en 1923⁴⁰⁹:



⁴⁰⁹ En color rojo se indican los documentos desaparecidos.

El *Libro de tapas verdes* compendia las partituras y las tradiciones interpretativas vigentes en el momento de su redacción junto con elementos procedentes de las consuetas históricas de la *Festa* –es decir 1709, 1722 y no sabemos si también 1639– para reflejar la situación textual de su momento. Esto explica las diferencias entre el *Libro de tapas verdes* y las partituras de los cantores. No es extraño que existan diferencias substanciales entre las partituras de 1841 y el *Libro de tapas verdes*; tampoco lo es que no hubiera ningún problema en que los cantores utilizaran unas *partichelas* (las de 1841) que no coincidiesen exactamente con la partitura general del maestro de capilla. Hay varios supuestos que explicarían esta circunstancia:

- a. En la evolución de la música de la *Festa* es fundamental la transmisión oral entre los cantores. Los usos interpretativos pasan de una generación a otra y quedan fijados inmaterialmente en el acervo de prácticas de los cantores antes de plasmarse en una partitura. Por lo tanto, durante algún tiempo hay aspectos que no se encuentran escritos en ningún documento y que en un proceso de selección difícil de objetivar se adoptan por escrito o se desechan.
- b. Tras la desaparición de la capilla profesional se fueron incorporando a la celebración de la *Festa* cantores aficionados que en muchos casos eran analfabetos musicales, por lo que la *partichela* pasó a ser un elemento de atrezo o un esquema nemotécnico como mucho, más que la base para la interpretación.

Por otra parte, las divergencias entre las partituras de los cantores y la partitura del maestro quedan patentes por testimonios gráficos de comienzos del siglo XX. En 1924 se consolidaría una versión de la partitura tras la reforma de Oscar Esplá⁴¹⁰ –también Alfredo Javaloyes había dejado por escrito la suya en 1933– y las libretas de 1841 se seguirían utilizando hasta la Guerra Civil, como podemos ver en fotografías de la época. Es obvio que no coincidían con la partitura o guion general del maestro.

⁴¹⁰ Esta partitura se encuentra en paradero desconocido.



Ilustración 29: Fotografía de una escena del Misterio de Elche

A continuación repasaremos el contenido del *Libro de tapas verdes* comparándolo con las diferentes partituras y consuetas disponibles. Comenzaremos por los cantos monódicos, que son los que más difieren de las consuetas históricas debido al gran número de adornos que reflejan. El análisis de estas piezas es especialmente importante para entender el proceso de codificación de los melismas a lo largo de los años. Este proceso será estudiado en profundidad en el capítulo VII, ahora realizaremos una descripción de los cantos monódicos adornados. Tras la monodia nos ocuparemos de los cantos polifónicos adornados y del resto de piezas del apostolado y judiada tratando de dilucidar qué función desempeñó esta partitura, es decir, por qué se escribió, para qué, qué fuentes utilizó y qué influencia tuvo en el devenir de la *Festa*.

- **Los cantos monódicos**

- *Los cantos de la María*

Los cantos de la María no se encuentran en las libretas de 1841 que solo contienen los papeles del apostolado. Tampoco se han conservado en los cartones depositados en el AHME datados entre finales del siglo XIX o principios del XX. De la partitura de Torres Marco se deduce su presencia en el *Libro de tapas verdes*. Este libro supone el primer intento de codificación de los adornos de la María que tenemos documentado. Supone un estadio más en la evolución que los adornos han sufrido a lo largo de los años. Es bastante probable

que, igual que ocurre con la partitura del ángel, se redactaran una o varias partituras intermedias que se han perdido entre el *Libro de tapas verdes* y las partituras de principios del siglo XX confeccionadas por Alfredo Javaloyes. Dentro de la evolución normal de los adornos las piezas monódicas son las más propensas a sufrir cambios por no precisar de concordancia rítmica y armónica con otras voces. Por ello no es tan imprescindible la codificación como en las partituras polifónicas del ternario, araceli y coronación. Es uno de los motivos por los que se conservan las partituras –o al menos fragmentos– de las piezas adornadas polifónicas del siglo XVIII pero no de las monódicas en las que el peso de la tradición oral es mucho mayor y no existe ninguna necesidad de escribirlas, salvo por el interés de conservación de ciertos giros melódicos que pasan a ser considerados como parte consustancial al canto.

El *Libro de tapas verdes* reproduce únicamente dos melodías sobre las que se adaptan todas las letras que canta la María: “Ay trista vida corpora” y “Gran desig”. Sin embargo en las consuetas de 1709 y 1722 figura una tercera melodía –“Los meus cars fills”– que si bien muestra similitud melódica con “Ay trista vida” constituye una pieza independiente. No sabemos en qué fecha pudo ocurrir, pero a la luz de los datos que nos ofrece la partitura de Torres Marco todo parece indicar que ya en 1862 ambas partituras se habían fundido en una única melodía adornada.

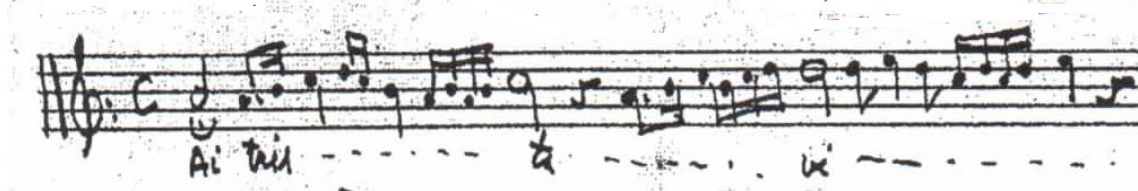
La partitura recoge una versión distinta a las que escribieron a comienzos del siglo XX Román y Javaloyes, éstas últimas muy parecidas a la que actualmente se canta. El número de melismas codificados utilizando figuras sencillas es menor, tratándose por regla general de corcheas, semicorcheas y grupetos de adorno. Las partituras de comienzos del siglo XX escriben tresillos, grupos irregulares de entre cinco y once notas, pasajes con valores muy rápidos (fusas), etcétera, lo que denota un enorme interés por fijar hasta el más mínimo detalle del canto. Pero como se puede observar, en la partitura recogida por el *Libro de tapas verdes* nos encontramos en un primer estadio del proceso de codificación de los adornos. Este hecho tiene dos lecturas:

- a) Que entre 1861 y 1933 fueron añadidos todos los adornos que no aparecen detallados en la partitura.
- b) Que la partitura de 1861 no recogiera todos los adornos que se interpretaban sino tan solo las líneas generales sobre las que se improvisaba, tal y como

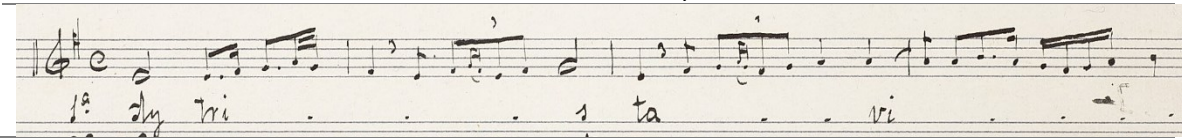
sucede con las partituras del araceli del siglo XVIII, aunque en este caso la notación sea algo más elaborada.

Como se explicará en el capítulo dedicado a los adornos, es más probable la segunda opción.⁴¹¹

Partitura del Libro de tapas verdes



Partitura de Alfredo Javaloyes. 1933



- **La partitura del ángel.**

*Concluida esta cobla el Sor Cura hará señal agitando el pañuelo y se abrirán las puertas del Cielo. Apareciendo el Ángel, el cual cantará la copla siguiente:*⁴¹²

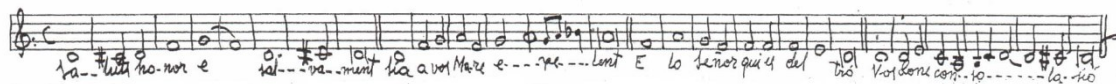
Con esta acotación se da paso en el *Libro de tapas verdes* a la intervención del ángel. En este caso sí se ha conservado una *partichela* en el AHME de comienzos del XIX obra de Buyolo por lo que podemos observar la evolución con mayor detalle. La colación de estas partituras confirma la teoría de que aunque fueran escritos, los adornos siguieron vivos y las diferentes versiones que se conservan son solo intentos por fijar una práctica que es tan antigua como la *Festa*. La tendencia general en el proceso de codificación es el paulatino aumento de la exactitud de los giros melódicos y rítmicos sin llegar nunca a una versión definitiva o inmutable.

- **San Juan**

El canto *Saluts honor*:

⁴¹¹ Véase Capítulo VII.

⁴¹² ANEXO V.



En el apartado de las libretas del XIX dedicado a este canto estudiamos las sustanciales diferencias entre la partitura de Zacarías y la consuetas de 1709. Estos cambios se reflejan también en el *Libro de tapas verdes* y son:

- a. El adorno de la palabra “exelent”.
- b. El cambio melódico y rítmico en “E lo señor qui es del tro”.

El *Libro de tapas verdes* es totalmente fiel a la partitura de 1841. Sin embargo, no coincide con la versión que se canta actualmente. Probablemente el autor de este cambio fuera Alfredo Javaloyes, quien en su partitura de 1933 combinara diferentes fuentes, respetando por un lado el primer adorno de las libretas y del libro pero enmendando la melodía de “E lo señor qui es del tro” según aparece en las consuetas del XVIII, dejando de lado la versión de Aznar:

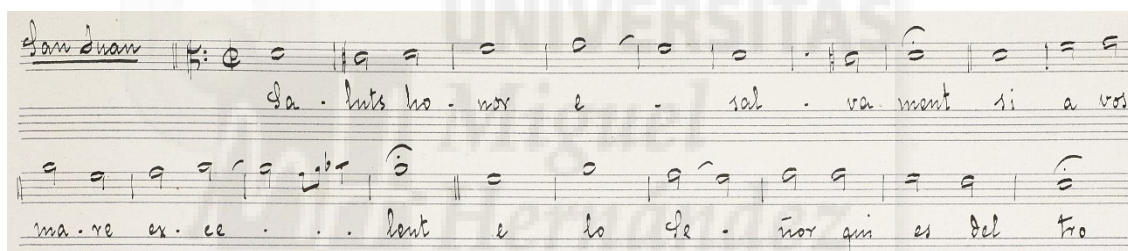


Ilustración 30: Partitura de Javaloyes ca.1933.

▪ **San Pedro.**

El contenido de san Pedro en el *Libro de tapas verdes* coincide con las libretas de 1841 salvo por algún detalle como el sostenido en el do del antepenúltimo compás; sin embargo, la omisión de este sostenido podría deberse a un descuido de Torres o Pomares al realizar la copia, ya que san Juan en este mismo pasaje no reproduce el sostenido.

▪ **Santo Tomás**

La partitura de santo Tomás contenida en el *Libro de tapas verdes* está en la línea de las versiones primera y tercera⁴¹³ que se encuentran anotadas en la libreta del siglo XVIII *Baix pera el ternari*. Es un texto intermedio entre éstas y la versión que redactara Javaloyes

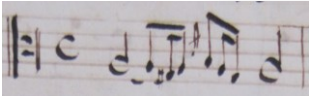
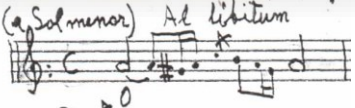

⁴¹³ El autor de esta versión es Ignacio Rodríguez. Véase capítulo VI c.ii.

a comienzos del siglo XX. Todas estas partituras difieren tanto de la melodía conservada en la consuetas de 1709 como de la versión 2 de Jacinto Redón en la libreta del XVIII y de la partitura que ha sido recuperada recientemente en el AHME. Probablemente nunca se utilizaran ni la versión de Redón ni la del AHME más que como atrezzo. Tenemos por tanto dos líneas de transmisión paralelas en lo que a este canto se refiere: por un lado, las versiones para uso práctico que se encuentran en la libreta del siglo XVIII *Baix pera el ternari* (versiones 1 y 3), el *Libro de tapas verdes* y las partituras de Javaloyes conservadas en el APM, y por otro unas partituras que nunca se utilizaron en las celebraciones como son las contenidas en las consuetas, la versión 2 de la libreta del XVIII y la partitura del AHME recientemente recuperada.

- **Los cantos polifónicos**

- ***El ternario***

La versión que se reproduce del ternario coincide en lo esencial con las partituras de 1841. Como ocurre con el resto de piezas, se observa un progresivo interés por alcanzar el mayor grado de precisión posible al sustituir paulatinamente abreviaturas de adorno por notación explícita. A modo de ejemplo podemos señalar el primer compás del contralto, donde una apoyatura se transforma en semicorchea:

Aznar	Libro de tapas verdes	Javaloyes
		

Volveremos sobre este asunto en el capítulo dedicado a los adornos.

- ***El araceli y la coronación***

La partitura del araceli falta en la copia del *Libro de tapas verdes* que estamos estudiando. A continuación del motete “O Cos Cant” se justifica esta omisión indicando:

*Terminado el Motete empezará a entrar el grupo de la raceli que no transcribimos por ser igual al canto de los “cartones.”*⁴¹⁴

⁴¹⁴ ANEXO V.

No sabemos si la idea de obviar el araceli fue de Torr s (1923) o de Pomares (ca.1957). En cualquier caso, los cartones a los que se refiere deben de ser los que realizase Javaloyes y que actualmente se conservan en el AHME. Con respecto a la coronación expone:

La cobla de la Coronación que trae esta partitura es completamente distinta a la que traen las distintas partituras de la música de la "Festa". Además, esta partitura termina aquí sin el motete del "Gloria Patri" que también se había suprimido en aquellas fechas.

Pomares Perlasia reprodujo esta partitura en el tercer volumen de su estudio por considerarla muy interesante ya que no coincide con la versión que se canta. La partitura en cuestión es la siguiente:

Este texto se asemeja a una "transcripción libre" de las consuetas. Respeto la altura de los sonidos y la concordancia armónica pero difiere rítmicamente de los valores que especifican las consuetas. Además, entre las notas "reales" de la partitura se han a nadido algunas notas de paso y adornos. Si comparamos esta partitura con los cartones del araceli del siglo XVIII las semejanzas son evidentes:



Más que una partitura al uso, este tipo de documentos son esquemas que sirven para improvisar los adornos sobre ellos. Se trata de dos partituras que suponen un estadio intermedio en la codificación de estos adornos. Por alguna razón la escritura de los melismas del araceli mediante notación moderna tuvo lugar antes que la de la coronación y fue incluida en el *Libro de tapas verdes*. La pieza de la coronación fue redactada más tarde y por eso la partitura que contenía el *Libro de tapas verdes* es similar a los cartones del siglo XVIII.

En la copia de Torres falta el motete del “Gloria Patri”. Esta pieza fue recuperada a mediados del siglo XX⁴¹⁵ y es actualmente interpretada por los apóstoles y judíos mientras termina de subir el araceli con la Virgen coronada. Como apunta Vives en su estudio,⁴¹⁶ probablemente esta pieza fuera destinada en un principio a ser interpretada por los ángeles del araceli. La supresión de esta pieza debió de producirse antes de 1862, fecha de la probable redacción del *Libro de tapas verdes*.

⁴¹⁵ La primera partitura que contiene el “Gloria Patri” es la de Pascual Tormo, quien fuera el maestro de capilla entre 1944 y 1958. En ella también se indica que tras la interpretación del *Gloria*, el órgano ejecutará el himno nacional.


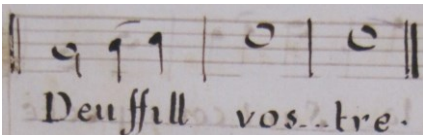
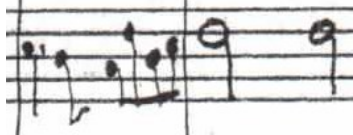
⁴¹⁶ VIVES RAMIRO, José María, *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*.

▪ *Los cantos del Apostolado*


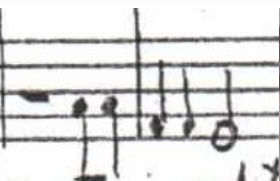
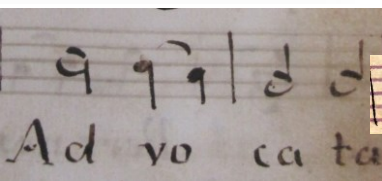

La salve

La partitura de la salve anotada en el *Libro de tapas verdes* entronca con la versión contenida en las consuetas. Difiere tanto de las *partichelas* de 1841 como de la partitura del Cuaderno del *bajo metal*. Baste una selección de ejemplos concluyentes para ilustrar este hecho:


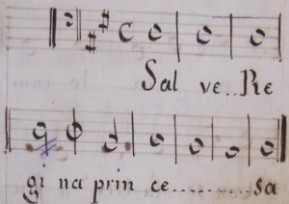
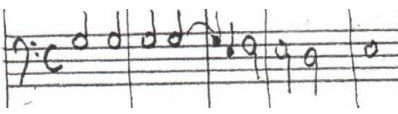
En el pasaje “Deu fill vostre” se producen dos quintas seguidas entre el contralto y el bajo que son disimuladas por la consuetas y en el *Libro de tapas verdes* con la introducción de una nota, cosa que no ocurre en las libretas.

CONSUETA 1709	LIBRETAS DE 1841	LIBRO DE TAPAS VERDES
		

Las notas de paso que rellenan el intervalo de tercera del pasaje “Advocata peccatorum” con las que actualmente se canta el pasaje y que ya estaban escritas en 1841 y en el *Bajo metal*, no aparecen en el *Libro de tapas verdes* de una forma similar a lo que sucede en la consuetas:

CONSUETA 1709	LIBRO DE TAPAS VERDES	LIBRETAS DE 1841	BAJO METAL
			

El cambio rítmico que se produce en el tenor (compás 4-5) con respecto a las libretas y que el *Libro de tapas verdes* reproduce igual que las consuetas.

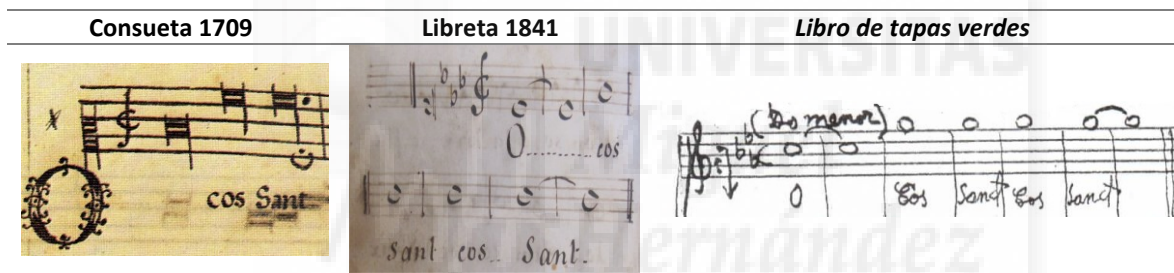
CONSUETA 1709	LIBRETA 1841	LIBRO DE TAPAS VERDES
		

En el caso de la salve, Aznar tomó como única fuente las consuetas históricas dejando de lado las partituras y tradiciones interpretativas vigentes. Es un caso aislado porque esta circunstancia no vuelve a repetirse en ninguna de las piezas polifónicas sucesivas donde o bien se combinarán siempre las fuentes históricas (consuetas) con las partituras de ensayo vigentes o bien se utilizará como única fuente las partituras de los cantores de 1841.

O cos sant

La partitura *O cos Sant* que recoge el *Libro de tapas verdes* contiene algunos rasgos que la relacionan directamente con las libretas de 1841 y otros que provienen de las consuetas. De entre los que se relacionan con las libretas podemos destacar:

- a. Los tres bemoles en los que está escrita la partitura.
- b. La especificación de la armonía subintelecta.
- c. La colocación del texto “O cos Sanct”. En las libretas y el libro se encuentra repetido, tal y como se canta actualmente, a diferencia de las consuetas.



Los rasgos más significativos procedentes de las consuetas y que difieren de las libretas son:

- a. La colocación del texto “glorificat”:

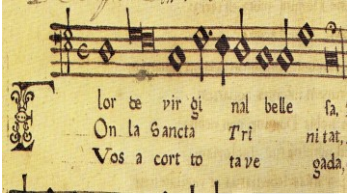
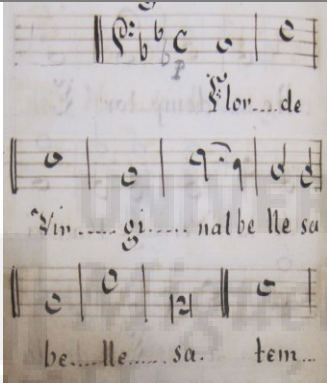
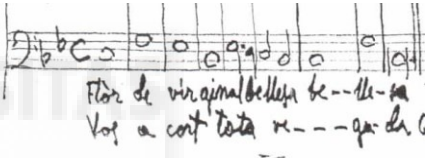


Flor de Virginal Bellesa

En contra de lo que sucede con los dos motetes precedentes en esta ocasión, el *Libro de tapas verdes* es en todo fiel a las libretas de 1841. Al igual que en *O cos sant*, los rasgos importantes que denotan un origen en las libretas son:

- b. La utilización de dos bemoles en la armadura.
- c. La especificación de la armonía subintelecta.
- d. La colocación del texto y los cambios rítmicos que se dan en el primer verso.

Tanto en las libretas como en el *Libro de tapas verdes* se repite la palabra “bellesa”, tal y como también se canta actualmente. El bajo realiza además un cambio rítmico que difiere de las consuetas.

CONSUETA 1709	LIBRETA 1841	LIBRO DE TAPAS VERDES
		

A diferencia de anteriores motetes, en esta ocasión no se encuentra ningún rasgo significativo que lo relacione con las consuetas.

Ans de entrar en sepultura

En este motete no hay apenas diferencias entre las libretas de 1841 y las consuetas, y por tanto tampoco entre estos documentos y el *Libro de tapas verdes*. Por la indicación de la semitonía subintelecta podemos conjeturar que fueron las libretas que Aznar tomó como referencia principal.

Errores de copia en la partitura de Torres o Pomares.


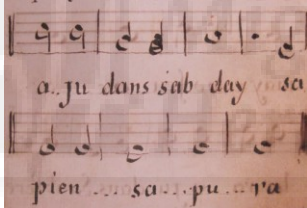
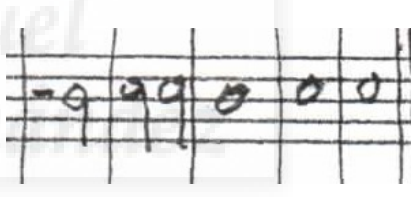
En el compás 7 de la salve hay escrito la-si blancas que en realidad deberían ser do-re. Es evidentemente un error de copia porque la segunda nota provoca la creación de un acorde absurdo y por supuesto no se recoge en ningún otro documento conservado. Con los datos de que disponemos es imposible determinar si el error de copia es de Torres o de Pomares.

Los motetes del apostolado

Los motetes del apostolado (*Par nos germans, A vosaltres venim pregar y Promens jueus*) coinciden en todo con las libretas de 1841 y con el *Bajo metal*.

Los motetes de la judiada

Con la excepción del motete *Promens jueus*, que interpretan los apóstoles, el único motete de la judiada que viene recogido en el *Libro de tapas verdes* es *O Deu Adonay*. Estos dos motetes debieron ser los únicos que sobrevivieron ya que también aparecen en la partitura de *Bajo metal*, habiendo sido suprimidos los demás en una fecha comprendida entre 1841, año en el que aparecen todos los motetes recogidos en las libretas de los apóstoles, y 1862, año de la probable redacción del *Libro de tapas verdes* que ya no contiene los mencionados motetes. La versión de *O Deu Adonay* es una copia de la contenida en las libretas, como se puede observar comparando los compases 11-13 del libro con las consuetas. En estas últimas se producen 3 octavas paralelas consecutivas entre tenor y soprano, circunstancia que es subsanada por las libretas y el *Libro de tapas verdes* mediante un cambio melódico en el tenor.

CONSUETA DE 1709	LIBRETA DE 1841	LIBRO DE TAPAS VERDES
		

• Conclusiones

Los motetes del apostolado y la parte de la judiada del *Libro de tapas verdes* contienen algunos elementos dependientes de las consuetas, mientras otros concuerdan con las libretas de los cantores. Esta circunstancia refuerza la hipótesis de que hasta 1862 no existía una partitura general de la *Festa* con carácter “oficial”. Es decir, los únicos documentos en los que estaba conservado el drama eran: por un lado, las partituras individuales de los cantores que servían para ensayar y por otro, las consuetas de 1709, 1722 y puede que también de 1639 que aunque no eran partituras de ensayo sí fueron consultadas por los diferentes maestros para hacer las sucesivas adaptaciones de los motetes que hemos visto. En este caso, Aznar realizó una compilación de los documentos que tenía a su disposición para confeccionar el *Libro de tapas verdes* y utilizó la consuetas como documento

de referencia para escribir, por ejemplo, el motete de la salve, y explica la ausencia de la nota de paso para completar el intervalo de tercera, tal y como hemos visto. Sin embargo, casi con total seguridad la *Festa* siguió interpretándose según las partituras de 1841 y no con el *Libro de tapas verdes* por varios motivos:

- a. No aparece ninguna indicación/corrección de mano posterior en las libretas que señale las diferencias con el mencionado libro.
- b. La partitura que Alfredo Javaloyes confeccionó en 1933 recoge rasgos extraídos con seguridad de las libretas de 1841 y que difieren de las consuetas conservadas y del *Libro de tapas verdes*.
- c. Los cantores eran en su mayoría aficionados y muchos de ellos no sabían solfeo, por lo que la tradición oral ganó peso interpretativo no solo en las partes monódicas adornadas, sino también en los motetes polifónicos.

v. OTRAS PARTITURAS DESAPARECIDAS:

Los libros de cuentas que se transcriben en esta tesis informan de la producción de algunas partituras actualmente desaparecidas. Aparte de la consuetas de 1732 y 1746, también se sufragó la copia de partituras individuales para los cantores, algunas de las cuales han desaparecido. A continuación repasaremos cronológicamente los pagos por confeccionar partituras que hasta la fecha no se han podido localizar.

La primera referencia de un pago por escribir el ángel con los adornos la encontramos en 1735, donde se paga a José Gargallo por copiar tres partituras para los aspirantes a desempeñar el papel:

Copiar el papel del angel
Itt. Tres libras que pago a mos Joseph Gargallo por tres copias que hizo el papel del Angel para ensayarse los que ansían de oponerse entrego libr^a de 5 Agosto 35 y carta de pago..... 3⁴¹⁷

⁴¹⁷ AHME Legajo 26 /3-1.

A continuación de este apunte, también se paga a Joaquín Coves por copiar el papel en el libro Racional Mayor⁴¹⁸:

Idem

Itt. Un libra que pago a Joachim Coves por haver copiado el papel de Angel en el libro racional mayor con la musica moderna para archivarlo, entrego libr^a de 5 Julio 735 con carta de pago 1 L

La especificación “con la música moderna” podría referirse a los adornos con los que se canta la pieza que, ya en aquella época debían de ser considerados parte consustancial a la misma. El libro Racional recogía los documentos más importantes de la ciudad para su custodia y perpetuación, lo que da una idea de la importancia que las autoridades ilicitanas daban a la documentación y conservación de la melodía adornada. Las tres copias que realizara Gargallo son partituras de ensayo y es lógico pensar que serían las mismas que la que copia Coves en el Racional. No sabemos el paradero de ninguna de estas partituras. La partitura del ángel que se conserva en el AHME y que hemos datado en el primer cuarto del siglo XIX debió de sustituir a las mencionadas partituras de Gargallo que desaparecieron sin dejar rastro.

El primer apunte que aparece en los libros de Clavería dando fe de un pago por copiar los papeles del araceli es de 1784:

Confieso el abajo firmante haver recibido de los señores comisarios de la fiesta de Ntra Señora de la Asumpcion el señor D^r Dⁿ Fran^{co} Antonio Anton y el Señor D^r Dⁿ Pasqual Soler la cantidad de cinco reales y ocho dineros y son por haver copiado los papeles de musica de la Araceli y por ser verdad los firmo en Elche a 24 de Ag^{to} de 1784= son 5 r^s 8 d^s= Jayme Guilabert.⁴¹⁹

Jayme Guilabert fue violinista de la capilla de Santa María entre 1760 y 1807. Los documentos de pago conservados, no le atribuyen un papel ligado al araceli. Durante más de 40 años su función en la *Festa* se limitó a acompañar con el violón a la judiada y al apostolado, además de participar como músico en la procesión y en la misa. Era un músico semiprofesional que compaginaba su cargo de violinista en la capilla con el oficio de

⁴¹⁸ AHME Legajo 26 /3-1.

⁴¹⁹ AHME. Legajo H 186-5.

hojalatero. Desconocemos el paradero de las partituras a las que se refiere el documento de 1784.

El apunte contable de 1862 indicando probablemente el honorario de Francisco Aznar por confeccionar el *Libro de tapas verdes*⁴²⁰ también menciona la copia de las partituras del ángel y del araceli. El *Libro de tapas verdes* se analiza gracias a una copia posterior en el apartado 4 de este mismo capítulo; de las otras dos partituras no sabemos nada.

De 1873 se ha conservado el siguiente pago realizado a Francisco Buyolo, que por aquel entonces era maestro de capilla:

*A Francisco Buyolo por renovación de papeles para el canto10 pesetas*⁴²¹

El papel en que aparece este recibo parece un borrador de las cuentas de 1873 porque está escrito por detrás de un documento impreso. No podemos saber qué partituras confeccionó Buyolo, tan solo podemos suponer que éstas debieron sustituir o complementar las realizadas en 1862 por Aznar. Las partituras a las que se refiere el apunte se hallan en paradero desconocido y no se ha encontrado tampoco ningún inventario o referencia a las mismas entre la documentación conservada.

vi. EXCURSO: PARTITURAS CONSERVADAS EN EL ARCHIVO DEL PATRONATO DEL MISTERIO

En el Archivo del Patronato del Misterio se encuentran depositadas una serie de partituras que resultan de interés para la presente investigación. Se trata por una parte de partituras obra de Alfredo Javaloyes durante la segunda etapa en la que ejerció el magisterio de capilla –entre 1931 y 1944, año en que falleció– y las que confeccionó su discípulo y sucesor en el cargo Pascual Tormo entre 1944 y 1958. Aunque estas partituras cronológicamente no son objeto de esta tesis, son interesantes porque suponen el eslabón

⁴²⁰ Véase el apartado “Aproximación al *Libro de tapas verdes*”.

⁴²¹ AHME 146-7. Véase ANEXO I.

que enlaza las partituras decimonónicas con la versión que en la actualidad se realiza y en cierta medida suponen el punto final del proceso evolutivo que hemos estudiado.

La recensión de las partituras que se encuentran depositadas en el APM es la siguiente:

- Tres partituras del ángel.
- Una partitura de san Juan y santo Tomás.
- Tres partituras generales escritas por Alfredo Javaloyes en 1933.
- Partitura general de Pascual Tormo realizada entre los años 1942-1958.
- Partitura general de Oscar Esplá realizada ca.1960.

1. *Las tres partituras del ángel*⁴²²

Las tres partituras están atribuidas a Pascual Tormo, pero una de ellas es obra de Alfredo Javaloyes como demuestra la comparación caligráfica.

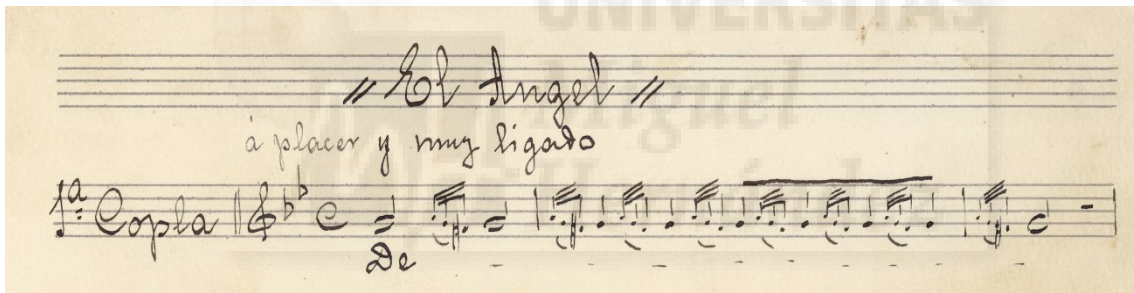


Ilustración 31: Comienzo de la partitura de Javaloyes conservada en el APM.

La partitura obra de Alfredo Javaloyes coincide con la versión que escribiera en 1933 y que, con diferencias menores, es la que actualmente se canta.

Hay una versión, esta vez sí, obra de Pascual Tormo que es copia de la de Alfredo Javaloyes pero que contiene algunos pequeños adornos añadidos sobre la partitura de éste, lo que nos da fe de que a principios de siglo la tradición oral seguía todavía muy viva y la codificación de los adornos, aunque muy avanzada, aún no había logrado un modelo cerrado.

⁴²² Estas tres partituras son una copia digital, los documentos originales deben de estar en el archivo particular de la familia Tormo.



La tercera partitura del ángel es un borrador de Pascual Tormo que recoge algunos giros melódicos finalmente desechados que no aparecen en su partitura definitiva y que han desaparecido del texto.

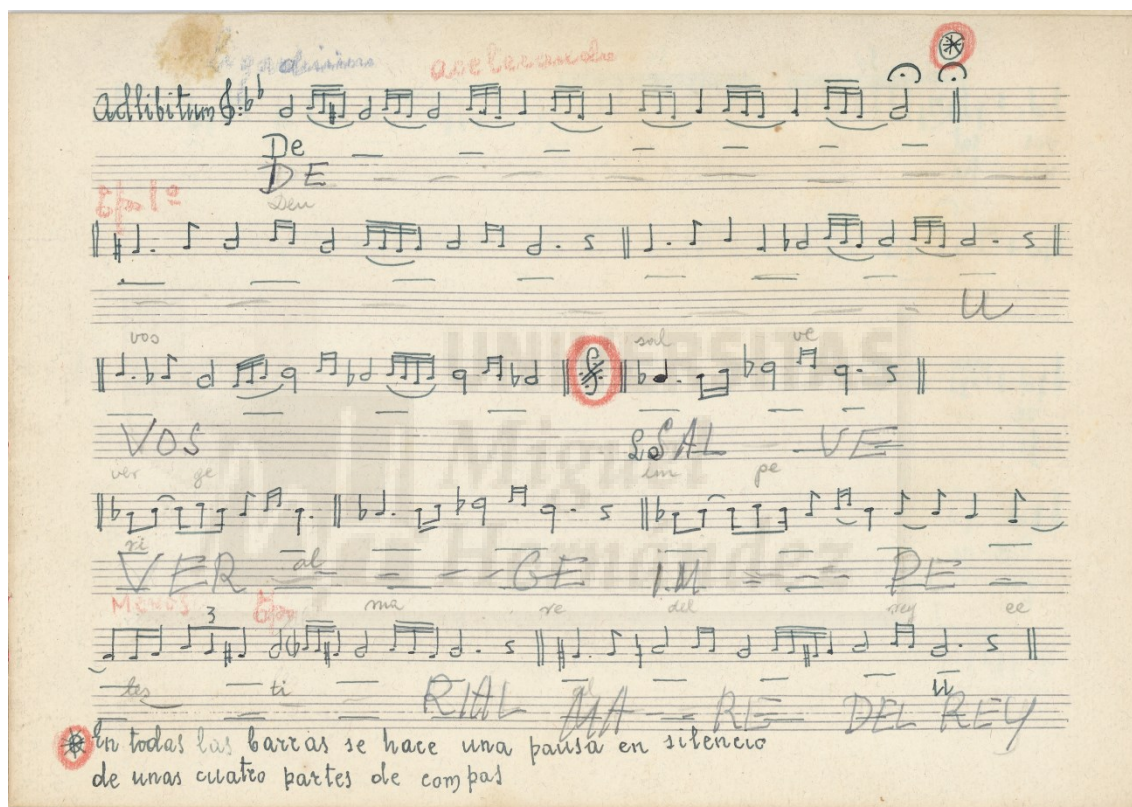


Ilustración 32: Borrador de partitura del ángel obra de Pascual Tormo⁴²³

2. Partituras de san Juan y santo Tomás⁴²⁴

Bajo el epígrafe hojas sueltas de Tormo se cataloga lo que en realidad son las partituras de san Juan y santo Tomás que son obra, una vez más, de Alfredo Javaloyes. Si

⁴²³ En el APM se conserva una copia digital, el original debe de hallarse en el archivo privado de la familia Tormo.

⁴²⁴ En el APM se conserva una copia digital, el original debe de hallarse en el archivo privado de la familia Tormo.

hacemos caso a la rúbrica del final el año indicado es 1941, fecha en la que se retomaron las celebraciones de la *Festa* tras la Guerra Civil. Aunque no tenemos más datos que lo corroboren, es bastante probable que se confeccionaran estas partituras de ensayo cuando se reanudaron las celebraciones tras la contienda. Tanto la partitura de san Juan como la de santo Tomás son versiones modernas en la línea de las partituras de los cantores y no de las consuetas. En ese sentido, nada tiene que ver la partitura de santo Tomás que aquí se encuentra con la que se conserva en el AHME, obra también de Alfredo Javaloyes.

3. *Las partituras de Javaloyes*

También son importantes las tres versiones de la partitura general de la *Festa* elaboradas para uso del maestro de capilla que se conservan. Están clasificadas como versiones A, B y C⁴²⁵. Aunque son todas manuscritas y obra de Alfredo Javaloyes, las versiones A y B parecen destinadas a un uso práctico porque en ellas encontramos algunos tachones y una letra de uso común. La versión C parece una edición más cuidada destinada a servir de referencia y no a un uso práctico.

Como ya se ha explicado, cuando Javaloyes tomó posesión de su cargo a finales del siglo XIX adaptó la *Festa* a sus circunstancias tomando como referencia las partituras de las que disponía y las tradiciones interpretativas que habían llegado hasta ese momento. Javaloyes fue el maestro que introdujo la *Festa* en el siglo XX y su trabajo –junto con el de Oscar Esplá, músico alicantino que dirigió la llamada reforma de 1924– merece ser estudiado en profundidad.

4. *Partitura general de Pascual Tormo realizada entre los años 1942-1958*⁴²⁶

Es la partitura que realizara el maestro de capilla Pascual Tormo para su uso. Como él mismo indica en la portada de la partitura, contiene todos los cambios que él mismo realizó a lo largo de su magisterio entre los años 1942 y 1958.

⁴²⁵ La versión C es también copia digital y el documento original debe de encontrarse en el archivo privado de la familia Tormo.

⁴²⁶ Copia digital. El documento original se encuentra en el archivo privado de la familia Tormo.

5. Partituras de Oscar Esplá realizadas ca.1960

Oscar Esplá tuvo un papel relevante en la llamada “restauración de la *Festa* de 1924”. Sin embargo, no se conserva ninguna partitura confeccionada por él de esta fecha. Las dos partituras que se custodian en el APM datan de los años 60 y son un guion general y una partitura de los interludios de órgano que compuso para ser interpretados como indicativos tonales y para cubrir los tiempos muertos entre algunas piezas, ambos manuscritos del propio Esplá. Aunque en la portada de la partitura general indica “Versión adoptada por el patronato Nacional de la *Festa* en las representaciones anuales del auto lírico”, nunca fue utilizada como partitura oficial sino que cada maestro confeccionó su propia versión. En la partitura de Esplá reaparecen por primera vez *Germanes mies* y las coblas que canta el cortejo *Verge y mare de Deu* y *Vosaltres siau*, que como hemos visto en la tesis desaparecieron a comienzos del siglo XVII y fueron recuperadas en la década de 1960. Sin embargo, esta partitura ofrece una versión a dos voces del cortejo obra del mismo Esplá que nunca se llegó a interpretar.

La siguiente tabla resume los datos más relevantes referidos a las partituras conservadas en el APM:

Partitura del ángel	Datada entre 1931-1944. Autor: Alfredo Javaloyes. Versión muy próxima a la actual.
Partitura del ángel	Entre 1944-1958. Autor: Pascual Tormo. Versión muy próxima a la actual.
Partitura del ángel	Borrador. Autor: Pascual Tormo.
Partitura de san Juan y santo Tomás	Año 1941. Autor: Alfredo Javaloyes. Versión actual de estos cantos. Erróneamente atribuida a Pascual Tormo.
Partituras generales de la <i>Festa</i> .	Año 1933. Autor: Alfredo Javaloyes. Tres partituras generales catalogadas como A, B y C. Versión muy próxima a la actual.
Partitura general de la <i>Festa</i> .	Datada entre 1942-1958. Autor: Pascual Tormo.
Partitura general de la <i>Festa</i> .	Datada hacia 1960. Autor: Oscar Esplá.
Partitura de los preludios de órgano	Datada hacia 1960. Autor: Oscar Esplá.

d. RECENSIÓN DE CONSUETAS Y PARTITURAS DE LA FESTA⁴²⁷:

El siguiente cuadro es una recensión de todas las partituras y consuetas de la *Festa* de las que tenemos noticia. Indicamos en color rojo las partituras actualmente desaparecidas:

PARTITURA	AÑO	AUTOR	OBSERVACIONES
Consueta	1625	Gaspar Soler Chacon	Nos ha llegado a través de una copia de Pedro Ibarra realizada en 1900.
Consueta	1639	Un <i>devot</i>	Tenemos solo copia de la letra gracias a una edición de Javier Fuentes Ponte en 1887.
Consueta	1709	Josep Lozano Roiz	Notación mensural blanca.
Consueta? ⁴²⁸	1709	Francisco Zacarias	Solo tenemos noticias de este documento a través de un recibo de la clavería.
Libretas s. XVIII ⁴²⁹	1709	Francisco Zacarias	
Consueta	1722	Josep Lozano Roiz	Copia de la consuetas de 1709
Consueta	1732	Josep Mazón	Solo tenemos noticias de este documento a través de un recibo de la clavería.
Partitura	1735	Joaquín Coves	Se le paga 1 libra por copiar el ángel con la música moderna en el Racional Mayor.
Partitura	1735	Mosen Josep Gagallo	En la Clavería y en las libranzas hay sendos recibos de 3 libras por hacer tres copias del ángel para los aspirantes a dicho papel.
Consueta	1746	Joaquín Coves	Probablemente no contenía música. ⁴³⁰
Partitura	1784	Jayme Guilabert	Solo tenemos un recibo. ⁴³¹
Libreta del ángel ⁴³²	Primer cuarto del siglo XIX	Juan Bautista Buyolo.	
4 Cartones sin ornamentar del araceli	Primer cuarto del siglo XIX	Juan Bautista Buyolo.	
Libretas s. XIX	1841	Francisco Antonio Aznar Pomares.	
Libro de tapas verdes Ángel Araceli	1862	Francisco Antonio Aznar Pomares	Solo hay noticias a través de un recibo en el AHME donde Aznar recibe 40 reales por reformar los papeles del

⁴²⁷ En color rojo los documentos desaparecidos.

⁴²⁸ Como se apunta en el estudio, es probable que se refiera a las libretas y no a una consuetas propiamente dicha.

⁴²⁹ Según José María Vives son obra de José Gargallo en 1739, sin embargo, Carlos Castillo González demuestra, comparando la letra en un artículo de próxima publicación, que son obra de Francisco Zacarias.

⁴³⁰ *Otrosi: a Joaquin Coves por el trabajo de copiar el libro del consuetas de la corniza, papel, pergamino y encuadernarla*..... _16

⁴³¹ *A Jayme Guilabert dies sueldos ocho dineros por haver copiado los papeles de musica del Araceli, segun su recibo del n. 42*..... _10_8

⁴³² Actualmente conservada en el AHME

			Araceli, ángel y dirección para la función de N ^a S ^a de la Asunción. ⁴³³
Partitura	1873	Francisco Buyolo	Solo hay noticias a través de un recibo en el AHME: "a Franco Buyolo por renovación de papeles para el canto.....10 ptas." ⁴³⁴
Copia del Libro de tapas verdes	1923	Francisco Torres Marco	Existe una copia inédita de este documento realizada por José Pomares Perlasia.
Partitura ⁴³⁵	1924	Salvador Román	Hay notables diferencias con el canto actual sobre todo en el ángel.
Partituras adornadas de la coronación y araceli	1895-97 1931-44 ⁴³⁶	Alfredo Javaloyes	No podemos determinar con exactitud la fecha pero no aparecen en el inventario de archivo de Ibarra fechado en 1927.
Partitura ⁴³⁷	1933	Alfredo Javaloyes	Existen tres versiones conservadas en el Archivo del Patronato del Misterio.
Partitura	1942-58	Pascual Tormo	Tormo fue ayudante de Javaloyes y M.C. al fallecer éste.
Partitura	Mediados s. XX (años 60¿?)	Oscar Esplá	Aparecen por primera vez las coblas: <i>Germanes mies, Verge i mare de Deu, Vosaltres siau</i> . Contiene los preludios de órgano que se ejecutan actualmente.
Partitura	1979	Rvdo. Antonio Hernández	Con algunos retoques es la partitura que se interpretó durante más de 20 años.
Partitura	2005	José Antonio Román	Es la partitura inscrita por el Patronato en el Registro de la Propiedad Intelectual.

⁴³³ AHME Sig D 3-11.

⁴³⁴ AHME Sig H 146-7.

⁴³⁵ Auto sacro lírico. Que en lengua lemosina se celebra anualmente los días 14 y 15 de agosto en honor de la Virgen de la Asunción. Transcripción y arreglo después de su famosa restauración del año 1924 por Salvador Román Esteve.

⁴³⁶ Durante estos periodos Javaloyes ejerció como maestro de capilla.

⁴³⁷ Partitura del "Auto lírico-religioso" que se representa todos los años en la iglesia parroquial de Santa María de Elche los días 14 y 15 de agosto; renovado por Alfredo Javaloyes.

VII. LA INTERPRETACIÓN DE LA *FESTA* DURANTE LOS SIGLOS XVII, XVIII Y XIX

a. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LOS ADORNOS DE LA *FESTA*

i. INTRODUCCIÓN:

La partitura más antigua que tenemos de la *Festa* es la consuetta de 1709. Sin embargo, la música contenida en esta consuetta es muy anterior al siglo XVIII; las piezas monódicas tienen su origen en el canto gregoriano y las polifónicas en la polifonía del siglo XVI.

Una de las particularidades que llama la atención de los cantos monódicos y de ciertos cantos polifónicos es la cantidad de notas añadidas a la melodía original que aparecen en la consuetta de 1709. Estos ornamentos no han sido estudiados en profundidad hasta la fecha por los investigadores, que se limitaron a poner de manifiesto el hecho sin entrar en detalles tan importantes como el origen, los cambios sufridos por los melismas a lo largo de los años, el proceso de consolidación de los mismos o la relación que guardan estos adornos con las prácticas musicales de cada época. Asimismo se echa en falta un estudio comparativo con otras tradiciones similares que aún hoy sobreviven o sobre cómo es posible la supervivencia en el seno de la *Festa* de una práctica ornamental aparentemente tan alejada de las costumbres interpretativas canónicas.

Las partituras conservadas atestiguan diversidad de versiones sobre un fondo común que se mantiene invariable a través de los siglos. Los adornos son probablemente la parte más volátil del drama, sujeta a cambios estéticos y técnicos a lo largo de los años. La transmisión oral fue durante mucho tiempo la vía fundamental para su supervivencia y aún hoy sigue teniendo importancia. Esto supone que cada generación ha ido “contaminando” el canto primitivo hasta llegar al punto en el que hoy nos encontramos. Es imposible determinar un punto exacto de partida y tampoco el momento en el que los adornos quedaron fijados a perpetuidad ya que, aunque en menor grado, la evolución continúa hoy en día. Bajo esta perspectiva resulta absurda la búsqueda de los “adornos originales” para tratar de hacer una

edición *urtext* de los cantos melismáticos; al igual que plantear la hipótesis contraria de que los ornamentos son deformaciones bárbaras que deben ser eliminadas para recuperar la esencia melódica original –es decir, la partitura tal y como aparece escrita en la consuetta de 1709, libre de los melismas en cuestión– carece de justificación histórica o editorial.

Podemos dividir las melodías adornadas de la *Festa* en dos grandes bloques: las monódicas y las polifónicas:

Las melodías monódicas adornadas son las siguientes:

- *Ay trista vida corporal*.⁴³⁸ (María)
- *Gran desig*⁴³⁹ (María)
- *Deu vos salve Verge Imperial* (Ángel)
- *Los meus cars fills*⁴⁴⁰ (María)
- *De bes fort desventura* (Santo Tomás)

Las piezas polifónicas adornadas son las que siguen:

- *O poder del alt imperi* (Ternario)
- *Esposa e mare de Deu / Llevantaus reyna excellent* (Araceli)
- *Vos siau ben arribada* (Coronación)

En la consuetta de 1709 todas estas piezas aparecen escritas sin los adornos. Como se puede observar en las partituras del Apéndice D, la música contenida en la consuetta no es más que el armazón sobre el que se desarrollan todos los adornos con los que hoy en día se interpretan las piezas mencionadas.

ii. ORÍGENES DE LOS ADORNOS DE LA FESTA:

Hay dos teorías diferentes sobre el origen de estos adornos que se formulan ya en las primeras investigaciones en torno a la música de la *Festa*:

⁴³⁸ Con la misma melodía se cantan también: *O Sant Verger / O Arbre Sanct / O Sant Sepulcre* y *Ay fill Joan*.

⁴³⁹ Con la misma melodía se canta *Angel Plaent*.

⁴⁴⁰ En la consuetta de 1709 aparece como una melodía independiente aunque emparentada sin lugar a dudas con *Ay trista vida*. En la actualidad ambas coblas se cantan con la misma melodía adornada.

- a) Los adornos siempre se han ejecutado y tienen un origen remoto, pero no existía la necesidad de escribirlos porque estaban insertos en una tradición secular que fue preservada por el pueblo ilicitano.
- b) Son deformaciones de los siglos XVIII y XIX.

A comienzos del siglo XX, cuando Felipe Pedrell asistió a las celebraciones de la *Festa* y pudo escuchar los adornos por primera vez, hablaba en estos términos:

Estos fragmentos –me escribía un amigo- no han sido anotados hasta ahora, han persistido en el corazón del pueblo sin que haya sido necesario escribirlos, y nadie se ha tomado el trabajo de anotarlos porque, grandes y pequeños, todo el mundo en Elche los conserva en su memoria. [A continuación transcribe Ay trista vida corporal en sus dos versiones, con y sin adornos, preguntándose] ¿A que época pertenecen esos dos fragmentos?. Sin duda alguna a una época anterior, muy anterior al siglo de oro de la polifonía vocal: pero yo no me arriesgo a fijar esta época, ni ensayaré tampoco a determinar de una vez para todas, a que género de comunión litúrgica oriental, árabe, o más bien pudiera ser mozárabe, pueden pertenecer estos fragmentos. No conviene a mi objeto más que afirmar la antigüedad relativa de esos fragmentos, y mi opinión de que pudiera servir para embellecer un texto más antiguo.⁴⁴¹

El padre Samuel Rubio tenía otra opinión diametralmente opuesta sobre el origen de estos melismas:

Sobre el origen de estas melodías así transformadas se han tejido las más absurdas y gratuitas afirmaciones: unos quieren ver ahí reminiscencias de la música árabe, como J. Ribera en las Cantigas de Santa María, de esa música que nadie sabe como fue; otros sueñan con que vino en la famosa arca, obsesión que ciega la inteligencia e impide buscar el auténtico origen, mucho más sencillo y cercano a nosotros que todo eso; otros por fin pretenden que es obra del pueblo. En ninguno de los tres extremos se halla la verdad. No es necesario retroceder tantos siglos, ni ver visiones, ni atribuir creaciones a quien por naturaleza está incapacitado para realizarlas.⁴⁴²

Samuel Rubio concluye:

⁴⁴¹ PEDRELL, Felipe. *La Festa de Elche o el drama lírico-litúrgico «La Muerte y la Asunción de la Virgen»* (traducción de Antonio Agulló Soler). Elche: 1951.

⁴⁴² RUBIO, Samuel. «La música del Misterio de Elche», *Tesoro sacro-musical*, 1965.

Esta transformación es obra de un músico. El solo hecho de que entre todo ese exuberante follaje se hayan conservado las notas de las melodías originales es una prueba irrefutable. [...]

A nuestro juicio la labor es obra de la misma persona en las seis piezas.

Época de la transformación. Entre los siglos XVIII y XIX, es decir: aquella en que la música religiosa cayó en su mayor postración y de la que no podía estar libre el Misterio. [...]

Los diferentes estudios realizados con posterioridad a estos dos investigadores sobre la música del drama (aunque sin haber profundizado sobre el tema) se han decantado más o menos decididamente por una u otra opción. Estas dos concepciones parecen a primera vista contrapuestas y excluyentes, la aceptación de una significa necesariamente rechazar la otra. Pero como veremos, ambas tienen su parte de razón y son absolutamente compatibles y complementarias. Al contrario de lo que opina Rubio, no hay un origen único, preciso y datable de estos adornos. Es muy improbable que un músico culto del siglo XVIII haya escrito *motu proprio* este tipo de adornos tal y como él propone. Como se demostrará, la naturaleza de las melodías es improvisada y de origen remoto, aunque después haya habido diferentes añadidos y posteriormente sí hayan participado músicos profesionales en su codificación. Como veremos, los adornos han sufrido una adición y reelaboración constante y progresiva a lo largo de las diferentes épocas hasta configurar las melodías que hoy conocemos. La analogía –que creo que es acertada– entre la *Festa* y la fachada de una catedral, donde se mezclan elementos heterogéneos procedentes de diferentes estéticas hasta conformar un conjunto equilibrado en el que todas las partes se complementan es, en el caso de los adornos, especialmente paradigmática.

Quizá por el hecho de su singularidad y lo excepcional de su supervivencia casi siempre se ha estudiado la música en particular y la historia de la *Festa* en general como un fenómeno local, aislado del resto de prácticas artísticas como el teatro o la ópera y sin tener en cuenta los diferentes modos y estilos interpretativos de cada época o las costumbres litúrgicas en las que se inserta la *Festa* y con las que inevitablemente interacciona.

Los cantos adornados de la *Festa* no constituyen un conjunto homogéneo. Cada uno ha tenido un origen y una evolución singular aunque guarden una estrecha relación entre ellos. No solo se hace necesario un estudio sobre los orígenes sino también un recorrido histórico por los diferentes estadios de la evolución de estos cantos que nos dé una visión de conjunto y explique cómo se ha llegado a las melodías que actualmente podemos escuchar.

Las melodías de la *Festa* están configuradas a partir de un arquetipo al que le han sido añadidos gran cantidad de melismas que llegan a hacer irreconocible la melodía original. Estos adornos no tienen un único origen; se han ido agregando progresivamente a lo largo de las diferentes épocas. Aunque las etapas en que dividiremos la evolución de los adornos no funcionan como compartimentos estancos, nos serán muy útiles para ordenar el discurso.

- 1ª Etapa. Los orígenes gregorianos de las melodías de la *Festa*.
- 2ª Etapa. La aparición de la capilla. Los tratados de disminución y la práctica polifónica de los siglos XVI-XVII.
- 3ª Etapa. Influencia de la música escénica del XVII.
- 4ª Etapa. La fijación y codificación de los adornos entre 1709 y 1841.
- 5ª Etapa. La adiciones populares del siglo XIX.
- 6ª Etapa. La codificación de los adornos entre 1841 y comienzos del siglo XX.
- 7ª Etapa. El siglo XX-XXI.

1. 1ª Etapa. Los orígenes gregorianos de las melodías de la *Festa*.

Las melodías monódicas de la *Festa* tienen, sin lugar a dudas, un origen gregoriano. El autor o autores de estas melodías utilizaron dos procedimientos muy comunes en la música gregoriana, la centonización y la contrafactura.

La centonización consiste en crear nuevas melodías a partir de otras preexistentes, es decir, coger diferentes fórmulas melódicas de varias piezas y combinarlas para crear una nueva.

La contrafactura consiste en la sustitución de un texto por otro, respetando en lo esencial la melodía original.

El padre Samuel Rubio⁴⁴³ e Ismael Fernández de la Cuesta⁴⁴⁴ fueron los primeros en identificar algunas melodías gregorianas presentes en la *Festa*, a saber: *Gran desig* y *Angel*

⁴⁴³ RUBIO, Samuel, «Más esclarecimientos en torno a la música del Misterio de Elche», en *Tesoro sacro-musical*. Septiembre-octubre de 1968.

⁴⁴⁴ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, «Los cantos monódicos en el Misterio de Elche» en *Festa d'Elig*. Elche: 1980.

plaent (María). Proceden del himno *Vexilla Regis* contenido en el *Antiphonale Monasticum* (pág. 383). Ésta era de fácil identificación, pues en la consuetudina de 1709 se dice expresamente antes de la cobla *Angel plaent*:

*Acabada esta cobla arriba lo Angel, y agenollas en lo cadafal, prop la Maria, y besa la palma, y posa la sobre lo Cap y donala, y la Maria pren dita palma fent la mateixa serimonia, y respon, altó de Vexilla Regis, dic altó de gran desig.*⁴⁴⁵

Saluts honor e salvament (S. Joan), *Verge humil* y *O Deu valeu* (S. Pedro), según Fernández de la Cuesta, contienen fórmulas melódicas frecuentísimas en gregoriano y nombra cinco himnos que se asemejan a la melodía de la *Festa*:

- *Jan lucis orto sidere*. Himno de *Prima* que se encuentra en el *Antiphonale Monasticum*, pág. 81. Los versos 1º y 3º de este himno coinciden con el 1º y el 4º de las melodías ilicitanas.

En el libro *Variae Preces ex Liturgia tum hodierna tum antiqua colectae aut usu receptae*, Solesmes 1901 (repr. anast. París, 1939) se pueden encontrar:

- Secuencia mariana tomada del Marial de san Anselmo, pág. 223.
- Estribillo del ritmo antiguo sobre los misterios de la Virgen *Dei Matris cantibus*, pág. 221.
- Secuencia muy antigua, muy frecuente en prosarios y troparios sobre la Virgen, pág. 86.
- Verso final del himno *Jesu dulcis memoria* que se canta en la fiesta del dulce nombre de Jesús. *Antiphonale Monasticum*, pág. 278.

José María Vives⁴⁴⁶ pone de manifiesto las semejanzas con la secuencia *Victimae paschali laudes* y con la *Cantiga de santa María* de Alfonso X el Sabio nº 41.

- *De bes fort desventura* (Sto. Tomás): los dos primeros versos coinciden con el comienzo de un himno a san Nicolás de Tolentino que se encuentra

⁴⁴⁵ Consuetudina de 1709. Fol. 3.

⁴⁴⁶ VIVES RAMIRO, José María, *La Festa y el consuetudina de 1709*. Elche: Ayuntamiento de Elche, 1980. _____, «La Festa o Misterio de Elche», en *Anuario musical*, Barcelona: nº 61. Enero-diciembre 2006.

en el *Proprium Missarum et Officiorum Eremitarum Sancti Augustini*, pág. 222.

- *Ay trista vida corporal* (tanto la melodía de María como la de sant Joan), *Deu vos salve verge imperial* (ángel mayor) y *De grat pendre la palma* (S. Joan) no han sido identificadas todavía, aunque su estructura no ofrece dudas en cuanto a su origen gregoriano.

Las notas gregorianas son el esqueleto sobre el que se construye todo un entramado que llega a hacer irreconocible la melodía original. Esta circunstancia –además del hecho de que las melodías tal y como vienen recogidas en la consuetas de 1709 sean mensurales– difieren de la concepción generalizada que sobre el canto gregoriano se tiene actualmente ya que según la opinión más extendida el canto gregoriano es no mensural y carece de adornos⁴⁴⁷.

Esta idea del canto gregoriano nace en la abadía benedictina de Solesmes donde se realizó a finales del siglo XIX una supuesta “restauración de la pureza” del canto gregoriano que configuraría la concepción actual sobre esta música. A grandes rasgos –según estos reformadores– el canto gregoriano había sufrido una constante degeneración desde la “invención” de la polifonía entre el siglo XII hasta el siglo XIX y convenía hacer una restauración para volver a conseguir un repertorio auténtico, universal y unitario. El problema (o uno de ellos) es que los reformadores ignoraron deliberadamente multitud de repertorios y costumbres interpretativas que afectaban a cuestiones como el ritmo, la sonoridad o la ornamentación. Los textos medievales hablan de la ornamentación de una manera muy precisa y la notación neumática indica claramente toda suerte de melismas y adornos que desaparecen con una mala interpretación decimonónica de lo que era la notación cuadrada del siglo XII. La ornamentación del canto gregoriano era un hecho conocido por los reformadores de Solesmes, sin embargo fue ignorado deliberadamente por razones como las que expone Dom Pothier, en su libro *Les mélodies grégoriennes*:

Il serait à désirer que l'on pût rétablir dans le chant les signes d'ornement dont il vient d'être question. Leur suppression n'altère cependant pas la

⁴⁴⁷ POTHIER, Dom Joseph, *Les mélodies grégoriennes*. 1880.

*substance de la melodie, et cette suppression est préférable à une exécution défectueuse de ces formules.*⁴⁴⁸

Dom Pothier y todas las teorías sobre el canto gregoriano que se fraguan en Solesmes dejaron de lado la ornamentación por varios motivos. Por un lado el prurito restaurativo del canto gregoriano basándose en que las fuentes documentales –los testimonios vivos– transmitidas a través de los siglos oralmente, no eran consideradas fiables. La voluntad de conservación del patrimonio oral no existía y esta falta de interés por las tradiciones orales persistió hasta bien entrado el siglo XX, de ahí la falta de estudios y grabaciones de estas tradiciones anteriores a los años 60. En el ámbito de la recién codificada filología musical la ornamentación era algo difícilmente clasificable y cuantificable ya que dependía mucho del gusto y la formación del intérprete, por lo que fue considerada como algo irracional. No era racional que una nota se convirtiera en una fórmula de 3, 4 o hasta 10 notas. Además, la idea de los reformadores era hacer un canto colectivo, lo que no conciliaba bien con las agilidades de una ornamentación que abría la puerta a la improvisación y parecía más adecuada al canto solista.

El 22 de noviembre de 1903, el papa Pío X promulgó el célebre *Motu proprio* que en la práctica significaba refrendar las ideas de Solesmes y supuso la rápida propagación tanto del repertorio, con las diferentes ediciones, como de un estilo de canto que es el que hoy conocemos como el propio del canto gregoriano. Este hecho provocó la desaparición de buena parte de las tradiciones de canto llano locales. Solesmes se convirtió en el ideal de lo que debía ser el canto gregoriano y por ello la inmensa mayoría de la bibliografía sobre el canto monódico eclesiástico está en consonancia con las teorías benedictinas. También desde el punto de vista interpretativo tanto los clérigos como la mayoría de conjuntos musicales profesionales dedicados a este género adoptaron los mencionados presupuestos.

Actualmente tanto en el campo musicológico como en el concertístico cada vez son más las voces que ponen en entredicho estos planteamientos. Autores como Marcel Pérès ponen de manifiesto que Solesmes supuso una falsa restauración del canto gregoriano. También en esta línea afirma Juan Carlos Asensio:

⁴⁴⁸ POTHIER, Dom Joseph, *Les mélodies grégoriennes*. 1880.

*Parece un hecho probado que en cada lugar de Europa se interpretaba el canto llano de una manera [...] Cada época, cada monasterio, cada orden religiosa, cada colegiata, cada catedral, cada capellanía palatina aplicaba unos criterios que variaban mucho de unos lugares a otros.*⁴⁴⁹

Según estas teorías, el canto llano no era un repertorio ni una forma de cantar uniforme sino que muy probablemente cada comunidad adornaba según unos criterios que eran transmitidos principalmente por tradición oral. Además, parece lógico que un repertorio con más de catorce siglos de historia haya sido interpretado en cada época según los gustos del momento. Pero paradójicamente encontramos que incluso conjuntos profesionales de música historicista interpretan de la misma manera un gregoriano *alternatim* en una obra de Morales que en una obra del padre Soler.

Aunque las investigaciones aún se encuentran en un estadio inicial, se conocen diferentes tratados de ornamentación y algunas tradiciones interpretativas que jalonan la historia del canto gregoriano. El primer testimonio escrito de canto llano figurado lo encontramos a finales del siglo XIII en París donde el fraile dominico Jerónimo de Moravia (ca.1270) escribe su *Tractatus de Musica*. París era por aquel entonces un importante centro cultural y religioso. La intención del tratado era ofrecer a los dominicos que llegaban procedentes de diferentes regiones unas normas comunes para poder cantar juntos, ya que cada religioso lo hacía según la costumbre adquirida en su lugar de origen. El tratado de Moravia es, podríamos decir, una solución de compromiso. Se puede considerar como un compendio de los tratados musicales más importantes de su época: Petrus Picardus, Juan de Garlandia, Franco de Colonia... En lo que respecta al canto llano, a partir del capítulo XXV titulado *De modo cantandi et formandi notas et pausas ecclesiastici cantus*, ofrece algunas normas referentes a la rítmica y una serie de recomendaciones para ornamentar el canto. Algunas de estas recomendaciones son:

Unisonus si plures quam duas habeat notas, omnes sunt semibreves excepta paenultima et ultima, quae cum reverberatione sumitur ab ipsis. Quod etiam cum duae notae sunt unisonae servatur unius syllabae vel plurium unius vel plurium dictionum.

Item cum per semitonium vel tonum duae notae distant, sive ligatae sive sint solutae, mediante tertia secundae conjuncta junguntur. Quae etiam nota dicitur mediata. Semibrevis est ut frequenter primaeque unisona,

⁴⁴⁹ ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* Madrid: Alianza música, 2003.

aliquando tamen est brevis, scilicet cum resolvitur in tres instantias, ex quo quidam descensus sensui apparet inter dictas duas notas celerius. Aliquando etiam de prima nota solutarum, descendantium tamen, faciunt plicam longam sursum mediatis interjectis ut prius. In ascensu vero reverberationem faciunt supra secundam.

Item cum per semiditonum vel ditonum distant ligatae vel solutae duae notae, secundam mediante semibrevis vel etiam brevis, cum in tres resolvitur instantias, conjungunt in cantu. Aliquando tamen in descensu de prima fit plica longa deorsum usque ad mediam, a qua reverberatio sumitur ad tertiam, ut prius, et e converso in ascensu, vel, quod communius est, fit reverberatio supra tertiam.

Item cum distant per diatesseron in descensu, de prima fit plica longa deorsum usque ad secundam, a tertia vero reverberatio fit ad quartam. In ascensu vero fit reverberatio supra quartam.

De diapente apud quosdam idem fit quod et diatesseron, tam scilicet in ascensu quam in descensu, sed communius in descensu fit reverberatio toni supra quintam. Nulla vero fit in ascensu, quod et de omnibus fit modis qui sequuntur.

Todas estas normas, afectaban a la ejecución del canto y son lo suficientemente precisas como para lograr un consenso entre los cantores pero lo suficientemente ambiguas como para permitir más de una lectura de la misma partitura. La interpretación dependerá del momento litúrgico del año, de la importancia de la fiesta o incluso de factores como la destreza, motivación y gusto musical de los cantores.

A excepción hecha de Jerónimo de Moravia, los tratados de esta época se ocupan de cuestiones teóricas, estéticas y como mucho de modalidad y notación. La transmisión de los adornos debió de realizarse en su mayor parte de forma oral mediante la práctica interpretativa. Solamente a partir del siglo XVI comenzarán a aparecer tratados – fundamentalmente en España y en Italia– que se ocupen, aunque de manera no demasiado extensa, de explicar el modo de ornamentar las melodías. Será en el siglo XVI precisamente a raíz de la reforma de Lutero cuando la Iglesia Católica se plantea en el Concilio de Trento el reorganizar la liturgia en general y la música en particular. En 1577 el papa Gregorio XIII encarga entre otros músicos a Palestrina la revisión y corrección de las melodías de gregorianas; la tarea quedará inconclusa y tras años de trabajo de diferentes autores verá la luz en 1614 la *Editio Medicea*, un compendio de música gregoriana pensado para ser utilizado como “partitura oficial” en todo el orbe. Pero aunque tuvo su influencia estamos aun lejos de alcanzar un repertorio y una forma de interpretar uniforme. Algunos ejemplos de esta falta de consenso son el canto eugeniano y el canto mozárabe en Toledo (que aun

sigue interpretándose actualmente), el canto mixto en España, el canto *fratto* en Italia o el canto neogalicano que sobrevivió en las iglesias francesas hasta el primer tercio del siglo XIX.

Una de las pocas prácticas de ornamentación estudiadas es la que floreció en la catedral de Toledo. En la Biblioteca Nacional de Cataluña (Ms 1325) se conserva un tratado anónimo titulado *Arte de melodia sobre canto llano y canto d'organo* que ha sido estudiado por Karl-Werner Gumpel donde se explican diferentes fórmulas de ornamentar el canto:

Despues sanct ambrosio, arçobispo de Milan y doctor de lo quatro en teologia, siendo savio y affectado en la musica y viendo que el canto llano assi como esta es cosa muy dura y desagraciada, inventó otra menor division de figuras. Y con aquellas menores figuras entre las maiores ordeno tal melodia o illumination de sonos, con que el canto llano pareciesse mas dulce cantando, como parece en las cantorias de la missa mosarave antiquissimas en Toledo y si yglesia. [...]

[...] Melodia es ornar y agraciar los sonos del canto llano. Melodia es partida en tres partes: Melodia en un mesmo punto, melodia en subiendo, melodia en descendiendo, de les quales segun sus nombres y figuras y diffiniciones daremos exemplo por orden: [...]

[...] Melodia en un mesmo ponto en quatro maneras, es assaber, quiebro, onda, tremolacio, dos ondas, la definición de los quales es:

Quiebro es entrando en el punto, quebrando en dos partes que la vos no toque alto ni baxo [...]

[...] Onda es entrando en el punto y saliendo, tocando con la vos en el signo propinco más arriba y volver al mismo punto [...]

[...] Tremolacio es todo el punto ola maior parte d'el tremolar. No tocando en ninguno de los extremos arriba ni baxo, como parece por exemplo [...]

[...] Dos ondas es onda doblada, como parece arriba [...]⁴⁵⁰

⁴⁵⁰ GÜMPEL, Karl-Werner. «El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo» en *Recerca Musicològica VIII*, Universitat autònoma de Barcelona, 1988.

A continuación repasa los diferentes adornos que se pueden añadir según el intervalo que describa la melodía:

Capitulo cuarto de la melodia subiendo

[...] *En melodia subiendo y descendiendo se a de sobreponer al travado solament por el canto lano, del qual la diffinicion es açi: Travado es silaba que vienen trave del son de la silaba posada, y esto por la maior parte que la silaba sea de una mesma diction, y en silaba long por la maior parte como parece por exemplo*

Per om - ni - a se - - - cu - la se - cu - lo - rum

[...] *volviendo a la melodia del subir, comensando por segunda, quatro maneras ay de melodia en la segunda:[...]*

Sobaquillo, goteada, cargadillo, rastrada

Sobaquillo Goteada Cargadillo Rastrada

[...] *Melodia de tercera subiendo en quatro maneras:*

Entrepuesto, Entrepuesto con cargadillo entrepuesto con goteada Glosa rastrada

Entrepuesto Entrepuesto con cargadillo Entrepuesto con goteada Glosa rastrada

[...] *la melodia de quarta subiendo es de quatro maneras*

Rastrada, rastrada con cargadillo, Onda, glosa

Rastrada Rastrada con cargadillo Onda Glosa

[...] *La melodia de quinta subiendo es en quatro maneras*

Onda separada, Rastrada, Rastrada concargadillo, Rastrada con sobaquillo



[...] *La melodía de descender por segunda:*

Goteada, contracapileyo, Capileyo, Glosa



La melodía para descender terçæen cinco maneras:

Rastrada, rastrada con glosa, Gleva, glosa francesa, Rastrada con capileyo

La melodía de quarta descendiendo

Rastrada, glosa, rastrada con gleva grave, rastrada con gleva aguda.



La melodía de quinta descendiendo en quatro maneras.

*Rastrada, contracapileyo con rastrada, capileyo con rastrada, dos glevas en dos terceras.*⁴⁵¹

⁴⁵¹ GÜMPEL, Karl-Werner, «El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo» en *Recerca Musicològica*, vol. VIII.



Pedro Loyola de Guevara escribe en su *Arte para componer canto llano, y para corregir y enmendar la canturia* (Sevilla, 1582) una condena expresa de las prácticas ornamentales de la catedral de Toledo. Sin embargo, a continuación Guevara explicará que se puede y se debe ornamentar el canto llano guardando un orden y sin caer en los excesos toledanos.

De lo que llaman melodía en Toledo.

De una cosa q[ue] è procurado, nunca é hallado escriptura ninguna, ni menos quien me diera razon dello, y desto q[ue] en Toledo llaman Melodia, que los mochachos dizen en los Versetes de las oras, y en los Responsos, lo qual no se hace en otra parte de España, ni fuera de ella ni aun saben que cosa es. Y esto bien parece invencion, pues no tiene arte y aun los mesmos nombres que tienen, parece que hazen burla de ello, a los quales dizen, Ho[n]das, Formacion, Goteados, Sobaquillo, y otros muchos q[ue] yo no se, ni aun estos que é dicho entiendo. Esto sin falta devio ser invencion de algun embaydor , que no pudo ser meno, porq[ue] si fuera arte, muchos le supiera[n] y estuviera escripto sobre ello, y en otras muchas partes lo usaran, más aqui dende ello se trata, no ay quien sepa dar quenta de ell, porque no tiene fundamento, ni arte, y assi podra cada uno hazer lo q[ue] quisiere y salirse con ello qon dezir q[ue] es Melodia. Otra cosa es, si lo quieren llevar por aqui, qua[n]do un cantor tuviere boz y habilidad, que cante un canto llano, assi como Lame[n]tacion o otra cosa co[n] buenos pasos y quiebro meneandose discretamente de un pu[n]to a otro esto es habilidad y no melodia, q[ue] claro esta que un cantor diestro no a de dezir un ca[n]to llano si canto solo, tan simple, y seco como el esta compuesto, sino que a de quitar o poner lo q[ue] alli esta puntuado, guardando la orden del tono, sin hazer desgarros ni disparates⁴⁵²

El texto del sevillano Loyola de Guevara parece más un ataque a Toledo en particular –quizá debido a la rivalidad entre catedrales– que una censura al arte de ornamentar el canto, que Guevara ve con buenos ojos tal y como se desprende de las últimas

⁴⁵² LOYOLA DE GUEVARA, Pedro. *Arte para componer canto llano, y para corregir y enmendar la canturia...* Sevilla: 1582, citado de ASENSIO, Juan Carlos, *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* Madrid: Alianza música, 2003.

consideraciones que hace y que vienen a corroborar que la práctica de ornamentar el canto era algo común.

En el siglo XVI el canto gregoriano era interpretado en las misas y oficios por los religiosos, es decir, por la *schola*. Alternándose con el canto llano, se interpretaban algunas piezas en polifonía, sobre todo los días de fiesta. La polifonía era labor de la capilla de música, formada por niños cantores y músicos profesionales, aunque muchos de ellos fueran también religiosos. La *schola* era dirigida por el sochantre, mientras que la capilla tenía al frente al maestro de capilla. La capilla de música no solo estaba compuesta por cantores sino también por instrumentistas, entre los que se encontraba el organista, que en Elche en un primer momento tuvo que ejercer también las veces de maestro de capilla⁴⁵³. No existen datos anteriores que nos hablen de la capilla de música, pero parece que a partir de mediados del siglo XVI comenzó a tener su importancia. Precisamente es a finales siglo XVI cuando probablemente se produjo la introducción y consolidación de los motetes polifónicos en la *Festa*⁴⁵⁴. *Schola* y capilla de música constituían dos grupos diferenciados, aunque las relaciones fueran muy estrechas como se desprende del documento fechado en 1619 donde se concierta que el maestro de capilla realice también las tareas de sochantre:

8. *El Sochantre que rige el Choro es el que ha de tener cuenta assí lo que se canta como lo que se reza sea con devoción y pausa según los días y festividades y tiene licen(cia) de hazer señal quando se atopella el Choro para que se reze con pausa aunq(ue) esté p(rese)nte n(ues)tro Vicario como lo haze el Sochantre en Horigüela, aunq(ue) estemos nosotros en el Choro, dando una palmada para q(ue) el Choro se corrija y en esto encargamos mucho la consciencia a los Sochantres que son o por tiempo fueren.*

9. *Por haver hallado falta de cantores en la Parroquia de Sta. Maria hemos nombrado por Sochantre a Jusepe Benito, Maestro de Capilla q(ue) hoy es de Sta. Maria señalandole por su salario, quatro libras de la Fábrica y veynte de la maça comun la quales se pongan en titulo de gastos con obligacion de asistir a la Missa mayor y visperas conventuales y hazer plática de canto llano media hora de la una a las dos todos los dias (...)*⁴⁵⁵

⁴⁵³ El primer pago documentado a un organista es de 1524. En 1562 se nombra a mosen Lluís Vich como organista y maestro de capilla. Véase Capítulo V.

⁴⁵⁴ PACHECO, Rubén, «Los compositores del Misteri», en *Festa d'Elx*. Elche: 2012.

⁴⁵⁵ ABSME. Libro de visitas de la Yglesia Parroquial de Sta. Maria de la villa de Elche. Año 1607. Fols. 111-125. Citado de CASTAÑO GARCÍA, Joan, «La música a l'esglesia de Santa Maria d'Elx» en *Cabanilles*.

Por otro lado, como hemos visto en el capítulo dedicado a la capilla, era normal durante los siglos XVII y XVIII que el sochantre cantara también de tenor en el coro de la capilla.

Los dramas litúrgicos nacieron en el seno de las comunidades religiosas como una forma de embellecer el oficio divino. Por lo tanto, en un principio los encargados de llevarlo a cabo eran únicamente los religiosos, como queda constatado en el primer documento que nos habla sobre una fiesta a la Virgen fechado en 1523:

Item, attenant que yo tinch grandíssima devoció a la gloriossima e beneyta Verge Maria, mare de Monssenyor Déu Ihesu Christs, e per la dita devoció tinch yo en casa mia la sua ymatge beneyta ab la qual imatge cascun any en lo dia de la gloriosa sua Assumpció, ço es, la vespra a hora de completes, ab solemne processó, tenint la dita imatge en casa mia, en vellut molt arreat, la prenen tots los preveres e frares que.s troben en aquella jornada e la porten ab processó a l'església major de Senyora Senta Maria de la dita vila de hon se li fa grandíssima festa i solemnitat en lo seu dia beneyt.⁴⁵⁶

En esta época es muy probable que la *Festa* estuviera formada únicamente por cantos monódicos de origen gregoriano, que era la música propia de los oficios que cantaban los *preveres e frares* de los que habla el documento anterior. Por lo tanto, la forma de cantar las melodías de la *Festa* debió de ser muy similar a la forma de cantar el gregoriano. Es muy probable que todas las melodías monódicas de la *Festa* fueran utilizadas en las celebraciones religiosas de Elche durante el año y por ello fueran muy conocidas por los clérigos locales. La interpretación de estos cantos estaría muy influida por la forma de cantar las melodías gregorianas de la *schola* de la iglesia de Elche.

Las melodías de la *Festa* debieron de ir evolucionando poco a poco igual que lo hacía el canto gregoriano, conservando, desechando o transformando los adornos según las convenciones del momento. Desde sus orígenes, cada época fue dejando su rastro y sobreviviendo por transmisión oral al menos hasta el siglo XVIII.

⁴⁵⁶ ABSME Sig. 75P. Vid. ÁLVAREZ FORTES, Ana María y Joan CASTAÑO GARCÍA, «L'Arrova de l'Oli una antiga aportació al manteniment de la Festa d'Elx» en *Festa d'Elx*. Elche: 1988.

Con el florecimiento de la capilla de música de Santa María en el siglo XVI la responsabilidad de realizar la *Festa* debió de pasar progresivamente a ésta y el maestro de capilla se convirtió en el director. El estilo musical propio de la capilla, como es el uso de instrumentos y la práctica de la polifonía debió de introducirse en ese momento en la *Festa*. La práctica de ornamentar las melodías no era algo exclusivo del canto llano; se daba también en la música polifónica y por ello la introducción de los motetes polifónicos en el siglo XVI debió de tener una influencia directa sobre las monodias de la *Festa* y viceversa.

Con el paso del tiempo, los hábitos musicales de las capillas de música y las *scholas* gregorianas fueron distanciándose paulatinamente. Sobre todo con la aparición en el siglo XVII de la denominada *seconda pratica*, es decir, de los villancicos, las cantadas y los tonos cantados en lengua vernácula y con un estilo musical de origen italiano muy influido por la música escénica.

El gregoriano siguió evolucionando ligado a la *schola* según se transformaban las costumbres litúrgicas, y las melodías de la *Festa* sin duda debieron de verse influidas por esta evolución; sin embargo, la entrada de los músicos de la capilla de música, con unas costumbres y un estilo diferentes provocaron que las melodías adornadas de la *Festa* comenzaran un camino evolutivo diferente. Desde mediados del XVI y a lo largo de todo el siglo XVII concurrirían una serie de circunstancias que harían que los adornos de la *Festa* se desligasen en buena medida del canto llano y a partir de entonces seguirán procesos evolutivos distintos. Algunas de estas circunstancias son las siguientes:

El Concilio de Trento trata de regular la música mediante diferentes ediciones de libros litúrgicos. Como explica Juan Carlos Asensio⁴⁵⁷, en un principio la idea era regular tan solo los textos que no eran apropiados para los diferentes momentos litúrgicos pero al parecer acabó resultando una verdadera reforma melódica. La interpretación de los melismas y otras particularidades ya no eran del agrado de los músicos profesionales de la época y como fueron ellos los que realizaron la reforma, por ahí empezaron a producirse los cambios. Éstos se consolidarían en 1614 con la *Editio Medicea*. Aunque ni mucho menos acabó con las particularidades locales del canto gregoriano, esta reforma tuvo una influencia nada desdeñable en el estilo de canto y sobre todo en el repertorio de la *schola*. Sin embargo, para

⁴⁵⁷ ASENSIO, Juan Carlos, *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* Madrid: Alianza música, 2003.

esa fecha las melodías ornamentadas de la *Festa* ya habían comenzado un proceso de consolidación y fijación en la memoria musical de los ilicitanos.

El Concilio también prohíbe los dramas litúrgicos que se realizaban en el interior de los templos. La *Festa* se pudo salvar gracias a un rescripto promulgado por Urbano VIII en 1632. Esto, unido a que en 1609 el consistorio decide hacerse cargo de las celebraciones y entre 1625 y 1628 se realiza una consuetud “oficial” que se guarda en la “caja de tres claus”⁴⁵⁸ parece indicar que la música de la *Festa* pudo quedar fijada durante el primer tercio del XVII. Los adornos, que hasta entonces se improvisaban, pasaron a considerarse como parte misma de la melodía y a ser transmitidos celosamente –en principio es probable que de forma oral– de unas generaciones a otras.

La desaparición de los dramas litúrgicos coincide en el tiempo con el nacimiento del teatro y de la ópera. La influencia entre unos y otros fue considerable como estudiaremos más adelante.

A comienzos del segundo tercio del siglo XVII la música de la *Festa* ya se hallaba consolidada y comenzaba a apreciarse como algo atemporal y que era necesario conservar tal y como mandaba la tradición. Y aunque continuó sensible a los nuevos cambios estéticos comenzó también un proceso de enquistamiento que en muchos aspectos lo mantuvo al margen de los cambios que fueron operándose a lo largo de los años.

2. 2ª Etapa. La aparición de la capilla. Los tratados de disminución y la práctica polifónica de los siglos XVI-XVII.

A lo largo de todo el siglo XVI las capillas musicales en España fueron adquiriendo cada vez más relevancia. Al contrario que la *schola* gregoriana, formada por religiosos con otras ocupaciones diferentes a lo largo del día, las capillas estaban compuestas por músicos profesionales –la mayoría de ellos también religiosos– pero dedicados por entero al estudio, composición e interpretación. En el siglo XVI los cantores e instrumentistas no se limitaban a seguir las instrucciones del compositor como ocurre actualmente, sino que colaboraban activamente con él en el proceso de composición de la pieza decidiendo sobre aspectos tan importantes como la semitonía; la forma de colocar un texto sobre una línea melódica; qué

⁴⁵⁸ Se trata de la consuetud del Ayuntamiento que copia la consuetud de 1625. Véase capítulo VI.

combinación de voces y/o instrumentos utilizar etc. y todas estas decisiones se tomaban en función de las circunstancias, dependiendo además del criterio musical del intérprete; del número de ejecutantes y de la destreza de los mismos; del lugar y el momento de la interpretación; etc. Todos estos detalles tan importantes para el resultado final de la ejecución fueron asumiéndose progresivamente en exclusividad por los compositores hasta llegar a nuestros días, pero en el siglo XVI la partitura no suponía mucho más que un esquema sobre el que el intérprete tenía multitud de opciones para decidir. En esta época la consuetud de la *Festa* era un texto abierto en el que los intérpretes debían tomar decisiones de gran relevancia para la puesta en escena del drama. Entre las decisiones más importantes que debía asumir el intérprete estaba la de improvisar una ornamentación sobre una línea melódica dada.

Las capillas musicales eran además verdaderas instituciones docentes, ya que normalmente el maestro de capilla estaba obligado por contrato a enseñar tanto canto de órgano (polifonía) como canto llano a los niños y a todo aquel que lo deseara. La educación musical que se impartía incluía el aprender procedimientos de improvisación y ornamentación. Quizá por ello comenzó la proliferación de tratados musicales donde se explicaba la manera de glosar tanto las obras vocales como instrumentales, es decir, de añadir adornos que no estaban escritos en la partitura pero que se sobreentendía que era labor del intérprete improvisar. Mediante el estudio de estos tratados podemos hacernos una idea de cómo se improvisaban por aquel entonces los adornos. Los tratados más representativos de esta época los encontramos fundamentalmente en España e Italia y son:

Autor	Título	Fecha y lugar de publicación
Silvestro di Ganassi	Opera Intitulata Fontegara	Venecia 1535
Diego Ortiz	El primo libro de Diego Ortiz Toletano. Nel qual si tratta de le glosa sopra le Cadenze&altre sorte de punti in la musica del Violone nuovamente posti in luce.	Roma 1553
Giovanni Camillo Maffei	Della lettere del Gio. Camilo Maffei da Solofra: Libri due.	Nápoles 1562
Tomás de Santa María	Arte de tañer fantasia	Valladolid 1564
Girolamo dalla Casa	Il vero modo di diminuir	Venecia 1584
Giovanni Bassano	Ricercare, passaggi et Cadentie	Venecia 1585
Giovanni Bassano	Motetti, madrigali et canzoni francese... diminuiti	Venecia 1591
Ricardo Rognoni	Passagi per potersi essercitare nel diminuire	Venecia 1592
Giovani Luca Conforto	Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro... a far passagi	Roma 1593
Giovanni Battista Bovicelli	Regole, passagi di música, madrigali e matetti passeggiati	Venecia 1594
Aurelio Virgiliano	Il Dolcimelo	Manuscrito conservado en Bolonia ca.1600
Francesco Rognoni	Selva de Varii Passagi secondo luso moderno, per cantare&suonare con ogni forte de Stromenti	Milán 1620

Todos estos libros explican fórmulas para ornamentar piezas polifónicas. Aunque tan solo tres de estos tratados –Maffei, Conforto y Bovicelli– están dedicados exclusivamente a la música vocal, la mayoría de ellos puntualiza que los instrumentistas usan exactamente las mismas técnicas de ornamentación que los cantantes. Como explica Howard Mayer, estos tratados ofrecen distintas fórmulas de ornamentación pero no agotan las posibilidades existentes⁴⁵⁹. El arte de ornamentar era algo eminentemente improvisado y que escapa a una estricta sistematización, pues dependía en gran medida del gusto y habilidad del intérprete. La mayoría de estos tratados ofrecen una serie de tablas con las diferentes posibilidades para glosar los intervalos o cadencias. Estas tablas varían sensiblemente entre un autor y otro además de evolucionar a lo largo del siglo, lo que fundamenta la idea de que glosar las obras era normal aunque el resultado fuese muy heterogéneo.

⁴⁵⁹ MEYER, Howard. *Embellishing 16th-Century Music*. New York: Oxford University Press, 2002.

El madrileño fray Tomás de Santa María nos describe el proceso de glosar de la siguiente manera:

Del glosar las obras

Capitulo XIII

Para glosar las obras, se ha de advertir, que solamente se hazen glosas en tres figuras, que son Semibreves, Minimias, y Semiminimas, aunque menos vezes en las Semiminimas. Para bien glosar una obra, dos cosas se han de notar. La una es que si ser pudiere todas las bozes igualmente lleven glosa, esto es, que tanta glosa lleve una boz como otra. La otra cosa es, que assi como se remedan las bozes, assi tambien se remeden las glosas con todas las bozes, excepto quando algun impedimento ouviere, el qual muchas vezes se ofrede. Y para que cumplidamente y con toda perfection qualquiera sepa glosar las obras que pusiere, se porman aqui apuntadas todas las mejores maneras de glosas que oviere, assi para unisonar, como para subir y baxar segunda, tercera, quartam sexta, septima, octava. Exem⁴⁶⁰.

The image displays two pages of musical notation from the 'Arte de tañer Fantasia'. The left page is titled 'De las glosas para glosar las obras. EXEM PLO.' and the right page is titled 'De las glosas para glosar las obras.' Both pages contain multiple staves of music with various glosing techniques. The left page includes labels such as 'Para unisonar', 'Para subir segunda', 'Para bajar segunda', 'Para subir tercera', 'Para bajar tercera', 'Para subir quarta', 'Para bajar quarta', 'Para subir quinta', 'Para bajar quinta', 'Para subir sexta', 'Para bajar sexta', 'Para subir septima', 'Para bajar septima', 'Para subir octava', and 'Para bajar octava'. The right page includes labels such as 'Para bajar segunda', 'Para bajar tercera', 'Para bajar quarta', 'Para bajar quinta', 'Para bajar sexta', 'Para bajar septima', and 'Para bajar octava'. The notation consists of multiple staves of music with various rhythmic values and accidentals.

Como podemos observar, muchos de los adornos que propone Santa María los encontramos en las melodías ilicitanas. Evidentemente es imposible justificar de manera

⁴⁶⁰ DE SANTA MARÍA, Tomás. *Arte de tañer Fantasia*. Valladolid 1564. Edición Facsímil. Ed. Maxtor, 2009.

completa una buena parte de los adornos, cosa que era de esperar pues como se ha indicado anteriormente este tipo de tratados nunca era exhaustivo y tan solo constituían una posibilidad de las muchas que existen. Este tipo de manuales deben ser entendidos como un compendio o resumen, una aproximación a una práctica que se escapa a cualquier intento de sistematización excesivamente riguroso.

Es probable que uno de los textos que mejor se adapte a las fórmulas de ornamentación que se emplean en Elche sea el de Giovanni Battista Bovicelli⁴⁶¹. En las tablas de ornamentación que ofrece este autor no solo encontramos fórmulas melódicas como en Santa María, sino también rítmicas que se asemejan mucho al estilo ilicitano. Bovicelli comienza ofreciendo una serie de tablas donde muestra el modo de glosar los diferentes intervalos desde la segunda a la sexta, primero ascendente y luego descendente, así como indicaciones para disminuir notas largas, cadencias y diferentes fórmulas melódicas. Sin intención de ofrecer una lista exhaustiva, algunos de los ejemplos más significativos que propone Bovicelli y que se asemejan a las disminuciones de la *Festa* son:

Para ascender por segunda:



Para ascender por tercera:



Para descender por segunda:



Para descender por tercera:



Hasta aquí el tratado de Boviceli es muy similar al de Santa María. A continuación escribe:

⁴⁶¹ BOVICELLI, Giovanni Battista. *Regole, passaggi di musica. Madrigali e motetti passeggiati*, Venecia 1594. Edición a cargo de Alessandro Bares. Italia: Musedita, 2009.

Mi è parso, dopo l'haver messo i sopra scritti Passaggi, quasi, come i dice, in astratto, che si possono addattare ad ogni orte di Canto, di mettere ancora alcuni Motteti, e Madrigali, e Falsi bordoni Passegiati; acciò più chiaramente si veda l'effetto dei precedenti, è più speditamente possa ogn'uno, ben novitio in questa professione, sapere il modo, col quale si devono usare [..]⁴⁶²

Bovicelli pone en práctica las tablas que ha confeccionado “in astratto” glosando diferentes obras de los autores más importantes del momento como Palestrina, Victoria, Rore, Merulo etc. Lo que se observa comparando las obras glosadas con las tablas de ornamentación precedentes es que la mayoría de los adornos que realiza en la práctica no se pueden justificar totalmente con las tablas que él mismo propone.

Como explica Howard Mayer, estos textos servían para aprender a improvisar pero en el momento de ponerlos en práctica cada intérprete los ejecutaba según sus posibilidades o gustos. Solo así se explica que Ganassi en su tratado sugiera –en un intento, vano por otra parte, de agotarlas todas– 175 posibilidades diferentes para ornamentar una misma cadencia. El detallismo de Ganassi le lleva a proponer glosas en grupetos irregulares: 5/4, 6/4 y 7/4. De un modo similar, en la partitura de *Gran Desig* confeccionada por Alfredo Javaloyes también encontramos codificados los adornos utilizando este tipo de grupetos.

3. 3ª Etapa. Influencia de la música escénica del XVII

La ópera nace en Florencia a finales del XVI desde donde se extenderá durante los años sucesivos por el continente. Es precisamente a comienzos del XVII cuando, fruto de las directrices del Concilio de Trento pero también de los cambios sociales y estéticos de la época, empiezan a desaparecer los dramas litúrgicos en toda Europa y nace el teatro musical barroco. De entre todos los dramas que se realizaban en Europa tan solo lograron sobrevivir al siglo XVII unos pocos, entre ellos la *Festa*. Las razones de esta supervivencia son muchas y variadas pero una de las más importantes fue probablemente la capacidad del drama ilicitano para adaptarse a las nuevas circunstancias sin perder su esencia.

⁴⁶² BOVICELLI, Giovanni Battista, *Regole, passaggi di musica. Madrigali e motetti passeggiati*, Venecia: 1594.

Como explica Louise Stein, la ópera en un principio se adaptó a los gustos, circunstancias y convenciones de cada lugar⁴⁶³. En España, además de la introducción de la ópera propiamente dicha, ésta se fundió con el teatro local produciendo géneros híbridos como las semióperas, cuyo libretista más destacado fue Pedro Calderón de la Barca y el compositor más importante, Juan Hidalgo. Aquí el dialogo hablado predomina, pero las partes cantadas y en recitativo se convierten en fundamentales sobre todo cuando intervienen los personajes de carácter mitológico. En obras como por ejemplo *Fortunas de Andrómeda* y *Perseo*, la única semiópera que se conserva completa, se le atribuyen a la música poderes sobrenaturales que permiten a los dioses comunicarse con los humanos. Los mortales no pueden entender a los dioses cuando estos cantan en recitativo pero cuando los dioses quieren comunicarse con los hombres lo hacen cantando repetitivas tonadas repletas de adornos, reservados exclusivamente a los personajes celestiales. Según Stein:

*en el teatro cortesano del siglo XVII los personajes de poder sobrenatural cantan canciones de muchas estrofas para persuadir, encantar convencer.*⁴⁶⁴

En el caso de Elche y la *Festa*, en vez de desaparecer como ocurrió paulatinamente pero de manera inexorable con el resto de dramas similares en toda Europa, ésta se adaptó al nuevo gusto imperante; es decir, a las normas y formas del teatro musical barroco. Es en esta época cuando el Misterio de Elche se convierte, además de en una celebración litúrgica, en un espectáculo popular. En este sentido, el Misterio de Elche se adaptó a la perfección a las normas del teatro musical barroco.

La introducción de la mayoría de los motetes polifónicos de la *Festa* se efectuaría a finales del siglo XVI. Entre 1571 y 1580 fueron añadidos los motetes que se le atribuyen a Ribera, Vich y Pérez, y muy probablemente también el resto⁴⁶⁵. Estos motetes son contrafactura de motetes profanos propios de la música teatral de la época, encontrando motetes similares en las obras de Calderón, Lope y el resto de autores hispánicos.⁴⁶⁶ El último intento del que tenemos constancia de introducir motetes polifónicos es la referencia

⁴⁶³ STEIN, Louise. *Song of Mortals, Dialogues of the Gods*. Oxford University Press. New York: 1996.

⁴⁶⁴ STEIN, Louise, El Misterio de Elche y las convenciones de la música teatral barroca. La Festa i Elx. En: *Actes del VII Seminari de Teatre i Musica medievals Elx*, 29 al 31 d'octubre de 2002, edición de Josep Lluís Sirera.

⁴⁶⁵ PACHECO, Rubén, «Los compositores del Misteri», en *Festa d'Elx*. Elche: 2012. Pág. 189-198.

⁴⁶⁶ STEIN, Louise, *Song of mortals, dialogues of the gods*.

que hace la consuetud de 1625 a la pieza que escribiera Juan Bautista Comes para la coronación, intento que no fructificó pero que dejó su huella en la mencionada consuetud. Por lo tanto y al no existir estilos polifónicos más modernos, con los datos que tenemos podemos afirmar que la reforma polifónica de la *Festa* se realizó entre el último tercio del XVI y el primer cuarto del XVII y se hizo siguiendo las directrices que por aquel entonces marcaba el incipiente teatro musical barroco. Sería en 1609 cuando el consistorio decidiera hacerse cargo de las celebraciones, tal y como consta en el tantas veces mencionado cabildo del 11 de marzo, “se fes dita *Festa* cascun any y que per ninguna causa se dexàs de fer” y por último, en 1632 el papa Urbano VIII refrenda la legitimidad del drama en el también conocido prescripto. Cuando el resto de dramas estaban desapareciendo a marchas forzadas en toda Europa, el Misterio de Elche se consolida y se blinda de cara al futuro pero también se transforma para poder sobrevivir en el nuevo orden establecido, se hace moderno pero sin perder su esencia. Desde el punto de vista de la retórica musical, los coros, la claridad del texto, la necesidad de ornamentación según el personaje, el texto y la escenografía, la *Festa* se adaptó perfectamente a las nuevas costumbres escénicas.

Las convenciones del teatro y la ópera barrocas determinan, por lo general, que los personajes de poder sobrenatural, dioses, o humanos capaces de comunicarse con la divinidad, cantaban melodías profusamente adornadas. Personajes “sobrenaturales” en Elche son María y los ángeles que es donde encontramos más adornos. Entre las obras polifónicas adornadas, la única que cantan los apóstoles es el ternario, que es un hecho extraordinario en el que tres apóstoles se encuentran reunidos por un motivo ineluctable que desconocen “Cert es aquest gran misteri, ser aci tots ajustats”. Como explica Pedro Calderón de la Barca en el prólogo de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*:

*Tu advierte; que en las deidades que introduzcas, ha de haber, otra armonía en la voz, que en los humanos; que bien, que no hablen los dioses como los mortales.*⁴⁶⁷

Esta diferenciación se encuentra claramente establecida en la *Festa*. María, el ángel, el araceli y la coronación se expresan utilizando melodías adornadas como corresponde a su rango dentro de las convenciones del teatro musical barroco. Obsérvese que el ternario es la

⁴⁶⁷ *Fortunas de Andromeda y Perseo*. Citado de STEIN, Louise, *Song of mortals, dialogues of the gods*.

única pieza polifónica cantada por los apóstoles que se interpreta con adornos muy similares a los de los ángeles y María; la razón es que se trata de un hecho sobrenatural que es debidamente puesto de relieve mediante el uso de este tipo de ornamentación. Como hemos visto, los adornos de la *Festa* tienen su origen en las costumbres de ornamentación heredadas de la *schola*, que en las catedrales era el conjunto encargado de interpretar la música sagrada en latín. La *schola* se ubicaba tras la reja, convenientemente separada de la capilla de música que cantaba el repertorio polifónico y en lengua vernácula.

Si comparamos la plantilla instrumental de las obras de la época de autores como Lope de Vega, Vélez de Guevara o Hurtado de Mendoza por citar solo algunos ejemplos, vemos que es muy similar a los músicos que se contrataban en el siglo XVII para la *Festa*.⁴⁶⁸

Año	Título/Autor	Músicos
1614	El premio de la hermosura Lope de Vega	Ministriles Violines Guitarra Solistas Coro
1617	El caballero del Sol Luis Vélez de Guevara	Chirimía Trompeta Coro a 6
1622	Querer por solo querer Hurtado de Mendoza	Corneta Sacabuche Violín

En libros de clavería del siglo XVII encontramos pagos a músicos que conforman un conjunto musical muy heterogéneo, aunque no es muy explícito. Los músicos también participaban en la misa y las posteriores vísperas y es evidente –como demuestran posteriormente los documentos del XVIII– que la *Festa* se interpretaba con acompañamiento instrumental, y que era muy parecido al de las obras escénicas del siglo XVII, y participan desde conjuntos de ministriles hasta instrumentos de cuerda.

4. 4ª Etapa. La fijación y codificación de los adornos entre 1709 y 1841.

La razón de escoger este rango temporal es porque entre 1709 y 1841 se utilizaron para ensayar las libretas confeccionadas por Francisco Zacarías que hemos estudiado en el

⁴⁶⁸ Véase Apéndice B.

capítulo VI. En estas libretas vemos que la versión primigenia (la de Zacarías) no se corresponde con la consuetud de 1709 y cómo con el paso de los años se van escribiendo de mano posterior diferentes versiones de algunos motetes que modifican lo estipulado por Zacarías. Especialmente paradigmático es el caso del ternario, donde encontramos hasta cinco versiones diferentes y de santo Tomás, partitura de la que hay tres versiones de diferentes copistas⁴⁶⁹. En estas partituras podemos observar un proceso progresivo de consolidación de los adornos que desembocará en 1841 cuando Aznar, al redactar sus libretas, realice un ejercicio de compilación intentando codificar los adornos de la manera que le pareció más exacta. Paralelamente encontramos también pagos y partituras referidas al ángel, María y la coronación que dan fe de este proceso de codificación y consolidación de los adornos que irá a más conforme avance el siglo.

A principios del XVIII la antigua práctica de ornamentar los cantos de la *Festa* se hallaba ya muy lejana, tanto de los sochantres encargados de interpretar el gregoriano como de la capilla de música encargada de la música polifónica. Hay que tener en cuenta que por aquella época los responsables de cantar el Misterio eran los miembros de la capilla de Santa María y la *Festa* representaba un estilo musical obsoleto que no era el que acostumbraban, sobre todo en lo referente a la práctica de la ornamentación.

La *Festa* se había convertido ya por aquel entonces en el único “ejemplar vivo de su especie” y aunque receptivo a los gustos vigentes, se salía del estilo musical acostumbrado en la época. Por ello y con el fin de preservar las melodías hubo necesidad de iniciar un proceso de sistematización y codificación de aquellos adornos que habían nacido en épocas pasadas de forma improvisada. Estos adornos se habían convertido en algo conocido y fijado por la tradición y, por supuesto, no coincidían con las partituras más antiguas de las que se disponía ni con muchas de las nuevas costumbres adquiridas progresivamente por los sochantres durante los siglos XVI y XVII a raíz de la reforma tridentina.

El proyecto de conservación de las particularidades melódicas de la *Festa* lo encontramos también en otros lugares donde había sobrevivido al paso del tiempo un repertorio y una manera de cantar singular. Por ejemplo, Jerónimo Romero de Ávila, maestro de melodía de la Catedral de Toledo entre 1749 y 1779, escribe en 1774 *Sobre el Canto Ghotico, y Eugenio, vulgo melodia*. El texto, escrito a instancias del cardenal Francisco

⁴⁶⁹ Véase capítulo VI.

Antonio de Lorenzana, describe una serie normas para cantar la llamada “melodía” añadiendo glosas u ornamentos. Romero define diferentes fórmulas para ornamentar la melodía según la solemnidad del momento litúrgico. Los encargados de realizar estas ornamentaciones eran los niños (llamados “seises” o infantes de coro) que eran adiestrados por el propio maestro de melodía. Obsérvese que en la *Festa* también son los niños los únicos que ornamentan las melodías (Salvo el ternario y santo Tomás) y, o bien se encargaba el maestro de capilla o se pagaba cada año a un miembro de la capilla por enseñar a estos niños. Como afirma Gumpel, el texto de Romero decepciona desde el punto de vista musical ya que tan solo utiliza algunas normas estereotipadas para ornamentar. Sin embargo sí podemos encontrar restos de una tradición mucho más rica y viva que la que existía ya en el siglo XVIII⁴⁷⁰. Al igual que ocurrió en Toledo, es durante el siglo XVIII cuando comienza el proceso de codificación de los adornos en la *Festa*. Aunque el interés por codificar estos adornos es mucho mayor en el siglo XIX –época de la que conservamos las primeras partituras adornadas– los primeros testimonios de la realización de partituras “modernas”, es decir, con las ornamentaciones que se ejecutaban pero que no estaban escritas, proceden del siglo XVIII. El primer pago conservado en el AHME realizado a diferentes músicos por realizar esta labor está fechado en 1735:

Itt- tres libras que pago a mosen Joseph Gargallo por tres copias que hizo el papel del angel para ensayarse los que ansian de oponerse entrego libr^a de 5 Agosto 35 y carta de pago3

Itt- una libra que pago a Joachin Coves por haver copiado el papel del angel en el libro Racional mayor con la musica moderna para archivarlo, entrego libr^a de 5 Julio 1735 con carta de pago 1_ ⁴⁷¹

Resulta interesante también el recibo conservado por el pago a Joaquin Coves, que nos aclara un poco más la labor por la que cobra:

El señor Joseph Agullo Clavario de las rentas de nuestra señora d la Asumpcion de esta villa, pagará a Joaquin Coves una libra por haber copiado

⁴⁷⁰ GÜMPEL, Karl-Werner, «El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo» en *Recerca Musicològica*, vol. VIII. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1988.

⁴⁷¹ AHME Legajo 26/3-1.

en el Libro Racional Mayor el papel que canta el Angel en la fiesta de nuestra S^a con la musica moderna para que quede archivado en el archivado en el archivo de ella [sic] que con esta firmada de los señores regidores, y carta de pago del se le pasaran en cuenta. Elche Julio 7 de 1735.

*D^o Salvador Perpiñan [otra rúbrica ilegible] Francisco Anton
Carlos Garcia⁴⁷²*

El libro Racional Mayor recogía los acontecimientos y efemérides más importantes de la Villa, lo que junto a la expresión “música moderna” hace pensar que se copió en este libro una melodía que aunque no coincidía con las partituras, era reconocida como propia de la *Festa* y se debía conservar. Lamentablemente el libro Racional se malogró en el siglo XIX y sólo se conserva una transcripción de Pedro Ibarra que no recoge la mencionada partitura. Este incipiente interés en la codificación de las partituras adornadas coincide además con el pleito que mantuvieron la Villa, la Fábrica y el obispado por el control de la capilla de música y por ende de la *Festa*. Como hemos estudiado en el capítulo I, el Ayuntamiento tiene un interés cada vez mayor por ser el único en disponer sobre el drama y por fijar de una forma más estable la partitura en general y los adornos en particular. Por ello, además de encargar las partituras que acabamos de ver –a las que habría que sumar la consuetud encargada a Josep Mazón en 1732⁴⁷³– también encontramos en 1784 el primer pago por escribir las partituras del araceli:

A Jayme Guilabert dies sueldos ocho dineros por haver copiado los papeles de musica del Araceli, segun su recibo del n. 42 10_8⁴⁷⁴

Jayme Guilabert fue violinista de la capilla de Santa María durante al menos 47 años, entre 1760 y 1807⁴⁷⁵, participó en la *Festa* al menos desde 1773 hasta 1807, donde interpretó los motetes de la judiada⁴⁷⁶ y colaboró como músico, ministril y tocando en la procesión.

⁴⁷² AHME legajo 26/3-1.

⁴⁷³ Véase capítulo VI.

⁴⁷⁴ AHME H 186-5.

⁴⁷⁵ Véase Apéndice A. Probablemente perteneciera a la capilla algún año más pero no disponemos de datos sobre su composición hasta 1817.

⁴⁷⁶ Con excepción de los años 1800 y 1801.

Por otro lado, también comienzan a aparecer pagos a músicos de la capilla por enseñar expresamente los papeles de la María, el ángel, el araceli y la coronación⁴⁷⁷. La enseñanza de estos cantos la realizaba normalmente el maestro de capilla ya que era algo que entraba dentro de sus obligaciones. Sin embargo durante la época que duró el pleito entre el Ayuntamiento, el obispado y la parroquia de Santa María, al no haber maestro de capilla consensuado y con obligaciones definidas por todas las partes comienzan a aparecer pagos por enseñar los papeles de la María y el ángel. El primer apunte que hace referencia a este asunto está fechado en 1738:

Otrosi a Mosen Lucas Martinez diez libras por su trababajo de haver enseñado a los infantillos el papel de Angel y Maria y demás exercicios que ha hecho en dicha fiesta a causa de no haver maestro de capilla10 l⁴⁷⁸

No obstante, el primer apunte incuestionable de un pago por enseñar el ángel a un tiple data de 1752:

Otrosi- a Baltasar Sempere músico corneta por su trabajo de haver enseñado el papel del angel al tiple de valencia40⁴⁷⁹

A partir de este año siempre se encuentran pagos por “enseñar las marías” y al menos desde 1773 sabemos que el pago se realizaba en especie⁴⁸⁰ es decir, en pesadas de carne y dulce.

No conservamos ninguna partitura del siglo XVIII ni de la María ni del ángel. Las primeras partituras adornadas las encontramos en las libretas del siglo XVIII que como hemos visto contienen, escritos de mano posterior, los adornos del ternario en diferentes versiones. Estas versiones corresponden a distintos estadios en la evolución del proceso de codificación. Tanto en la libreta *contralt pera el ternari* como en la de *baix pera el ternari* –la de tenor ha desaparecido– vemos escritas en las páginas que quedaron sin utilizar cuando se redactaron en 1709 las sucesivas modificaciones que se hicieron a la partitura a lo largo

⁴⁷⁷ Ver apéndice B.

⁴⁷⁸ AHME legajo 26/3-4. Véase ANEXO I.

⁴⁷⁹ AHME legajo 27/1-4. Véase ANEXO I.

⁴⁸⁰ Véanse Apéndice C y ANEXO II.

del siglo y que sin duda fueron interpretadas durante esos años. A continuación repasaremos la evolución de los diferentes cantos adornados por orden cronológico.

- **El ternario.**

La versión de Zacarías del ternario ya difiere sensiblemente de la contenida en la consuetta de 1709:

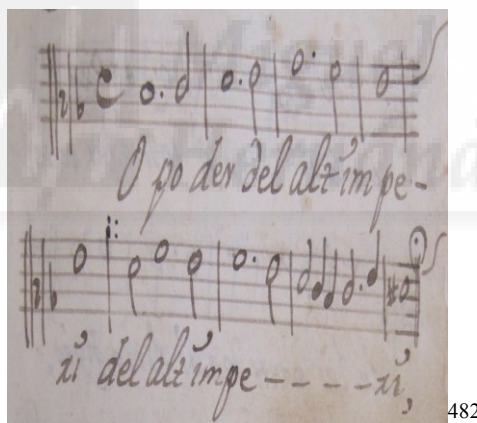
Consuetta de 1709

The image shows a handwritten musical score for three voices: Tiple (Soprano), Alto (Alto), and Bajo (Bass). The music is written on three staves, each with a large decorative initial 'O'. The lyrics are: 'O poder del alt imperi / Ab gran goig sens improperi'. The Tiple part has a handwritten note 'secanta Bell' above it. The Alto part ends with 'ri, ri,'. The Bajo part is partially obscured by a white box.

Versión de Zacarías

Zacarías contral pera el ternari	Baix pera el Ternari
<p>Handwritten musical score for the Contralt version, showing two staves with lyrics: 'O poder del alt imperi' and 'del alt impe ri'.</p>	<p>Handwritten musical score for the Bass version, showing one staff with lyrics: 'O poder del alt imperi'.</p>

Es muy poco probable que Zacarías realizara toda esa serie de cambios *motu proprio* por lo que la explicación más lógica es pensar que recogía una tradición secular de costumbres interpretativas que no se habían recopilado en las partituras sino que eran transmitidas oralmente por los cantores. Zacarías supone un tímido primer intento de sistematización de estas tradiciones. Las diferencias más importantes entre estas dos partituras son de tipo rítmico pero también afectan a la línea melódica, ya que el estilo de Zacarías siempre fue más moderno⁴⁸¹. Las siguientes versiones de la pieza hasta nuestros días siempre tomarán como referencia la versión de Zacarías o bien otras derivadas de ésta que conforman un mismo tronco evolutivo. Aquí vemos reproducido el primer verso *O poer del alt imperi* que es el que se adorna profusamente por los cantores. Aunque en esta versión no encontraremos todavía ni rastro de los adornos, cabe señalar que es justo en este verso donde se concentran las diferencias rítmicas y melódicas más importantes con respecto a la partitura de 1709. Estas diferencias rítmico-melódicas irán a más en la versión realizada por Jacinto Redón en ca.1792:



De la versión que escribió Jacinto Redón tan solo conservamos la voz de contralto; es de suponer que en la libreta de tenor, hoy desaparecida, también escribiera la parte correspondiente, aunque el bajo debió de utilizar la versión de Zacarías ya que no encontramos ningún apunte de Redón en la libreta correspondiente. Las diferencias entre una y otra versión son muchas como para poder interpretar las partituras tal cual están escritas. Esto sugiere que la partitura no suponía más que un esquema sobre el que se

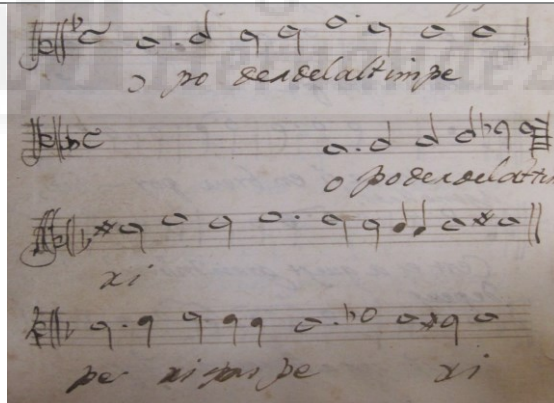
⁴⁸¹ Para una descripción detallada de todas las diferencias, véase VIVES RAMIRO, José María, *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*.

⁴⁸² Libreta *Contra para el ternari*. Sig 249 Hoja 19. Véase Capítulo VI.

improvisaban los adornos y que servía para coordinar a los cantores, no un texto que se cantara tal cual estaba escrito. Este particular viene refrendado por las versiones 3 y 5 realizadas por Ignacio Rodríguez en la libreta de contralto y por la que escribió Luis Roca en la de bajo. La versión 3 es un borrador de la versión 5, obras ambas de Ignacio Rodríguez. En la versión 5 se encuentran escritas las tres voces a modo de partitura moderna pero de manera muy curiosa en lo que parece una “transcripción libre” de la partitura, es decir, un simple esquema donde lo único más a menos preciso es la altura de los sonidos y la concordancia armónica de los mismos; un caso similar y paradigmático se da en la partitura del araceli.

Encima de esta quinta versión encontraremos anotada la versión 4, que es obra de otro autor aunque datable por la caligrafía en las mismas fechas. Como podemos observar en la imagen, en esta cuarta versión se encuentran escritos con bastante exactitud los adornos que desarrolla el contralto, que era el cantor dueño de la libreta. Esta es la primera ocasión en la que encontramos definidos de manera clara los adornos del ternario. Es de suponer que en la libreta *Tenor pera el ternari* se encontraría también la versión de esta voz. Aunque lamentablemente, ésta ha desaparecido.

Versión 3. Libreta *Contralt pera el ternari*. Obras de Ignacio Rodríguez. Ca.1802



Versión 4 (Ignacio Rodríguez) y 5 (autor desconocido). Ca. 1802

libitum.

O - - - - - po - - - - - der - - - - -
Ab - - - - - gran - - - - - goig - - - - -

del - - - - - alt - - - - - in peri in -
sens - - - - - im - - - - - paxperi in -

O po der del alt imperi el alt im -
do gran goig teni im paxperi cons imperi

O po der del alt im

pe - - - - - xi del alt impe - xi
pax - - - - - pe - - - - - xi

pe - - - - - xi
pe - - - - - xi

pe der del alt im pe xi

Por otro lado, en la libreta *Baix pera el ternari* encontraremos una versión del comienzo del bajo escrita por Luis Roca, cantor que interpretaría el papel casi ininterrumpidamente desde 1800 hasta al menos 1817.

Versión de Luis Roca. *Baix pera el ternari*. Ca. 1800

Entrada del Ternari =

O - poder del alt im -

pe xi = de - - non

Si bien en las versiones de Rodríguez aún podemos encontrar cierta lógica rítmica, la partitura de Roca no va más allá de indicar la altura de las notas dejando al intérprete la elección del ritmo que lo haga coincidir con las voces de tenor y alto que aparecen en la partitura de Rodríguez. Es seguro que ambas partituras se cantaron a la vez porque Rodríguez fue maestro entre 1802 y 1833. Si se analizan estos documentos como si se tratara de

partituras al uso, los errores y las incongruencias son evidentes y se hace imposible una interpretación del motete en cuestión con estas partituras. Sin embargo, no nos encontramos ante una partitura al uso; más que una partitura lo que parecen estos apuntes son esquemas sobre los que se improvisaban los adornos. Estos adornos fueron anotados por primera vez de manera explícita a comienzos del siglo XIX (versión 4).

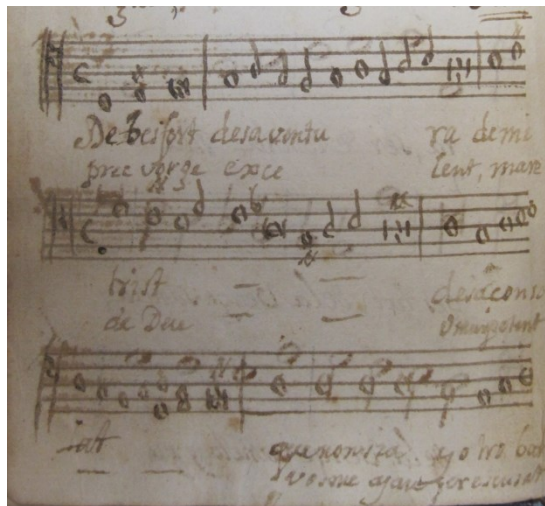
La idea de que esto haya sido una composición escrita *motu proprio* por Ignacio Rodríguez o cualquier otro músico a finales del siglo XVIII o principios del XIX no tiene sentido alguno ya que la línea melódica que desarrollan los adornos está absolutamente fuera de cualquier estética de la época. Además, si un compositor de la época hubiera querido escribir algo lo hubiera hecho de nuevas y en el estilo imperante en el momento; en ningún caso hubiera cogido una partitura del siglo XVI para después someterla a procesos que parecen propios de la deconstrucción compositiva del siglo XXI y para rematar, obteniendo un resultado en el que ni se reconoce la música renacentista tal y como aparece en la partitura de 1709, ni se aprecia una composición barroca, ni mucho menos clásica. Es más lógico pensar que esto es un intento de sistematizar, utilizando procedimientos propios del siglo XVIII y principios del XIX una manera de cantar que había sido transmitida por los intérpretes de forma oral desde tiempos remotos. La codificación de los adornos del ternario sube un escalón cualitativo con el trabajo realizado por Francisco Aznar en 1841. En las libretas redactadas por este maestro encontramos los melismas reflejados con bastante precisión en una versión muy cercana a la que se canta actualmente. Conforme avance el proceso de codificación la libertad del intérprete se irá restringiendo aunque nunca se logrará alcanzar un punto de total definición e incluso a día de hoy, aunque en menor grado, la evolución continúa.

- **Santo Tomás**

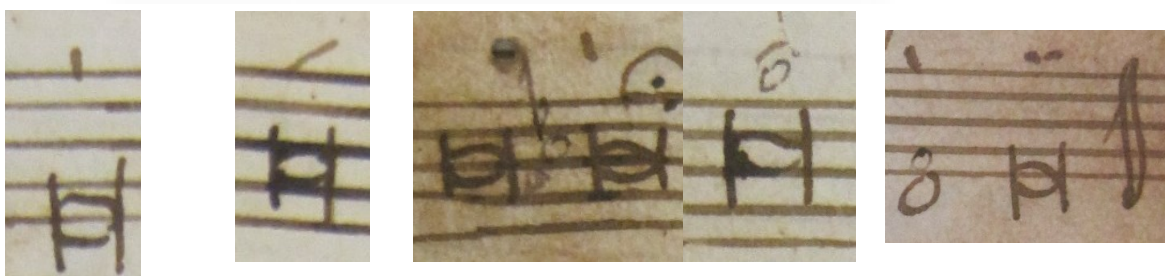
En el caso de la partitura de santo Tomás podemos observar también un proceso similar, aunque en este caso al ser un canto solista y no estar condicionado por la necesidad de concordancia con otras voces la libertad del intérprete, la importancia de la transmisión oral y la improvisación será aún mucho mayor que en las piezas polifónicas.

Conservamos tres versiones diferentes copiadas todas ellas de mano posterior en la libreta *Baix pera el ternari*. En el capítulo dedicado a las libretas hemos determinado que la primera versión de este canto fue escrita ca.1712. Como ya es habitual la partitura no

concidirá con la consuetu de 1709 y como se puede observar no es más que una serie de anotaciones realizadas para uso del cantor, lo que da lugar a un documento incongruente si se analiza como si se tratara de una partitura al uso.



Curiosamente la segunda versión conservada de este canto, obra de Jacinto Redón, está copiada literalmente de la consuetu de 1709. Cabe destacar que en esta partitura se encuentran pequeños signos colocados encima de ciertas notas, rayas, puntos y algunas notas pequeñas que parecen indicaciones al cantor para que realice algún adorno en lo que podría definirse como una especie de notación adiaستمática:



Estos signos debían de ser interpretados por el cantor. En la siguiente versión contenida en la misma libreta obra de Ignacio Rodríguez, ca.1802 no encontramos este tipo de señales y las notas añadidas a la partitura “original” se encuentran ya bastante definidas:

Jacinto Redón	Ignacio Rodríguez ca.1802

Como veremos en el capítulo dedicado a la interpretación de la *Festa*, aunque los papeles eran remunerados económicamente, los cantores se sentían vinculados emocionalmente a ellos, y en algunos casos llegaban a cantarlos ininterrumpidamente durante más de veinte años. Un caso paradigmático y del que nos ha quedado constancia en partituras es éste de santo Tomás.

Jacinto Redón fue maestro de capilla entre 1749 y 1799, periodo en el que debió de escribir la partitura para el intérprete del papel. Francisco Redón desempeñaría el papel de santo Tomás desde al menos 1773 hasta 1798, por lo que la partitura iba dirigida a él o a alguno de sus predecesores, pero con seguridad la utilizaría durante más de 25 años. Cuando comenzó a cantar el papel se interpretaría de una forma determinada y durante el tiempo que lo desempeñó añadió los matices que consideró oportunos y que sin duda pasaron a formar parte intrínseca, no ya de la melodía ni de la partitura, sino de santo Tomás. Francisco Redón era sochantre y por lo tanto conocía perfectamente los modos de adornar propios de la música litúrgica gregoriana de su época y le bastaban con unas pocas anotaciones sobre las notas para recordar los adornos que realizaba. Con seguridad muchos de estos adornos fueron heredados de sus antecesores y no coincidían con el estilo de la época pero se consideraban ya algo consustancial al canto. Francisco Redón conocía bien la idiosincrasia de la capilla y la *Festa* porque formó parte de la capilla de música de Santa María desde 1756 hasta 1762 y desempeñó los roles de sochantre y tenor de primer coro y cantó de araceli en la *Festa*

durante todo ese periodo. El 12 de mayo de 1762 Redón abandonó la capilla con destino a las iglesias de Alicante y Orihuela; a partir de esta fecha volvería a Elche cada año para cantar la *Festa*. A lo largo de los más de 25 años que interpretó a santo Tomás, los adornos que cantaba –unos heredados y otros añadidos por él– se convirtieron en parte consustancial a la melodía, algo reconocido por el pueblo de Elche y que los ilicitanos esperaban escuchar cada año. Con la entrada en 1799 del nuevo maestro de capilla Estevan Brufal, Francisco Redón fue sustituido por Luis Roca, quien desempeñaría el papel en una primera etapa hasta 1801. Roca también era sochantre, cantor de la capilla y con amplia experiencia en la *Festa*; al menos desde 1792 cantó de apóstol y desde 1794 hizo de san Pedro por lo que no debió tener problemas en seguir utilizando la partitura de Redón, cuyas particularidades conocía bien. Sin embargo, en 1802 el nuevo maestro Ignacio Rodríguez que había accedido al cargo el 21 de julio, elige para el papel a Francisco Sans que tan solo había cantado en la *Festa* en 1801 como san Pedro, es decir tenía una experiencia muy limitada en comparación con sus predecesores y por ello es lógico pensar que la partitura que confeccionara Rodríguez y donde los adornos ya están más detallados fuera destinada a él; que por cierto desempeñaría el papel muy poco tiempo, no más de tres años, porque en 1805 volvería a interpretarlo Luis Roca, que pudo utilizar cualquiera de las partituras. De santo Tomás no encontraremos más partituras hasta la del *Libro de tapas verdes* de ca.1862. que ha sido editado en esta tesis⁴⁸³. No se ha conservado la partitura que se supone debió confeccionar Aznar para uso del cantor en ca.1841 ni ninguna similar.

- **El ángel y el araceli.**

Aunque queda constancia documental de que desde comienzos del XVIII comenzaron a escribirse las primeras partituras del ángel y del araceli como hemos visto en el capítulo VI, las primeras partituras conservadas son las que realizó en el primer tercio del siglo XIX Juan Bautista Buyolo. Como se puede apreciar, las diferencias entre ambas partituras son sensibles:

⁴⁸³ Véase ANEXO V.



Ilustración 33: Partitura del ángel



Ilustración 34: Partitura del araceli (contralto)

La partitura del ángel es una partitura moderna y ya tiene definidos con mucha exactitud los adornos que se interpretaban por aquel entonces y que son muy similares a los

actuales. La partitura del araceli todavía debe ser considerada como una prepartitura o como un esquema sobre el que se improvisaban los adornos más que una partitura al uso. El araceli está en la línea de las primeras partituras del ternario que hemos visto anteriormente, donde prima la libertad del intérprete y la transmisión oral de un estilo y unas fórmulas de ornamentar. Lo más llamativo es que ambas coinciden en el tiempo, incluso ambas son obra del mismo autor, Bautista Buyolo.

El proceso de codificación de los adornos no es lineal. Podemos encontrar diferentes estadios de concreción según la idiosincrasia de cada partitura, aunque éstas coincidan cronológicamente. Un ejemplo claro lo encontramos en la partitura del ángel y las prepartituras del araceli, obras ambas del mismo autor, Francisco Buyolo, confeccionadas durante el primer tercio del siglo XIX y que muestran dos niveles de precisión muy diferentes.

Tanto el ángel como el araceli son dos papeles destacados en la *Festa* por lo que no cabe pensar que los adornos de una estén más consolidados que la otra por razón de su rango; es más, al ser el araceli una partitura polifónica parece lógico que sea más urgente la codificación de los adornos debido a la necesidad de coordinar a los cantores, mientras que en el ángel, al ser un papel solista, la libertad del intérprete puede ser mayor. Las razones de las diferencias las debemos buscar en la idiosincrasia de la *Festa*. Como vemos en las tablas de pagos en dinero, era costumbre cada año contratar a un cantor foráneo para desempeñar el papel de ángel. Durante el siglo XVII y el primer cuarto del XVIII serán frecuentes los castrados, pero a partir de 1725 siempre es un niño de fuera de la ciudad que desconocía la partitura y debía aprenderla de nuevas todos los años. Esta circunstancia hace imposible una transmisión de los adornos de forma oral y por esta razón se hacen las copias del ángel en 1735 “con la música moderna” –es decir, con los adornos– y se comienza a pagar a cantores de la capilla por la labor de enseñar al ángel. Por el contrario y tal y como vemos en las tablas, el araceli era interpretado por músicos de la capilla por lo que era posible la transmisión oral y se podía cantar la pieza sin necesidad de partitura, tan solo con un esquema nemotécnico., Lo único claro en la partitura del araceli, igual que sucediera con el ternario, es la concordancia armónica de las voces. Por otro lado, desde al menos 1755, en la mayoría de los años el encargado de cantar la voz de tenor del araceli es el sochantre, lo que vuelve a incidir en la estrecha relación entre los adornos de la *Festa* y los adornos del canto llano.

La partitura del ángel y los cartones del araceli de Buyolo debieron de estar vigentes hasta 1862 cuando se le pagaría a Francisco Antonio Aznar por redactar nuevas partituras y probablemente el llamado *Libro de tapas verdes*⁴⁸⁴.

- **La coronación.**

Podemos conjeturar la existencia de unos cartones similares a los del araceli que contendrían la partitura de la coronación pero que han desaparecido. El contenido de estos cartones se puede inferir porque fueron copiados en el *Libro de tapas verdes*. Curiosamente, en la copia del *Libro de tapas verdes* que ha sido editada en esta tesis Pomares Perlasia, el autor de la misma, expone que no copia el araceli porque coincide con las partituras adornadas (las de Javaloyes), pero sí lo hace con la coronación⁴⁸⁵. Esto parece indicar que los adornos del araceli fueron codificados antes y que la partitura (o mejor dicho la prepartitura) de la coronación, redactada con la misma estructura que los cartones del araceli de Buyolo, sobrevivió hasta que fue probablemente sustituida por los cartones adornados de Javaloyes a finales del siglo XIX o principios del XX.

No existe un motivo único y preciso por el que surgiera el interés en fijar de forma estable las melodías de la *Festa* mediante la escritura en el siglo XVIII, sino más bien la convergencia de una serie de circunstancias entre las que podemos destacar:

En el siglo XVIII el Misterio de Elche ya era una rareza excepcional, de los poquísimos dramas que quedaban y el único de su envergadura. Surge o se incrementa sensiblemente el afán de los ilicitanos por conservar ciertos aspectos tal y como marca la tradición.

La escritura musical tiende a hacerse cada vez más precisa y la práctica de la improvisación es un hecho cada vez menos frecuente por lo que se hace necesario dejar por escrito unos melismas que dejaron hace tiempo de ser ornamentos improvisados para formar parte esencial de la melodía con la que los ilicitanos se identificaban ya en aquella época.

Aunque los sochantres seguían adornando el canto llano, muchos de los adornos de la *Festa* nacidos en el seno de la *schola* eran ya considerados obsoletos y por tanto se tuvo

⁴⁸⁴ Véase capítulo VI c.5. Aproximación al *Libro de tapas verdes*.

⁴⁸⁵ *Ibidem*.

la necesidad de comenzar a escribirlos con el fin de preservarlos. Las costumbres interpretativas de improvisar los adornos sobre una melodía dada tal y como se conservaron “enquistadas” en la *Festa* quedaban ya muy lejos y era necesario comenzar a escribir al menos los rasgos más característicos para propiciar su conservación al margen de las nuevas costumbres.

En el siglo XVIII surge un afán por conservar la música. Por ejemplo, los compositores comienzan a firmar las obras y a escribirlas de una manera cada vez más cerrada y dejando menos libertad al intérprete.

También tendría su importancia en el empeño de fijar un modelo el pleito que mantuvieran Villa, Fábrica y obispado entre 1733 y 1748 por el nombramiento del maestro de capilla y que tuvo repercusiones directas en el drama, ya que a partir de esta fecha el Ayuntamiento quiso hacer valer sus derechos con respecto a la *Festa*.

5. 5ª Etapa. La adiciones de origen popular en los adornos de la Festa a lo largo del XIX.

Cuando en 1835 se suprime la capilla profesional de música de Santa María, formación sobre la que recaía la responsabilidad de interpretar la *Festa*, la idiosincrasia de ésta cambió forzosamente. Durante los primeros años los papeles principales siguieron interpretándose por profesionales o por personas con ciertos conocimientos musicales y que en su gran mayoría eran además eclesiásticos, pero a lo largo del XIX se produce una paulatina entrada de cantores del pueblo, en su mayoría aficionados, quedando únicamente como músicos “profesionales” los sochantres. Estos sochantres fueron, junto con el organista, los únicos supervivientes de la capilla de música profesional. Esta coyuntura tuvo sus inconvenientes pero también sus ventajas. Por un lado, al comenzar a interpretarse los motetes polifónicos por cantores aficionados y escasamente instruidos la “calidad” de las interpretaciones debió resentirse. Y no solo la calidad musical, ya que debido a las penurias económicas también las cuestiones escénicas y litúrgicas se vieron resentidas. Como explica Joan Castaño, la *Festa* vivió un proceso de decadencia que ocupó buena parte del siglo XIX y llegó hasta la restauración llevada a cabo por Oscar Esplá en 1924⁴⁸⁶. Pero por otro lado la

⁴⁸⁶ CASTAÑO GARCÍA, Joan, *La restauració de la Festa d'Elx en el primer terç del segle XX*. Elche: Ajuntament d'Elx, 1993.

Festa se coloca al margen de la evolución académica de la música tanto litúrgica como profana. Las reformas sufridas por el canto llano a finales del XIX y principios del XX que hemos visto en el primer punto de este capítulo y que acabarán imponiendo el modelo de Solesmes vigente en la actualidad no afectaron a los cantos adornados de la *Festa* que se mantuvieron incólumes ante los profundos cambios que se estaban produciendo. Los adornos pasan a ser patrimonio del pueblo que los conserva –fundamentalmente por transmisión oral– como algo propio, de origen remoto, legado por sus ancestros y que está al margen de modas o estilos interpretativos.

En España sobreviven todavía algunas tradiciones de canto litúrgico o paralitúrgico que se relacionan de manera directa con los cantos adornados de la *Festa* por diferentes motivos, entre los que cabe destacar:

- a) La similitud de los melismas empleados.
- b) En todos los casos encontramos un arquetipo de origen gregoriano sobre el que se realizan los adornos.
- c) En un momento dado de su historia dejaron de ser interpretadas por eclesiásticos con conocimientos musicales para pasar a cantarlos seculares aficionados que mantuvieron la tradición.
- d) La transmisión oral y al margen de la música académica desempeña un papel fundamental en su conservación.

Los procesos más importantes de codificación de estos adornos, así como el inicio de los estudios científicos, se produjeron a partir de finales del XIX, coincidiendo con la toma de conciencia de la importancia de estas tradiciones y la necesidad de preservarlas.

Conviene hacer un repaso a los más representativos poniendo de relieve las similitudes con el Misterio de Elche.

- **La misa popular en latín**

En algunos pueblos aislados y casi abandonados de Castilla se conserva, aún hoy, una tradición de canto litúrgico: la misa solemne popular en latín. Parece que este tipo de canto fue común en los pueblos de todo el territorio peninsular hasta su progresiva desaparición, primero con la promulgación del *Motu proprio* de Pio X a principios del siglo XX y sobre todo, tras el Concilio Vaticano II que instauraría el canto en lenguas vernáculas

y fue el golpe definitivo a esta tradición. Ambos acontecimientos supusieron la desaparición de infinidad de tradiciones litúrgicas locales que se habían sido conservadas y transmitidas desde tiempo inmemorial de forma oral y que hoy solo existen en algunos pueblos del noreste peninsular. Por desgracia estas tradiciones de canto litúrgico han sido muy poco o nada estudiadas por los etnomusicólogos y a día de hoy son escasos los estudios y grabaciones que se pueden encontrar.

Estas misas llaman poderosamente la atención por sus semejanzas con los cantos de la *Festa*. Algunos de los parecidos más significativos son los siguientes:

En las misas, al igual que ocurre en la *Festa*, siempre encontramos un arquetipo de origen gregoriano que es la base para un desarrollo ornamental que llega a hacer irreconocible la melodía original. La ornamentación de estos arquetipos gregorianos puede hacerse de tres formas:

- 1) *Solemne*, para las fiestas grandes, que implica el uso de una gran cantidad de adornos (esta es la que más se parece a las melodías de la *Festa*)
- 2) *Simple*, con una ornamentación más sencilla utilizada en las misas dominicales.
- 3) *Corrida*, con una nota por sílaba y con apenas adornos para las misas de diario.

Como demuestran José Sierra, Ismael Fernández de la Cuesta y Marcel Pérès, la supervivencia de estas misas nos transmiten los últimos testimonios de una manera de interpretar el canto llano que fue deliberadamente ignorada y aniquilada por los reformadores de Solesmes⁴⁸⁷. En ellas hallamos vestigios del canto mixto del que encontraremos los primeros documentos en los cantorales de Cisneros de la catedral de Toledo en el siglo XV. Los giros melódicos que encontramos en estas misas se parecen mucho a los de a *Festa* y las apreciaciones realizadas sobre los diferentes tratados de disminución son válidas también para estos cantos. Al igual que en la *Festa*, observamos también elementos de tonalización en las melodías modales y en ocasiones además sonidos

⁴⁸⁷ MANZANO, Miguel (ed). *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Centro de Cultura Tradicional “Angel Carril”, Diputación de Salamanca, 2008.

ambiguos muy habituales en otros géneros de música popular. También existe una “unidad de estilo” entre los diferentes cantos de una misma misa.

El parecido entre las misas populares y las melodías de la *Festa* es tan grande que descartamos absolutamente que sea algo casual.

Et in -
car - ná - tus est
de - Spi - ri - tu -
San - cto
ex
Ma - ri
a - Vir - gi - ne:
Et ho -
mo - fa -
ctus est. Cru - ci - fi - xus

Ilustración 35 Fragmento del credo de la misa de la Asunción que se canta en Aldearrubia (Salamanca).⁴⁸⁸

⁴⁸⁸ Dictaron: Antonio Pinto González y coro Parroquial de Aldearrubia. Transcripción: Pascual Barturen Uriarte. MANZANO, Miguel (ed), *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional “Ángel Carril”, Diputación de Salamanca, 2008.

El estilo de canto (la emisión del sonido) es similar al que podemos escuchar en las interpretaciones de la *Festa de* los años 60 y anteriores.

Actualmente, la mayoría de los cantores de la *Festa* recibe regularmente clases de técnica vocal y se han ido adoptado progresivamente modelos de interpretación académicos, lo que ha producido una ejecución acorde con los gustos musicales en boga hoy en día en teatros y auditorios. Sin embargo, si escuchamos las grabaciones realizadas por la capilla del Misterio de Elche en 1960 o incluso el documental realizado por Gudie Lawaetz en 1978 vemos que las semejanzas interpretativas en cuanto a emisión vocal, fraseo o dinámica son evidentes⁴⁸⁹.

La misa solemne se canta siempre de memoria, sin el uso de ninguna partitura libro o anotación. Su aprendizaje se realiza de forma estrictamente oral, únicamente cantando.

Serafín Sánchez describirá el canto del *Et incarnatus* de la siguiente manera:

*El Incarnatus era el momento culmen del canto de la misa. El momento de los virtuosos. Para este momento el titular indiscutible era Marcelino. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine et homo factus est. Estas trece palabras podían llevarle a Marcelino más allá de los tres minutos. Separado del atril unos pasos hacia atrás, abierto de piernas, sabiéndose protagonista único de aquel momento estelar, se demoraba enlazando una floritura tras otra interminablemente. Mientras, todos los demás, de rodillas, escuchaban admirados, en un silencio total. [...] Marcelino no seguía ninguna partitura invariable, sino que, sobre una pauta más o menos estable, distribuía y engarzaba un repertorio de adornos aceptados como ortodoxos, siguiendo la inspiración que le poseía en cada interpretación.*⁴⁹⁰

Por último, aunque es una cuestión que se sale de la órbita de este trabajo, cabe señalar que en los pueblos suelen existir dos creencias: por un lado que su misa es única y la más bonita de cuantas existen y por otro el origen mítico de la misma, lo que lleva a un afán de protección y desconfianza de algunas gentes con el fin de evitar que tan preciado

⁴⁸⁹ Compárese las grabaciones *El Misterio de Elche. Col. Música Histórica Española. Vol 2* HISPAVOX (1961) y *El Misterio de Elche en 1978. Gudie Lawaetz. Patronato del Misteri d'Elx* (2011) con las contenidas en MANZANO, Miguel (ed), *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina* y con el CD *La tradición musical en España Vol.32-Misa Solemne de Andavías (Zamora)* Tecnosaga-WKPD-2087, 2004.

⁴⁹⁰ MANZANO, Miguel (ed), *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional “Ángel Carril”, Diputación de Salamanca, 2008.

patrimonio “salga del pueblo”. Ambas circunstancias también las encontramos en Elche respecto a la *Festa*.

- **El Canto de la Sibila.**

Una sibila es un personaje de la antigüedad pagana que profetizaba el día del fin del mundo. Al contrario que el resto de figuras de este tipo, la sibila sobrevivió al cristianismo insertándose fundamentalmente a través de los escritos de san Agustín, concretamente en *De civitate Dei*, donde el santo nos ofrece una versión en latín de un texto que le enseñó el procónsul Flaviano. Este texto latino es el conocido como *Iudicii signum* y es el que se utilizará para el Canto de la Sibila que se realiza en la misa de la noche de Navidad. Los primeros testimonios hispánicos aparecen en el siglo X en el monasterio de Santa María de Ripoll. A partir de esta fecha se constata que el canto sibilino fue muy común en las iglesias y catedrales hispanas, siendo especialmente importante el que se celebraba en Toledo hacia fines del siglo XV. Aunque al mismo tiempo que los dramas litúrgicos comenzaría su declive y progresiva extinción a raíz del Concilio de Trento, resistió en Toledo hasta fines del siglo XVIII y sobrevive actualmente en Mallorca. El documento más antiguo conocido en Mallorca data de finales del siglo XIV, fue hallado en el monasterio de la Concepción y está escrito en notación gregoriana. Pero como ocurre en el Misterio de Elche, la cantidad de adornos que se le añaden a este arquetipo gregoriano hacen que la melodía original sea irreconocible. En cuanto a la investigación, al igual que ocurre en Elche, durante el siglo XIX y principios del XX se relacionaron este tipo de melismas con tradiciones orientalistas y mozárabes, apareciendo a mediados del XX corrientes musicológicas que atribuyen estos adornos únicamente al folklore popular.

Además de los adornos, el Canto de la Sibila guarda otra similitud con el Misterio de Elche: el uso de la lengua vernácula. Tanto los orígenes del texto sibilino -san Agustín- como el de la *Festa* -la leyenda áurea- se encuentran en latín. Los dramas litúrgicos se cantaban en latín y durante la Baja Edad Media sufrieron un proceso de adaptación a las diferentes lenguas romances.

- **El canto de los auroros.**

Los testimonios documentales más antiguos que existen sobre el canto de los auroros datan del siglo XIX aunque Antonio Narejos, argumenta que este canto pudo surgir

en torno al año 1600, fecha en la que nacen las cofradías del Rosario⁴⁹¹. Narejos, relaciona este tipo de canto con los cantos de Pasión de la Baja Edad Media encontrando diferentes arquetipos gregorianos entre los que curiosamente se encuentra el himno *Vexilla regis*, que también sirve de arquetipo para la melodía de *Angel plaent* y *Gran desig*. Los auroros constituyen un testimonio poco estudiado y que ha sufrido una erosión importante ya que aunque han sido sustentados por cofradías no han gozado nunca de la estabilidad que aportaban a la *Festa* instituciones de la importancia como la *Clavería de la Asunción*, *L'Arrova de l'Oli*, ni mucho menos, el apoyo explícito de toda una corporación municipal desde 1609. A pesar de que los auroros fueron impulsados en sus inicios por frailes dominicos y franciscanos tampoco estuvieron libres de censuras eclesiásticas y pasaron desde muy pronto a ser interpretados por seglares, lo que produjo una mayor erosión en los cantos y una mayor contaminación con elementos procedentes del folklore. Como ocurre en el Misterio de Elche, la transmisión de los cantos durante el siglo XIX se hace fundamentalmente de manera oral, quedando enquistados los melismas al margen de la evolución del canto llano litúrgico del que provienen y recibiendo únicamente adiciones de origen popular. Si bien en el caso de los auroros estas contaminaciones son mucho más evidentes, los parecidos entre los cantos son innegables.

♩ = 50 aprox. (tempo muy flexible) Transcripción: Antonio Narejos

Dios te sal ve Em pe

Dios te sal ve Em - pe

492

⁴⁹¹ NAREJOS, Antonio. *Pasionaria Murciana según los Auroros*. Murcia: 2009.

⁴⁹² Fragmento de Coplas de Pasión. Hermandad de Nuestra Señora del Rosario (Santa Cruz). Recogido por NAREJOS, Antonio. *Pasionaria Murciana según los Auroros*.

Estribillo (libero)

46

Di jo el Se - ñor

493

Aunque el peso de la música popular es mucho mayor en los auroros, las similitudes con el Misterio de Elche, el Canto de la Sibila y las misas populares en latín – entre otras tradiciones– descartan el folklore como único origen de los adornos. Como hemos visto, los giros melódicos son muy semejantes y se dan en contextos geográfica y culturalmente tan aislados y distantes que descartan la posibilidad de ser coincidencias y sugiere un origen común en una tradición de canto culta mucho más antigua que se ha transmitido por tradición oral, y una evolución parecida aunque singular en cada uno de los casos.

6. 6^o Etapa. La codificación de los adornos entre 1841 y comienzos del siglo XX.

El primer documento que da fe de un interés por escribir los adornos con los que se interpretaba el canto del ángel está fechado en 1735. Sin embargo, salvo santo Tomás, no conservamos ninguna otra partitura monódica adornada del siglo XVIII y de las polifónicas solamente se ha conservado en las libretas, de manera fragmentaria, el ternario. Conservamos también la partituras del ángel y los cartones del araceli, obra de Bautista Buyolo, que hemos datado en el primer tercio del siglo XIX; el ternario, conservado en varias versiones en las libretas del XVIII; y aunque de forma incompleta y de manera indirecta, copiados en el *Libro de tapas verdes* la prepartitura de la coronación⁴⁹⁴.

La labor de fijación definitiva de los adornos se desarrollará principalmente a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX. Como ya se ha puesto de manifiesto, la transmisión oral juega un papel fundamental en la supervivencia de estos adornos y las partituras realizadas en las diferentes épocas no funcionan como un texto preceptivo sino más bien como un esquema nemotécnico y como compendio de las diferentes costumbres interpretativas en boga. Analizando estas partituras podemos observar

⁴⁹³ Fragmento de Estando en el Huerto orando, estilo pesá. Campana de Auroros “Nuestra Sra. Del Rosario” (Rincón se Seca). Recogido por NAREJOS, Antonio. *Pasionaria Murciana según los Auroros*.

⁴⁹⁴ Véase capítulo VI.

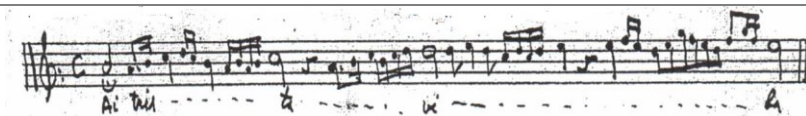
el proceso de evolución y consolidación de los adornos a través de los años. Aunque el proceso de codificación tiende a ser cada vez más preciso nunca llegará a abarcar todos los matices que encierran las melodías y tan solo será capaz de frenar en parte la progresiva transformación melódica. Las partituras que conservamos y que jalonan todo el siglo XIX no son más que fotos fijas de un momento dado en la evolución que estos adornos han tenido hasta nuestros días. En varios casos –como por ejemplo la María– podemos deducir la existencia de otras partituras que suponen eslabones perdidos en este proceso y que se han perdido. Las libretas de 1841 y el *Libro de tapas verdes* de 1862, confeccionados por Francisco Antonio Aznar son dos de los documentos más importantes para estudiar este proceso evolutivo.

- **La María**

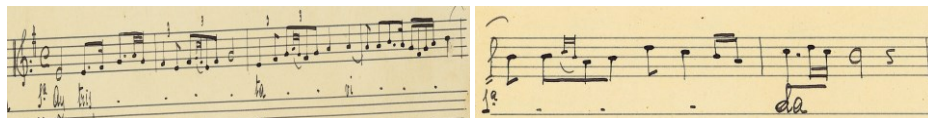
En la consuetud de 1709 se halla la primera partitura de la *Festa* que conservamos y por ello también de las piezas que canta María. Estas piezas aparecen sin adornos, como ya se ha dicho. En la consuetud de 1709 aparecen tres melodías diferentes con las que se cantan todas las coblas asignadas a la María, a saber: *Ay trista vida corporal*, *Gran desig* y *Los meus cars fills*. Como afirma Maricarmen Gómez, aun siendo *Los meus cars fills* una melodía independiente, es una versión reducida de *Ay trista vida*⁴⁹⁵. Actualmente ambas piezas se han fundido en una misma y se cantan con los mismos adornos. La primera partitura adornada de la María que conservamos es la copia del *Libro de tapas verdes* que se recupera en esta tesis y que hemos datado hacia 1862. En esta partitura ya no aparece como melodía independiente *Los meus cars fills* por lo que se deduce que en esa fecha ambas melodías ya se habían fusionado. Esta es la primera y única partitura adornada que conservamos de todo el siglo XIX y tendremos que esperar a las primeras partituras del siglo XX realizadas por Javaloyes y Román para encontrar partituras de la María. No solo no encontramos ninguna partitura general, sino tampoco ninguna referencia de pagos por la confección de *partichelas* o libretas individuales. En la partitura de ca. 1862 vemos como los adornos son mucho menos abundantes que en la de Javaloyes fechada en 1933 que es, con ligeros matices, la melodía que se canta actualmente:

⁴⁹⁵ GÓMEZ MUNTANÉ, M^a Carmen y Jesús Francesc MASSIP BONET, *Consuetud de 1709*. Ed. Facsímil, Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1986.

Libro de tapas
verdes (1862)



Partitura de
Javaloyes
(1933)



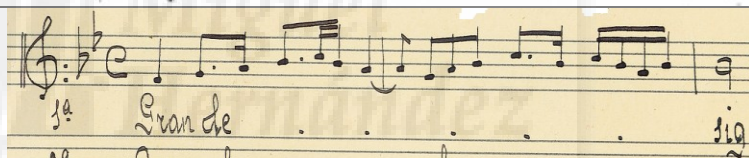
La notación de Javaloyes es mucho más precisa, dejando menos libertad al intérprete. Aunque está escrita en compas cuaternario, la partitura de 1862 se caracteriza por un ritmo libre y probablemente no contempla todos los adornos que se realizaban siendo –al igual que las partituras del araceli que hemos visto– un esquema nemotécnico más que una partitura moderna propiamente dicha.

El caso de la melodía *Gran desig* responde a estas mismas premisas:

Libro de tapas
verdes (1862)



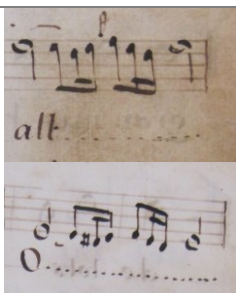
Partitura de
Javaloyes (1933)



• El ternario

En el ternario podemos observar como el proceso de codificación de los adornos sigue su curso, contando además con los condicionantes ritmicoarmónicos que se derivan de una partitura polifónica. Es decir, al tener que coincidir las tres voces la libertad del intérprete es mucho menor y debe ceñirse a un esquema aceptado por los otros dos cantores de la pieza. Por esta razón ya encontramos partituras y esquemas en las libretas del XVIII y conforme va pasando el tiempo observamos un mayor grado de precisión en la notación. Un ejemplo lo encontramos en el compás 5, donde los mordentes con el paso de los años son progresivamente sustituidos por notas reales que indican con más precisión la concordancia entre las voces:

Aznar 1841



En el contralto aparece indicado el la como mordente.

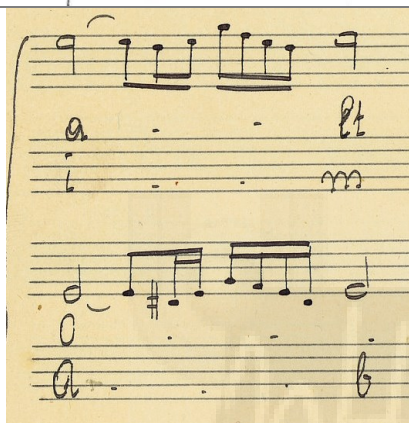
En el tenor falta un mordente en el fa que debía interpretarse aunque no se escribiera.

Libro de tapas verdes
1862



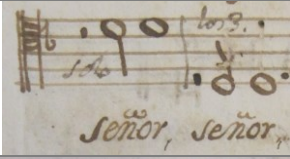
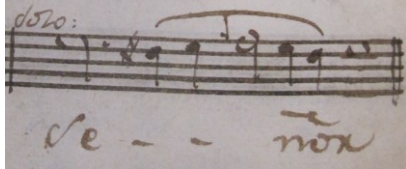
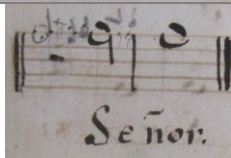
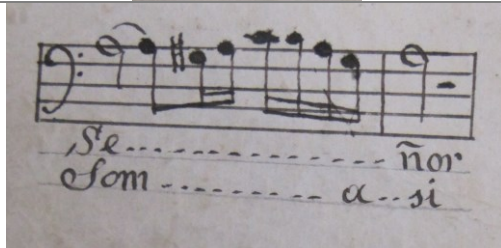
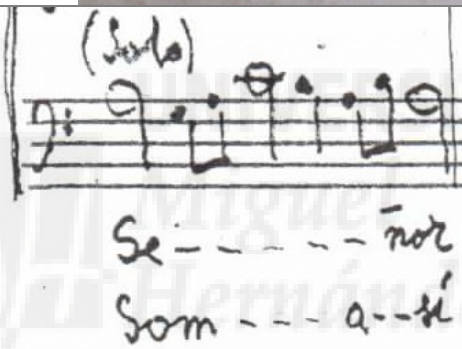

No hay cambios sustanciales en la notación del contralto, pero en el tenor ya aparece reflejada la nota fa como semicorchea.

Javaloyes 1933



Aparecen todas las notas de adorno indicadas como semicorcheas no dejando lugar a dudas de la concordancia ritmicoarmónica entre ellas.

Podemos observar este proceso de codificación y podríamos calificar también como de restricción en la libertad del intérprete en el adorno que realiza el bajo:

Libreta del siglo XVIII	Versión de Zacarías		No aparece ninguna nota de adorno.
	Anotado de mano posterior		Luis Roca anotó de mano posterior el giro melódico que él cantaba. Ca.1799.
Libreta de 1841	Anotado en la partitura obra de Aznar		No hay cambios con respecto a Zacarías.
	Anotado de mano posterior en la parte interior de la tapa de la libreta.		Debe de ser una anotación posterior a la confección del <i>Libro de tapas verdes</i> (1862) ya que es más precisa.
<i>Libro de tapas verdes</i>		Difiere en cuestiones rítmicas y melódicas con respecto a la libreta.	
Javaloyes			

En otros casos se ha modificado la línea melódica de manera significativa con el fin de adaptarla mejor a los gustos en boga; como ejemplo podemos citar la modificación del giro melódico que se produce en el compás 6:

Libretas de 1841		<p>El <i>Libro de tapas verdes</i> es fiel a las libretas de 1841. El problema es que el fa blanca del compás 6 produce un intervalo disonante con el mi redonda del contralto.</p>
Libro de tapas verdes		<p>Javaloyes evitó esta disonancia modificando el adorno y haciendo coincidir el fa con el siguiente re. Además también se aprecia una exactitud métrica de la que adolecen las partituras anteriores.</p>
Javaloyes		

- El ángel.

En el caso del ángel conservamos la partitura del *Libro de tapas verdes* ca.1862 como paso intermedio entre la partitura de Buyolo y las modernas partituras de Javaloyes y Román. A través de las partituras se ve como el proceso de consolidación de los adornos – al contrario de los que sucede con el araceli o con el ternario– se encontraba ya muy avanzado a comienzos del XIX. Aunque la evolución melismática continúa y se observa un esfuerzo de los transcriutores por registrar cada vez con mayor exactitud los giros melódicos que se cantaban, no existen diferencias significativas entre los tres transcriutores mencionados. Por otra parte, cabe recordar que ya en 1735 se copia la “música moderna” en el libro Racional, lo que hace pensar que la partitura del ángel quedó fijada con bastante precisión muy tempranamente.

En resumen, las características fundamentales de este proceso de codificación son:

- La partitura, en los primeros estadios, no supone un texto cerrado al que atenerse sino más bien un esquema nemotécnico sobre el que improvisar.

- Con el paso del tiempo la escritura tiende a hacerse cada vez más precisa, restringiendo cada vez más las posibilidades para la improvisación por parte de los intérpretes.
- Es en las partituras polifónicas donde más observamos el interés de los codificadores por encerrar la melodía en un patrón métrico definido debido a la necesidad de concertar a los cantores.
- Como vemos claramente (por ejemplo en el ternario) además del empeño por cuadrar el canto dentro de un compás al uso (en este caso 4/4) se realizan los cambios necesarios para conseguir una armonía acorde con el gusto de la época.

7. 7ª Etapa. El siglo XX-XXI.

Esta última etapa excede del rango temporal previsto por la tesis y merece un estudio en profundidad digno de una nueva tesis doctoral. Sin embargo nos detendremos brevemente en unas pocas cuestiones que consideramos relevantes. A finales del siglo XIX y comienzos del XX –gracias a la labor desarrollada, entre otros, por los hermanos Ibarra– la *Festa* comienza a despertar el interés del mundo cultural y científico. Surge la preocupación por conservar y “depurar” la *Festa*. El afán de conservación no era algo nuevo, no en vano los ilicitanos lo llevaban haciendo cinco siglos, pero sí el intento de “refinarla”, lo que se tradujo en reformas escénicas y el nacimiento de un interés por fijar una partitura definitiva. La reforma más conocida fue la de 1924 llevada a cabo bajo la supervisión de Oscar Esplá. Esta reforma supuso la recuperación de la escena de la judiada o la eliminación de elementos que se consideraban extraños como el hecho de que el maestro de capilla dirigiera con levita en medio del *cadafal*, entre otros. Si bien muchas de estas acciones pueden ser consideradas lógicas y positivas, otras como la eliminación del instrumento que hacía las veces de bajón, son más discutibles. La fijación de una partitura “definitiva” con los adornos que se cantan actualmente fue obra de Alfredo Javaloyes en 1933. A partir de aquí son varios los maestros que han escrito su partitura, pero siempre tomando como referencia la de Javaloyes. Por otro lado, el progresivo desarrollo de sistemas de grabación audiovisuales ha provocado la introducción de nuevos elementos en la conservación de las particularidades musicales de la *Festa*. La fonografía supuso el poder fijar con exactitud los adornos que se cantan en un determinado momento y reproducirlos a voluntad. Esto supone

un nuevo factor a tener en cuenta en la conservación y evolución de los adornos a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

b. EL CANTO Y LOS INSTRUMENTOS DE LA *FESTA*: LA PRÁCTICA INTERPRETATIVA

i. INTRODUCCIÓN

Lejos de responder a un modelo interpretativo cerrado y tasado por una consuetud que marcara las directrices a las que debe ajustarse con exactitud, la *Festa* ha ido cambiando a lo largo de los años para adaptarse a las circunstancias y las costumbres de cada época. Esta capacidad de adaptación al medio le ha permitido sortear todo tipo de dificultades e identificarse con cada generación de ilicitanos. Aunque los cantos y la estructura general no han cambiado, la forma de interpretarlos variaría sensiblemente entre el siglo XVII y XIX. Algunos de estos cambios se produjeron de forma brusca y forzada como los que debieron de producirse con el obligado traslado temporal a la parroquia de El Salvador entre los años 1673-1686. Otros se produjeron como resultado de decisiones político-administrativas, como la supresión de la judiada por parte del obispo Tormo a finales del XVIII o la desaparición de la capilla de música en 1836, que obligaría a una reorganización de toda la idiosincrasia musical de la *Festa*. Pero también han existido pequeños cambios realizados gradualmente a lo largo de los años que afectan a la forma de interpretar los cantos, la introducción de instrumentos o al estilo de ornamentación de las melodías.

Aunque ya hemos tratado el tema de la interpretación con respecto a una cuestión tan relevante como son los adornos, ahora trataremos de arrojar algo más de luz sobre la evolución histórica de la interpretación *Festa* intentando reconstruir como pudo ser durante los siglos XVII, XVIII y XIX cruzando los datos que hemos obtenido del estudio de las partituras de la *Festa* y de los libros de cuentas.

La calidad y cantidad de los documentos conservados varía, pero sí podemos dibujar una evolución de las diferentes costumbres interpretativas y los cambios que se fueron produciendo poco a poco entre los siglos XVII y XIX. El periodo del que disponemos de las listas de pagos en especie (1773-1833) es el que mejor podemos conocer porque estos documentos nos aportan gran cantidad de información; con anterioridad, al haberse

conservado solo de los pagos en dinero es más difícil obtener conclusiones incuestionables, aunque mediante la colación de los datos procedentes de diferentes épocas podemos deducir conclusiones también muy interesantes. A través de la colación de estos documentos podemos colegir aspectos estrictamente concernientes a la *Festa* como los instrumentos que se utilizaban, a qué músicos se pagaba en dinero y a quienes tan solo en especie, o cuestiones como el número de judíos o conjeturar sobre de su desaparición, pero también relacionar la *Festa* con las diferentes costumbres y estilos musicales de cada época y como se vio influida por las estéticas imperantes de cada momento. Ha quedado patente que prácticamente todos los maestros de capilla adaptaron la *Festa* a sus circunstancias, en función del número de cantores e instrumentistas de que disponían, su destreza y el gusto musical del momento. Ya hemos visto como cada maestro de capilla prácticamente adapta la partitura a sus circunstancias; ahora, cruzando esta información con los datos procedentes de los libros de cuentas, completaremos el estudio.

Desde los primeros memoriales conservados en el siglo XVII tenemos constancia del pago a los cantores por interpretar la *Festa*, tanto en dinero como en especie. En el apéndice B figuran los pagos en dinero y en el apéndice C el estipendio que se les daba a los diferentes cantores en especie. Con estas tablas podemos recorrer en un golpe de vista todos los cantores que figuran en los memoriales desde el 1617 hasta 1873, con los huecos obligados por falta de documentación. Como se vio en el capítulo dedicado a la organización de la *Festa*, no conservamos los pagos detallados en pesadas de carne y dulce entre los años 1705 y 1760 y tan solo algunos años del siglo XVII. El estudio del complejo entramado de pagos en especie y dinero nos ofrece una información valiosísima sobre las costumbres interpretativas, por ello es necesario desentramar las diferentes costumbres de retribución.

ii. EL PAGO EN DINERO Y EN ESPECIE.

Los primeros memoriales conservados del siglo XVII ya recogen la costumbre de pagar de manera diferenciada a los cantores según la relevancia del papel que realizaran. El pago se efectuaba en función del papel desempeñado, por lo tanto, si un cantor desempeñaba dos o tres papeles cobraba los estipendios especificados para cada uno de ellos.

1. *Pago en dinero*

Los pagos en dinero más comunes a lo largo de los años son los destinados a los siguientes papeles:

- María: cobraba cinco libras.
- Ángel: cobraba cinco libras más otras cinco cuando cantaba también en el araceli.
- Araceli: cinco libras los niños y diez los adultos.
- Ternario: la cantidad varía a lo largo de los años, en la mayoría de ocasiones los mismos cantores también desempeñan el papel de coronación y santo Tomás, siendo sustituidos el día 15 por otro cantor.
- Santo Tomás: es el papel mejor pagado –25 libras– y quizá por ello no solía cobrar en especie. El mismo cantor que interpretaba a santo Tomás también salía de apóstol corriente y cantaba el ternario en la *Vespra*. El día 15 era sustituido por otro cantor en el papel de apóstol.
- San Pedro: durante el siglo XVII son frecuentes los pagos por realizar este papel. En el siglo XVIII pasó a cobrar únicamente en especie.

Además de a los cantores, también se pagaba a los siguientes músicos:

- Por dar tono al ángel: normalmente se encargaba el corneta.
- Por tocar diferentes instrumentos: eran músicos que acompañaban el canto tanto en la *Festa* como en la misa, procesión y otros actos civiles.
- Por enseñar el papel de ángel y María
- Al maestro de capilla.

2. *Pago en especie:*

El pago en especie se realiza por los siguientes conceptos:

- María
- Ángel
- Marías mudas
- Ángeles de almohada
- Ángeles mudos

- Araceli
- Coronación
- Ternario
- Apóstoles
- El día
- Músicos
- Por llevar y repartir papeles
- Por cantar los motetes del apostolado
- Por cantar los motetes de la judiada
- Ministriles
- Por dar tono al ángel
- Por tocar marchas en la procesión del día 15

De todos estos epígrafes es necesario aclarar los relacionados con el apostolado. En estas listas encontramos cuatro epígrafes relacionados con el apostolado: “apóstoles, el día, ternario y motetes de los apóstoles”. Por norma general, cada apóstol recibía dos libras de carne y otras dos de dulce por participar en la celebración. Sin embargo, cuando un cantor solo hacía de apóstol el día catorce debido a que el día quince desempeñaba otro papel, solía cobrar tan solo una libra por su labor en la *Vespra*, y en la *Festa* era sustituido por otro cantor que aparece en las listas bajo el epígrafe “el día” y que recibía también una libra. Este cambio es frecuente porque los cantores que se contrataban para realizar el ternario solían cantar también los papeles de santo Tomás y coronación, por lo que eran sustituidos el día 15 por otros cantores que son los que aparecen bajo el epígrafe “el día”.

El san Juan y el san Pedro recibían cuatro libras en vez de las dos acostumbradas para los apóstoles, los encargados de cantar los *motetes de los apóstoles* –*Par nos germans, A vosaltres venim pregar y Promens jueus*– cobraban una libra extra y los que cantaban el ternario recibían cuatro pesadas siempre y cuando no cobraran dinero por cantar la coronación o el santo Tomás el día 15. El siguiente cuadro resume este sistema de pagos:

Pago en especie (libras de carne y dulce)	
San Pedro	4
San Juan	4
8 apóstoles	2 o 1 según los días que cantasen
El día	1
Ternario	4
Motetes de los apóstoles	1

Además, desde al menos el siglo XVII, existía la costumbre de agasajar a los apóstoles en la ermita de San Sebastián, con bizcochos y vino.

En el cuadro 2 de la siguiente página podemos ver una sinopsis de este sistema de pagos. Solían haber 9 apóstoles “comunes” que cobraban en especie, a los que había que añadir dos más para el día 14 que cobraban en dinero porque cantaban el ternario y que suman los once estipulados. Estos mismos dos apóstoles eran sustituidos el día 15 por los apóstoles del día ya que uno de ellos cantaba de Padre Eterno en la coronación y el otro cantaba de santo Tomás, quedando el número de apóstoles en los 12 preceptivos: nueve “comunes”, dos del día y santo Tomás. En ocasiones el cantor que realizaba la coronación no cantaba de apóstol por lo que había 10 comunes y un solo apóstol del día.

Leyenda:

	Apóstol. Cantaban los días 14 y 15. Cobraban en especie 2 libras de carne y dos de dulce.
	Apóstol del día. Solo cantaban el día 15 y por lo tanto solo cobraban una libra.
	Cantaba el ternario y santo Tomás, por lo que era sustituido el día 15. Cobraba en dinero 25 libras.
	Cantaba la coronación por lo que era sustituido el día 15.
	Corneta.
	Instrumento de la familia del violín.
	Bajón.
	“Bajo metal”.

Cuadro 2: Evolución del acompañamiento instrumental del apostolado entre 1773-1841⁴⁹⁶

⁴⁹⁶ Con anterioridad a 1773, aunque no es posible afirmar nada con rotundidad por falta de documentación, casi seguro que el apostolado fue acompañado por un bajón y uno o varios instrumentos de cuerda. A partir de 1839 el instrumento acompañante hasta 1924 fue el *bajo metal*.

Por otra parte, en todas las listas de pagos en especie aparecerá un epígrafe referido al pago por cantar los motetes de la judiada. En la mayoría de los casos son los propios apóstoles los que recibieron el estipendio por este concepto. Para ordenar el estudio dividiremos la *Festa* en las siguientes partes o escenas:

- 1) La María
- 2) El cortejo
- 3) El ángel
- 4) El ternario
- 5) San Juan y san Pedro.
- 6) El apostolado
- 7) La judiada
- 8) Santo Tomás
- 9) El araceli y la coronación

iii. LA MARÍA

El papel de María siempre se desempeñaba por un niño y por norma general que fuera de Elche, al contrario que el ángel donde sí es frecuente que se recurra a cantores de fuera del municipio. Es normal que en los memoriales aparezca el nombre del padre que cobra en representación del niño. Desde el siglo XVII el salario estipulado era de 5 libras, sin bien hacia 1802 la cantidad asciende a 75 reales. Además recibía un pago en especie de dos pesadas de carne y dos más de dulce.

En la consuetud de 1709 vienen recogidas las tres melodías con las que se cantan todas las coblas que dice la María:

— *Ay trista vida corporal*, con esta melodía se cantan también las coblas:

- *Sant Verger getsemani*
- *Arbre Sanct digne de onor*
- *Sanct Sepulcre virtuos*
- *Ay fill Joan ea mich meu*
- *Ay fill Joan si a vos plau*

— *Gran desig*, con esta melodía se cantan también las coblas:

- *Angel plaent e illuminos*

- *Ab molt fer si posible es*
- *Los meus cars fills*

Maricarmen Gómez señala que, aunque *Ay trista vida* y *Los meus cars fills* constituyen dos melodías diferentes y como tales aparecen reflejadas en la consuetud de 1709, guardan una estrecha relación siendo la segunda una versión abreviada de la primera.⁵⁰⁰ Actualmente ambas piezas se han fundido en una sola y se cantan todas las coblas correspondientes con la misma melodía adornada que, como hemos estudiado en el capítulo dedicado a los adornos, ya se encontraba definida con bastante exactitud en 1862, fecha en que encontramos la primera partitura de la María. Así pues, a efectos prácticos solo tenemos dos melodías para realizar todas las coblas que interpretará este papel.

La María canta sus melodías tan profusamente adornadas que es imposible distinguir la partitura “original”. Al ser una pieza monódica y no estar sujeta a concordancias rítmicas ni armónicas con otras voces, la libertad del intérprete –al igual que ocurre con el ángel– debió de ser mucho mayor que en las partituras polifónicas adornadas. La transmisión oral constituye un elemento esencial en estas melodías, y más teniendo en cuenta que se trata de un niño que aprende fundamentalmente por imitación. Aunque el primer pago por enseñar los papeles infantiles está fechado en 1738, no se ha conservado ninguna partitura adornada hasta la mencionada de 1862. La partitura en cuestión es la que contenía el *Libro de tapas verdes* que ha sido editada en esta tesis⁵⁰¹. Tras esta partitura ya no se encontrará ninguna otra hasta las de Salvador Román y Alfredo Javaloyes, confeccionadas a comienzos del siglo XX⁵⁰². La evolución de los adornos ya fue tratada en el capítulo dedicado específicamente a éstos.

Vives y Maricarmen Gómez coinciden en que a mediados del siglo XX se comprimió la letra para hacer las coblas completas sin necesidad de repetir la melodía, tal y como viene indicado en la consuetud y en las partituras de Román y Javaloyes.⁵⁰³

⁵⁰⁰ GÓMEZ MUNTANÉ, M^a Carmen y Jesús Francisc MASSIP BONET, *Consuetud de 1709*. Ed. Facsímil, Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, 1986.

⁵⁰¹ Anexo V.

⁵⁰² Actualmente conservadas en el APM. Véase: Excurso I.

⁵⁰³ GÓMEZ MUNTANÉ, M^a Carmen y Jesús Francisc MASSIP BONET, *Consuetud de 1709*; VIVES RAMIRO, José María, *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*.

iv. EL CORTEJO

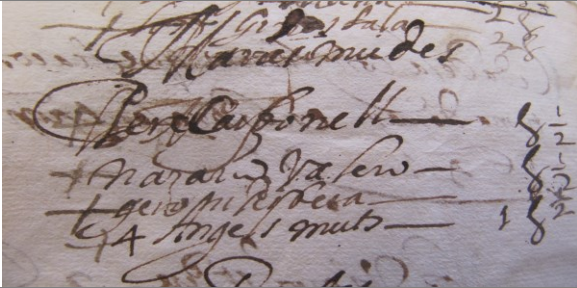
La María mayor está en todo momento acompañada por un cortejo formado por dos ángeles de almohada, cuatro ángeles de manto y las dos Marías, Jacobé y Salomé. A estas dos Marías se les llama en Elche *Maries mudes* debido a que no cantan. Sin embargo, en la consuetud de 1625 sí se les atribuyó el canto de dos coblas⁵⁰⁴. Estas coblas desaparecieron en un momento no determinado de principios del siglo XVII ya que en la consuetud de 1639 no encontramos referencias a estos cantos. En el capítulo dedicado a las consuetudes hemos afirmado que las coblas debieron desaparecer antes de 1639. Con los datos arrojados por los memoriales conservados podemos reforzar esta hipótesis y acotar un poco más la fecha de su eliminación. En el memorial de 1633 parece deducirse que del cortejo que acompaña a la Virgen solo cantaban las Marías Jacobé y Salomé ya que reciben el mismo pago en especie que la María. Sin embargo los ángeles que aparecen bajo el epígrafe *Angels muts* cobraron solo una libra:

Memorial de 1633 ⁵⁰⁵	Transcripción
<i>Marías</i>	Maries
María Diego Arques..... 2 l	María Diego Arques.....2
Josep Vidal..... 2 l	Josep Vidal.....2
Pere Navarro..... 2 l	Pere Navarro.....2
<i>Angels muts.</i>	Angels muts
Hieroní Ribera..... 1 l	Hieroní Ribera.....1
Frances Simo..... 1 l	Frances Simo.....1
Frances Soler..... 1 l	Frances Soler.....1
J. Escamolla..... 1 l	Fr. Escamolla.....1

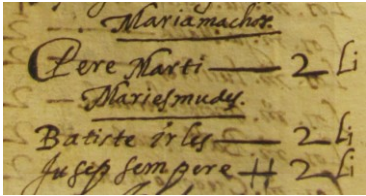
Podemos acotar por lo tanto un poco más la fecha de desaparición del cortejo y situarla entre los años 1633 –fecha del memorial que hemos visto– y 1639 –fecha de la redacción de la consuetud que ya no contiene las coblas en cuestión. El memorial de 1641 da fe de que el cortejo ya no cantaba en esa fecha porque se refiere a este conjunto de personajes utilizando el término *Maries mudes* y cobrando lo mismo que los ángeles:

⁵⁰⁴ Véase Capítulo VI.

⁵⁰⁵ AHME. Legajo 25/2-4. Véase ANEXO VI.

Memorial de 1641 ⁵⁰⁶	Transcripción
	<p>Maries mudes</p> <p>Pere Carbonell....._1/2</p> <p>Nazario Valero....._1/2</p> <p>Geroni Ribera....._1/2</p> <p>4 Angels muts.....1_2</p>

En 1655 ya aparecerán expresamente dos enunciados: *Maria machor* y *Maries mudes*.

Memorial de 1655 ⁵⁰⁷	Transcripción
	<p>María machor</p> <p>Pere Marti.....2</p> <p>Maries mudes</p> <p>Batiste Irles.....2</p> <p>Jusep Sempere.....2</p>

No sabemos con qué melodía se cantaban estas coblas porque no se ha conservado ninguna partitura. Actualmente se ha realizado una adaptación asignándole a la letra de *Germanes mies* la melodía de *Ay trista vida corporal* y a la letra de *Vosaltres siau* la melodía de *Gran desig*, siendo interpretadas ambas piezas por todo el cortejo, es decir, por los cuatro ángeles de manto, los dos ángeles de almohada además de por las dos *Maries mudes*⁵⁰⁸. Mientras no aparezca algún documento que contenga algún dato nuevo, poco más se puede añadir. Como vimos en el capítulo III, tampoco existen demasiadas referencias al vestuario del cortejo en los libro de clavería, porque al ser una escena “menor” muy pocas veces vienen especificados los pagos. El primer apunte lo encontraremos en 1748:

Otrosi: [...] 1 L 4 s por las hechuras de dos mantos nuevos de tafetán azul para las Marias mudas [...] ⁵⁰⁹

⁵⁰⁶ AHME. Legajo 25/2-5. Véase ANEXO VI.

⁵⁰⁷ AHME. Legajo 25/3. Véase ANEXO V.

⁵⁰⁸ La adaptación del texto a la melodía aparece por primera vez en una partitura de Oscar Esplá de los años 60 conservada en el APM.

⁵⁰⁹ AHME Legajo 27/1-1.

Y con respecto a los ángeles de almohada en 1750:

Otrosi- a Joph Benitta Pasamanero quinze libras tres sueldos y nueve dineros enesta forma 5 L 17 s 3 d por la plata de ojuela para las 4 borlas de los angeles de almohada 3 L 4s por las hechuras [...]

*Otrosi- a Paqual Brufal por dos coronas que ha hecho para los angeles de almoada [...]*⁵¹⁰

v. EL ÁNGEL.

El papel del ángel está considerado como uno de los más relevantes de todo el drama. Si del de la María no encontramos rastro de pagos por la confección de partituras y tenemos que esperar a finales del siglo XIX para hallar la primera conservada, el papel del ángel ya fue anotado “con la música moderna” en el libro racional del Ayuntamiento en 1735⁵¹¹. Ese mismo año se hacen tres copias de la partitura para los que optaban en las pruebas. Como ya hemos visto en el capítulo dedicado a las partituras en el AHME, se conserva una libreta confeccionada por Bautista Buyolo a comienzos del siglo XIX⁵¹². Por algún motivo desconocido –al contrario que con la María– lo normal era que se trajera un cantor de fuera de la ciudad para interpretar el papel. Esta puede ser una de las razones por las que encontramos partituras o referencias de partituras del ángel desde comienzos del XVIII y no de la María, ya que al ser un cantor local el peso de la transmisión oral era más importante y se hacía menos necesaria una codificación escrita.

Durante el siglo XVII y comienzos del XVIII, en lugar de niños son frecuentes los cantores adultos castrados. Encontramos la primera referencia a este tipo de cantores en 1633:

*Mes a fr. Ripoll Capo de Elig..... 10 r*⁵¹³

Y el último en 1724 procedente de Orihuela

⁵¹⁰ AHME Legajo 27/1-3.

⁵¹¹ AHME Legajo 26/3-1. Véase Anexo VI.

⁵¹² Véase Capítulo VI.

⁵¹³ AHME Legajo 25/ 2-4. Véase Anexo VI.

<i>Item- a Joseph S^{ta} M^a Capon por su salario y ochavario.....</i>	<i>14_</i>
[...]	
<i>Item- por traer el capon de Orihuela</i>	<i>1_8</i>
[...]	
<i>Item- por volver a Orihuela el capon, corneta y violin.....</i>	<i>3_2⁵¹⁴</i>

La primera referencia de un cantor que no superó la *prova de veus* que se realizaba en el Ayuntamiento es del año 1633 y se refiere precisamente al ángel:

Mes a Jusep Gaona que vingue de murcia de fer lo angel y nol feu. 10r⁵¹⁵

Cobran 10 libras en dinero y dos pesadas de carne y dulce. Solían ser contratados para cantar también el tiple en el araceli y la octava, lo que aumentaba sus emolumentos.

En las listas de pagos en especie consta una entrega al encargado de “dar el tono al ángel” que normalmente era un corneta y que probablemente tuviera la obligación de enseñar al niño la melodía adornada. Al parecer también acompañaba al ángel en las pruebas que se realizaban en el Ayuntamiento.

vi. SAN PEDRO Y SAN JUAN

Junto con santo Tomás, al que dedicaremos un epígrafe aparte, san Pedro y san Juan son los únicos apóstoles que tienen un papel solista, por ello en las listas de pesadas de carne y dulce cobran 4 libras en lugar de dos como el resto del apostolado.

Como la mayoría de papeles en la *Festa*, aunque tengan asignada una dotación pecuniaria bien en dinero o especie, los cantores interpretan el papel por vocación, solo así se entienden anotaciones como la que aparece en la libreta de san Juan del siglo XVIII:

Este papel del Juan el D^r Joseph Beneyto, hizo promesa a la Virgen Santissima de hacerlo mientras comodamente pueda el que empezó a hacer el año 1769⁵¹⁶

⁵¹⁴ AHME Legajo 26/ 1-2. Véase Anexo VI.

⁵¹⁵ AHME Legajo 25/ 2-4. Véase Anexo VI.

⁵¹⁶ AHME. Libreta san Juan. Sig. G 257.

Joseph Beneyto interpretó el papel de san Juan entre 1769 y 1800 con la única excepción de 1797. El testigo lo recogió Josef Sempere en 1801 que interpretaría el papel al menos hasta 1807; no podemos concretar más por falta de documentación. En 1820 o puede que antes, el papel fue desempeñado por Mn. Salvador Molina que cantará hasta al menos 1841.

Entre los memoriales del siglo XVII consta el del año 1655 donde se le pagaron 50 reales a Bartholome Hernades por cantar el papel de san Pedro; entre 1706 y 1715 se le pagarán 2 libras a Antonio Carbonell hasta que en 1716 señala que lo hizo gratis y a partir de ese año san Pedro tan solo cobrará en especie, por lo que no tenemos noticias acerca de quien desempeñó el papel hasta 1773. Desde esta fecha tenemos constancia de que quien era sochantre de Santa María, Mn. Jacinto Martínez, desempeñaría el papel de manera ininterrumpida durante 19 años. Fue sustituido por el también sochantre Luis Roca que se haría cargo del papel entre 1794 y 1798, ya que con la entrada del nuevo maestro de capilla Roca pasó a interpretar los papeles de santo Tomás y bajo del ternario. El siguiente periodo largo en el que un cantor hizo el papel de san Pedro es entre 1820 y 1833; Mn. Pasqual Galiano sería el encargado.

Cuando un cantor adopta un papel durante un periodo tan largo –en ocasiones más de veinte años– inevitablemente acaba impregnando ese canto de su estilo propio, de su personalidad y este estilo cala inevitablemente en el acervo colectivo y es transmitido, en parte, al cantor que hereda el papel y que, si los años en los que desempeña el cargo se lo permiten, también dejará su huella. Como se puede observar cotejando las listas de cantores con la capilla de Santa María, la mayoría de los cantores que durante los siglos XVII, XVIII y XIX realizaron los papeles de san Juan y san Pedro eran sochantres –es decir, los encargados de cantar el canto llano en las celebraciones litúrgicas– por lo que el estilo propio del canto gregoriano debió influir decisivamente en la interpretación de estos papeles. No se ha conservado la libreta de san Pedro del siglo XVIII por lo que no podemos saber si había en ella anotados algunos melismas o giros melódicos diferentes. En la partitura de san Juan conservada en el siglo XVIII no encontraremos diferencias sustanciales con la consuetud de 1709, pero en las libretas redactadas en 1841 ya aparece especificado el adorno de la palabra

exelent y también está modificada la línea melódica del verso *E lo señor qui es del tro*, cambios que se conservan en el *Libro de tapas verdes*⁵¹⁷.

Actualmente solo es preceptivo que san Pedro sea sacerdote, sin embargo hasta la década de 1930 también debía serlo san Juan.

vii. EL TERNARIO.

Por las tres puertas situadas al final de la nave entran san Jaime y dos apóstoles más simulando un encuentro en un cruce de caminos. La escena, conocida en Elche como “*el ternari*” está considerada por el público como una de las más relevantes del drama. Es la única pieza polifónica interpretada por los apóstoles que se canta adornada. Como vimos en el capítulo dedicado a los adornos en las libretas del siglo XVIII, hay hasta cinco versiones de este canto adornado que suponen diferentes estadios en la evolución y codificación de los melismas que aparecen en el primer verso *O poder del alt imperi*, el resto de la pieza no se repite de mano posterior en ninguna de las libretas conservadas por lo que probablemente se debió de seguir utilizando la versión de Zacarías hasta 1841.

Desde al menos 1773 era costumbre la contratación de dos cantores a los que se les pagaba en dinero por cantar también la coronación y santo Tomás, siendo sustituidos el día quince por otros cantores. Por norma, el tercer cantor cobraba tan solo en especie: concretamente 4 de carne y 4 de dulce; por esta razón encontraremos anotado el papel de santo Tomás de mano posterior en la libreta de *Baix pera el ternari* del siglo XVIII. Las libretas que confeccionara Aznar en 1841 sustituyeron a las de Zacarías y fueron utilizadas ininterrumpidamente hasta la Guerra Civil. Durante la última etapa en la que se dio entrada a cantores aficionados sin conocimientos musicales las partituras debieron de utilizarse únicamente como *atrezzo*. En 1940 se decidió eliminarlas definitivamente.

Al igual que el resto de motetes del apostolado, el ternario era acompañado por un bajón que en el siglo XIX fue sustituido posiblemente por un fagot, el denominado “*bajo metal*”⁵¹⁸. Este instrumento fue eliminado por Oscar Esplá en 1924.

⁵¹⁷ Véase Capítulo VI.

⁵¹⁸ Según anota Tormo en su partitura de ca.1944 el instrumento que fue eliminado en la reforma de 1924 era un fagot.

viii. EL APOSTOLADO

Tras la petición de la Virgen María de ver reunidos a los apóstoles por última vez, éstos comienzan a entrar paulatinamente por el andador. Primero san Juan, tras él san Pedro, luego el ternario, acto seguido los restantes hasta completar los once, ya que santo Tomás llegará tarde.

Los cantos propios del apostolado son los siguientes:

- Salve
- O cos sant
- Flor de virginal belleza
- Ans de entrar en sepultura

Todos los motetes están escritos a cuatro voces. Según se desprende de las libretas de los cantores, el conjunto estaba formado por dos bajos, cuatro tenores, cuatro contraltos y un tiple. En las libretas –tanto las del siglo XVIII como las del XIX– al contrario de lo que sucede con otros motetes no encontraremos escrito de mano posterior ninguno por lo que las partituras que se utilizaron durante más de cien años fueron las que escribiera originalmente Francisco Zacarias en 1709 y posteriormente éstas se sustituyeron por las nuevas libretas de 1841 realizadas por el maestro de capilla de entonces, Francisco Antonio Aznar. Las libretas decimonónicas fueron empleadas hasta la Guerra Civil. Tras la contienda se dejaron de lado, pasando a interpretarse los cantos sin la ayuda de partituras.

Tras la reforma de 1924 y hasta hoy los apóstoles cantarán sin ningún tipo de acompañamiento instrumental. Los preludios de órgano, compuestos e introducidos por Oscar Esplá a finales de la década de 1950, sirven para dar el tono y rellenar los tiempos muertos entre pieza. Sin embargo, la presencia de instrumentos es un hecho documentado ya en los primeros memoriales del siglo XVII. Cada maestro de capilla introdujo diferentes cambios según sus preferencias o según los medios que tenía a su disposición. Realizaremos el estudio ordenándolo en función de la calidad y la cantidad de los documentos conservados en vez de hacerlo cronológicamente. Comenzaremos el estudio a partir de 1773, año a partir del que se han conservado las listas de pagos en especie y donde mejor podemos estudiar las costumbres interpretativas para después intentar arrojar algo más de luz sobre las costumbres del siglo XVII y comienzos del XVIII.

1. *La interpretación durante los años 1773-1799*

Jacinto Redón fue maestro de capilla entre 1749 y 1799 y por lo tanto conservamos listas de pagos en especie tan solo de la última parte de su magisterio. En la consuetud de 1709 –que fue utilizada con seguridad como libro de consulta durante la segunda mitad del XVIII– aparece la anotación “De capilla” en todos los motetes del apostolado; dicha anotación fue realizada por Jacinto Redón⁵¹⁹. Cabe deducir que durante el magisterio de Redón los motetes se cantaban sin acompañamiento instrumental. La hipótesis más probable es que se comenzaran a interpretar los cantos *a capella*, a partir de 1775 aproximadamente. En 1773 todavía hay constancia de pagos al bajonista por acompañar al apostolado y en 1774 parece que el encargado de acompañar al apostolado fue Jayme Guilabert, quien tocaba un instrumento de la familia del violín en sustitución del mencionado bajón. Entre 1775 y 1799 es bastante probable que tal y como sugiere la consuetud de 1709, los cantos del apostolado se interpretaran *a capella*, aunque no podemos descartar que esta expresión hiciera referencia únicamente a la exclusión del bajón y que los cantos fueran acompañados por Guilabert con el violón durante todo este tiempo. Algunos de los recibos más representativos que encontramos en los memoriales a lo largo de estos años y que parecen indicar que Guilabert acompañaba al apostolado son los siguientes:

En 1774:

*A Jayme Guilabert por el papel de baxo de violon con su recibo nº 17 una libra 1 L.*⁵²⁰

En 1784:

*A Jayme Guilabert musico violinista dos libras de costumbre pagadas por acompañar a los motetes y procesion del apostolado tañendo el violineto segun su recibo n. 12 2*⁵²¹

En 1785:

⁵¹⁹ Véase capítulo VI.

⁵²⁰ AMHE H 250-3.

⁵²¹ AHME H 186-5.

Itt. Dos libras pagadas a Jayme Guilabert por haver tocado el violin en el apostolado segun su recibo nº 14..... 2.⁵²²

En 1797:

Otrosi: a Jayme Guilabert por la asistencia de tañer la viola en el apostolado de dicha funcion dos libras segun su recibo nº 5..... 2.⁵²³

Jayme Guilabert también solía recibir pagos en especie por participar como instrumentista en la judiada, la misa, la procesión y como ministril por lo que no queda claro si cobraba o no por acompañar al apostolado.

La decisión tomada por el maestro Jacinto Redón de interpretar los cantos *a capella* –o tan solo con un instrumento de cuerda– pudo estar relacionada con la profunda reforma que sufrió por aquella época la escena de la judiada y que estudiaremos más adelante.

2. La interpretación durante los años 1799-1833

Tras el cese de Redón como maestro, el acompañamiento del apostolado varió sensiblemente. Con total seguridad se puede afirmar, ya que encontramos pagos en especie *ex profeso* por este concepto, que durante los años 1799 a 1807 el apostolado fue acompañado por un bajón y una corneta que cobraban en especie, recibían dos libras de carne y dulce bajo el epígrafe “acompañamiento del apostolado”. Esta combinación instrumental obedece a una decisión de Estevan Brufal, maestro de capilla desde 1799, que la tomó el mismo año en que accedió al cargo. Ignacio Rodríguez continuaría con esta práctica hasta al menos 1807. En 1817 solo consta como instrumento acompañante el bajón y a partir de 1820 el conjunto instrumental quedó formado por un contrabajo/violón y un bajón. Es muy probable que esta combinación se mantuviera hasta la disolución de la capilla profesional ya que consta también en el memorial de 1833, último conservado antes del cese de la capilla y el único que conservamos con Aznar como maestro de capilla antes de la disolución de la misma. El instrumento de cuerda que vendrá especificado 1833 será el violonchelo:

⁵²² AHME H 186-4.

⁵²³ AHME H 206-5.

Antonio Vilaplana violonchelo2⁵²⁴

Tras la disolución de la capilla profesional de música, el maestro de capilla se vio obligado por las nuevas circunstancias a realizar cambios de calado, ya que a partir de esta fecha se producirá la entrada progresiva de cantores aficionados que solo se reunían para cantar la *Festa*.

3. La interpretación durante los años 1836-1924

Los primeros memoriales tras la eliminación de la capilla profesional dan fe de que el acompañamiento instrumental del apostolado volvió a cambiar. Desapareció el instrumento de cuerda y quedó únicamente el de viento. Con la documentación conservada no podemos concretar exactamente de qué instrumento se trataba ya que en 1839 viene definido como “bajo-tiple” y en 1841 únicamente como “acompañamiento tiple”. En esta tesis se ha recuperado el papel del *bajo metal* que fue utilizado desde mediados del siglo XIX hasta principios del XX y que contiene los motetes de los apóstoles por lo que sabemos que hasta la reforma de 1924 estos motetes fueron acompañados por un instrumento grave, muy probablemente un fagot, que sería eliminado por Oscar Esplá⁵²⁵. A partir del primer tercio del siglo XIX la *Festa* entra en un periodo de decadencia en consonancia con el conjunto de la sociedad española que vive posiblemente su siglo más aciago. La desaparición de la capilla profesional obliga a dar entrada progresivamente a cantores aficionados, muchos de ellos sin conocimientos musicales. Si durante los años 1839 y 1841 aún hay constancia de la participación de músicos profesionales tal y como se puede ver en las tablas, los tres memoriales de 1860, 1862 y 1873 dan fe de que únicamente se contrataba a un profesional para realizar el papel de santo Tomás y se pagaba esporádicamente a un maestro para ensayar el resto de papeles.

En 1841 Francisco Aznar confeccionaría las once libretas del apostolado que se conservan en el AHME y que hemos estudiado. Estas libretas contienen también los cantos de la judiada por lo que se deduce que, si bien la escena pudo ser suprimida a finales del

⁵²⁴ AHME H-189-8. Véase ANEXO VII.

⁵²⁵ Véase Capítulo VI y ANEXO IV.

XVIII, los motetes en cuestión siguieron interpretándose por los mismos apóstoles. Volveremos sobre este punto cuando tratemos la interpretación de la judiada.

El hecho de que la interpretación de la *Festa* pasara a manos del pueblo tuvo indudables inconvenientes. Al ser interpretada por aficionados, la *Festa* debió decaer en cuestiones de calidad artística, introduciéndose elementos extraños a la celebración como que el maestro de capilla dirigiera con levita; que se abanicara a la María mientras cantaba; la sustitución del bajón por un instrumento de viento metal; la interpretación de la marcha real en el momento de la coronación o la progresiva degradación del vestuario por falta de renovación, entre otras⁵²⁶. Sin embargo también tendría sus ventajas, tales como, por ejemplo, posibilitar la supervivencia de los adornos enquistados en el acervo popular del pueblo de Elche. En este periodo la interpretación de la *Festa* sale de los cauces profesionales y deja de evolucionar conforme a los patrones marcados por la música culta.

4. *La interpretación durante los años 1617-1773*

Con respecto a la interpretación del apostolado anterior a 1773 no es posible saber nada con total seguridad ya que solo disponemos de los pagos en dinero a los músicos y de la lista de pesadas de carne del año 1655, lo que no es suficiente para extrapolar los indicios a más de siglo y medio, pero sí podemos extraer algunos aspectos relevantes que nos permitan formular conjeturas a falta de más datos. La figura del músico bajonista la encontraremos ininterrumpidamente en la *Festa* desde el siglo XVII. De manera inequívoca aparece en 1683 y cobra 7 libras pero podemos suponer razonablemente que el ministril de 1617 que cobra también 7 libras se refiere a este mismo músico. Desde 1705 siempre se contratará a un bajonista que cobrará 10 libras. Esto parece indicar que el bajonista siempre tuvo un papel destacado salvo en el periodo comprendido entre 1774 y 1799 en el que tenemos pruebas de que por decisión del maestro de capilla fue eliminado del acompañamiento del apostolado. También parece desprenderse de los pagos en dinero que durante la primera mitad del siglo XVIII los instrumentos de cuerda pudieron tener un papel destacado en el acompañamiento del apostolado, aunque no se puede afirmar con rotundidad por falta de datos. Comenzamos a tener noticias de la participación de un violín a partir del año 1713 aunque no podemos asegurar que participara en el drama, pudiendo ser contratado

⁵²⁶ Todos estos aspectos han sido estudiados en CASTAÑO GARCÍA, Joan, *La restauració de la Festa d'Elx en el primer terç del segle XX*.

únicamente para cantar la misa y octava. A partir del año 1716 ya son dos violines y desde 1720 casi siempre encontraremos dos violines y un violón.

Es probable que durante el primer periodo del magisterio de Redón –comprendido entre los años 1749 y 1773– el apostolado fuese acompañado por un bajón y uno o dos violines. Durante este primer periodo, como veremos más adelante, es cuando se realiza una transformación importante en la judiada al eliminar gran parte de la acción dramática, por lo que el cambio de instrumentación pudo estar relacionado con esta circunstancia.

ix. MOTETES DEL APOSTOLADO

Los motetes del apostolado son los siguientes:

- *Par nos germans* (tres voces)
- *A Vosaltres venim pregar* (cuatro voces)
- *Promens jueus* (tres voces)

Estos motetes son interpretados por un solo apóstol por parte. Por esa razón, tal y como queda reflejado en las correspondientes listas, recibían una compensación de una libra extra aquellos que los interpretaban.

1. *La interpretación durante el siglo XVII*

Con los datos conservados no se pueden relatar demasiadas cosas con respecto a la interpretación de estos motetes durante el siglo XVII, salvo que:

- a) Es muy probable que fueran acompañados por un bajón.
- b) En la consuetas de 1625 especifica que los cantores de *Par nos germans* son san Pedro, san Juan y san Jaime. En las consuetas de 1639 y 1709 desaparece san Jaime. Sin embargo, al menos a partir de 1709, los motetes de los apóstoles eran interpretados bien por los mismos cantores que interpretaban el ternario, bien por otros miembros del apostolado, pero no por los apóstoles que especifican las consuetas.

2. La interpretación durante los años 1709-1841

Durante estos años estuvieron vigentes las libretas del siglo XVIII redactadas por Francisco Zacarías. Si de las partituras del apostolado solo encontramos la versión que este maestro escribiera en ca.1709, de los motetes de los apóstoles –además de la versión original confeccionada por Zacarías– encontramos anotadas de mano posterior hasta tres versiones diferentes⁵²⁷. En el cuadro 3 podemos ver una recensión del contenido de las libretas que contienen los motetes en cuestión, la libreta tenor pera el ternari no se ha conservado pero podemos deducir su contenido. En el cuadro 4 podemos observar el uso que se le dio a las libretas por parte de los cantores a lo largo del tiempo.

Cuadro 3: motetes de los apóstoles en las libretas del siglo XVIII

Francisco Zacarías Juan. Ca.1709
Copista desconocido. Versión A. Año 1792
Jacinto Redón, copista de la versión B. (1794)
Ignacio Rodriguez, copista de la versión C. (1802)

LIBRETA	VOZ	LIBRETA	VOZ	LIBRETA	VOZ	LIBRETA ⁵²⁸	VOZ
<i>Baix pera el ternari</i>		<i>Contralt pera el ternari</i>		<i>Contralt pera els motets</i>		<i>Tenor pera el ternari</i>	
Par nos germans	Bajo	Par nos germans	Tiple	Par nos germans	Alto		
A Vosaltres venim pregar	Bajo	A Vosaltres venim pregar	Alto	A Vosaltres venim pregar	Tiple	A Vosaltres venim pregar	Tenor
Promens Jueus	Bajo	Promens Jueus	Tiple	Promens Jueus	Alto		
		Par nos germans	Alto	Par nos germans	Tiple		
		A Vosaltres venim pregar	Alto	A Vosaltres venim pregar	Tiple	A Vosaltres venim pregar	Tenor
		Promens Jueus	Alto	Promens Jueus	Tiple		
		Par nos germans	Alto	Par nos germans	Tiple		
		A Vosaltres venim pregar	Tiple	A Vosaltres venim pregar	Alto	A Vosaltres venim pregar	Tenor
		Promens Jueus	Alto	Promens Jueus	Tiple		
Par nos germans	Bajo	Par nos germans	Tiple			Par nos germans	Alto
A Vosaltres venim pregar	Bajo	A Vosaltres venim pregar	Alto			A Vosaltres venim pregar	Tenor
Promens Jueus	Bajo	Promens jueus	Tiple			Promens jueus	Alto
		A Vosaltres venim pregar	Tiple				

⁵²⁷ Véase capítulo VI.

⁵²⁸ La libreta *Tenor pera el ternari* se encuentra actualmente en paradero desconocido. Podemos deducir su contenido mediante la colación del resto de libretas. También podemos conjeturar que la voz de Tiple del motete *A vosaltres venim pregar*. de la versión C se encontraría en la libreta de Tiple, también hoy desaparecida

	Versión de Francisco Zacarías
	Versión A
	Versión de Jacinto Redón
	Versión de Ignacio Rodríguez
	Versión de Francisco Antonio Aznar

Cuadro 4: Evolución de la interpretación de los motetes del apostolado

Tiple								Libreta de Tiple	Libreta de tiple
Apóstol del día	Libreta tenor para el ternari			Libreta Tenor para el ternari	Libreta tenor para el ternari				
Apóstol	Libreta contralt para el ternari			Libreta contralt para el ternari	Libreta contralt para el ternari				
Apóstol	Libreta contralt para els motets				Libreta Contralt para el motets	Libreta contralt para els motets			
Contralto Ternario	Libreta contralt para el ternari						529	Libreta contralt para el ternari	Libreta contralt para el ternari
Tenor ternario	Libreta tenor para el ternari							Libreta tenor para el ternari	Libreta tenor para el ternari
Bajo Ternario	Libreta Baix para el Ternari							Libreta Baix para el ternari	Libreta baxi para el ternari
Violón	Ca.1773								
Bajón									
Años	1709-1711	1712-ca.1773	1773-1779	1780-1791	1792-1793	1794-1800	1801	1802-1840	1841-1924

⁵²⁹ Libreta *contralt para el Ternari*

3. La interpretación entre los años 1709-1792

Zacarias escribió los motetes en las libretas siguientes: *Baix pera el ternari*, *Contralt pera el ternari* y *Contralt pera els motets*⁵³⁰. Falta la voz de tenor del motete *A vosaltres venim pregar* que debía de encontrarse en la libreta *Tenor pera el ternari* que ha desaparecido.

Según se desprende de la colación de las tablas de pagos, en un principio los intérpretes de estos motetes debían ser el bajo y el contralto del ternario, el apóstol que utilizaba la libreta *Contralt pera els motets* y el apóstol “del día” que se hacía cargo de la libreta *tenor pera el ternari* ya que el cantor que realizaba este papel el día 14, interpretaba también la coronación el día 15 por lo que cedía su libreta al cantor que aparece bajo el epígrafe “el día”. El hecho de que los motetes de los apóstoles estén escritos en las mismas libretas que el ternario entra en clara contradicción con lo que dice la consuetud de 1709 justo antes de *Par nos germans*, donde especifica que los cantores deben ser san Pedro y san Juan, lo que vuelve a incidir en la idea de que la mencionada consuetud no era una partitura de ensayo.

La interpretación de los motetes con tres cantores —es decir, un cantor por parte— debió de ser así tan solo entre los años comprendidos entre 1709 y 1711 ya que a partir de 1712 se debió de dejar de cantar el bajo, siendo interpretada esta voz tan solo de manera instrumental con un bajón. Llegamos a esta conclusión analizando detalladamente los documentos conservados.

En 1712, se contrataría a un cantor para que interprete el papel de bajo en el ternario y también el de santo Tomás:

*Ittm pago al padre Blasco que hizo el Thomas y el ternario..... 100 R.*⁵³¹

Sabemos que en los años 1712, 1713, 1752 y 1759 también se daría esta circunstancia, sin poder asegurar nada en el resto de años por falta de más datos, aunque es probable que también se realizara esta práctica. Lo deducimos de la presencia en la libreta

⁵³⁰ Véase cuadro 2.

⁵³¹ AHME legajo 25/4-4.

Baix pera el ternari de anotaciones de mano posterior de tres versiones diferentes del papel de santo Tomás⁵³², la primera de ellas con una letra de rasgos muy parecidos a la de Zacarías que podría datar de 1712. Por lo tanto, si el dueño de la libreta cantaba el ternario y santo Tomás, no podía cantar también el bajo de los motetes. Esto nos lleva a la conclusión de que a partir de 1712 se dejó de cantar la voz de bajo, interpretándose esta parte instrumentalmente. Sabemos con seguridad que los motetes estaban siempre acompañados por un bajón que era el encargado de realizar el bajo porque cobraba en dinero.

A partir de 1773 tenemos constancia documental de esta práctica, ya que tan solo recibirán estipendio en especie dos cantores y el bajonista. También nos consta a través de las listas de pesadas de que la costumbre de contratar a un mismo cantor para desempeñar los papeles de santo Tomás y bajo en el ternario continuaría de manera prácticamente ininterrumpida entre 1773 y 1817.

Como acabamos de ver, las listas de pesadas que comienzan en 1773 no dejan lugar a dudas de que los motetes eran interpretados únicamente por dos cantores y un bajón al que se le sumaba un violón (el mismo que acompañaba al resto del apostolado) que no cobraba en especie sino en dinero. Al menos desde este mismo año de 1773 tenemos constancia de que los motetes del apostolado eran interpretados por el contralto del ternario que empleaba su libreta correspondiente y por un apóstol que cantaba la parte de tiple y que usaba la libreta *contral pera els motets*. Aunque no tenemos constancia documental es de suponer que la parte de tenor del motete *A vosaltres venim pregar* era realizada por el apóstol *del día* que se hacía cargo de la libreta *tenor pera el ternari* ya que este cantor interpretaba el día 15 el papel de coronación.

A partir de 1780 los motetes de los apóstoles fueron interpretados por dos cantores del apostolado distintos a los que interpretaban el ternario, costumbre que se mantuvo hasta 1801, cuando bajo el magisterio de Estevan Brufal, el entonces cantor Ignacio Rodríguez vuelve a interpretar el contralto en el ternario y en los motetes del apostolado.

⁵³² Véase apartado de santo Tomás.

4. La interpretación entre los años 1792-1801

La costumbre de interpretar los motetes del apostolado con un bajón y sin cantar la parte de bajo se mantuvo también durante todos estos años.

En 1792 comenzó a interpretarse la versión A de los motetes. Tanto en la versión A como en la B, no encontramos escrita la voz de bajo, lo que refuerza poderosamente la teoría de que, durante esta época, los motetes eran interpretados sin cantar la parte de bajo. La versión A de los motetes está firmada. Cotejando estas iniciales con las tablas del apéndice A donde aparece el nombre de los cantores que cobraban por interpretar los motetes llegamos a la conclusión de que los cantores en cuestión son Francisco Galbis y de Pasqual Brufal:

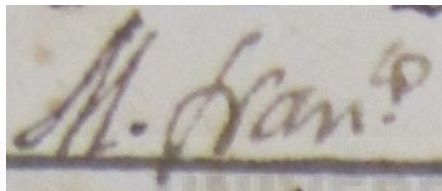


Ilustración 36: Mosen Francisco Galbis

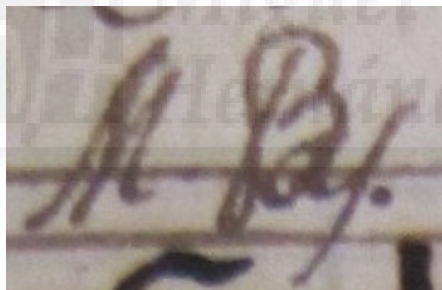


Ilustración 37: Mosen Pasqual Brufal

En el apéndice A ambos cantores coincidieron interpretando los papeles de *motetes del apostolado* en el año 1792 acompañados con un bajón que tocaba Francisco Comeres⁵³³ por lo que esta fecha es la más probable para datar su redacción. Los tres motetes están firmados⁵³⁴ y se da un hecho curioso. En la libreta de *contralt pera el ternari* está escrita la voz de alto y en la libreta *contralt pera els motets* está el tiple⁵³⁵, sin embargo, según las

⁵³³ Véase apéndice C.

⁵³⁴ En el capítulo VI de esta tesis se ofrece una reproducción del comienzo de estos motetes donde se ve claramente este hecho.

⁵³⁵ Véase cuadro 2.

firmas⁵³⁶, Francisco Galbis hacía de tiple en *Par nos germans* y *Promens jueus* y de contralto en *A vosaltres venim pregar*. Por su parte, Pasqual Brufal hacía de alto en *Par nos germans* y *Promens jueus* y de tiple en *A vosaltres venim pregar*, lo que significaba que debían intercambiar las libretas en mitad de la celebración. Quizá por ello, para subsanar este pequeño problema, en el año 1794 Jacinto Redón, el maestro de capilla, decide escribir una tercera versión, la versión B (color amarillo). La versión B está también firmada por los intérpretes y en esta ocasión además también especifica el año 1794⁵³⁷ por lo que no hay duda en cuanto a la fecha de redacción. La libreta de *contralt pera el ternari* se le asignó a Francisco Galbis y en ella Redón escribió las voces que le correspondían, es decir, el tiple de *Par nos germans* y *Promens jueus* y el contralto de *A vosaltres venim pregar*. De la misma manera, la libreta de *contralt pera els motets* le fue asignada a Pasqual Brufal y por ello se escribió *ad hoc* las voces que Brufal interpretaba, es decir, el alto en *Par nos germans* y *Promens jueus* y de tiple en *A vosaltres venim pregar*. La parte del tenor del motete *A vosaltres venim pregar* debía estar escrita en la libreta *tenor pera el ternari* que como he dicho no se ha conservado.

5. La interpretación entre los años 1802-1841

La interpretación únicamente con dos cantores (a los que se le añadía un tercero en *A vosaltres venim pregar*) acompañados de un bajón estuvo vigente hasta 1802, año en que toma posesión del cargo de maestro Ignacio Rodríguez y que realiza los cambios que considera oportunos. Este año los motetes de los apóstoles pasan a ser interpretados por los mismos cantores que interpretaban el ternario. Para ello, Rodríguez redacta la versión C de los motetes que está escrita en las libretas correspondientes a cada cantor, es decir, *baix pera el ternari*, *contralt pera el ternari* y *tenor pera el ternari*. Esto es posible porque en el año 1798, con el magisterio de Estevan Brufal se abandona la costumbre de que el tenor del ternario interprete también la coronación. Quedando liberado este cantor de tal obligación, ya podía hacerse cargo de interpretar el papel de los motetes del apostolado que contenía su libreta sin necesidad de ser sustituido. Lamentablemente, como sabemos, la libreta *tenor pera el ternari* ha desaparecido y solo conservamos las partes de alto y bajo⁵³⁸. Sin embargo, como se desprende de las listas de pagos, la tradición de que el bajo del ternario cantara

⁵³⁶ Véase Capítulo VI. c. ii.

⁵³⁷ Véase capítulo VI.

⁵³⁸ Véase cuadro 2.

también el papel de santo Tomás continuaba vigente, es más, al igual que la versión C de los motetes, la versión 3ª de santo Tomás es obra del propio Ignacio Rodríguez⁵³⁹ lo que crea un problema importante. Como es sabido el ternario se canta en la *Vespra* y santo Tomás es el último apóstol que aparece en la *Festa*. Por lo tanto, no hay problema en que figuren los dos cantos en la libreta *Baix peral ternari* ya que siempre y cuando el cantor que realiza el ternario sea sustituido por otro cantor el día 15 éste podrá hacer de santo Tomás sin problema. Sin embargo, el hecho de que el papel de santo Tomás y los motetes del apostolado estén escritos por el mismo amanuense y en la misma libreta plantea un problema porque, tanto los motetes del apostolado como santo Tomás se cantan en la *Festa* y no pueden ser interpretados por el mismo cantor debido a que el apóstol santo Tomás no aparece hasta el final del drama. Hay varias hipótesis para explicar esta circunstancia:

- a) Que la misma libreta fuera utilizada por dos cantores diferentes y que se la intercambiaran en medio de la celebración.
- b) Que aun siendo el mismo amanuense las partituras fueran escritas en diferentes años y que cuando se escribieron los motetes el cantor de santo Tomás fuera diferente al del ternario, cosa que sucede en torno a 1824.
- c) Que la libreta se utilizara en los ensayos y que en la celebración santo Tomás cantara de memoria o con una partitura de *atrezzo*.
- d) Que el cantor de los motetes del apostolado, tras haber interpretado su papel, saliera disimuladamente en mitad de la celebración, se vistiera de santo Tomás y volviera a entrar por la puerta mayor interpretando el papel.

Aunque la última opción de todas parezca la más descabellada, es la más probable. Esta circunstancia se dio hasta la década de 1970. El cantor Antonio Orts entraba con el ternario y participaba durante toda la *Vespra* y el comienzo de la *Festa* como un apóstol más cantando los motetes de los apóstoles. En el momento en que comenzaba a bajar el araceli aprovechaba para salir disimuladamente por la escalerilla posterior del *cadafal*. Se cambiaba de túnica y entraba por la puerta mayor como santo Tomás. Esta costumbre debió iniciarse en 1802 y estuvo vigente por lo tanto durante más de 170 años.

⁵³⁹ Véase capítulo VI.

La tabla siguiente muestra un resumen de los cambios más importantes acontecidos en los motetes del apostolado durante el periodo comprendido entre 1709-1841:

Año	Versión	Observaciones.
1709	Zacarías	Un cantor por parte, acompañados por un bajón.
1712	Zacarías	Desaparece el bajo, siendo interpretado su papel por un bajón.
Ca.1773	Zacarías	Canta un apóstol y el contralto del ternario.
1780	Zacarías	Los intérpretes son miembros del apostolado diferentes a los que cantaban el ternario.
1792	Versión A	Interpretada por Mn. Pasqual Brufal y Mn. Francisco Galbis que deben intercambiarse las libretas en mitad de la celebración.
1794	Versión B (Jacinto Redón)	Se subsana el problema del cambio de libretas.
1801	Jacinto Redón	Bajo el magisterio de Estevan Brufal, vuelve a interpretar el contralto del ternario los motetes.
1802	Ignacio Rodríguez	Se vuelven a interpretar los motetes con un cantor por parte, versión C, hasta la sustitución de las libretas en 1841.

6. La interpretación durante los años 1841- 1935

La costumbre de que los cantores del ternario cantaran también los motetes de los apóstoles se mantuvo en el tiempo desde que fue instaurada en 1802 por Ignacio Rodríguez, por ello, cuando en 1841 Francisco Antonio Aznar redacta las nuevas libretas, incluye estos cantos en las correspondientes al ternario. Aunque la partitura del ternario cambió sensiblemente a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX las libretas que redactó el maestro Aznar continuaron utilizándose hasta la guerra civil. Los motetes del apostolado siguieron siendo acompañados por un instrumento grave, de ello da fe la partitura de *bajo metal* recuperada en esta tesis.

x. LA JUDIADA.

La judiada es la escena en la que los judíos, avisados de que los apóstoles pretenden enterrar el cuerpo de María intentan robarlo. Entonces, se entabla una pelea con los apóstoles en la que uno de los judíos logra llegar hasta la cama de la Virgen, momento en el cual se produce un milagro y queda paralizado. El resto al ver lo sucedido, cesa en su empeño, pide perdón, se convierte y solicita a san Pedro el sacramento del bautismo.

La escena, aparece en la consuetud de 1625 y en el resto de consuetas que se suceden, a saber: 1639,1709, 1722 y 1751. Los motetes que forman esta escena son los siguientes:

- *Aquesta gran novetat*
- *Deu Adonay*
- *Promens Jueus*⁵⁴⁰
- *Nosaltres tots creem*
- *Cantem Senyors*

La historiografía de la *Festa* da por hecho que la escena fue suprimida en el siglo XVIII debido al tumulto que se producía en la iglesia y no se recuperó hasta la “restauración” del año 1924 realizada bajo las directrices de Oscar Esplá.⁵⁴¹ Actualmente autores como Masisp o Vives, sin entrar en detalles, ponen en duda esta hipótesis basándose en las libretas de los cantores de 1841 y apuntan la posibilidad de que al menos durante un tiempo algunos motetes se continuaran cantando.⁵⁴²

La primera y única referencia en torno a la desaparición de esta escena es, por desgracia poco fiable. Se trata de la descripción que realiza Fuentes Ponte de la *Festa* del año 1886:

*La antigua judiada- Para el segundo día marca el Consueta y el librito traducción en castellano que se vende en la sacristía, la escena que se tituló “la judiada” [...] pero esto no se ejecuta hoy, habiéndonos informado que fue prohibido por el Ilmo. Obispo señor Tormo.*⁵⁴³

El texto es poco fiable porque, además de ser una fuente oral, Fuentes Ponte escucha la historia más de cien años después del suceso, por la cantidad de detalles que pueden haber sido omitidos o añadidos en todo ese tiempo. En otro epígrafe Fuentes se queja del tumulto y desorden imperante en la Basílica durante la celebración del Misterio y considera que los asistentes deberían guardar silencio y mostrar un mayor respeto al encontrarse en un lugar de culto. Esta afirmación ha llevado a algunos investigadores a conjeturar que quizá la causa de la supresión de la judiada fuera el alboroto que se producía en la escena. Esta es la única

⁵⁴⁰ Aunque pertenece a la judiada, este canto es interpretado por los apóstoles. Para más información sobre este motete, véase el apartado *Motetes de los apóstoles*.

⁵⁴¹ Véase CASTAÑO GARCÍA, Joan, *La restauració de la Festa d'Elx en el primer terç del segle XX*.

⁵⁴² GÓMEZ MUNTANÉ, M^a Carmen y Jesús Francisc MASSIP BONET, *Consueta de 1709. Ed. Facsimil*; VIVES RAMIRO, José María, *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*.

⁵⁴³ FUENTES PONTE, Javier, *Memoria histórico-descriptiva del Santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche*. Lérida: Tip. Mariana, 1887.

referencia que existe sobre las causas y la fecha de la desaparición de la judiada. Sin embargo, como se demostrará en el presente trabajo, la supresión de la judiada nunca fue total (ni siquiera el año en que Fuentes asistió a la *Festa*) y la escena pasó por diferentes etapas que estudiaremos a continuación.

En los memoriales de los años 1633, 1641 y 1655 el número de judíos oscila entre 9 y 11. Los judíos solo cobraban en pesadas de carne y dulce y en 1655 parece que pudo llegarse a la cantidad de 17 personas, aunque no está en absoluto claro ya que estas solo aparecen en una de las listas⁵⁴⁴. Sea como fuere lo más probable es que el número oscilara a lo largo de los siglos XVII y XVIII entre siete y diez cantores como parecen indicar los diferentes pagos encontrados en los memoriales para confeccionar los vestidos. En 1748, junto con diferentes telas y enseres destinados a otros cantores encontramos la siguiente referencia:

Otrosi- Al dicho [...], 3 L 10 s por las hechuras de siete túnicas para la judiada [...] 4 s 5 d por siete varas de liston para las túnicas de la judiada 6 s 8 d por quatro varas de colonia azul dos varas verde y una vara pajisa para dichas túnicas y mantos[...] 1311s 1 d⁵⁴⁵

Y en el año 1760 se compra una nueva sotana:

Otrosi: A Nicolas Garriga quatro libras diez sueldos valor de cinco varas tafetán verde doble a nueve reales que se han comprado para una sotana de la judiada4_10

El vestuario de los judíos debía ser sin lugar a dudas el más sencillo de todos y aquel al que menos cuidado se prestaba. Si los pagos por cuidar, remendar y renovar en todo o en parte los vestidos de los Apóstoles, Marías y Ángeles son muy frecuentes, de la judiada solo encontramos, de entre todos los memoriales, estos dos apuntes.⁵⁴⁶ Además, los cantores que desempeñaban estos personajes tampoco llevaban peluca, ni hay constancia de que recibieran zapatos o ningún otro tipo de ornamento adicional.

⁵⁴⁴ AHME Legajo 25/3. Véase ANEXO VI.

⁵⁴⁵ AHME. Legajo 27/1-1.

⁵⁴⁶ Véase capítulo III.

En lo que respecta a las partituras, aparte de la consuetas de 1709, tan solo tenemos la referencia a cuatro cartones de la judiada que el maestro de capilla Jacinto Redón recibió en 1749 al tomar posesión de su cargo:

Yo el licenciado Jacinto Redon Maestro de la capilla de musica de esta villa confieso tener en mi poder los papeles de solfa propios de la ilustre villa siguientes

[...]

El cuaderno de la consuetas de nuestra señora de Agosto nuevo con cubiertas de pergamino

[...]

*.....Elche y Marzo 1º 1749= Mosen Jacinto Redon Pbro
Tengo amen de lo otro los quatro papeles de la Judieata= Redon⁵⁴⁷*

[...]

No existen más noticias de la judiada anteriores a 1760. Para saber algo más sobre cómo se desarrollaba la escena tenemos únicamente la información que nos ofrecen las consuetas.⁵⁴⁸ Éstas relatan que tanto san Pedro como el principal de los judíos desenvainan espadas (*coltells*) durante la pelea, cosa que hoy no sucede.

En cuanto a su desaparición, si damos credibilidad al testimonio de Fuentes Ponte, durante el tiempo en que Jacinto Redón ocupó el cargo de maestro de capilla fue cuando se decidió por parte del obispo Tormo “suprimir” la judiada. Joan Castaño⁵⁴⁹ opina que la supresión de la judiada pudo resultar relativamente fácil ya que Jacinto Redón era el maestro de capilla impuesto por el obispo tras el pleito a tres bandas que se extendió entre 1733 y 1749 entre obispado, Fábrica y Villa por los derechos en el nombramiento de maestro de capilla⁵⁵⁰ y que se solventó con la victoria del obispo y la imposición del mencionado Redón. Al ser un maestro que dependía directamente del prelado, éste pudo hacer valer su poder y suprimir la escena sin mayores problemas. No hay datos que lo certifiquen, aunque la hipótesis parece lógica. Sin embargo, existen evidencias de que la judiada no debió desaparecer completamente tal y como dice Fuentes Pontes. En los memoriales de Propios y Arbitrios encontramos, en las listas de pesadas de carne y dulces, pagos a cantores e instrumentistas *por cantar los motetes de la judiada*. Entre 1773 y 1833, años en que

⁵⁴⁷ AHME. Racional Mayor 1710. Sig. b/237 fol. 12 vº.

⁵⁴⁸ Véase capítulo VI.

⁵⁴⁹ CASTAÑO, *Plets i sermons...* En prensa.

⁵⁵⁰ Véase Capítulo V.

disponemos de estos memoriales y en los años 1839 y 1841 encontramos siempre una partida destinada al pago de pesadas y dulces por cantar los motetes de la judiada. Además, en las libretas para uso de los cantores que redactó Francisco Aznar se encuentran contenidos estos motetes, por lo que es seguro que se cantaban. Solo con estos apuntes ya podemos afirmar que la escena de la judiada no desapareció totalmente, aunque como veremos a continuación sí sufrió modificaciones importantes a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Los memoriales conservados reflejan una escena que debía ser muy diferente a la actual y en la que probablemente había desaparecido la dramatización tal y como hoy la entendemos, o al menos sufrido una reforma importante. Si el primer memorial de pagos en especie que conservamos está datado en 1773 podemos afirmar con toda certeza que hubo una reforma de la escena de la judiada entre 1760, año en que encontramos la última noticia de la compra de una túnica para la judiada y 1773 año en que encontramos pagos *por cantar los motetes*. Si aceptamos la hipótesis de Fuentes como buena, y admitimos que fue el obispo José Tormo el que decidió “suprimir” la escena podemos acotar bastante más la fecha de “desaparición” ya que Tormo ejerció su magisterio entre 1767 y 1790. Como el memorial de propios de 1773 da fe de que la judiada estaba reducida a la mínima expresión ya en esa fecha, podemos acotar esta circunstancia entre 1767 y 1773. Entre esos cinco años, se decidió modificar radicalmente la escena de la judiada suprimiéndose la acción dramática y pasando a interpretarse una versión reducida. Sin embargo, no se trató de una reforma precisa y limitada en el tiempo sino que al parecer lo que se hizo fue eliminar la dramatización y reducir drásticamente el número de cantores, pero se siguieron cantando los motetes. El modo en que se interpretaban los motetes se fue modificando sensiblemente con los años, variando el número de cantores, tesituras de éstos e instrumentos utilizados. A través de las listas de cantores podemos reconstruir aproximadamente como quedó tras la reforma y como fue cambiando a lo largo de los años, hasta su casi total desaparición a mediados del siglo XIX. En el cuadro 5 se puede apreciar de forma clara esta evolución, pudiendo observar la variación del número de cantores e instrumentistas a lo largo de los años.

Jacinto Redón, quien ejerció el cargo de maestro entre 1749 y 1799, fue el responsable de hacer la primera adaptación. Los dos primeros años (1773-1774) que conservamos los pagos en especie son especialmente relevantes. Llama la atención el número de individuos que participa en la escena y que además ninguno de ellos formaba parte del apostolado. El conjunto estaba formado por cinco personas, un bajón, un violón un tiple y dos músicos más. Estos dos músicos eran Salvador Molina y Salvador Esteve, que tenían tesitura de contralto y que ejercieron durante algún tiempo este cargo en la capilla, sin embargo en estos años ambos tocaban el clarín y la trompa en la capilla de música por lo que no podemos descartar que tocaran estos instrumentos en la judiada en vez de cantar, quedando el conjunto formado por bajón, violón, dos clarines/trompas y un tiple. Entrando en el terreno de la especulación, debido a la falta de documentos que lo certifiquen de manera clara, podemos conjeturar que un grupo instrumental como este debía acompañar a la judiada antes de su reforma, ya que durante los años 1745-1760 siempre encontramos pagos en dinero a estos instrumentistas⁵⁵⁸ por lo que no es descartable que tras la reforma algunos de estos músicos pasaran a cobrar únicamente en especie. El bajón y el violón siguieron cobrando también en dinero porque acompañaban también los motetes del apostolado, no así los clarines que acompañaban solo a la judiada realzando el contraste entre la entrada de los judíos y el canto de los apóstoles. No se han descubierto hasta el momento más documentos que lo corroboren por lo que no podemos ir más allá de la especulación pero atendiendo a los libros de cuentas aquí transcritos, la hipótesis a mi entender más probable es que la judiada estuviera formada a mediados del siglo XVIII por ocho o diez cantores acompañados por un conjunto instrumental bastante numeroso formado al menos por un bajón, un violón, dos clarines y probablemente una o dos cornetas. Este conjunto contrastaría de forma sensible con el grupo más reducido formado únicamente por instrumentos de cuerda y puede que también el bajón que acompañaba a los apóstoles y que incluso como hemos visto, durante algunos años del magisterio de Redón pudieron interpretar los motetes *a capella*. Esta práctica interpretativa encaja perfectamente en los gustos musicales del barroco español donde eran especialmente apreciados la policoralidad y el contraste, es decir, un primer coro de apóstoles donde predomina la parte vocal y un segundo coro con una mayor presencia instrumental.

⁵⁵⁸ Ver apéndice B.

Cuando se realiza la “supresión de la juadiada” que hemos determinado entre los años 1767-1773, la primera adaptación de Redón consistió en dejar intacto el grupo instrumental reduciendo la parte vocal únicamente al tiple y eliminando la dramatización. Sin embargo, en los años 1773-1774, ninguno de los músicos que aparece en las listas formaba parte del apostolado, por lo que algo de movimiento escénico debía producirse aunque no se ha conservado más documentación que aclare los movimientos de estos músicos sobre el *cadafal*.

Durante los años 1776-1779 sabemos de una reducción del número de intérpretes, todo parece indicar que se suprimen los dos clarines mientras una corneta se añade al elenco y se mantiene a un solo cantor, Salvador Esteve, aunque como hemos dicho también podría tocar el clarín quedando un conjunto únicamente instrumental, al menos en algunos motetes. Sin embargo, todo parece indicar que los dos clarines se suprimieron de la *Festa* en aquellos años y que los dos intérpretes, Molina y Esteve se integraron como cantores⁵⁵⁹.

En 1782 figura entre los encargados de cantar los motetes de la juadiada el primer apóstol, que curiosamente es Salvador Molina mientras el otro cantor, Jayme Pomares no pertenece al apostolado. Es probable que Jayme Pomares fuera el encargado de interrumpir el canto de los apóstoles comenzando a cantar *Aquesta gran novetat* y acto seguido irrumpiendo el grupo instrumental. Así, aunque se hubiera eliminado la dramatización se conservaría, al menos, el contraste tímbrico propio de la escena.

Es a partir del año 1798, con el magisterio de Estevan Brufal, cuando se generaliza la práctica de que sean los mismos apóstoles los que canten los motetes de la juadiada y siempre que aparece un cantor que no es apóstol se trata de un niño, es decir, un tiple. Durante el magisterio de Brufal se instaura la costumbre de acompañar el apostolado con un bajón y una corneta, por lo que el contraste tímbrico que se producía con el comienzo de la juadiada desaparece, quedando la escena difuminada ya que se interpretaba sin solución de continuidad por los mismos cantores y con el acompañamiento de idéntico grupo instrumental. Esta fórmula, establecida por Estevan Brufal perduró, con ligeros retoques, durante más de veinte años ya que el único cambio que parece haber realizado Ignacio Rodríguez durante su magisterio es la reducción a dos cantores en algunos años. Además, en la mayoría de ocasiones los encargados de cantar la juadiada son los mismos que

⁵⁵⁹ Como se puede ver en el apéndice A ambos habían desempeñado el papel de contralto en la capilla.

interpretaban los motetes de los apóstoles. En el año 1823 aparece como cantor Francisco Antonio Aznar que hasta julio de ese mismo año había cantado de tiple en la capilla empleo que dejó, al parecer, no por falta de voz sino por pasar a ocupar la plaza de contrabajo-violón por lo que es bastante probable que tanto en la juadiada como en el apostolado cantara de tiple, fuera o no una voz blanca. Este sería el momento en el que se escribió la parte de tiple de la partitura *Aquesta gran novetat* que aparece en la libreta de *Contralt pera el ternari*⁵⁶⁰. En el mismo año de 1823 el conjunto instrumental quedó reducido únicamente a dos intérpretes de los cuales uno de ellos era con seguridad un bajón y el otro probablemente un violón aunque no es descartable que fuera una corneta y que Antonio Vilaplana acompañara a los apóstoles con el violón y a los judíos con una corneta recordando así de alguna manera el enorme contraste entre los dos grupos que debió existir a mediados del siglo XVIII. Esta disposición se mantuvo hasta ca.1833, año en que es nombrado maestro de capilla Francisco Antonio Aznar. Tan solo dos años después, en 1835, el Ayuntamiento suprimió la capilla de músicos profesional y fue a este maestro al que le tocó hacer la adaptación de la *Festa* a las nuevas circunstancias. Solo conservamos el primer año del magisterio de Aznar y al parecer, mientras la capilla de música fue profesional no hubo cambios significativos en cuanto a la parte instrumental con respecto a años anteriores. Sin embargo, los cantores aumentan su número a cuatro, lo que parece una decisión personal del propio Aznar nada más hacerse cargo del magisterio. No se ha conservado documentación, es de suponer valiosísima, sobre cómo se interpretó la *Festa* en los años 36, 37 y 38, época en la que se realizó la transición entre la capilla de músicos profesional y el conjunto de músicos contratados únicamente para cantar la *Festa*. Sin embargo, en los últimos memoriales conservados de 1839 y 1841, encontramos una formación muy diferente de las anteriores debido a que ya no existía capilla de música profesional y Aznar se debió ver obligado, probablemente a partir de 1836, a prescindir de todos los músicos salvo del que realizaba el papel de bajo. Según se desprende de éstos memoriales, el conjunto encargado de cantar la juadiada durante aquellos años estaba formado únicamente por un bajón y cuatro cantores. Esta formación debió ser la estándar durante varias décadas ya que en las libretas realizadas por el mismo Aznar en 1841 encontramos cuatro libretas con las correspondientes voces de la judiada.⁵⁶¹ A estas cuatro libretas habría que añadirles el papel del bajo instrumental que sería probablemente el mismo o una copia del bajón del siglo XVIII. Sin embargo, la indicación que encontramos en estos

⁵⁶⁰ Sig. b 446/1-2

⁵⁶¹ Véase capítulo VI.

dos años con respecto al instrumento acompañante es en 1839 “acompañamiento bajo tiple” encargándose de ello Ramón Botella y en 1841 a únicamente “acompañamiento Tiple” siendo Antonio Campos el encargado de tocar, sin que sea posible especificar a qué instrumento o instrumentos se refiere por falta de más documentación. Tras la desaparición de la capilla profesional, durante una primera época comprendida entre 1836 y ca.1862, atendiendo a las libretas realizadas por el maestro Francisco Antonio Aznar en 1841, se puede deducir que todavía se interpretaban íntegramente los cinco motetes de la juadiada. Sin embargo, por alguna razón, *Aquesta gran novetat*, *Nosaltres tots creem* y *Cantem Senyors* fueron eliminados en algún momento. Hay dos razones para mantener esta afirmación:

La partitura del *bajo metal* que se ha recuperado en esta tesis solo contiene los motetes *O Deu Adonay* y *Promens jueus*.

En las libretas de 1841 aparece la anotación “NO” escrita de mano posterior en los tres motetes eliminados. Lo que significa que en 1841 y durante algún tiempo sí se interpretaron.

Por otra parte en el capítulo VI, hemos determinado la más que probable redacción del *Libro de tapas verdes*, en 1862. Como el mencionado libro no contiene tampoco los tres motetes podemos inferir la desaparición de estas piezas en una fecha próxima y anterior a 1862 o al menos entre 1841 y 1862, año en que hemos determinado la posible redacción del *Libro de tapas verdes*⁵⁶² que, al igual que la partitura del *bajo metal* tan solo contiene los motetes *O deu Adonay* y *Promens jueus*.

Con la eliminación de los tres motetes antes mencionados los cantos que sobrevivieron de la juadiada quedaron absolutamente diluidos entre el apostolado, tanto que en 1855 no aparecen en la guía del espectador realizada por Fuentes Agulló⁵⁶³ y también pasaron desapercibidos para Fuentes Ponte en su descripción de la *Festa* de 1886. Sin embargo, aunque Fuentes Agulló en 1855 y Fuentes Ponte en 1886 afirmen que la juadiada no se interpretaba, los motetes *O deu Adonay* y *Promens jueus* jamás dejaron de interpretarse, por tres razones:

⁵⁶² Véase capítulo VI.

⁵⁶³ FUENTES AGULLÓ, Francisco, *Epítome histórico de Elche desde su fundación hasta la Venida de la Virgen inclusive y traducción de la Fiesta*.

- 1) Aparecen en el cuaderno del *Bajo metal*.
- 2) Estaban contenidos en el *Libro de tapas verdes*.
- 3) En las libretas de 1841 no están señalados con la palabra *NO* de mano posterior como ocurre en el resto de motetes de la escena.

Ambos motetes debían cantarse sin solución de continuidad y por ello pasaron desapercibidos, pero jamás dejaron de interpretarse. Con todos estos datos podemos datar la desaparición de los otros tres motetes (*Aquesta gran novetat*, *Nosaltres tots creem* y *Cantem Senyors*) entre 1841 y 1855.

La escena de la judiada fue “recuperada” en 1924 bajo la dirección de Oscar Esplá.⁵⁶⁴ Sin embargo, no conservamos ninguna partitura procedente de esta restauración. Con los datos hasta aquí expuestos podemos afirmar que la “restauración” de Esplá consistió en la recuperación de la acción dramática y la inclusión de nuevo de los motetes *Aquesta gran novetat*, *Nosaltres tots creem* y *Cantem Senyors*. Además se suprimió el *bajo metal* que acompañaba a apóstoles y judíos.

xi. SANTO TOMÁS.

En la libreta de *Baix pera el ternari* del siglo XVIII vienen anotadas de mano posterior tres versiones de este canto. Estas son las únicas partituras de santo Tomás que se han conservado del siglo XVIII, además de las consuetas de 1709 y 1722. Según se desprende de los memoriales desde, 1712 era práctica común que el bajo del ternario cantara también de santo Tomás. Con anterioridad era un hijo de la villa de Elche el que se encargaba de realizar este papel, sin embargo como se puede leer en las cuentas de Clavería de 1712, ese año hubo que buscar un cantor foráneo:

Termino de Sto. Thomas

Otrosi: Veinte y ocho libras que cobro de Andres Anton por el arrendamiento que se la hizo de la sossa del termino de S^{ta} Thomas del año pasado 1712 que por no aver hijo de la villa que hiziere el papel de S^{ta} Thomas a quien se le dava este termino le arrendo la villa y consta por la

⁵⁶⁴ CASTAÑO GARCÍA, Joan, *La restauració de la Festa d'Elx en el primer terç del segle XX*.

obligacion que dicho Andres Anton otorgo ante Carlos Garcia en [hueco] de 17 [hueco] de 1712..... 28 L.⁵⁶⁵

En 1713 ocurre lo mismo y como se deduce de los memoriales cada vez que se contrataba a un cantor foráneo para este papel se le retribuía también por cantar el bajo en el ternario.

A partir de 1747 comienza la costumbre de pagar de manera regular todos los años a un cantor foráneo para que realice el papel. Como ocurre en los casos de san Juan y san Pedro, aunque el cargo sea remunerado el cantor suele estar vinculado emocionalmente al puesto. Por ejemplo, Francisco Redón desempeñó el papel de santo Tomás al menos desde 1773 y hasta 1798. Francisco Redón, probablemente familia del maestro de capilla, fue sochantre de Santa María desde 1756 hasta el 12 de mayo de 1762 año en que pasó a Alicante y posteriormente acabó como tenor en la catedral de Orihuela desde 1779. Mientras fue cantor de la capilla de Santa María desempeñó un papel en el araceli, cuando abandonó Elche comenzó a cantar el papel de santo Tomás en una fecha comprendida entre 1756 y 1773. La partitura confeccionada por Jacinto Redón que se encuentra en la libreta *Baix pera el ternari* probablemente está destinada a él y, aunque es una copia fidedigna de la consuetud de 1709, encontramos curiosos signos que parecen destinados a indicar las pautas para ornamentar el canto.

Con la entrada del nuevo maestro de capilla (Estevan Bufal) Redón es sustituido por Luis Roca que desempeñaba el puesto de contralto de segundo coro y sochantre en la capilla de Santa María. Roca, debió seguir utilizando la partitura redactada por Redón durante los primeros años hasta que con la entrada del maestro Ignacio Rodríguez, éste confeccionó una nueva partitura con variantes rítmico-melódicas y donde aparecen especificados algunos adornos.⁵⁶⁶ Probablemente la partitura fuera destinada a Francisco Sans que solía cantar el papel de san Pedro pero que ese año, bien por decisión del nuevo maestro de capilla bien por indisposición de Roca tuvo que cantar de santo Tomás, lo que obligó a confeccionar una partitura con las variantes (probablemente no todas) que tradicionalmente hacía este personaje. Roca volvió a desempeñar el papel de santo Tomás desde ca.1805 hasta 1822 y nunca necesitó escribir una nueva partitura. Tras la retirada de

⁵⁶⁵ AHME. Legajo 25/ 4-4.

⁵⁶⁶ Véase Capítulo VII. Origen y evolución de los adornos.

Roca, en la última parte del magisterio de Rodríguez, entre 1823 y 1833, se pierde la costumbre de que el mismo cantor interprete los papeles de santo Tomás y bajo del ternario, sin embargo Pascual Galiano comenzó a compatibilizar el papel de san Pedro, que venía desempeñando desde al menos 1820 con el de santo Tomás desde 1828 hasta al menos 1833 por lo que es probable que en la libreta de san Pedro que se halla extraviada fuera anotada la partitura de santo Tomás que cantaba Pascual Galiano. Con la llegada de Francisco Antonio Aznar debió volver la costumbre de que santo Tomás y el bajo del ternario fueran interpretados por el mismo cantor, Vicente Tellols, también sochantre de Santa María realizó este papel, sin embargo no ha quedado ninguna anotación en la libreta de 1841 con la partitura de santo Tomás, al contrario de lo que ocurre con las libretas del XVIII, por lo que es probable que se utilizara otra partitura que ha desaparecido o que se cantara de memoria. Tenemos que esperar al *Libro de tapas verdes* ca.1862 para encontrar una nueva partitura que sigue la línea de las libretas del XVIII y no de la consuetud de 1709. Por último encontramos la partitura de Javaloyes que ha sido recuperada recientemente por los técnicos del Archivo Municipal⁵⁶⁷ pero que como he explicado se utilizaba únicamente como atrezo.

xii. EL ARACELI Y LA CORONACIÓN

El araceli junto con el ternario es una de las piezas emblemáticas de la *Festa*. Los cantores adultos solían cobrar 10 libras y 5 libras los niños además de dos pesadas de carne y dulce por persona. Al igual que en el ternario era frecuente la contratación de cantores foráneos para los papeles adultos. Aunque solo tenemos datos irrefutables desde 1754 la colación de los pagos denota que esta práctica se remonta a comienzos del siglo XVIII. Desde 1773 está especificado el papel que desempeña cada cantor. También era frecuente que el cantor encargado de interpretar el Ángel hiciera doblete y cantara también de tiple en el araceli.

Durante algunos periodos se observa como los papeles de tenor y contralto van alternando entre diferentes cantores de un año a otro, pero lo más frecuente es que un mismo cantor realice el papel durante muchos años consecutivos lo que denota un vínculo emotivo que va más allá del interés pecuniario y posibilita la transmisión oral de los adornos. Además, al ser la misma persona la que realiza el mismo papel durante periodos tan largos de tiempo,

⁵⁶⁷ Véase capítulo VI.

su forma de cantar, de ornamentar e incluso sus gestos a la hora de actuar quedan en la memoria colectiva de los ilicitanos que los reconocen como los adecuados. A comienzos del siglo XVIII Nicolás Bocanegra desempeñó el papel de tenor entre 1715 y 1732 y a partir de este cantor hay constancia de que casi todos los cantores desempeñaron el papel durante al menos un lustro. El más longevo de todos y probablemente el que más influyó en la consolidación de los adornos y el estilo interpretativo fue Bernardino Vidal que consta en las listas como tenor del araceli por primera vez en 1792 y luego ininterrumpidamente entre 1796 y 1839.

Como en el caso del resto de piezas que se cantan con adornos añadidos es muy frecuente que los encargados de cantarla, sobre todo el papel de tenor, sean los sochantres lo que redunda en la relación de los melismas de los cantos con los adornos propios del gregoriano.

El araceli fue acompañado con un Arpa y otro instrumento que ejecutaban los adultos desde al menos 1655. Este es el primer año que queda constancia de un pago de 12 reales por la compra de cuerdas:

Mes se dona ab mestre de capella pera que compras cordes pera la Arpa y demes instruments pera dita festa dotze reals.....12 r.⁵⁶⁸

No existe en los memoriales ningún apunte que haga referencia a la compra de un arpa. Esto puede ser debido a que se utilizaba el arpa de la capilla de música. Sí es frecuente que se mencione la compra de cuerdas para el arpa y las guitarras ya que al ser estas de tripa debían ser sustituidas con regularidad.

En 1715 se hace referencia por primera vez a la participación de una vihuela.

Item, a Mosen Joseph Lopez de cuerdas de vihuela 1 L.⁵⁶⁹

⁵⁶⁸ AHME Legajo 25/3.

⁵⁶⁹ AHME Legajo 25/4-6.

La vihuela es un instrumento cordófono punteado cuyo uso estuvo muy extendido en España sobre todo durante el siglo XVI⁵⁷⁰. Aunque durante el siglo XVII fue sustituido progresivamente por la guitarra la voz vihuela continuó utilizándose a lo largo de los siglos XVIII y XIX para referirse a la guitarra por lo que no podemos saber con exactitud a que instrumento se refiere. Los niños utilizan actualmente pequeñas guitarras sin cuerdas decoradas, estos “instrumentos” aparecen nombrados durante el siglo XVIII como tiples. Actualmente solo están decorados los instrumentos de los niños pero en el siglo XVIII se pintaban también el arpa y la vihuela como queda reflejado en el memorial de 1744:

*Otrosi: a Gines Garcia cinco sueldos para para quatro varas y media de colonia nacar para los diapasones de los instrumentos del araceli 5 s.*⁵⁷¹

Y en 1748:

*Otrosi- A Gines Garcia para las cintas de la viguela y tiples y clavijas que se hicieron nuevas..... 9 L.*⁵⁷²

En 1758 se renovó el instrumento conocido como vihuela y se pintó como era costumbre:

Otrosi: A Fran^{co} Ximenez por el valor de una vihuela que se compro para el Araceli diez y seis sueldos 16 s

Otrosi: A Joaquin Sempere pintor por haver dado el charol a la vihuela y dos tiples y cortar los perfles una libra diez y ocho sueldos 1,,18

La denominación de vihuela debió seguir usándose durante mucho tiempo como da fe el siguiente recibo fechado en 1787:

El infrafirmado maestro dorador vecino de esta villa de Elche recivi de los Señores Dⁿ Gaspar Anton y Dⁿ Joaquin cortes ocho reales corrientes por el trabajo de haver dado color a una Vihuela que presisamente se nesesitava para el dia y fiesta de Nuestra Señora de la Asumpcion cuyo instrumento

⁵⁷⁰ ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la antigüedad a J. S. Bach*. Barcelona: Península, 2009.

⁵⁷¹ AHME Legajo 26/4-4.

⁵⁷² AHME Legajo 27/1-1.

*havia de servir para alternar con los demas que abajaron con la araceli.
Elche y Agosto 18 de 1787= Son 8 reales = Josef Oliver.⁵⁷³*

Las únicas partituras conservadas son las que se guardan en el AHME confeccionadas por Bautista Buyolo a comienzos del siglo XIX y por Alfredo Javaloyes a principios del siglo XX. En la copia del *Libro de tapas verdes* se especifica que no se copia el araceli porque coincide con los cartones adornados del AHME, es decir con los de Javaloyes⁵⁷⁴. Lo que significa que en ca.1862, año en que se redactó el *Libro de tapas verdes*, los adornos del araceli ya estaban fijados y eran prácticamente los mismos que reproduce Javaloyes en su partitura. Si bien, pudo existir una *partichela* intermedia para uso de los cantores entre la partitura de Buyolo y la de Javaloyes.

Según la descripción que realiza Ruiz de Lihory, los ángeles del araceli eran los encargados de cantar el *Gloria Patri*:

*Un grito unánime, atronador y jubiloso del pueblo conmueve las sagradas bóvedas del templo; las armonías del órgano, el volteo de campanas, el rumor de las lejanas músicas y los estampidos del cañón, aumentan la grandiosidad del acto, y las voces infantiles, agudas y vibrantes de los ángeles, cantando el Gloria Patri [...]*⁵⁷⁵

La consuetud de 1639 parece indicar que tras el canto del *Gloria Patri* por parte del araceli se entonaba el salmo *In Exitu Israel* por parte de apóstoles y judíos. La asignación del motete del *Gloria a los apóstoles* y la eliminación del salmo como canto conclusivo se produjeron a comienzos del siglo XX.

xiii. LA CORONACIÓN

Los intérpretes de “la coronación” recibían dos pesadas de carne y dos de dulce. Salvo algunos años excepcionales, lo normal durante todo el siglo XVIII hasta 1796 es que el cantor contratado para interpretar el tenor del *ternari* cantara también la voz de adulto en la coronación tarea por la que cobraba aproximadamente 3 libras. A comienzos del siglo

⁵⁷³ AHME H 120-4.

⁵⁷⁴ Véase Capítulo II.c.v. *Aproximación al Libro de tapas verdes*.

⁵⁷⁵ RUIZ DE LIHORY, J., *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: 1903.

XIX, probablemente debido al cambio de maestro de capilla se instaura la costumbre de contratar un cantor diferente para el ternario y la coronación. En cuanto los papeles de niños, es relativamente frecuente que el encargado de cantar la María cante también de tiple en la coronación. Las únicas partituras conservadas de la coronación son las confeccionadas por Alfredo Javaloyes que están depositadas en el AHME y la que aparecen en el *Libro de tapas verdes* que han sido recuperadas en esta tesis y que son muy similares en su estructura a los cartones del araceli realizados por Juan Bautista Buyolo.

xiv. EL SALMO IN EXITU ISRAEL DE AEGIPTO

El salmo *In exitu Israel de Aegipto* aparece anotado de mano posterior en todas las libretas del apostolado conservadas, excepto en dos del siglo XVIII que son la de *San Joan* y la *Contralt pera els motets*.⁵⁷⁶ En ninguna de estas libretas se reproduce la partitura, copiándose tan solo la letra. Por lo que es más que probable que se cantara siguiendo las costumbres de la práctica del gregoriano de cada época. El salmo se canta utilizando el Tono Peregrino en una versión propia que ha debido de ir conformándose a lo largo de los siglos. No se ha conservado ninguna partitura de este salmo hasta comienzos del siglo XX. La primera partitura es la de Salvador Román datada en el primer cuarto de siglo – probablemente 1924- que transcribe una partitura a cuatro voces en la segunda parte del salmo. Alfredo Javaloyes en su versión de 1933 no reproduce la melodía y la partitura de Pascual Tormo fechada en la década de 1940 escribe una melodía monódica⁵⁷⁷. Gracias a la recuperación del “*Bajo metal*” sabemos con seguridad que durante el siglo XIX se cantaba en fabordón y acompañada por un instrumento grave. Esto era una práctica habitual en el canto gregoriano por lo que podemos suponer que el salmo se cantaba en fabordón al menos desde el siglo XVII. En la libreta de *bajo metal* aparece escrito en tres versiones diferentes y con considerables diferencias rítmico melódicas entre ellas lo que vuelve a incidir en que se cantaba según las costumbres de la iglesia local.⁵⁷⁸

En la consuetud de 1639, aunque carece de partitura, parece dejar claro que el *Gloria Patri* era entonado por los cantores del araceli⁵⁷⁹. A continuación la consuetud de 1639 anota:

⁵⁷⁶ La signatura de *san Joan* es b 446/1-8 y la de *contralt pera els motets* b 446/1-7.

⁵⁷⁷ Ambas partituras se conservan en el APM.

⁵⁷⁸ Véase Capítulo VI y ANEXO IV.

⁵⁷⁹ Véase supra y ANEXO II.

Tiple.

Inexitu Isrrael de Aegipto: Domg Iacob de populo barbaro.

Alto.

Inexitu Isrrael de Aegipto: Domg Iacob de populo barbaro.

Tenor.

Inexitu Isrrael de Aegipto: Domg Iacob de populo barbaro.

Baxo.

Inexitu Isrrael de Aegipto: Domg Iacob de populo barbaro.

Según esta consuetud, durante el siglo XVII la *Festa* concluía con el canto del salmo por parte de apóstoles y judíos una vez el araceli terminaba de entonar el *Gloria*, esta práctica se cambió a comienzos del siglo XX, probablemente tras la reforma de 1924.



CONCLUSIONES



A través de los documentos y partituras estudiadas hemos podido conocer en profundidad la intrahistoria de la *Festa*, es decir, las costumbres propias de los ilicitanos que han cantado en ella durante los siglos XVII, XVIII y XIX, pero también cómo interactúa y cambia con los diferentes contextos sociales y culturales en los que se ha desarrollado. Durante estos tres siglos tuvo lugar la transformación social desde el antiguo régimen señorial hasta la sociedad burguesa decimonónica, la *Festa* adecuó sus estructuras económicas y sociales según la coyuntura del momento para lograr sobrevivir. Estéticamente transitó desde el Barroco hasta el siglo XX y fue adaptando el vestuario, la tramoya, las partituras a los hábitos interpretativos a cada momento.

El primer tercio del siglo XVII supone un punto de inflexión. La implementación de las decisiones adoptadas en el Concilio de Trento dio lugar a un nuevo orden litúrgico que conllevó la progresiva pero inexorable desaparición de la gran mayoría de dramas litúrgicos que proliferaban en Europa. Sin embargo, en Elche, el 11 de Marzo de 1609 el *Consell de la Vila* acuerda asumir a perpetuidad la responsabilidad de organizar y preservar la *Festa*. Este hecho es de capital importancia para la supervivencia del *Misteri* porque, además de reconocer explícitamente una voluntad de conservación, en el mismo cabildo se disponen una serie de impuestos destinados a recaudar el dinero necesario para costear las celebraciones. Cuando la mayoría de dramas similares sufrían un rápido declive, la decisión del *Consell*, además de convertir la *Festa* en la seña de identidad del pueblo, la dotó de infraestructuras que asegurarían su financiación durante más de siglo y medio. El rescripto papal de 1632 terminaría de garantizar la continuidad secular de la *Festa*.

Al hacerse cargo el consistorio de la financiación y organización de la *Festa* comienza un difícil equilibrio entre la municipalidad y la Iglesia. Gracias al vaciado de archivo realizado por primera vez en esta tesis se puede constatar un interés cada vez mayor por parte del consistorio por controlar todo lo referente a la *Festa* que se refleja el aumento paulatino de la inversión, en la redacción de partituras oficiales a modo de “escritura de propiedad” y en la reiterada reafirmación de la *Festa* como seña de identidad municipal.

Durante el primer tercio del siglo XVII, la *Festa* consolidó las características fundamentales que hoy conocemos. La consuetud de 1625, que era custodiada en el Ayuntamiento casi como una reliquia en la *caxa de tres claus*, da fe de ello. El siglo XVII es la época en la que los dramas litúrgicos desaparecen y florece la ópera. Como se puede apreciar en los capítulos dedicados a la música, la *Festa* se adaptó a los nuevos gustos con

la entrada de la emergente capilla de música de Santa María que tuvo como consecuencia la introducción de sus usos interpretativos, entre los que se encontraba, además de la utilización de diversos instrumentos, el uso de polifonía en sustitución de la monodia gregoriana. De esta manera el arcaico drama litúrgico se adapta a los gustos del incipiente drama musical barroco.

Lejos de quedar estancada y definida por un modelo cerrado de interpretación, la *Festa* continuó evolucionando con los nuevos gustos del siglo XVIII. De este siglo se conservan las primeras partituras de los cantores que nos han permitido estudiar la evolución de los cantos y las prácticas interpretativas. La capilla de música fue ganando peso y se introdujeron paulatinamente músicos de cuerda que acompañaban a los intérpretes del apostolado mientras los judíos eran acompañados por instrumentistas de viento, provocando un contraste muy del gusto de la época. A mediados del siglo XVIII se invierten enormes sumas de dinero en la compra de vestuario y renovación de tramoyas que dotan a la *Festa* de una imagen espectacular y suntuosa. Por otro lado, el inquebrantable compromiso de la corporación municipal propició que, cuando en 1760 las nuevas leyes del Estado suprimen la clavería que proporcionaba rentas para la *Festa*, la financiación de ésta fuera asumida directamente por los presupuestos municipales.

Las desamortizaciones de comienzos del siglo XIX tuvieron efectos directos en la *Festa* dado que se tradujo en la disolución de la capilla profesional de música de Santa María por haberse suprimido la financiación. Los organizadores de la *Festa* reaccionan sustituyendo a los músicos profesionales por aficionados, una decisión que afectó a la calidad técnica del canto. Por otro lado, la escasez de dinero imposibilitó la renovación regular de vestuario y tramoya, que sufrieron un grave deterioro. A partir del primer tercio del siglo XIX comienza una decadencia que alcanza niveles alarmantes a finales de siglo. La participación instrumental quedó reducida al órgano y al uso de un instrumento de tesitura grave que acompañaba los cantos y cuya partitura ha sido recuperada en este trabajo. La escena de la judiada, que ya había sufrido una mutilación a finales del siglo XVIII –aunque sin desaparecer totalmente como hasta ahora se suponía– pierde la vistosidad de antaño. Además entran en escena elementos extraños como la figura del director vestido con levita o la interpretación de la Marcha Real en el momento de la coronación. A pesar de estas vicisitudes, la *Festa* continuó celebrándose, y mantuvo un grado de espectacularidad que llamó la atención de eruditos e investigadores a finales del siglo XIX.

La crisis del XIX, con la desaparición de la capilla profesional de música y la falta de recursos económicos, propició no obstante desarrollos que se pueden interpretar en clave positiva. En ese momento la *Festa* abandonó los cauces académicos permitiendo la conservación en su seno, al margen de la evolución de la música culta, de tradiciones interpretativas muy antiguas. Los adornos con los que se cantan algunas melodías son el ejemplo más significativo. Durante esta época ven la luz partituras modernas que recogen costumbres ancestrales de las que hoy en día apenas quedan vestigios vivos. Mediante la filiación estemática de las partituras hemos podido comprobar como los diferentes cantos van asumiendo paulatinamente las características que hoy podemos escuchar. Se observa como poco a poco se han ido incorporando pequeños matices, giros melódicos, inflexiones tonales y desechando otros rasgos. A la vez que se conserva la esencia de prácticas arcaicas, algunas de ellas enraizadas en el antiguo drama litúrgico, se modernizan ciertos atributos para adaptarlos a los hábitos musicales coetáneos.

Como sucede por ejemplo en la edificación de las grandes construcciones de la historia de la humanidad cada época ha dejado su huella en la *Festa*, pudiéndose reconocer rasgos procedentes de todos los periodos, logrando al final un conjunto orgánico que continúa abierto a nuevas influencias. El análisis de la *Festa* de hoy, a modo de documento gráfico, nos informa fielmente de lo que ha resultado ser su existencia.

El estudio de partituras y documentos tan solo nos ofrece una foto fija de cómo fue la *Festa* en un momento dado. Sirve para entender como cada generación de ilicitanos ha vivido el Misterio y lo ha transmitido a sus herederos. Los conocimientos obtenidos deben ser adecuadamente ponderados y empleados en la medida de lo posible para mejorar la *Festa* y para afrontar los retos que se plantean en el siglo XXI. Los estudios académicos como éste deben ofrecer fundamentos científicos y servir para la reflexión, pero se deben evitar tentaciones intervencionistas, por muy documentadas, ilustradas y bien intencionadas que sean. La voluntad popular es la que ha impulsado y sigue impulsando la *Festa* manteniéndola viva. En última instancia, es el Pueblo de Elche y únicamente el Pueblo de Elche, el que debe decidir el futuro de su *Festa*.

Recensión de las aportaciones científicas más relevantes realizadas en este trabajo de investigación:

En este trabajo de investigación se han documentado multitud de detalles referidos a las transformaciones escénicas, textuales y sobre todo musicales ocurridas a lo largo de estos trescientos años, lo que nos ha permitido describir las transformaciones sufridas por la *Festa* durante este periodo.

Aunque no ha sido objeto prioritario de este trabajo, se han expuesto nuevos datos muy valiosos sobre el vestuario:

- Se ha documentado como a partir de 1746 se da un incremento en las partidas destinadas a la renovación de los vestidos que culminará en 1749 con la confección de cuatro suntuosos atuendos para el araceli.
- Se ha realizado una primera aproximación a las telas y materiales empleados, demostrando que los ropajes utilizados eran mucho más vistosos que los actuales.
- Tras la reforma de la práctica totalidad de las prendas llevada a cabo a mediados del XVIII, ya no hay inversiones cuantiosas destinadas a este fin. Durante el siglo XIX, debido a las penurias económicas, se fueron sustituyendo progresivamente los magníficos pero ya viejos y deteriorados ornamentos y tejidos hasta llegar a la sencilla túnica que visten actualmente.

Los cambios y renovaciones realizados en la tramoya también han sido descritos. Es posible observar como los diferentes aparatos aéreos y tramoyas han ido reformándose. A diferencia de lo que ocurre con los vestidos, los aparatos aéreos y tramoyas no se sustituyen si no que se reforman una y otra vez manteniendo una estructura original muy antigua.

Tanto en el caso de los vestidos como en el de la tramoya, el estudio en profundidad queda para posteriores investigaciones, que deben ser realizadas por profesionales expertos en la materia capaces de sacar todo el provecho a las aportaciones documentales que se han realizado.

Se ha detallado la composición y funciones de la capilla de música de Santa María y la relación e influencia que ésta tuvo sobre la *Festa*.

Con la desaparición de la capilla en 1836 el nivel musical de la *Festa* se resintió sensiblemente ya que comenzó la progresiva entrada de cantores con escasa formación

musical. Pero esta situación también tuvo sus ventajas, porque en ese momento la *Festa* salió de los cauces escolásticos y profesionales quedando aisladas ciertas prácticas. Uno de los aspectos más relevantes son los adornos con los que se interpretan algunas melodías. Estos adornos quedaron enquistados en el seno de la *Festa* y lograron la supervivencia al margen de la evolución de la música académica.

Respecto a las fuentes escritas en las que nos ha llegado la *Festa* se puede observar una triple línea de transmisión:

- 1- Las partituras privadas.
- 2- Las partituras oficiales redactadas a instancias del Ayuntamiento.
- 3- Las partituras de ensayo que fueron utilizadas por los cantores.

Aunque son tres líneas de transmisión diferentes (como demuestra la colocación de los textos) guardan estrechas relaciones y sufren influencias mutuas que han sido debidamente explicadas.

Todas las denominadas consuetas históricas, a saber 1625, 1639, 1709, 1722 y 1751 son documentos privados. Es decir, redactadas para servir de colección o incluso podríamos atribuirles un carácter devocional.

De las partituras redactadas a instancias del Ayuntamiento como documentos oficiales no nos ha llegado ninguna, pero estas acciones denotan un interés cada vez mayor del consistorio por controlar todo lo relativo a la *Festa*.

Las partituras utilizadas por los cantores se han estudiado desde nuevas perspectivas, determinando su origen, filiación, datación, autoría y periodo de vigencia. Gracias a este trabajo podemos conocer exactamente que partituras se utilizaban para cantar la *Festa* cada año y podemos observar los cambios sufridos en las mismas.

Se ha determinado que el *corpus original* de las libretas del apostolado del siglo XVIII fue confeccionado por Francisco Zacarías Juan probablemente en 1709 o en una fecha cercana.

En estas libretas aparecen anotados de mano posterior algunos motetes. Las sucesivas modificaciones son consecuencia de la necesidad de adaptar la partitura a las circunstancias del momento. La siguiente tabla resume las adiciones producidas en las libretas del siglo XVIII:

AÑO DE REDACCIÓN	Cantos	Libretas	Autor	Periodo de vigencia (ca.)
1709	Apostolado. Corpus original	Todas	Francisco Zacarias	1709-1841
CA. 1712	Santo Tomás	b 446/1-1	Desconocido	1712-1802
1792	Motetes del apostolado A	b 446/1-2 b 446/1-7	Desconocido	1792-1794
1794	Motetes del apostolado B	b 446/1-2 b 446/1-7	Jacinto Redón	1794-1802
CA. 1794	Santo Tomás	b 446/1-1	Jacinto Redón	1794-1802
CA. 1794	Ternario	b 446/1-2	Jacinto Redón	1794-1799
CA. 1799	Ternario	b 446/1-1	Luis Roca	1799-1841
CA. 1802	Ternario (dos versiones)	b 446/1-2	Ignacio Rodríguez	1802-1841
CA. 1802	Motetes del apostolado C	b 446/1-1 b 446/1-2	Ignacio Rodriguez	1802-1841
CA. 1802	Santo Tomás	b 446/1-1	Ignacio Rodriguez	1802-1841
COMIENZOS S. XIX	Ternario	b 446/1-2	Desconocido	Comienzos XIX-1841
CA. 1823	Aquesta gran novetat	b 446/1-2	Francisco Antonio Aznar	1823-1841
CA. 1840	Borradores de la Salve	b 44/1-1 b 44/1-2 b 44/1-3 b 44/1-6 b 44/1-7	Francisco Antonio Aznar	-

Mediante la colación de las partituras se ha establecido la fuente de cada una de las versiones.

El corpus original, tiene su fuente la partitura de ensayo vigente en aquel momento y que gracias a la colación de las consuetas hemos determinado que fue redactada entre 1639 y 1709.

Las versiones A y B de los motetes del apostolado que fueron redactadas en 1792 y 1794 respectivamente, tomaron como modelo la consuetas de 1709.

La versión C de los motetes del apostolado se confeccionó tomando como fuentes, el corpus original, la consuetas de 1722 y las aportaciones propias del autor, el maestro Ignacio Rodríguez.

Respecto a la partitura de santo Tomás, se encuentran anotadas tres versiones de mano posterior:

- La primera se puede datar en una fecha cercana a 1712, difiere sensiblemente de la consuetas de 1709 ya que tiene como fuente las tradiciones interpretativas vigentes en la época y también probablemente la consuetas de ensayo redactada entre 1639 y 1709.

- La segunda está fechada en 1794 y es obra de Jacinto Redón. Toma como fuente la consuetud de 1709 aunque recoge algunos signos que parecen indicar los melismas añadidos con los que se interpretaba la partitura.
- La tercera es obra de Ignacio Rodríguez que en 1802 escribió la partitura que se cantaba en aquel momento y que no coincide con las consuetas históricas.

De la partitura del ternario aparecen dos versiones de la voz de bajo y cinco versiones en la libreta *Contralt pera el ternari*, ninguna de ellas toma como modelo las consuetas históricas, toman como referencia el corpus original de Zacarias y suponen distintos estadios de codificación de los adornos.

Las libretas del siglo XVIII fueron sustituidas en 1841 por otras nuevas confeccionadas por el maestro de capilla Francisco Antonio Aznar. En estas nuevas libretas se hallan reflejados los cantos del apostolado y los de la judiada.

La fuente principal de estas libretas decimonónicas son las del siglo XVIII a las que sustituían.

- El corpus original es la fuente de los cantos del apostolado.
- Los motetes del apostolado toman como modelo la versión C.
- La partitura del ternario tiene como referencia la cuarta versión adornada escrita de mano posterior en las libretas dieciochescas.
- La fuente de los motetes de la judiada no son las consuetas históricas, por lo que hay que suponer el origen en las partituras de los cantores del siglo XVIII que han desaparecido. Probablemente fueran unos *papeles de la judiaeta* que le fueron entregados, según consta en un recibo, a Jacinto Redón en 1749 o una copia de estos.

Las partituras de Francisco Aznar fueron utilizadas hasta la Guerra Civil. De mano posterior hay escritos algunos motetes en lo que parecen borradores, uno de ellos es obra de Alfredo Javaloyes, el resto no se ha podido especificar la autoría aunque son datables a finales del XIX o principios del XX.

También han sido estudiados con la misma metodología el resto de partituras conservadas en el AHME obteniendo los siguientes resultados:

- Los cartones antiguos del araceli (sig. b 446/4) y la libreta del ángel (sig. b 446/3) son obra del mismo amanuense, Juan Bautista Buyolo, que los escribió a comienzos

del siglo XIX. Esta coincidencia es especialmente relevante porque las partituras muestran dos estadios muy diferentes en el proceso de codificación de los adornos.

- Los cartones adornados del araceli (sig. 446/5) y la coronación (sig. 446/6) son obra de Alfredo Javaloyes, que pudo realizarlos a finales del siglo XIX o comienzos del XX, en cualquiera de los dos periodos en que fue maestro de capilla.

Recientemente ha sido localizada por los técnicos del AHME una partitura de santo Tomás (sig. H 102-28). Se ha determinado que fue obra de Alfredo Javaloyes y que la debió de escribir entre 1895 y 1897. Esta partitura se utilizó únicamente como atrezo ya que es fiel reflejo de la consuetud de 1709 y no sigue la línea de las partituras de los cantores que es las que obviamente se cantaba y se reflejan en la partitura general del propio Javaloyes conservada en el Archivo del Patronato.

Además, en esta investigación se ha podido recuperar la partitura del *bajo metal* y una copia del conocido como *Libro de tapas verdes*.

- El bajo metal es una partitura utilizada en el siglo XIX y comienzos del XX por el músico que tocaba el instrumento que hacía las veces de bajón. Este instrumento, que pudo ser un fagot, fue eliminado a instancias de Oscar Esplá en la reforma de 1924.
- El *Libro de tapas verdes* es la partitura moderna más antigua que se conoce pero que en la actualidad se halla extraviada. Ha sido posible hacer una aproximación a su contenido gracias a una copia conservada de comienzos del siglo XX. Se ha podido recuperar la partitura ornamentada más antigua de la María conservada hasta la fecha, único eslabón intermedio que existe entre las consuetas y las partituras confeccionadas a comienzo del siglo XX por los maestros de capilla Román y Javaloyes.

Se ha formulado por primera vez una teoría sobre el origen y evolución de los adornos con los que se cantan algunas melodías de la *Festa*. Estos adornos no parecen adaptarse a ninguna tradición de canto académica por lo que era necesario explicar su fundamento y la razón de su presencia en la *Festa*.

Se ha determinado el origen de los adornos en las antiguas costumbres de ornamentación del canto llano que fueron suprimidas con la reforma de Solesmes, operada a finales del siglo XIX. Solesmes supuso un golpe definitivo a la ornamentación del canto gregoriano y la consolidación de un repertorio y un estilo de canto común para todo el orbe

sin embargo, las melodías ilicitanas lograron sobrevivir en el seno de la *Festa* aisladas del devenir de la música gregoriana.

Partiendo de un origen improvisado, y transmitido oralmente, ciertos adornos pasaron a ser considerados como parte de la melodía y a ser recogidos por las partituras. Es posible documentar el proceso de codificación a través de las partituras conservadas que nos ofrecen diferentes estadios de fijación de los melismas. Los primeros documentos que reflejan estos melismas están fechados a comienzos del siglo XVIII y con el paso del tiempo las partituras se fueron confeccionando de manera cada vez más precisa. El proceso de codificación no fue lineal ni homogéneo, el mejor ejemplo de ello son las partituras del araceli antiguo y del ángel que muestran dos estadios de codificación muy alejados a pesar de ser obra del mismo copista. La partitura del ángel es muy minuciosa en la escritura de los melismas mientras que los cartones del araceli no son más que un esquema donde improvisar los adornos, sin embargo, son partituras coetáneas. La desaparición de la capilla profesional en 1836 provocó la salida de la música de la *Festa* los cauces escolásticos posibilitando en gran medida la supervivencia de los adornos enquistados en el seno de la *Festa* y al margen de la evolución de la música culta.

La interpretación de la *Festa* fue variando sensiblemente a lo largo de los años. Cada maestro de capilla tuvo que aportar soluciones a las diferentes coyunturas que se fueron planteando, realizando cambios en la partitura, introduciendo o eliminando instrumentos o, simplemente, adaptando la interpretación de los cantos a los gustos estéticos dominantes. Nunca existió un texto normativo que estipulara con precisión las directrices para cantar la *Festa*, por el contrario, cada maestro de capilla hizo las adaptaciones que consideró necesarias.

Contrastando el estudio de las partituras realizado con el vaciado de los libros de cuentas, se han podido explicar los usos interpretativos durante los siglos XVII, XVIII y XIX, cómo éstos van cambiando progresivamente y que influencia tienen las costumbres musicales de cada época sobre la *Festa*.

Se ha podido concretar que la desaparición de los cantos que interpretaban las Marías que acompañan a la Virgen, actualmente llamadas *Maríes mudas*, se produjo entre 1633 y 1639.

Durante el siglo XVII y comienzos del XVIII era frecuente la contratación de numerosos cantores foráneos siendo normal entre estos la presencia de capones, sobre todo para interpretar el ángel. A lo largo del XVIII prácticamente todos los papeles son asumidos por la capilla de música de Santa María y las voces blancas asumidas por niños de la localidad.

La intervención de instrumentos musicales acompañando a los cantos es uno de los aspectos que más varió a lo largo de los años. En el siglo XVII está documentada la presencia del bajonista y un grupo de ministriles, a partir de 1713 aparece el primer violín y poco a poco los instrumentos de cuerda fueron ganando peso. A comienzos del XVIII el apostolado fue acompañado por instrumentos de cuerda frotada mientras que la judiada se interpretaba con instrumentos de viento, logrando así un contraste entre los dos coros propio del gusto barroco. Entre 1775 y 1799 el apostolado fue interpretado *a capella* o quizá tan solo con el acompañamiento de un violón. A comienzos del siglo XIX el acompañamiento quedó reducido a un bajo y a una corneta. Con la desaparición de la capilla de música en 1836 tan solo quedó el denominado “*bajo metal*” que fue definitivamente eliminado en 1924.

Se ha demostrado que la “desaparición” de la escena de la judiada que la historiografía de la *Festa* da por cierta, en realidad no fue tal. No se trató de un hecho determinado sino de una serie de reformas sucesivas que comenzaron entre 1767 y 1773 cuando se decidió limitar la acción escénica; sin embargo, los cantos siguieron interpretándose. Durante los primeros años continuaron participando en la escena músicos y cantores diferentes a los que interpretaban el papel de apóstol, por lo que algo de movimiento escénico debía de existir. A partir de 1782 aparece el primer apóstol cantando también de judío y a partir de 1798, se generaliza la práctica de que sean los mismos apóstoles los que canten los motetes de la judiada. Entre 1841 y 1855 fueron eliminados los motetes *Aquesta gran novetat*, *Nosaltres tots creem* y *Cantem senyors*. Los motetes *O Deu Adonay* y *Promens jueus* siguieron cantándose por los apóstoles hasta que en 1924 la escena fue restaurada.

El *Gloria Patri* era interpretado por los ángeles del araceli y la *Festa* concluía entonando el salmo *In exitu Israel* interpretado a fabordón, como atestigua la libreta del *bajo metal*. El canto del *Gloria* por parte de los apóstoles data de las reformas ejecutadas a comienzos del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA



- ATLAS, Allan W., *La música del renacimiento*. Madrid: Akal música, 1998.
- ÁLVAREZ FORTES, Ana María y Joan CASTAÑO GARCÍA, «Una noticia de la Festa d'Elx de l'any 1523» en *Festa d'Elx*. Elche: 1987.
- _____, «L'Arrova de l'Oli una antiga aportació al manteniment de la Festa d'Elx» en *Festa d'Elx*. Elche: 1988.
- _____, *El archivo parroquial histórico de la basílica de Santa María de Elche*. Elche: Ajuntament d'Elx, 1995.
- ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la antigüedad a J. S. Bach*. Barcelona: Península, 2009.
- ARRONIZ, Othon. *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, D.L., 1977.
- ASENCIO VERDÚ, Josep María, «Gonzalo Gironés y Lázaro Carreter: dos puntos de vista contrastados en el estudio sobre los orígenes de la Festa», en *Festa d'Elx*. Elche: 1984.
- ASENSIO, Juan Carlos, *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* Madrid: Alianza música, 2003.
- AXTON, Richard, *European Drama of the Early Middle Ages*. Hutchinson&Co., Londres: 1974.
- BOVICELLI, Giovanni Battista, *Regole, passaggi di musica. Madrigali e motetti passeggiati, Venecia: 1594*. Edición a cargo de Alessandro Bares, Italia: Musedita, 2009.
- CARRERAS LÓPEZ, J. J., *La música en las catedrales en el siglo XVIII. F. J. García (1730-1809)*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 1983.
- CAMARA I SEMPÈRE, Héctor, *La mare de déu en el Flos Sanctorum romançat (1494)*. San Vicente del Raspeig: Publicacions de l'Universitat d'Alacant, 2010.
- CASARES, Emilio, (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Madrid: Sociedad General de Autores Española, 1999-2002.
- CASTANY SALADRIGAS, F. *Diccionario de tejidos: etimología, origen, arte, historia y fabricación de los más importantes tejidos clásicos y modernos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1949.
- CASTAÑO GARCÍA, Joan, *Guía de la Arciprestal e Insigne Basílica de Santa María de Elche*. Elche: Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1994.
- _____, (editor), *Consueta de la Festa de la Verge i Mare de Déu, Maria Santíssima de l'Assumpció de Carlos Tàrrega i Caro (1751)*. Elche: M. Pastor, 1992.
- _____, *Els germans Aurelià i Pere Ibarra: cent anys en la vida cultural d'Elx (1834-1934)*. Alicante: Universitat d'Alacant, 2002.
- _____, «La filigrana del consuet de "La Festa" de 1709», *Cuadernos de Información*. Alicante: 1 de noviembre de 1988.
- _____, «La música a l'església de Santa Maria d'Elx» en *Cabanilles*. Valencia: núms. 18-20, abril-diciembre, 1986.

- _____, *La restauració de la Festa d'Elx en el primer terç del segle XX*. Elche: Ajuntament d'Elx, 1993.
- _____, *L'organització de la Festa a través dels temps. Mon i Misteri de la Festa d'Elx*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1997.
- _____, *Repertori bibliogràfic de la Festa d'Elx*. Valencia: IVEI-Ajuntament d'Elx, 1994.
- _____, *Aproximacions a la Festa d'Elx*. Alicante: Instituto Alicantino de cultura Juan Gil-Albert, 2002.
- _____. *Les Festes d'Elx desde la historia*. Alicante: Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 2010.
- Càtedra del Misteri d'Elx de la Universidad Miguel Hernández*, [en línea]. [Consultado en marzo de 2014]. Disponible en <http://catedramisteri.umh.es/>
- CHABÁS LLORENS, Roque, «El drama sacro de Elche» en *El archivo*. Denia: 1890.
- CHAMBERS, E. K., *The mediaeval Stage*. Oxford: 1903.
- COQUILLAT Y LLOFRIU, Marceliano. *Proyecto de reparación de la insigne Iglesia Parroquial de Santa María de la ciudad de Elche*. Barcelona: [s.n.], 1903 (tip. La Académica, Serra Hnos. y Russell).
- CIETA, *Notes techniques*. Lyon: Centre International d'Étude des Textiles Anciens, 1957.
- _____, *Vocabulaire technique International de tissus*. Lyon: Centre International d'étude des textiles anciens, 1963.
- CLIMENT, José y Joaquín PIEDRA, *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.
- CLIMENT, José, *Fondos musicales de la región valenciana. IV Catedral de Orihuela*. Valencia: Facultad de teología San Vicente Ferrer, 1986.
- COUSSEMAKER, Charles Edmond, *Drames liturgiques du moyen âge (texte et musique)*. Rennes: 1860.
- DÁVILA CORONA, Rosa María, Montserrat DURAN i PUJOL, Máximo GARCÍA FERNÁNDEZ, *Diccionario histórico de telas y tejidos*. Salamanca: Junta de Castilla, Consejería de Cultura y Turismo, 2004.
- DE LA PUERTA ESCRIBANO, Ruth, *La segunda piel. Historia del traje en España (del siglo XVII al XIX)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006.
- DE LA VORÁGINE, Santiago, *La leyenda dorada*. Vol. 1, Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- DE SANTA MARÍA, Tomás, *Arte de tañer Fantasia. (Valladolid 1564)*. Edición Facsímil, Ed. Maxtor, 2009.
- DONOVAN, Richard, *The liturgical Drama in Mediaeval Spain*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958.

- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, «Los cantos monódicos en el Misterio de Elche» en *Festa d'Elig*. Elche: 1980.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Juan Pablo, *El mecenazgo musical de las casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2006.
- FUENTES AGULLÓ, Francisco, *Epítome histórico de Elche desde su fundación hasta la Venida de la Virgen inclusive y traducción de la Fiesta*. Elche: 1885.
- FUENTES PONTE, Javier, *Memoria histórico-descriptiva del Santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la ciudad de Elche*. Lérida: Tip. Mariana, 1887.
- GIRONÉS GUILLEM, Gonzalo, *Los orígenes del misterio de Elche*. Valencia: Ed. Marí Montañana, 1983.
- GOMEZ MUNTANE, M^a Carmen (ed), *Historia de la música en España e Hispanoamérica vol. I, De los orígenes hasta c.1470*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- GÓMEZ MUNTANÉ, M^a Carmen y Jesús Francesc MASSIP BONET, *Consueta de 1709*. Ed. Facsímil, Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1986.
- GÜMPEL, Karl-Werner, «El canto melódico de Toledo: algunas reflexiones sobre su origen y estilo» en *Recerca Musicològica*, vol. VIII. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1988.
- HARDISON, O. B., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*. Baltimore: 1965.
- HERNÁNDEZ MENDIELA, Antonio, «Juan del Encina en el Misteri d'Elx», en la *Revista del Real Conservatorio Superior de Música*, Madrid: 1995.
- HERRERA, Adolfo, «Excursión a Elche» en *Boletín de la sociedad española de excursiones*. Vol. 4, nº 45, Madrid: 1896.
- HOPPIN, Richard H., *La música medieval*. Madrid: Akal música, 2000.
- IBARRA RUIZ, Pedro, *Historia de Elche*. Elche: Papers d'Elx, 1982.
- _____, *Lo misteri d'Elig. El misterio de Elche*. Alicante: Imp. Lucentum, 1929.
- _____, *El tránsito y la Asunción de la Virgen*. Elche: Librería Agulló, 1933.
- KARIYA, Hiroko, «San Pedro y su espada en el Misteri d'Elx» en *Festa d'Elx*, nº 55, Elche: 2009.
- LACREU, Joseph, (dir.), *Diccionari valencià*. Valencia: Bromera, 1995.
- LAWAETZ, Gudie, *El Misterio de Elche en 1978*. [DVD], Elche: Patronato del Misteri d'Elx, 2011.
- LLOBREGAT, Enrique A., *La Festa d'Elx*. Alicante: Patronato Nacional del Misterio de Elche. 1981.
- MADRID Rodrigo y Juan FLORES, *Compositores alicantinos: Siglos XVI-XVIII*. Alicante: Universidad de Alicante, Vicerectorado de extensión universitaria, 2006.
- MADRID, Rodrigo, Juan FLORES y Patxi GARCÍA, *La música en Xativa, Maestros de capilla y organistas*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2010.

- MANZANO, Miguel (ed), *La misa solemne popular en latín en la tradición salmantina*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional “Ángel Carril”, Diputación de Salamanca, 2008.
- MARCO, Sixto. «La tramoya aérea del Misterio de Elche antes de 1760» en *Festa d'Elx*. Elche: 2009.
- MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la música española. Tomo 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza música, 2006.
- MARTÍNEZ CERDÁ, Isabel, «El misterio de Elche», en *Cien años de la Historia de Elche y de su caja de Ahorros (1886-1986)*. Alicante: 1986.
- MAS I USÓ, Pascual, *La representació del Misteri a Castelló*. Castellón: Diputació de Castelló, 1999, Col·lecció universitària.
- MASSIP I BONET, Jesús Francesc, «Nous manuscrits de la Festa d'Elx: els quaderns dels cantors», en *Festa d'Elx*. Elche: 1989.
- _____, *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*. Alicante: Instituto de cultura Juan Gil-Albert y Ayuntamiento de Elche, 1991.
- _____, “Els models del Misteri d'Elx i el Misteri com a model” en *Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. 2005.
- MEYER, Howard, *Embellishing 16th-Century music*. New York: Oxford University Press, 2002.
- MITJANA, Rafael, *Discantes y contrapuntos*. Valencia: 1905.
- NAREJOS, Antonio, *Pasionaria Murciana según los Auroros*. Murcia: 2009.
- NAVARRO MALLEBRERA, Rafael. *Los arquitectos del templo de Santa María*. Alicante: Publicaciones de la obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1980.
- OGDEN, Dunbar H., *The Staging of Drama in the Mediaeval Church*. Newark: University of Delaware Press, 2003.
- ORTS ROMÁN, Juan, *Guión de la Festa o Misterio de Elche*. Elche: Ediciones Huerto del cura, 1999.
- PACHECO, Rubén. «La consuetud de 1709. Utilidad y transmisión de ésta y otras consuetas de la Festa», en *Festa d'Elx*. Elche: 2009.
- _____, «Los compositores del Misteri», en *Festa d'Elx*. Elche: 2012.
- _____, «Nuevas aportaciones en torno a la consuetud de 1625 y otros documentos» en *Festa d'Elx*. Elche: 2013.
- PEDRELL, Felipe, *La Festa de Elche o el drama lírico-litúrgico. La Muerte y la Asunción de la Virgen*. Traducción de Antonio Agulló Soler. Colección Íllice, nº 4, 5 y 6. Elche: 1951,
- PÉREZ JUAN, J.A. (coord.), *El rescripto del Papa Urbano VII sobre la Festa o Misteri d'Elx*. Valencia: Ed. Tirant lo Blanc, 2008. ISBN 978-84-9876-331-7.
- PERPIÑAN, Claudiano Phelipe, *La Fiesta de Elche*. (Edición de Pedro Ibarra), Elche: Imp. M. Torres, 1924.

- POMARES PERLASIA, José, *La Festa o Misterio de Elche*. Vol. 1. Elche: Patronat del Misteri d'Elx, 2004.
- _____, *La Festa o Misterio de Elche*. Vol. 3. Elche: Patronat del Misteri d'Elx, 2006.
- POTHIER, Dom Joseph, *Les mélodies grégoriennes*. 1880.
- QUIRANTE SANTACRUZ, Luis, *El Misteri d'Elx. Edició de la consuetud del 1722*. Elche: Patronat del Misteri d'Elx, 2002.
- RAMOS FOLQUÉS, Alejandro, *Historia de Elche*. Elche: Ed. Picher, 1971.
- _____, *Anales del Misterio de Elche*. Elche: Ayuntamiento de Elche, 1974.
- RODRÍGUEZ, Esperanza, «A vosaltres venim pregar, del 'canonge' Perez», en *La Festa d'Elx*, Elche: 2004, Actas del seminario celebrado los días 29, 30 y 31 de octubre de 2002, con motivo del VII Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx.
- RODRÍGUEZ, Esperanza, «¿Cómo crear un genio en nuevas páginas?: una revisión de la biografía de Ginés Pérez (?-1600)», en *III Jornada de Musicologia. Noves recerques musicològiques*. Carcaixent: 3 de marzo de 2007.
- RUBIO, Samuel, «La música del Misterio de Elche», en *Tesoro sacro-musical*, nº 4. Agosto de 1965.
- _____, «Más esclarecimientos en torno a la música del Misterio de Elche», en *Tesoro sacro-musical*. Septiembre-octubre de 1968.
- _____, «La música del Misterio de Elche», en *Festa d'Elig*. Elche: 1976.
- _____, *Historia de la música española 2: Desde el «ars nova» hasta 1600*. Madrid: Alianza música, 2004.
- RUISÁNCHEZ REDONDO, Natalia: «Pedro Furió, maestro de Capilla en Elche» en *Festa d'Elx*, nº 48. Elche: 1996.
- RUIZ DE LIHORY, J., *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: 1903.
- RUIZ TORRES, Pedro, *Señores y propietarios. Cambio social en el sur del País Valenciano: 1650-1850*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1981.
- SANZ DE CARBONELL, Cristobal, *Recopilación en que se da cuenta de las cosas ancí antigas como modernas de la inclita villa de Elche...* Elche: Lib. Atenea, 1954.
- SANCHIS SIVERA, J., *La Catedral de Valencia, guía histórica y artística*. Valencia: 1909.
- STEIN, Louise, El Misterio de Elche y las convenciones de la musica teatral barroca. La Festa i Elx. En: *Actes del VII Seminari de Teatre i Musica medievals Elx*, 29 al 31 d'octubre de 2002, edición de Josep Lluís Sirera.
- STEIN, Louise, *Song of mortals, dialogues of the gods*. New York: Oxford University Press, 1996.
- STEVENSON, Robert, *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*. Madrid: Alianza música, 1993.

- VIVES RAMIRO, José María, *La Festa y el consueta de 1709*. Elche: Ayuntamiento de Elche, 1980.
- _____, *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*. Valencia: Generalitat Valenciana y Ajuntament d'Elx, 1998.
- _____, «La Festa o Misterio de Elche», en *Anuario musical*, Barcelona: nº 61. Enero-diciembre 2006.
- YOUNG, Karl, *The drama of the mediaeval church*. Oxford: Oxford University Press, 1933.
- VV. AA., *El Misterio de Elche*. [CD], Col. Música Histórica Española, Vol. 2, HISPAVOX, 1961.
- VV. AA., *El nuevo órgano del Misteri d'Elx*. Elche: Patronato del Misteri d'Elx, 2006.
- Web de la festa o Misteri d'Elx*, [en línea]. [Consultado en marzo de 2014]. Disponible en <http://www.lafesta.com/>



APÉNDICES



APÉNDICE A1: TABLAS DE LA CAPILLA DE MÚSICA SEGÚN LOS DOCUMENTOS DEL
AHME

i. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA Siglo XVII	- 1 -
ii. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA 1705-1709	- 2 -
iii. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA 1710-1714	- 4 -
iv. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA 1715-1719	- 5 -
v. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA 1720-1724	- 7 -
vi. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA 1725-1729	- 8 -
vii. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA 1730-1734	- 10 -
viii. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA 1735-1739	- 12 -
ix. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA 1740-1744	- 14 -
x. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA 1745-1749	- 16 -
xi. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA 1750-1754	- 18 -
xii. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA 1755-1759	- 20 -
xiii. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA 1760-1762	- 22 -
xiv. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA 1773-1779	- 23 -
xv. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA 1780-1785	- 25 -
xvi. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA 1787-1795	- 27 -
xvii. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA 1796-1801	- 29 -
xviii. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA 1802-1820	- 31 -
xix. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA 1821-1825	- 33 -
xx. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA 1826-1836	- 35 -

APÉNDICE A2: TABLAS DE LA CAPILLA DE MÚSICA SEGÚN LOS DOCUMENTOS
CONSERVADOS EN EL ABSME

i. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA 1719-1728	- 38 -
ii. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA 1729-1737	- 39 -
iii. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA 1738-1745	- 40 -
iv. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA 1746-1756	- 42 -
v. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA 1757-1768	- 44 -
vi. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA 1769-1779	- 46 -
vii. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA 1780-1784	- 48 -
viii. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA 1785-1789	- 49 -
ix. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA 1790-1806	- 50 -
x. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA 1807-1811	- 52 -
xi. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA 1812-1816	- 53 -
xii. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA 1818-1822	- 55 -
xiii. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA 1823-1827	- 57 -
xiv. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA 1828-1835	- 58 -
xv. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA 1838-1846	- 60 -

APÉNDICE B: TABLAS DE PAGOS A CANTORES EN DINERO

i. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO siglo XVII	- 61 -
i. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1705-1709	- 64 -
ii. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1710-1714	- 66 -
iii. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1715-1719	- 68 -
iv. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1720-1724	- 70 -

v. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1725-1729	- 73 -
vi. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1730-1734	- 76 -
vii. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1735-1739	- 78 -
viii. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1740-1744	- 80 -
ix. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1745-1749	- 83 -
x. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1750-1754	- 86 -
xi. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1755-1759	- 89 -
xii. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1773-1777	- 92 -
xiii. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1778-1782	- 94 -
xiv. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1783-1788	- 96 -
xv. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1792- 1796	- 98 -
xvi. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1797- 1801	- 100 -
xvii. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1802- 1817	- 102 -
xviii. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1820- 1824	- 104 -
xix. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1825- 1833	- 106 -
xx. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1839-1873	- 107 -

APENDICE C: TABLAS DE PAGO DE LOS CANTORES EN ESPECIE

i. Pago a cantores en pesadas siglo XVII	- 109 -
ii. Pago detallado a cantores en pesadas propios 1773-1777	- 111 -
iii. Pago detallado a cantores en pesadas propios 1778-1782	- 115 -
iv. Pago detallado a cantores en pesadas propios 1783-1788	- 118 -
v. Pago detallado a cantores en pesadas propios 1792-1796	- 121 -
vi. Pago detallado a cantores en pesadas propios 1797-1801	- 124 -

vii. Pago detallado a cantores en pesadas propios 1802-1817	128 -
viii. Pago detallado a cantores en pesadas propios 1820-1824	132 -
ix. Pago detallado a cantores en pesadas propios 1825-1833	136 -
x. Pago detallado a cantores en pesadas propios 1839-1873	140 -

APENDICE D: PARTITURAS ADORNADAS

i. Ay trista vida corporal (María)	144
ii. Gran desig (María)	145
iii. Deu vos salve (Ángel)	146
iv. O poder del alt imperi (Ternario)	152
v. Esposa e mare (Araceli)	154
vi. De bes fort desventura (Santo Tomás)	169
vii. Vos siau ben arribada (Coronación)	170



a. APÉNDICE A1: TABLAS DE LA CAPILLA DE MÚSICA SEGÚN LOS DOCUMENTOS DEL AHME

i. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA⁵⁸⁰ SIGLO XVII

	1633	1654 ⁵⁸¹	1655 ⁵⁸²	1668 ⁵⁸³	1669 ⁵⁸⁴	1676 ⁵⁸⁵	1679 ⁵⁸⁶	1683 ⁵⁸⁷
MAESTRO DE CAPILLA		Frances Soler ⁵⁸⁸	Frances Soler ⁵⁸⁹	Frances Soler	Frances Soler ⁵⁹⁰		Gregori Brufal ⁵⁹¹	Gregori Brufal
4 MINISTRILES	8 £ ⁵⁹²							
BAJONISTA				Julian Clemente	Julian Clemente	Mn Jn Galiano ⁵⁹³	Mn Jn Galiano ⁵⁹⁴	Mn Joan Galiano
CORNETA						Llois Navarro	Llois Navarro ⁵⁹⁵	Llois Navarro
MINISTRIL						Miquel Gosalves	Miguel Gosalves	Miquel Gosalves



⁵⁸⁰ Según consta en las cuentas de la Clavería de Nuestra Señora de la Asunción conservados en el AHME.

⁵⁸¹ AHME Legajo 25 /3.

⁵⁸² AHME Legajo 25 /3.

⁵⁸³ AHME Legajo 25/3-2.

⁵⁸⁴ AHME Legajo 25/3-2.

⁵⁸⁵ AHME H 155-6.

⁵⁸⁶ AHME Legajo 25/3-3.

⁵⁸⁷ AHME Legajo 25/3-4.

⁵⁸⁸ *Mes sis lliures tretze sous quatre dines per les dos terces que se li an pagat a Frances Soler mestre de capella del salari se lo dona cascun any desta claveria consta ab apoca rebuda per dit xxxx en dia 2 de desembre 1654..... 6 L 13 s 4 d.*

⁵⁸⁹ *Mes. Vint lliures de mon a pagat a dit Franses Soler mestre de capella per lo salari de un any que se li donal que xxx dit dia de ntra S^a per assistir a festejar la dita festa consta ab lliu^a de 23 de setembre 1655 y apoca rebuda per dit xxxxxx dit dia mes y any 20 L.*

⁵⁹⁰ Cesó el 24 de febrero.

⁵⁹¹ *Nº4 Se li admeten en data vint lliures de moneda que paga a mⁿ Gregori Brufau per son salari de mestre de capella finita 15 de agost 1679 ab ll^a de guít de dit mes y any 20 L.*

⁵⁹² *Mes se li admet en conte huit lliures de mos apogat als quatre menestrils per lo salari sels dona de la renda de dita sisa 8 L.*

⁵⁹³ Se le paga por baxo e ministril.

⁵⁹⁴ *Nº3 Se li admeten en data quatre lliures de moneda que paga a Mⁿ Jⁿ Galiano per son salari de tocar lo baxo en la festivitad de n^a s^a de agost de 1679 ab ll^a de 8 de agost del matex any..... 4 L.*

⁵⁹⁵ Cobra tercias también de 1680.

ii. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA⁵⁹⁶ 1705-1709

	1705 ⁵⁹⁷	1706 ⁵⁹⁸	1707 ⁵⁹⁹	1708 ⁶⁰⁰	1709 ⁶⁰¹
MAESTRO DE CAPILLA	Pedro Pablo Bonfi ⁶⁰²	Mn Gregorio Brufal	Mn Gregorio Brufal	Mn Gregorio Brufal	Mn Gregorio Brufal ⁶⁰³
	Mn Gregorio Brufau				Franco Sacarias Juan ⁶⁰⁴
TENOR 1º CORO	Ignacio Flor	Ignacio Flor	Ignacio Flor	Ignacio Flor	Ignacio Flor Garcia ⁶⁰⁵
CONTRALTO 1º CORO	Lucas Martinez	Lucas Martinez	Lucas Martinez	Lucas Martinez	Lucas Martinez
MÚSICO TENOR	Joseph Riso ⁶⁰⁶	Joseph Riso	Joseph Riso	Joseph Riso	Joseph Riso
BAJONISTA	Mn Juan Galiano	Mn Juan Galiano	Mn Juan Galiano	Mn Juan Galiano	Mn Juan Galiano
					Pasqual Lopez ⁶⁰⁷
ARPISTA					Joseph Lopez ⁶⁰⁸
MINISTRIL	Miguel Gonsales	Miguel Gonsalbes	Miguel Gonsalbes	Miguel Gonzalbes	Miguel Gonsalbes
CORNETA	Antonio Brufal	Antonio Brufal	Antonio Brufal	Antonio Brufal	Antonio Brufal

⁵⁹⁶ Según consta en las cuentas de la Clavería de Nuestra Señora de la Asunción conservados en el AHME.

⁵⁹⁷ AHME. Clavería legajo 25 /3-5. Solo consta en los apuntes de pago la indicación “músico”. El puesto se deduce porque sí viene especificado en años sucesivos.

⁵⁹⁸ AHME. Clavería legajo 25 /3-5 y legajo 25 /3-6.

⁵⁹⁹ AHME. Clavería legajo 25 /3-6.

⁶⁰⁰ AHME. Clavería legajo 25 / 3-6 y legajo 25 /4.

⁶⁰¹ AHME. Clavería legajo 25 /4.

⁶⁰² Cobra 30 £ por maestro de capilla pero está solapado con Brufau, no se conserva documentación suficiente para aclarar este punto.

⁶⁰³ Cesó el 5 de enero de 1709.

⁶⁰⁴ Nombrado el 5 de Enero con un sueldo de 50 £ anuales.

⁶⁰⁵ Alterna sucesivamente el orden de los apellidos pero es de suponer que se trata de la misma persona.

⁶⁰⁶ Indica músico los años 1705-6 y 7. Tenor a partir de 1708.

⁶⁰⁷ AHME Clavería legajo 25/4-2. Cobra a partir del 15 de agosto.

⁶⁰⁸ Nombrado en cabildo de 2 de enero de 1709.

	1705 ⁵⁹⁷	1706 ⁵⁹⁸	1707 ⁵⁹⁹	1708 ⁶⁰⁰	1709 ⁶⁰¹
Músico	Miguel Marco ⁶⁰⁹	Miguel Marco ⁶¹⁰			



⁶⁰⁹ Indica únicamente “músico”.

⁶¹⁰ Indica únicamente músico.

iii. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA⁶¹¹ 1710-1714

	1710 ⁶¹²	1711 ⁶¹³	1712 ⁶¹⁴	1713 ⁶¹⁵	1714 ⁶¹⁶
MAESTRO DE CAPILLA	Francisco Sacarias Juan	Francisco Sacarias Juan	Francisco Sacarias Juan	Francisco Sacarias Juan	Francisco Sacarias Juan ⁶¹⁷ Joseph Antolin ⁶¹⁸
TENOR 1º CORO	Mn Ignacio Garcia Flor ⁶¹⁹	Mn Ignacio Garcia Flor	Mn Ignacio Garcia Flor	Mn Ignacio Garcia Flor ⁶²⁰	Mn Ignacio Garcia Flor
CONTRALTO	Lucas Martinez		Lizdo Lucas Martinez	Mn Lucas Martinez	Mn Lucas Martinez
MÚSICO TENOR	Joseph Riso	Joseph Riso	Joseph Riso	Joseph Riso	Bdo Joseph Riso
BAJONISTA	Pasqual Lopez	Pasqual Lopez	Pasqual Lopez	Pasqual Lopez	Pasqual Lopez
ARPISTA	Joseph Lopez	Joseph Lopez ⁶²¹	Lizdo Joseph Lopez	Lizdo Joseph Lopez	Lizdo Joseph Lopez Pbro.
MINISTRIL	Miguel Gonsalves	Miguel Gonsalves ⁶²² Estevan Brufal	Estevan Brufal	Estevan Brufal	Estevan Brufal
CORNETA	Antonio Brufal	Antonio Brufal	Antonio Brufal	Antonio Brufal	Antonio Brufal

⁶¹¹ Según consta en los libros de cuentas de Propios y Arbitrios del ayuntamiento conservados en el AHME.

⁶¹² AHME Legajo 25 /4.

⁶¹³ AHME Legajo 25/4-3.

⁶¹⁴ AHME Legajo 25/4-4.

⁶¹⁵ AHME Legajo 25/4-5.

⁶¹⁶ AHME Legajo 25/4-6.

⁶¹⁷ El 18 de febrero de 1714 se despide para ir a la Catedral de Murcia.

⁶¹⁸ Fue nombrado en cabildo de 29 de mayo de 1714.

⁶¹⁹ El 6 de febrero se fue a Madrid.

⁶²⁰ En cabildo de 30 de diciembre se le añadieron 10 £ a su salario pasando a cobrar 20 £.

⁶²¹ El 15 de agosto de 1711 se le aumento el sueldo a 10 Libras anuales de las 7 que cobraba.

⁶²² Murió el 15 de marzo.

iv. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA⁶²³ 1715-1719

	1715 ⁶²⁴	1716 ⁶²⁵	1717 ⁶²⁶	1718 ⁶²⁷	1719 ⁶²⁸
MAESTRO DE CAPILLA	Joseph Antolin	Joseph Antolin	Joseph Antolin	Joseph Antolin	Joseph Antolin
TENOR 1º CORO	Lizdo Ignacio Garcia	Lizdo Ignacio Garcia	Lizdo Ignacio Garcia	Lizdo Ignacio Garcia	Lizdo Ignacio Garcia ⁶²⁹
CONTRALTO 1º CORO	Lizdo Lucas Martinez	Lizdo Lucas Martinez	Lizdo Lucas Martinez	Lizdo Lucas Martinez	Lizdo Lucas Martinez
MÚSICO	Bdo Joseph Riso	Bdo Joseph Riso	Bdo Joseph Riso	Bdo Joseph Riso	Bdo Joseph Riso
CONTRABAXO				Lizdo Luis Fuentes ⁶³⁰	Lizdo Luis Fuentes
BAJONISTA	Pasqual Lopez	Pasqual Lopez	Pasqual Lopez	Pasqual Lopez	Pasqual Lopez
ARPISTA	Mos Joseph Lopez	Mos Joseph Lopez	Mos Joseph Lopez	Mos Joseph Lopez	Lizdo Joseph Lopez
MINISTRIL	Estevan Brufal	Estevan Brufal	Estevan Brufal	Estevan Brufal ⁶³¹ Ldo Josep Morales ⁶³²	Ldo Joseph Morales ⁶³³

⁶²³ Según consta en los libros de Cuentas de Propios y Arbitrios del Ayuntamiento conservados en el AHME.

⁶²⁴ AHME Legajo 25/4-6.

⁶²⁵ AHME Legajo 25 / 4-6 y Legajo 25/5.

⁶²⁶ AHME Legajo 25/5-2.

⁶²⁷ AHME Legajo 25/5-2.

⁶²⁸ AHME Legajo 25/5-3.

⁶²⁹ Indica una suspensión el 29 de junio 1719 pero que luego quedó sin efecto en cabildo de 5 de abril de 1720.

⁶³⁰ Nombrado en cabildo de 28 de mayo de 1718 con un salario de 25 libras anuales.

⁶³¹ Suspendido el 28 de junio.

⁶³² Nombrado el 28 de junio de 1728.

⁶³³ Se le pagan "2 L 6 s 8 d" por su salario de "chirimía" hasta el 29 de junio de 1719, en que cesó en el cargo.

	1715 ⁶²⁴	1716 ⁶²⁵	1717 ⁶²⁶	1718 ⁶²⁷	1719 ⁶²⁸
CORNETA	Antonio Brufal	Antonio Brufal	Antonio Brufal	Antonio Brufal	Antonio Brufal ⁶³⁴



⁶³⁴ Al igual que Ignacio García fue suspendido en 5 de junio de 1719, pero dicha suspensión quedó sin efecto en cabildo de 5 de abril de 1720.

v. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA⁶³⁵ 1720-1724

	1720 ⁶³⁶	1721 ⁶³⁷	1722 ⁶³⁸	1723 ⁶³⁹	1724 ⁶⁴⁰
MAESTRO DE CAPILLA	Joseph Antolin	Mn Joseph Antolin	Mn Joseph Antolin	Lizdo Joseph Antolin	Lizdo Joseph Antolin
TENOR 1º CORO	Ignacio Garcia	Mn Ygnacio Garcia	Mn Ygnacio Garcia	Lizdo Ignacio Garcia	Lizdo Ignacio Garcia
CONTRALTO 1º CORO	Mn Lucas Martinez	Mn Lucas Martinez ⁶⁴¹	Mn Lucas Martinez	Mn Lucas Martinez	Mn Lucas Martinez
CONTRABAJO	Lizdo Fuentes	Mn Luis Fuentes	Mn Luis Fuentes	Lizdo Fuentes	Lizdo Luis Fuentes
BAJONISTA	Pasqual Lopez	Pasqual Lopez	Pasqual Lopez	Pasqual Lopez	Estevan Brufau
ARPISTA	Joseph Lopez	Mn Joseph Lopez	Mn Joseph Lopez	Lizdo Joseph Lopez ⁶⁴²	Lizdo Joseph Lopez
MINISTRIL CHIRIMÍA	Antonio Brufau menor ⁶⁴³	Antonio Brufau menor ⁶⁴⁴	Antonio Brufau menor ⁶⁴⁵	Antonio Brufau menor	Antonio Brufau menor
CORNETA	Antonio Brufau	Antonio Brufau	Antonio Brufau	Antonio Brufau	Antonio Brufau

⁶³⁵ Según consta en las cuentas de la Clavería de Nuestra Señora de la Asunción conservados en el AHME.

⁶³⁶ AHME Legajo 25/5-4.

⁶³⁷ AHME Legajo 25/5-5.

⁶³⁸ AHME legajo 25/5-6.

⁶³⁹ AHME Legajo 26/1.

⁶⁴⁰ AHME Legajo 26/1-2.

⁶⁴¹ En cabildo de 27 de noviembre de 1721 se le añaden a su sueldo 6 libras.

⁶⁴² Especifica arpista y organista.

⁶⁴³ Nombrado en cabildo de 13 de enero de 1720 con un salario de 3 £ anuales. Especifica músico chirimía.

⁶⁴⁴ Indica Ministril Thenor.

⁶⁴⁵ Indica Ministril Thenor.

vi. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA⁶⁴⁶ 1725-1729

	1725 ⁶⁴⁷	1726 ⁶⁴⁸	1727 ⁶⁴⁹	1728 ⁶⁵⁰	1729 ⁶⁵¹
MAESTRO DE CAPILLA	Joseph Antolin	Joseph Antolin	Joseph Antolin ⁶⁵²	Joseph Antolin	Joseph Antolin
VIOLÍN	Mn Antonio Sansano ⁶⁵³	Lizdo Antonio Sansano	Lizdo Antonio Sansano	Lizdo Antonio Sansano ⁶⁵⁴	Lizdo Antonio Sansano
VIOLÍN	Antonio Torreblanca ⁶⁵⁵	Lizdo Antonio Torreblanca	Lizdo Antonio Torreblanca	Lizdo Antonio Torreblanca ⁶⁵⁶	Lizdo Antonio Torreblanca
TENOR	Mn Ignacio Garcia	Mn Ignacio Garcia	Mn Ignacio Garcia	Mn Ignacio Garcia	Mn Ignacio Garcia
CONTRALTO	Mn Lucas Martinez	Mn Lucas Martinez	Mn Lucas Martinez	Mn Lucas Martinez	Mn Lucas Martinez
CONTRABAJO	Mn Luis Fuentes	Mn Luis Fuentes	Mn Luis Fuentes	Mn Luis Fuentes	Mn Luis Fuentes
BAJONISTA	Estevan Brufau ⁶⁵⁷	Estevan Brufal	Estevan Brufal	Estevan Brufal ⁶⁵⁸	Estevan Brufal ⁶⁵⁹

⁶⁴⁶ Según consta en las cuentas de la Clavería de Nuestra Señora de la Asunción conservados en el AHME.

⁶⁴⁷ AHME Legajo 26/1-3.

⁶⁴⁸ AHME Legajo 26/1-4.

⁶⁴⁹ AHME Legajo 26/1-5.

⁶⁵⁰ AHME Legajo 26/1-6.

⁶⁵¹ AHME Legajo 26/2-1.

⁶⁵² En este año se le sube el sueldo de la clavería a 50 £.

⁶⁵³ Se le nombró en cabildo de 29 de agosto con un salario de 16 £ anuales.

⁶⁵⁴ En cabildo de 30 de junio se le añaden 4 £ pasando a cobrar 20 £.

⁶⁵⁵ Se le nombró en cabildo de 29 de Agosto con un salario de 16 l auales.

⁶⁵⁶ En cabildo de 30 de junio se le añaden 4 £ pasando a cobrar 20 £.

⁶⁵⁷ En cabildo de 29 de agosto se le añadieron 10 £, pasando a cobrar 20 £ anuales.

⁶⁵⁸ Bajonista y violón.

⁶⁵⁹ Bajonista y violón.

	1725 ⁶⁴⁷	1726 ⁶⁴⁸	1727 ⁶⁴⁹	1728 ⁶⁵⁰	1729 ⁶⁵¹
ARPISTA	Joseph Lopes	Joseph Lopes Pbro	Joseph Lopes Pbro ⁶⁶⁰	Joseph Lopes Pbro	Joseph Lopes Pbro
MINISTRIL	Antonio Brufau menor	Antonio Brufau menor	Antonio Brufau menor	Antonio Brufau menor	Antonio Brufau menor
CORNETA	Antonio Brufau	Antonio Brufau	Antonio Brufau	Antonio Brufau	Antonio Brufau



⁶⁶⁰ En cabildo de 15 de marzo de le añaden 10 £ a su salario.

vii. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA 1730-1734

	1730 ⁶⁶¹	1731 ⁶⁶²	1732 ⁶⁶³	1733 ⁶⁶⁴	1734 ⁶⁶⁵
MAESTRO DE CAPILLA	Joseph Antolin	Joseph Antolin	Joseph Antolin	Joseph Antolin ⁶⁶⁶ Antonio Ladron de Guevara ⁶⁶⁷	Antonio Ladron de Guevara
VIOLÍN	Antonio Torreblanca	Antonio Torreblanca ⁶⁶⁸	Antonio Torreblanca	Antonio Torreblanca	Antonio Torreblanca ⁶⁶⁹
VIOLÍN	Antonio Sansano	Antonio Sansano	Antonio Sansano	Antonio Sansano	Antonio Sansano
TIPLE			Mariano Sansano ⁶⁷⁰	Mariano Sansano	Mariano Sansano
TENOR	Ignacio Garcia Pbro	Ignacio Garcia Pbro	Ignacio Garcia Pbro	Ignacio Garcia Pbro	Ignacio Garcia Pbro
CONTRALTO	Lucas Martinez	Lucas Martinez	Lucas Martinez	Lucas Martinez	Lucas Martinez
CONTRABAJO	Luis Fuentes	Luis Fuentes	Luis Fuentes	Luis Fuentes	Luis Fuentes
BAJONISTA Y VIOLÓN	Estevan Brufal	Estevan Brufal ⁶⁷¹	Estevan Brufal	Estevan Brufal	Estevan Brufal
ARPISTA	Mn Joseph Lopez	Mn Joseph Lopez	Mn Joseph Lopez	Mn Joseph Lopez	Mn Joseph Lopez

⁶⁶¹ AHME Legajo 26/2-2.⁶⁶² AHME Legajo 26/2-3.⁶⁶³ AHME Legajo 26/2-4.⁶⁶⁴ AHME Legajo 26/2-5.⁶⁶⁵ AHME Legajo 26/2-6.⁶⁶⁶ Murió el 1 de marzo de 1733.⁶⁶⁷ Se le pagan 20 £ por ayuda de costa. Nombrado en 2 de marzo.⁶⁶⁸ Se le añadieron 10 £ más en cabildo de 12 de febrero.⁶⁶⁹ Se le pagan 8 £ de ayuda de costa para ir a Madrid a ser ordenado mosen.⁶⁷⁰ Entró a formar parte de la capilla el 2 de marzo cobrando 12 £ anuales.⁶⁷¹ Se le aumentó el salario a 15 £ en cabildo de 15 de junio.

	1730 ⁶⁶¹	1731 ⁶⁶²	1732 ⁶⁶³	1733 ⁶⁶⁴	1734 ⁶⁶⁵
MINISTRIL	Antonio Brufal ⁶⁷²	Antonio Brufal	Antonio Brufal	Antonio Brufal menor	Antonio Brufal Mayor [sic] ⁶⁷³
CORNETA	Antonio Brufal	Antonio Brufal	Antonio Brufal mayor	Antonio Brufal mayor	Antonio Brufal menor [sic] ⁶⁷⁴



⁶⁷² Especifica músico chirimía.

⁶⁷³ Debe ser un error.

⁶⁷⁴ Debe ser un error.

viii. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA 1735-1739

	1735	1736	1737	1738	1739
MAESTRO	Antonio Ladrón de Guevara	Antonio Ladrón de Guevara ⁶⁷⁵ Lucas Martínez ⁶⁷⁹	Lucas Martínez ⁶⁷⁶	Lucas Martínez ⁶⁷⁷	Lucas Martínez ⁶⁷⁸
VIOLÍN I	Lizdo Antonio Torreblanca ⁶⁸⁰	Lizdo Antonio Torreblanca	Lizdo Antonio Torreblanca ⁶⁸¹	Lizdo Antonio Torreblanca ⁶⁸²	Manuel Torregrosa
VIOLÍN II	Manuel Torregrosa	Manuel Torregrosa	Manuel Torregrosa	Manuel Torregrosa	Joseph Torregrosa
TIPLE	Mariano Sansano	Mariano Sansano ⁶⁸³	Pedro Furio ⁶⁸⁴	Pedro Furio ⁶⁸⁵	Joseph Castillo ⁶⁸⁶
TENOR	Lizdo Ignacio García	Lizdo Ignacio García	Lizdo Ignacio García	Lizdo Ignacio García	Lizdo Ignacio García
CONTRALTO	Lucas Martínez	Lucas Martínez	Lucas Martínez Pbro	Lucas Martínez Pbro	Lucas Martínez Pbro
CONTRABAJO	Lizdo Luis Fuentes Pbro	Lizdo Luis Fuentes Pbro	Lizdo Luis Fuentes Pbro	Lizdo Luis Fuentes Pbro	Lizdo Luis Fuentes Pbro

⁶⁷⁵ Fue despedido en cabildo de 21 de junio.

⁶⁷⁶ Señala Maestro de capilla interino.

⁶⁷⁷ Señala Maestro de capilla interino.

⁶⁷⁸ Se le paga una gratificación por los servicios prestados.

⁶⁷⁹ Se le contrata a partir del 21 de junio como maestro de capilla interino.

⁶⁸⁰ En cabildo de 11 de junio se le da una ayuda de 8 £ para ordenarse.

⁶⁸¹ Se le aumentan 5 £ por ser sacerdote.

⁶⁸² Cesó el 30 de noviembre de 1738, pasando a ocupar su puesto Manuel Torregrosa (que era violín II).

⁶⁸³ Se acuerda en cabildo de 12 de diciembre de 1736 darle salario por cantar los tiples.

⁶⁸⁴ Cobra desde el 14 de septiembre.

⁶⁸⁵ *Otrosi: da en data dies libras que pago al dicho Pedro Furio las mismas que se acordo darle en cabildo de 31 de octubre 1737 mientras estuviere apto para haser el Angel en la festividad de ntra señora. Entrego libranza de 7 octubre 1738 y recibo.....10 L*

⁶⁸⁶ Contratado el 12 de mayo.

	1735	1736	1737	1738	1739
BAJONISTA	Estevan Brufau	Estevan Brufau	Estevan Brufau	Estevan Brufal	Estevan Brufal
ARPISTA	Lizdo Joseph Lopez Pbro	Lizdo Joseph Lopez Pbro	Lizdo Joseph Lopez Pbro	Lizdo Joseph Lopez Pbro	Lizdo Joseph Lopez Pbro
MINISTRIL	Antonio Brufau	Antonio Brufau mayor	Antonio Brufau mayor	Antonio Brufau mayor	Antonio Brufau mayor
CORNETA	Antonio Brufau	Antonio Brufau menor	Antonio Brufau menor	Antonio Brufau menor	Antonio Brufau menor



ix. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA 1740-1744

	1740	1741	1742	1743	1744
MAESTRO DE CAPILLA	Lucas Martinez ⁶⁸⁷	Lucas Martinez ⁶⁸⁸	Pedro Furió ⁶⁸⁹		Lizdo Ignacio Garcia ⁶⁹⁰
	Juan Bauta Galbis ⁶⁹¹				Thomas Ochando ⁶⁹²
VIOLÍN I	Manuel Torregrosa	Manuel Torregrosa	Manuel Torregrosa		Manuel Torregrosa
VIOLÍN II	Joseph Torregrosa	Joseph Torregrosa	Joseph Torregrosa		Joseph Torregrosa
TENOR 1º CORO	Lizdo Ignacio Garcia	Lizdo Ignacio Garcia	Lizdo Ignacio Garcia	Lizdo Ignacio Garcia	Lizdo Ignacio Garcia
CONTRALTO 1º CORO	Lucas Martinez Pbro	Lucas Martinez Pbro		Francisco Sempere ⁶⁹³	Joseph Castillo
		Francisco Sempere ⁶⁹⁴			
TENOR DE 2º CORO	Antonio Brufal	Antonio Brufal	Antonio Brufal	Antonio Brufal	Antonio Brufal ⁶⁹⁵
					Francisco Sempere ⁶⁹⁶
TIPLE	Joseph Castillo	Joseph Castillo	Joseph Castillo ⁶⁹⁷		Estevan Brufal menor ⁶⁹⁸

⁶⁸⁷ Se le paga una gratificación de 20 £ por los servicios prestados como maestro de capilla.

⁶⁸⁸ Se le paga una gratificación por los servicios prestados.

⁶⁸⁹ Se le nombra maestro de capilla para la festividad de ntra señora en cabildo de 22 de julio de 1742 y recibe gratificaciones.

⁶⁹⁰ Nombrado en cabildo de 22 de junio. Solo cobra 10 £.

⁶⁹¹ Se le pagan 30 £ del memorial de la Festa. *Otrosi: al Li^{do} Juan Galbis Pbro treinta libras por su salario de maestro de capilla y componer villancicos para dicha festividad.....30 L [...]* *Otrosi: a Fran^{co} Marco catorse sueldos por haver llevado un pliego a la ciudad de Villena al Li^{do} Dⁿ Juan Bautista Galbis maestro de capilla para que asistiera a la festividad de ntra S^{ra} de la Asuncion.....14 S*

⁶⁹² Desde el 23 de diciembre aparece como maestro de capilla interino.

⁶⁹³ En cabildo de 30 de abril se le da una gratificación por estar sirviendo de contralto sin salario.

⁶⁹⁴ Viene de Catral, recibe 2 £ por sustituir a Lucas Martinez (que hacía las veces de Maestro).

⁶⁹⁵ Murió el 21 de febrero.

⁶⁹⁶ Cobra como tenor de segundo coro desde 22 de febrero. Con anterioridad ejercía la plaza de tenor de primer coro sin salario debido a que Ignacio Garcia era el maestro de capilla interino.

⁶⁹⁷ Cobra hasta último de abril de 1742.

⁶⁹⁸ La primera tercia recibe una gratificación como músico sin salario, las siguientes ya recibe salario normal.

	1740	1741	1742	1743	1744
			Estevan Brufal menor ⁶⁹⁹		
CONTRABAJO	Lizdo Luis Fuentes Pbro	Lizdo Luis Fuentes Pbro	Lizdo Luis Fuentes Pbro	Lizdo Luis Fuentes Pbro	Lizdo Luis Fuentes Pbro
BAJONISTA	Estevan Brufal	Estevan Brufal	Estevan Brufal	Estevan Brufal	Estevan Brufal mayor
ARPISTA	Lizdo Joseph Lopez Pbro	Lizdo Joseph Lopez Pbro	Lizdo Joseph Lopez Pbro	Lizdo Joseph Lopez Pbro	Lizdo Joseph Lopez Pbro
MINISTRIL	Antonio Brufau mayor	Antonio Brufau mayor	Antonio Brufau mayor	Antonio Brufau mayor	Antonio Brufal ⁷⁰⁰
CORNETA	Antonio Brufau ⁷⁰¹ menor	Cristóbal Vosmedrano ⁷⁰²			
	Manuel Legido ⁷⁰³				

⁶⁹⁹ Recibe una gratificación de seis libras, pero consta como músico tiple sin salario.

⁷⁰⁰ Falleció el 21 de febrero.

⁷⁰¹ Se despide en último de abril. En octubre pasa a tenor de segundo coro y se comienza a buscar un nuevo corneta.

⁷⁰² Aunque no pertenece a la capilla, cobra 1 £ por tocar la corneta y chirimía en las celebraciones de Acción de Gracias por haber recobrado la salud el duque.

⁷⁰³ Se le paga una gratificación de 3 £ 10 s por haber venido a la villa a examinarse y tocar en alguna función.

x. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARIA 1745-1749

	1745	1746	1747	1748	1749
MAESTRO	Lizdo Thomas Ochando ⁷⁰⁴	Lizdo Thomas Ochando ⁷⁰⁵	Pedro Furio	Pedro Furio ⁷⁰⁶	Jacinto Redon Pbro ⁷⁰⁷
				Jacinto Redon ⁷⁰⁸	
VIOLÍN I	Manuel Torregrosa	Manuel Torregrosa	Manuel Torregrosa	Manuel Torregrosa	Manuel Torregrosa
VIOLÍN II	Joseph Torregrosa	Joseph Torregrosa	Joseph Torregrosa	Joseph Torregrosa	Joseph Torregrosa
TENOR 1º CORO	Lizdo Ignacio Garcia	Lizdo Ignacio Garcia	Lizdo Ignacio Garcia	Lizdo Ignacio Garcia ⁷⁰⁹	Lizdo Ignacio Garcia ⁷¹⁰
				Vicente Calver ⁷¹¹	Vicente Claver
CONTRALTO 1º CORO	Joseph Castillo	Joseph Castillo	Joseph Castillo ⁷¹²	Joseph Castillo	Joseph Pico ⁷¹³
TENOR DE 2º CORO	Pedro Furio	Pedro Furio	Pedro Furio	Pedro Furio	Pedro Furio

⁷⁰⁴ Indica maestro de capilla interino.

⁷⁰⁵ Cobra solo por seis meses hasta el 22 de octubre. Ya no indica interino.

⁷⁰⁶ Se le despide en 1 de julio de 1748 por ser casado.

⁷⁰⁷ Era sobrino de Joseph Antolín.

⁷⁰⁸ Nombrado por el obispo el 25 de Julio.

⁷⁰⁹ Se jubila el 12 de septiembre con un salario de 24 £.

⁷¹⁰ Consta como tercia de Tenor de 1º coro jubilado.

⁷¹¹ Contratado en cabildo de 17 de septiembre con un salario de 70 £ anuales.

⁷¹² *Otrosi: ocho libras pagadas a Jph Castillo musico contralto concedidas en cavildo de 9 de noviembre 1747 en atencion a no aver tiple, llevar los trabajos de este y estar vacante el salario, entrego libranza de 10 de dicho con carta de pago.....8_.*

⁷¹³ Recibe gratificación “en atención a estar sirviendo sin salario en dicha capilla en las faltas del contralto y repartir los papeles de música en todas las funciones”.

	1745	1746	1747	1748	1749
CONTRABAJO.	Lizdo Luis Fuentes	Lizdo Luis Fuentes	Lizdo Luis Fuentes ⁷¹⁴		
TIPLE	Estevan Brufal menor	Estevan Brufal menor	Estevan Brufal menor		
	Joseph Pico ⁷¹⁵	Gratificacion ⁷¹⁶	Joseph Tremiño (tiple 2º) ⁷¹⁷	Joseph Trmiño ⁷¹⁸	
		Limosna ⁷¹⁹	Jopseph Pico ⁷²⁰	Joseph Pico ⁷²¹	
BAJONISTA	Estevan Brufal mayor	Estevan Brufal mayor	Estevan Brufal mayor	Estevan Brufal mayor	Estevan Brufal mayor
ARPISTA	Lizdo Joseph Lopez Pbro	Lizdo Joseph Lopez Pbro	Lizdo Joseph Lopez Pbro	Lizdo Joseph Lopez Pbro	Lizdo Joseph Lopez Pbro
MINISTRIL	Xavier Obet	Xavier Ovet	Xavier Ovet	Xavier Ovet	Xavier Ovet
CORNETA	Balthasar Sempere ⁷²²	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere
				Joseph Tremiño (2º Corneta) ⁷²³	

⁷¹⁴ Fallece en último de abril, cobran sus hermanas.

⁷¹⁵ Indica una gratificación a Gerónimo Rico por estar su hijo sirviendo de segundo tiple sin salario.

⁷¹⁶ Indica una gratificación a Gerónimo Rico por estar su hijo sirviendo de tiple sin salario.

⁷¹⁷ Ejerce de tiple sin salario y recibe ayuda para vestirse por ser pobre de solemnidad.

⁷¹⁸ Solo cobra hasta el 23 de Enero por “falta de voz”.

⁷¹⁹ *Limosna a Joseph Tremiño de seis libras para ayudar a vestir a su hijo Joseph que viene de tiple en la capilla respecto de estar indecente[...]*

⁷²⁰ Solo indica músico. Se le pagan 3 £ en cabildo de 30 de junio por estar sirviendo sin salario.

⁷²¹ Gratificación como “tenorsillo de segundo coro”.

⁷²² *Otrosi: da en data veinte y ocho libras seis sueldos y ocho dineros pagadas a Balthasar Sempere musico corneta en esta forma: las 16 L 13 s 4 dineros por dos tercias de su salario pertenecientes a esta clavaria fenecidas en 25 de mayo 1745 y las 11 L 13 s 4 d por una tercia del salario que tocava pagar a las rentas de la obra de santa Maria que por no haver orden de los señores del R^l y supremo consejo hasta su aprovacion y haver sido admitido con la condicion de que interim que no se le pagase de dichas rentas se le havia de pagar de esta clavaria cuya tercia fenecio en 25 de mayo corriente año. Entrego tres libranzas de 25 de Henero 28 mayo y 18 Junio 1745 con cartas de pago..... 28_6_8.*

⁷²³ Recibe una gratificación ya que consta como segundo corneta sin salario.

xi. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARIA 1750-1754

	1750	1751	1752	1753	1754
MAESTRO	Jacinto Redón Pbro	Lizdo Jacinto Redón Pbro	Lizdo Jacinto Redón Pbro	Lizdo Jacinto Redón Pbro	Lizdo Jacinto Redón Pbro
VIOLÍN I	Manuel Torregrosa	Manuel Torregrosa	Manuel Torregrosa	Manuel Torregrosa	Manuel Torregrosa
VIOLÍN II	Joseph Torregrosa	Joseph Torregrosa	Joseph Torregrosa	Joseph Torregrosa	Joseph Torregrosa Pedro Torregrosa (violín 3º)
TROMPA Y CLARÍN			Joaquin Ivarra	Joaquin Ivarra	Joaquin Ivarra
TROMPA Y CLARÍN				Josep Pico ⁷²⁴	Josep Pico
TENOR 1º CORO	Lizdo Ignacio Garcia ⁷²⁵	Lizdo Ignacio Garcia ⁷²⁶	Lizdo Ignacio Garcia ⁷²⁷	Lizdo Ignacio Garcia ⁷²⁸	Lizdo Ignacio Garcia ⁷²⁹
	Vicente Claver	Vicente Claver	Vicente Claver	Vicente Claver ⁷³⁰ Francisco Tormo ⁷³¹	Vicente Claver
CONTRALTO 1º CORO	Joseph Castillo ⁷³²	Joseph Castillo ⁷³³	Juan Tormo	Juan Tormo	Juan Tormo
		Juan Tormo			

⁷²⁴ Se le paga por músico trompa y demás instrumentos o voz.

⁷²⁵ Consta como tercia de tenor de 1º coro jubilado.

⁷²⁶ Consta como tercia de tenor de 1º coro jubilado.

⁷²⁷ Recibe una limosna de 8 libras en atención a los dilatados servicios prestados, además del pago como tenor jubilado.

⁷²⁸ Recibe una limosna de 8 libras en atención a los dilatados servicios prestados, además del pago como tenor jubilado.

⁷²⁹ Recibe una limosna de 8 libras en atención a los dilatados servicios prestados, además del pago como tenor jubilado.

⁷³⁰ En el memorial de la *Festa* aparece como tenor de Carcagente y recibe una ayuda de costa para trasladar a su familia a la villa por haber decidido que se quedase en la capilla.

⁷³¹ Cobra por dos meses de tenor interino cumplidos en 24 de agosto.

⁷³² Recibe además de tercia una gratificación por los gastos de traslado desde Almería a Elche.

⁷³³ Se le paga a Domingo Martínez Panadero y Francisco Sempere por sustituirlo durante su viaje a Almería.

	1750	1751	1752	1753	1754
		Josep Pico	Josep Pico		
TENOR DE 2º CORO	Pedro Furio	Lizdo Pedro Furio Pbro.	Lizdo Pedro Furio Pbro.	Lizdo Pedro Furio Pbro.	Lizdo Pedro Furio Pbro.
CONTRALTO 2º CORO				Josep Pico	Josep Pico ⁷³⁴
BAXO					Francisco Tormo
TIPLE			Juan Sempere ⁷³⁵	Juan Sempere ⁷³⁶	Juan Sempere ⁷³⁷
BAJONISTA	Estevan Brufal mayor	Estevan Brufal mayor	Estevan Brufal mayor	Estevan Brufal mayor	Estevan Brufal mayor
ARPISTA	Lizdo Joseph Lopez Pbro	Lizdo Joseph Lopez Pbro	Pasqual Brufal	Pasqual Brufal	Pasqual Brufal
			Lizdo Joseph Lopez Pbro	Lizdo Joseph Lopez Pbro	Lizdo Joseph Lopez Pbro ⁷³⁸
MINISTRIL	Xavier Ovet				
CORNETA	Blathasar Sempere	Blathasar Sempere	Blathasar Sempere	Blathasar Sempere	Blathasar Sempere
OTROS	Vicente Redón ⁷³⁹	Vicente Redón ⁷⁴⁰	Vicente Redón ⁷⁴¹	Vicente Redón ⁷⁴²	
	Joseph Pico ⁷⁴³	Josep Pico ⁷⁴⁴			

⁷³⁴ Se le paga por trompa y contralto.

⁷³⁵ Recibe una gratificación de 6 libras por estar sirviendo de tiple sin salario en la capillade música.

⁷³⁶ Tiple sin salario. Recibe una gratificación

⁷³⁷ Ya aparece como contratado y cobra las correspondientes tercias.

⁷³⁸ Indica Arpista jubilado.

⁷³⁹ Aparece como *Músico de instrumentos de esta capilla*.

⁷⁴⁰ Aparece como *Músico de instrumentos de esta capilla*.

⁷⁴¹ Aparece como *Músico de instrumentos de esta capilla*.

⁷⁴² Aparece como *Músico de instrumentos de esta capilla*.

⁷⁴³ Recibe gratificación en atención a lo expuesto en un memorial presentado en cabildo de 7 de abril.

⁷⁴⁴ Gratificación de 3 libras, por estar sirviendo sin salario en al capilla

xii. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARIA 1755-1759

	1755 ⁷⁴⁵	1756	1757	1758	1759
MAESTRO	Mosen Jacinto Redon	Mosen Jacinto Redon	Mosen Jacinto Redon	Mosen Jacinto Redon	Mosen Jacinto Redon
CLAVE Y ORGANISTA	Estevan Brufal menor	Estevan Brufal menor	Estevan Brufal menor ⁷⁴⁶	Estevan Brufal menor ⁷⁴⁷	Estevan Brufal menor ⁷⁴⁸
VIOLÍN I	Manuel Torregrosa	Manuel Torregrosa	Manuel Torregrosa	Manuel Torregrosa	Manuel Torregrosa
VIOLÍN II	Joseph Torregrosa	Joseph Torregrosa	Joseph Torregrosa	Joseph Torregrosa	Joseph Torregrosa
VIOLÍN III	Pedro Torregrosa	Pedro Torregrosa	Pedro Torregrosa	Pedro Torregrosa	Pedro Torregrosa
TROMPA Y CLARÍN	Joaquin Ivarra	Joaquin Ivarra	Joaquin Ivarra ⁷⁴⁹	Salvador Molina	Salvador Molina
			Salvador Molina ⁷⁵⁰		
TROMPA Y CLARÍN	Joseph Pico	Josep Pico	Josep Pico	Josep Pico	Josep Pico
TENOR 1º CORO	Lizdo Ignacio García ⁷⁵¹	Mosen Francisco Redon ⁷⁵²	Mosen Francisco Redon	Mosen Francisco Redon	Mosen Francisco Redon
	Vicente Claver				
CONTRALTO 1º CORO	Juan Tormo	Juan Tormo	Juan Tormo	Juan Tormo	Juan Tormo
TENOR DE 2º CORO	Pedro Furio	Pedro Furio	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere

⁷⁴⁵ A partir de septiembre.

⁷⁴⁶ Solo indica clave.

⁷⁴⁷ Solo indica clave.

⁷⁴⁸ Solo indica clave.

⁷⁴⁹ Muere en septiembre.

⁷⁵⁰ Fue nombrado en cabildo de 26 de septiembre de 1757 trompa, clarín y contralto de segundo coro.

⁷⁵¹ Recibe una limosna de 10 libras en atención a los dilatados servicios prestados, además del pago como tenor jubilado.

⁷⁵² En cabildo de 27 de marzo se el pagan 10 £ para el viaje desde Calahorra hasta Elche.

	1755 ⁷⁴⁵	1756	1757	1758	1759
CONTRALTO 2º CORO	Josep Pico ⁷⁵³		Salvador Molina ⁷⁵⁴	Salvador Molina	Salvador Molina
BAXO	Francisco Tormo ⁷⁵⁵				
CONTRABAJO VIOLÓN					Fernando Bungen
TIPLE		Jayme Pons	Jayme Pons	Jayme Pons	Jayme Pons
BAJONISTA	Estevan Brufal mayor	Estevan Brufal mayor	Estevan Brufal mayor	Estevan Brufal mayor	Estevan Brufal mayor
ARPISTA	Joseph Lopez ⁷⁵⁶	Joseph Lopez ⁷⁵⁷	Joseph Lopez ⁷⁵⁸	Joseph Lopez ⁷⁵⁹	Joseph Lopez ⁷⁶⁰
	Pasqual Brufal				
CORNETA	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere

⁷⁵³ Aunque indica músico tenor debe ser un error.

⁷⁵⁴ Fue nombrado en cabildo de 26 de septiembre de 1757 trompa, clarín y contralto de segundo coro.

⁷⁵⁵ Cobra hasta el 26 de Agosto.

⁷⁵⁶ Arpista jubilado.

⁷⁵⁷ Arpista jubilado.

⁷⁵⁸ Arpista jubilado.

⁷⁵⁹ Arpista jubilado.

⁷⁶⁰ Arpista jubilado, se reparte el sueldo con su sobrino Estevan Brufal menor que es también clave.

xiii. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARIA 1760-1762

	1760 ⁷⁶¹	1761	1762
MAESTRO	Jacinto Redon	Jacinto Redon	Jacinto Redon
CLAVE Y ORGANISTA	Estevan Brufal menor	Estevan Brufal	Estevan Brufal
VIOLÍN I	Joseph Rocafont	Mosen Joseph Rocafont	Mosen Joseph Rocafont
VIOLÍN II	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
TROMPA Y CLARÍN	Josep Pico	Josep Pico	Josep Pico
TROMPA Y CLARIN	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina
TENOR 1º CORO	Mosen Francisco Redon	Mosen Francisco Redon	Mosen Vicente Claver
CONTRALTO 1º CORO	Juan Tormo	Juan Tormo ⁷⁶²	Francisco Sempere ⁷⁶³
TENOR DE 2º CORO	Francisco Sempere	Francisco Sempere ⁷⁶⁴	Salvador Esteve ⁷⁶⁵
CONTRALTO 2º CORO	Salvador Esteve ⁷⁶⁶	Salvador Esteve	
CONTRABAJO VIOLÓN	Fernando Bunguen	Fernando Bunguen	Fernando Bunguen
TIPLE	Joseph Lopez ⁷⁶⁷	Andrés Ribera	Andrés Ribera ⁷⁶⁸
	Andrés Ribera		Diego Macia ⁷⁶⁹
BAJONISTA	Estevan Brufal mayor	Estevan Brufal mayor	Estevan Brufal mayor
ARPISTA	Joseph Lopez ⁷⁷⁰	Joseph Lopez	
		Estevan Brufal ⁷⁷¹	
OBOE Y MINISTRIL	Vicente Redon	Vicente Redon	Vicente Redon
CORNETA	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere

⁷⁶¹ Desde septiembre de 1760.

⁷⁶² Fue despedido el 22 de diciembre por ausentarse de la villa.

⁷⁶³ Figura como tenor de segundo coro y contralto interino.

⁷⁶⁴ Pasa a contralto en septiembre ocupando su plaza Salvador Esteve.

⁷⁶⁵ Figura como tenor de 2º coro desde septiembre de 1761.

⁷⁶⁶ Fue nombrado en cabildo de 5 de septiembre de 1760.

⁷⁶⁷ Cesó el 1 de febrero por cambiarle la voz.

⁷⁶⁸ Cesó el 1 de febrero por falta de voz.

⁷⁶⁹ Desde el 1 de septiembre.

⁷⁷⁰ Arpista jubilado se reparte el sueldo con su sobrino Estevan Brufal que también ejerce las funciones de clave y organista.

⁷⁷¹ Se reparten el sueldo según acordaron ellos mismos.

xiv. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARIA⁷⁷² 1773-1779

	1773 ⁷⁷³	1774 ⁷⁷⁴	1776 ⁷⁷⁵	1777 ⁷⁷⁶	1778 ⁷⁷⁷	1779 ⁷⁷⁸
MAESTRO	Jacinto Redon 50 £	Jacinto Redon 50 £	Jacinto Redon 752,,32 r	Jacinto Redon	Jacinto Redon 50 £	Jacinto Redon 50 £
VIOLÍN I	Pedro Torregrosa	Pedro Torregrosa	Pedro Torregrosa	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer
	130 £	130 £	1957,,22 r		130 £	130 £
VIOLÍN II	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
TROMPA Y CLARIN	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve
	42 £	42 £	632,,16 r		42 £	42 £
TROMPA Y CLARIN	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina
TENOR 1º CORO	Vicente Claver 90 £	Vicente Claver 90 £	Vicente Claver 1355,,10 r	Vicente Claver	Vicente Claver 90 £	Vicente Claver 90 £
CONTRALTO 1º CORO	Joaquin Sanchez 58 £	Joaquin Sanchez 58 £	Joaquin Sánchez 873,,14 r	Joaquin Sanchez	Joaquin Sánchez 58 £	Joaquin Sánchez 58 £
TENOR DE 2º CORO	Francisco Sempere 18 £	Miguel Gisbert 18 £	Miguel Guisbert 271,,2 r	Miguel Gisbert	Miguel Guisbert 18 £	Miguel Guisbert 18 £
CONTRALTO 2º CORO	Joaquin Barcelo 10 £	Joaquin Barcelo 10 £	Joaquin Barcelo 150,,10 r	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo 10 £	Joaquin Barcelo 10 £
CONTRABAJO VIOLÓN	Fernando Bungen 40 £	Fernando Bungen 40 £	Fernando Bungen 602,,12 r	Fernando Bungen	Fernando Bungen 40 £	Fernando Bungen 40 £
TIPLE	Jerónimo Jaen 10 £	Nicolas Sempere 10 £	Pasqual Gaytan 150,,20 r	Pascual Gaytan	Pasqual Gaytan 10 £	Jayme Pons 10 £

⁷⁷² Según consta en los libros de cuentas de Propios y Arbitrios del ayuntamiento conservados en el AHME.⁷⁷³ AHME. E 11-35.⁷⁷⁴ AHME. H 250-2.⁷⁷⁵ AHME: Cuentas de Propios y Arbitrios Sig H 189-3.⁷⁷⁶ AHME. H 219-4.⁷⁷⁷ AHME. H 189-3.⁷⁷⁸ AHME. H 188-3.

	1773 ⁷⁷³	1774 ⁷⁷⁴	1776 ⁷⁷⁵	1777 ⁷⁷⁶	1778 ⁷⁷⁷	1779 ⁷⁷⁸
BAJONISTA	Estevan Brufal 66 £	Estevan Brufal 66 £	Francisco Comeres 992,,30 r	Francisco Comeres	Francisco Comeres 66 £	Francisco Comeres 66 £
ARPISTA	Mn Estevan Brufal 40 £	Mn Estevan Brufal 40 £	Mn Estevan Brufal 602,,12 r	MnEstevan Brufal 40 £	Mn Estevan Brufal 40 £	Mn Estevan Brufal 40 £
OBOE Y MINISTRIL	Joaquin Sanchez 16 £	Joaquin Sanchez 16 £	Joaquin Sanchez 240,,32 r	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez 16 £	Joaquin Sanchez 16 £
CORNETA	Baltasar Sempere 60 £	Baltasar Sempere 60 £	Baltasar Sempere 903,,18 r	Baltasar Sempere	Balthasar Sempere 60 £	Balthasar Sempere 60 £



xv. **CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARIA**⁷⁷⁹ 1780-1785

	1780 ⁷⁸⁰	1781 ⁷⁸¹	1782 ⁷⁸²	1783 ⁷⁸³	1784 ⁷⁸⁴	1785 ⁷⁸⁵
MAESTRO DE CAPILLA	Jacinto Redon 50 £	Jacinto Redon 50 £	Jacinto Redon 50 £	Jacinto Redon 50 £	Jacinto Redon 50 £	Jacinto Redon 50 £
VIOLÍN I	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
	130 £	130 £	130 £	130 £	130 £	130 £
VIOLÍN II	Joseph Ferrer	Joseph Ferrer	Joseph Ferrer	Joseph Ferrer	Joseph Ferrer	Joseph Ferrer
TROMPA Y CLARIN	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve
	42 £	42 £	42 £	42 £	42 £	42 £
TROMPA Y CLARIN	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina
TENOR 1º CORO	Vicente Claver 90 £	Vicente Claver 90 £	Vicente Claver 90 £	Vicente Claver 90 £	Vicente Claver 90 £	Vicente Claver 90 £
CONTRALTO 1º CORO	Joaquin Sanchez 58 £	Joaquin Sanchez 58 £	Joaquin Sanchez 58 £	Joaquin Sanchez 58 £	Joaquin Sanchez 58 £	Joaquin Sanchez ⁷⁸⁶ 58 £
TENOR DE 2º CORO	Miguel Guisbert 18 £	Miguel Guisbert 18 £	Miguel Guisbert 18 £	Miguel Guisbert 18 £	Miguel Guisbert 18 £	Miguel Guisbert 18 £
CONTRALTO 2º CORO	Joaquin Barcelo 10 £	Joaquin Barcelo 10 £	Joaquin Barcelo 10 £	Joaquin Barcelo 10 £	Joaquin Barcelo 10 £	Joaquin Barcelo 10 £
CONTRABAJO VIOLÓN	Fernando Bunguen 40 £	Fernando Bunguen 40 £	Fernando Bunguen 40 £	Fernando Bunguen 40 £	Fernando Bunguen 40 £	Fernando Bunguen 40 £

⁷⁷⁹ Según consta en los libros de cuentas de Propios y Arbitrios del Ayuntamiento conservados en el AHME.

⁷⁸⁰ AHME H 183-4.

⁷⁸¹ AHME H 186-2.

⁷⁸² AHME H 186-1.

⁷⁸³ AHME H 186-3.

⁷⁸⁴ AHME H 186-5.

⁷⁸⁵ AHME H 186-4.

⁷⁸⁶ Aunque en el documento pone *contralto de segundo coro* evidentemente es un error.

	1780 ⁷⁸⁰	1781 ⁷⁸¹	1782 ⁷⁸²	1783 ⁷⁸³	1784 ⁷⁸⁴	1785 ⁷⁸⁵
TIPLE	Franco Macia 10 £	Gines Sansano 10 £	Gines Sansano 10 £	Gines Sansano 10 £	Gines Sansano 10 £	Pascual Macia 10 £
BAJONISTA	Franco Comeres 66 £	Franco Comeres 66 £	Franco Comeres 66 £	Franco Comeres 66 £	Franco Comeres 66 £	Franco Comeres 66 £
ARPISTA Y CLAVE	Estevan Brufal 40 £	Estevan Brufal 40 £	Estevan Brufal 40 £	Estevan Brufal 40 £	Estevan Brufal 40 £	Estevan Brufal 40 £
OBOE Y MINISTRIL	Joaquin Sanchez 16 £	Joaquin Sanchez 16 £	Joaquin Sanchez 16 £	Joaquin Sanchez 16 £	Joaquin Sanchez 16 £	Joaquin Sanchez 16 £
CORNETA	Balthasar Senpere 60 £	Balthasar Senpere 60 £	Balthasar Senpere 60 £	Balthasar Sempere 60 £	Balthasar Sempere ⁷⁸⁷ Vicente Ferrer ⁷⁸⁸	Vicente Ferrer 60 £



⁷⁸⁷ Cobra 7 £ 10 s por su salario de cinco meses y quince días. Falleció siendo sustituido por Vicente Ferrer.

⁷⁸⁸ Sustituye a Sempere. Cobra 22 £ 10 s por cuatro meses y quince días.

xvi. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARIA⁷⁸⁹ 1787-1795

	1787 ⁷⁹⁰	1788 ⁷⁹¹	1792 ⁷⁹²	1793 ⁷⁹³	1794 ⁷⁹⁴	1795 ⁷⁹⁵
MAESTRO DE CAPILLA	Jacinto Redon 50 £	Jacinto Redon 50 £	Jacinto Redon 80 £	Jacinto Redon 80 £	Jacinto Redon 80 £	Jacinto Redon 50 £
VIOLÍN I	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
	130 £	130 £	130 £	130 £	130 £	130 £
VIOLÍN II	Joseph Ferrer	Joseph Ferrer	Joseph Ferrer	Joseph Ferrer	Joseph Ferrer	Joseph Ferrer
TROMPA Y CLARIN	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve
	42 £	42 £	42 £	42 £	42 £	42 £
TROMPA Y CLARIN	Andres Rivera	Andres Rivera	Andres Rivera	Andres Rivera	Andres Rivera	Andres Rivera
TENOR 1º CORO	Vicente Claver 90 £	Joaquin Barcelo ⁷⁹⁶ 63 £ 15 s	Joaquin Barcelo 90 £	Bernardino Vidal Pbro 90 £	Bernardino Vidal Pbro 90 £	Bernardino Vidal Pbro 90 £
CONTRALTO 1º CORO	Joaquin Sanches 58 £	Joaquin Sanches 58 £	Joaquin Sanches 80 £	Joaquin Sanches 80 £	Joaquin Sanches 80 £	Joaquin Sanches 80 £
TENOR DE 2º CORO	Miguel Guisbert 18 £	Miguel Guisbert 18 £	Miguel Guisbert 18 £	Joaquin Barcelo 18 £	Joaquin Barcelo 18 £	Joaquin Barcelo 18 £
CONTRALTO 2º CORO	Joaquin Barcelo 10 £	Joaquin Barcelo 2_17 ⁷⁹⁷	Manuel Pomares 10 £	Miguel Guisbert 10 £	Miguel Guisbert 10 £	Miguel Guisbert 10 £
CONTRABAJO VIOLÓN	Fernando Bunguen 40 £	Fernando Bunguen 40 £	Franco Comeres 40 £	Franco Comeres 40 £	Manuel Pomares ⁷⁹⁸ 33 £ 6 s	Manuel Pomares 40 £

⁷⁸⁹ Según consta en los libros de cuentas de Propios y Arbitrios del Ayuntamiento conservados en el AHME.

⁷⁹⁰ AHME H 120-4.

⁷⁹¹ AHME H 250-3.

⁷⁹² AHME H 202-5.

⁷⁹³ AHME H 202-4.

⁷⁹⁴ AHME H 202-1.

⁷⁹⁵ AHME H 202-2.

⁷⁹⁶ Fue nombrado el 15 de abril como interino por muerte de Vicente Claver.

⁷⁹⁷ Por la prorrata de su salario como contralto de segundo coro, puesto que dejó el 15 de abril.

⁷⁹⁸ Fue nombrado el 29 de marzo.

	1787 ⁷⁹⁰	1788 ⁷⁹¹	1792 ⁷⁹²	1793 ⁷⁹³	1794 ⁷⁹⁴	1795 ⁷⁹⁵
TIPLE	Manuel Pomares 10 £	Manuel Pomares 10 £	Franco Anto Ortis 10 £	Franco Anto Ortis 10 £	Franco Anto Ortis 10 £	Franco Anto Ortis 10 £
BAJONISTA	Franco Comeres 66 £	Gregorio Brufal ⁷⁹⁹ 46 £ 15 s	Gregorio Brufal 66 £	Gregorio Brufal 66 £	Franco Comeres 66 £	Franco Comeres 66 £
ARPISTA Y CLAVE	Estevan Brufal 40 £	Mn Estevan Brufal 40 £	Mn Estevan Brufal 40 £	Mn Estevan Brufal 40 £	Mn Estevan Brufal 40 £	Mn Estevan Brufal 40 £
OBOE Y MINISTRIL	Joaquin Sanchez 16 £	A los músicos ⁸⁰⁰ 16 £				
CORNETA	Vicente Ferrer 60 £	Vicente Ferrer 60 £	Vicente Ferrer 60 £	Vicente Ferrer 60 £	Vicente Ferrer 60 £	Vicente Ferrer 60 £



⁷⁹⁹ Fue nombrado el 15 de abril.

⁸⁰⁰ Figura un pago “a los músicos obue y ministril dies y seis libras”. A Partir de este año ya no aparece la figura de este instrumentista.

xvii. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARIA⁸⁰¹ 1796-1801

	1796 ⁸⁰²	1797 ⁸⁰³	1798 ⁸⁰⁴	1799 ⁸⁰⁵	1800 ⁸⁰⁶	1801 ⁸⁰⁷
MAESTRO DE CAPILLA	Mn Jacinto Redon 80 £	Jacinto Redon 80 £	Jacinto Redon 80 £	Mn Estevan Brufal 80 £	Estevan Brufal 80 £	Estevan Brufal 80 £
VIOLÍN I	Joseph Ferrer	Joseph Ferrer	Joseph Ferrer	Joseph Ferrer	Joseph Ferrer	Joseph Ferrer
	130 £	130 £	130 £	130 £	130 £	130 £
VIOLÍN II	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
TROMPA Y CLARIN	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Gregorio Borreguero
	42 £	42 £	42 £	42 £	42 £	42 £
TROMPA Y CLARIN	Andres Rivera	Andres Rivera	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon
TENOR 1º CORO	Bernardino Vidal Pbro 90 £	Bernardino Vidal Pbro 90 £	Bernardino Vidal Pbro 90 £	Bernardino Vidal Pbro 90 £	Bernardino Vidal Pbro 90 £	Bernardino Vidal Pbro 90 £
CONTRALTO 1º CORO	Vicente Ferrer ⁸⁰⁸ 60 £	Vicente Ferrer 80 £	Vicente Ferrer 80 £	Vicente Ferrer 80 £	Vicente Ferrer 80 £	Vicente Ferrer 80 £
TENOR DE 2º CORO	Joaquin Barcelo 18 £	Franco Anto Sempere 18 £	Joaquin Barcelo 18 £	Joaquin Barcelo 18 £	Joaquin Barcelo 18 £	Joaquin Barcelo 18 £
CONTRALTO 2º CORO	Miguel Guisbert 10 £	Miguel Guisbert 10 £	Miguel Guisbert 10 £	Miguel Guisbert 10 £	Miguel Guisbert 10 £	Mn Luis Roca 10 £
CONTRABAJO VIOLÓN	Manuel Pomares 40 £	Manuel Pomares 40 £	Manuel Pomares 40 £	Manuel Pomares 40 £	Manuel Pomares 40 £	Manuel Pomares 40 £

⁸⁰¹ Según consta en los libros de cuentas de Propios y Arbitrios del Ayuntamiento conservados en el AHME.

⁸⁰² AHME H 202-3.

⁸⁰³ AHME H 206-5.

⁸⁰⁴ AHME H 203-8.

⁸⁰⁵ AHME H 189-6.

⁸⁰⁶ AHME H 219-6.

⁸⁰⁷ AHME H 219-5.

⁸⁰⁸ Se le nombra en abril.

	1796 ⁸⁰²	1797 ⁸⁰³	1798 ⁸⁰⁴	1799 ⁸⁰⁵	1800 ⁸⁰⁶	1801 ⁸⁰⁷
TIPLE	Franco Anto Sanz 10 £		Joseph Sempere 10 £	Franco Anto Sempere 10 £	Franco Anto Sempere 10 £	Agustin Simo 10 £
BAJONISTA	Franco Comeres 66 £	Franco Comeres 66 £	Franco Comeres 66 £	Franco Comeres 66 £	Juan Comeres 66 £	Franco Comeres 66 £
ARPISTA Y CLAVE	Mn Estevan Brufal 40 £	Mn Estevan Brufal 40 £	Mn Estevan Brufal 40 £	Mn Estevan Brufal 40 £	Mn Pasqual Brufal 40 £	Mn Pasqual Brufal 40 £
OBOE Y MINISTRIL	Vicente Ferrer ⁸⁰⁹ 12 £	Vicente Ferrer 16 £	Vicente Ferrer 16 £	Vicente Ferrer 16 £	Vicente Ferrer 16 £	Vicente Ferrer 16 £
CORNETA	Vicente Ferrer ⁸¹⁰ 15 £	Agustin Ferrer 60 £	Nicolas Sempere 60 £	Nicolas Sempere 60 £	Nicolas Sempere 60 £	Nicolas Sempere 60 £



⁸⁰⁹ Se le nombra en abril.

⁸¹⁰ El 1 de abril es nombrado contralto de primer coro.

xviii. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARIA⁸¹¹ 1802-1820

	1802 ⁸¹²	1805 ⁸¹³	1806 ⁸¹⁴	1807 ⁸¹⁵	1817 ⁸¹⁶	1820 ⁸¹⁷
MAESTRO DE CAPILLA	Mn Estevan Brufal ⁸¹⁸ 662_2	Mn Ignacio Rodríguez Pbro 1204_24	Mn Ignacio Rodríguez Pbro 1204_24	Mn Ignacio Rodríguez Pbro 1204_24	Mn Ignacio Rodríguez Pbro 1204_24	Mn Ignacio Rodríguez Pbro 1204_24
	Mn Ignacio Rodríguez ⁸¹⁹ 535_14					
VIOLÍN I	Jose Ferrer	Jose Ferrer	Jose Ferrer	Jose Ferrer	Jose Ferrer	Antonio Vilaplana
	1957_22	1957_22	1957_22	1957_22	1957_22	1957_22
VIOLÍN II	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo
TROMPA Y CLARIN	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez
	632_16	632_16	632_16	632_16	632_16	632_16
TROMPA Y CLARIN	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Juan Borreguero	Juan Borreguero
TENOR 1º CORO	Bernardino Vidal Pbro 1355_10	Bernardino Vidal Pbro 1355_10	Bernardino Vidal Pbro 1355_10	Bernardino Vidal Pbro 1355_10	Bernardino Vidal Pbro 1355_10	Bernardino Vidal Pbro 1355_10
CONTRALTO 1º CORO	Vicente Ferrer 1204_20	Vicente Ferrer 1204_24	Vicente Ferrer 1204_24	Vicente Ferrer 1204_24		
TENOR DE 2º CORO	Joaquin Barcelo 271_2	Joaquin Barcelo 271_2	Joaquin Barcelo 271_2	Joaquin Barcelo 271_2	P. Pasqual Gaytan 271_2	P. Pasqual Gaytan 271_2
CONTRALTO 2º CORO	Luis Roca Pbro 150_20	Luis Roca Pbro 150_20	Luis Roca Pbro 150_20	Luis Roca Pbro 150_20	Luis Roca Pbro 150_20	Luis Roca Pbro 150_20
CONTRABAJO VIOLÓN	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero

⁸¹¹ Según consta en los libros de cuentas de Propios y Arbitrios del Ayuntamiento conservados en el AHME.

⁸¹² AHME H 219-7.

⁸¹³ AHME H 250-5.

⁸¹⁴ AHME H 183-8.

⁸¹⁵ AHME H 121-3.

⁸¹⁶ AHME H 189-4.

⁸¹⁷ AHME H 188-4.

⁸¹⁸ Falleció en 21 de julio.

⁸¹⁹ Por la prorrata desde el 21 de julio.

	1802 ⁸¹²	1805 ⁸¹³	1806 ⁸¹⁴	1807 ⁸¹⁵	1817 ⁸¹⁶	1820 ⁸¹⁷
	602_12	602_12	602_12	602_12	602_12	602_12
TIPLE	Agustin Simo 150_20	Pedro Fillol 150_20	Pedro Fillol 150_20		Franco Aznar 150_20	Franco Aznar 150_20
BAJONISTA	Franco Comeres 993_30	Franco Comeres 993_30	Franco Comeres 993_30	Franco Comeres 993_30	Franco Sempere 993_30	Juan Sempere 993_30
ARPISTA Y CLAVE	Mn Pasqual Brufal 602_12	Mn Pasqual Brufal 602_12	Mn Pasqual Brufal 602_12	Mn Pasqual Brufal 602_12	Ignacio Roriguez 602_12	Ignacio Roriguez 602_12
OBOE Y MINISTRIL	Vicente Ferrer 240_32	Vicente Ferrer 240_32	Vicente Ferrer 240_32	Vicente Ferrer 240_32		
CORNETA	Nicolas Sempere 903_18	Nicolas Sempere 903_18	Nicolas Sempere 903_18	Nicolas Sempere 903_18		Antonio Vilaplana 903_18



xix. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARIA⁸²⁰ 1821-1825

	1821 ⁸²¹	1822 ⁸²²	1823 ⁸²³	1824 ⁸²⁴	1825 ⁸²⁵
MAESTRO DE CAPILLA	Ignacio Rodríguez 1204_24	Ignacio Rodríguez 1204_24	Ignacio Rodríguez 1204_24	Ignacio Rodríguez 1204_24	Ignacio Rodríguez 1204_24
VIOLÍN I	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana
	1957_22	1957_22	1957_22	1957_22	1957_22
VIOLÍN II	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo
TROMPA Y CLARIN	Gaspar Rodríguez	Gaspar Rodríguez	Gaspar Rodríguez	Gaspar Rodríguez	Gaspar Rodríguez
	316_28	316_28	316_28	316_28	632_16
TROMPA Y CLARIN			Vicente Capellan ⁸²⁶		Jose Pasqual
TENOR 1º CORO	Bernardino Vidal 1345_10	Bernardino Vidal 1345_10	Bernardino Vidal 1345_10	Bernardino Vidal 1345_10	Bernardino Vidal 1355_10
CONTRALTO 1º CORO					D Thomas Bernabé Pbro 873_14
TENOR DE 2º CORO	Fr. Pasqual Gaytan 271_2	Fr. Pasqual Gaytan 271_2	Fr. Pasqual Gaytan 271_2	Fr. Pasqual Gaytan 271_2	Jose Lopez 223_6
CONTRALTO 2º CORO	Luis Roca Pbro 150	Luis Roca Pbro 150			
CONTRABAJO VIOLÓN	Gregorio Borreguero 602_12	Gregorio Borreguero 602_12	Gregorio Borreguero 602_12	Franco Aznar ⁸²⁷ 602_12	Franco Aznar ⁸²⁸ 602_12
			Franco Aznar ⁸²⁹ 12_18		

⁸²⁰ Según consta en los libros de cuentas de Propios y Arbitrios del Ayuntamiento conservados en el AHME.

⁸²¹ AHME H 188-5.

⁸²² AHME H 188-6.

⁸²³ AHME H 188-8.

⁸²⁴ AHME H 188-7.

⁸²⁵ AHME H 188-9.

⁸²⁶ Solo consta los seis primeros meses del año.

⁸²⁷ Desde final de julio.

⁸²⁸ Desde final de julio.

⁸²⁹ Desde final de julio.

	1821 ⁸²¹	1822 ⁸²²	1823 ⁸²³	1824 ⁸²⁴	1825 ⁸²⁵
TIPLE	Franco Aznar 150_20	Franco Aznar 150_20	Franco Aznar ⁸³⁰ 150_20		
BAJONISTA	Franco Sempere 993_30	Franco Sempere 993_30	Franco Sempere 993_30	Franco Sempere 992_30	Franco Sempere 992_30
ARPISTA Y CLAVE	Ignacio Rodríguez 602_12	Ignacio Rodríguez 602_12	Ignacio Rodríguez 602_12	Ignacio Rodríguez 602_12	Ignacio Rodríguez 602_12
OBOE Y MINISTRIL					
CORNETA	Antonio Vilaplana 903_18	Antonio Vilaplana 903_18	Antonio Vilaplana 903_18	Antonio Vilaplana 903_18	Antonio Vilaplana 903_12



⁸³⁰ Hasta final de julio, fecha en la que pasa a ocupar la plaza de contrabajo violon.

xx. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARIA⁸³¹ 1826-1836

	1826 ⁸³²	1827 ⁸³³	1828 ⁸³⁴	1833 ⁸³⁵	1836 ⁸³⁶
MAESTRO DE CAPILLA	Ignacio Rodríguez 1204_24	Ignacio Rodríguez 1204_24	Ignacio Rodríguez 1204_24	Ignacio Rodríguez ⁸³⁷ 484_30	Franco Anto Aznar ⁸³⁸ 580_2
				Franco Anto Aznar ⁸³⁹ 705_30	
VIOLÍN I	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana
	1957_22	1957_22	1957_22	1957_22	390_32
					435_20
VIOLÍN II	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo
TROMPA Y CLARIN	Gaspar Rodríguez	Gaspar Rodríguez	Gaspar Rodríguez	Gaspar Rodríguez	Gaspar Rodríguez
	632_10	632_16	632_16	632_16	158_4
					134_2

⁸³¹ Según consta en los libros de cuentas de Propios y Arbitrios del Ayuntamiento conservados en el AHME.

⁸³² AHME H 188-10.

⁸³³ AHME H 188-12.

⁸³⁴ AHME H 188-11.

⁸³⁵ AHME H 189-8.

⁸³⁶ AHME H 121-10. Trae parte de los salarios que se adeudaban ya que la capilla desapareció en 1835.

⁸³⁷ Desde enero hasta el 27 de mayo.

⁸³⁸ Desde el 1 de junio hasta final de año.

⁸³⁹ Desde el 1 de junio hasta final de año.

	1826 ⁸³²	1827 ⁸³³	1828 ⁸³⁴	1833 ⁸³⁵	1836 ⁸³⁶
TROMPA Y CLARIN	Jose Pasqual	Jose Pasqual	Jose Pasqual	Jose Pasqual	Jose Pasqual
TENOR 1º CORO	Bernardino Vidal Pbro 1355_10	Bernardino Vidal Pbro 1355_10	Bernardino Vidal Pbro 1355_10	Bernardino Vidal Pbro 1355_10	Bernardino Vidal Pbro 677_22
CONTRALTO 1º CORO	Thomas Bernabé Pbro 873_10			Jose María Lopez 873_14	Jose María Lopez 284_26
TENOR DE 2º CORO	Jose Lopez 271_10	Jose Lopez 271_10	Jose Lopez 271_2		
CONTRALTO 2º CORO					
CONTRABAJO VIOLÓN	Franco Anto Aznar 602_12	Franco Anto Aznar 602_12	Franco Anto Aznar 602_12	Franco Anto Aznar ⁸⁴⁰ 249_2	Tomas Aznar 293_26
				Tomas Aznar ⁸⁴¹ 150_20	
TIPLE		Franco Trives ⁸⁴² 75_10		Nicolas Sempere 150_20	Franco Buyolo 75_10
BAJONISTA	Franco Sempere 992_30	Franco Sempere 992_30	Franco Sempere 992_30	Franco Sempere 992_30	Franco Sempere 992_30
ARPISTA Y CLAVE	Ignacio Rodríguez 602_12	Ignacio Rodríguez 602_12	Ignacio Rodríguez 602_12	Ignacio Rodríguez ⁸⁴³ 254_18	Franco Anto Aznar ⁸⁴⁴ 301_6
				Franco Anto Aznar ⁸⁴⁵ 370_30	

⁸⁴⁰ Desde enero hasta final de mayo.

⁸⁴¹ Desde el 20 de junio hasta final de año.

⁸⁴² Cobra de enero hasta junio.

⁸⁴³ Desde enero hasta el 27 de mayo.

⁸⁴⁴ No lo especifica pero es de suponer que cobra desde el 1 de junio hasta final de año.

⁸⁴⁵ No lo especifica pero es de suponer que cobra desde el 1 de junio hasta final de año.

	1826 ⁸³²	1827 ⁸³³	1828 ⁸³⁴	1833 ⁸³⁵	1836 ⁸³⁶
OBOE Y MINISTRIL					
CORNETA	Antonio Vilaplana 903_12	Antonio Vilaplana 903_12	Antonio Vilaplana 903_12	Antonio Vilaplana 903_12	Antonio Vilaplana 451_23



b. APÉNDICE A2: TABLAS DE LA CAPILLA DE MÚSICA SEGÚN LOS DOCUMENTOS CONSERVADOS EN EL ABSME

i. CAPILLA DE MÚSICA DE SANTA MARÍA⁸⁴⁶ 1719-1728

	1719-1720	1721-1722	1723-1724	1725-1726	1727-1728
MAESTRO DE CAPILLA	Joseph Antolín	Joseph Antolín	Joseph Antolín	Joseph Antolín	Joseph Antolín
ORGANISTA	Mn Joseph Lopez	Mn Joseph Lopez	Mn Joseph Lopez	Mn Joseph Lopez	Mn Joseph Lopez
SOCHANTRE	Ygnacio Garcia	Mn Ygnacio Garcia	Mn Ygnacio Garcia	Mn Ygnacio Garcia	Mn Ygnacio Garcia
SOCHANTRE Y CONTRABAJO	Luis Fuentes	Luis Fuentes	Luis Fuentes	Luis Fuentes	Luis Fuentes
EVANGELISTERO				Mn Thomas Lloret	Mn Thomas Lloret
EPISTOLERO				Mn Salvador Boix	Mn Estevan Valero Mn Josep Campello
INFANTILLOS	4	4	4	4	4
CONTRALTO	Mn Lucas Martinez	Mn Lucas Martinez	Mn Lucas Martinez ⁸⁴⁷	Mn Lucas Martinez	Mn Lucas Martinez
CORNETA	Antonio Brufal			Antonio Brufal mayor	
BAXONISTA	Pasqual Lopez				
MÚSICO	Pedro Martí	Pedro Martí			
TENOR DE SEGUNDO CORO			Antonio Brufal menor	Antonio Brufal menor	Antonio Brufal menor

⁸⁴⁶ Según el libro de fábrica de los años 1719-1787 conservado en el ABSME. Signatura 115.

⁸⁴⁷ Viene anotado como “músico”.

ii. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA⁸⁴⁸ 1729-1737

	1729-1730	1731-1732	1732-1733	1734/34/36	1737
MAESTRO DE CAPILLA	Joseph Antolín	Joseph Antolín	Joseph Antolín	Ladron de Guevara ⁸⁴⁹	Dn Antonio Ladron de Guevara ⁸⁵⁰
			Ladron de Guevara		
ORGANISTA	Mn Joseph Lopez	Mn Joseph Lopez	Mn Joseph Lopez	Mn Joseph Lopez	Mn Joseph Lopez
SOCHANTRE	Ygnacio Garcia	Mn Ygnacio Garcia	Mn Ygnacio Garcia	Mn Ygnacio Garcia	Mn Ygnacio Garcia
SOCHANTRE	Luis Fuentes	Luis Fuentes	Luis Fuentes	Luis Fuentes	Luis Fuentes
EVANGELISTERO	Mn Antonio Sansano	Mn Joseph Gil	Mn Joseph Gil	Miquel Almela	Miquel Almela
EPISTOLERO	Mn Estevan Valero	Mn Joseph Campello	Mn Joseph Morales	Mn Estevan Valero	Mn Estevan Valero
INFANTILLOS	4	4	4	4	4
TIPLE			Mariano Sansano	Mariano Sansano ⁸⁵¹	Francisco Sempere
				Francisco Sempere ⁸⁵²	
CONTRALTO	Mn Lucas Martinez ⁸⁵³	Mn Lucas Martinez	Mn Lucas Martinez	Mn Lucas Martinez	Mn Lucas Martinez
TENOR DE SEGUNDO CORO	Antonio Brufal menor ⁸⁵⁴	Antonio Brufal menor		Antonio Brufal	Antonio Brufal ⁸⁵⁵
TENOR				Mn Pedro Furio	
VIOLINES					3

⁸⁴⁸ Según el libro de fábrica de los años 1719-1787 conservado en el ABSME. Signatura 115.

⁸⁴⁹ Hay una nota al margen de mano posterior que dice: *Nota: Mando en visita el Ill^{mo} Sor Flores el año 34 que no se pagassen al Mtro Capilla las 50 L por lo que no debio haverse admitido esta partida en descargo.*

⁸⁵⁰ De mano posterior en el lateral pone: *Ojo.*

⁸⁵¹ Desempeñó el cargo todo el año 1734 y 8 meses de 1735.

⁸⁵² Desempeñó el cargo en el año 1736.

⁸⁵³ Viene anotado como *músico*.

⁸⁵⁴ Viene anotado como *músico*.

⁸⁵⁵ Viene anotado como *ministril*.

iii. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA⁸⁵⁶ 1738-1745

	1738-39	1740	1741-42	1743-44	1744-45
MAESTRO DE CAPILLA	Antonio Ladron de Guevara	857	858	859	860
ORGANISTA	Mn Joseph Lopez	Mn Joseph Lopez	Mn Joseph Lopez	Mn Joseph Lopez	Mn Joseph Lopez
SOCHANTRE	Ygnacio Garcia	Ygnacio Garcia	Ygnacio Garcia	Ygnacio Garcia	Ygnacio Garcia
EVANGELISTERO	Miquel Almela	Mn Joseph Gil	Mn Juan Bayle	Mn Juan Bayle	Joseph Castell
EPISTOLERO	Mn Estevan Valero	Mn Estevan Valero	Mn Estevan Valero	Mn Estevan Valero	Mn Estevan Valero
INFANTILLOS	4	4	4	4	4
TIPLE	Pedro Furio		Joseph Castillo		Estevan Brufal menor
	Francisco Sempere				Joseph Rico
CONTRALTO	Francisco Montaner		Francisco Sempere		
TENOR DE SEGUNDO CORO	Antonio Brufal menor ⁸⁶¹				
TENOR	Mn Pedro Furio				Pedro Furio
VIOLIN		Xavier Ovet	Xavier Ovet ⁸⁶²	Xavier Ovet	Xavier Ovet
MÚSICO DE CAPILLA Y MINISTRIL		Antonio Brufal ⁸⁶³	Antonio Brufal	Antonio Brufal	

⁸⁵⁶ Según el libro de fábrica de los años 1719-1787 conservado en el ABSME. Signatura 115.

⁸⁵⁷ No viene ningún apunte por maestro de capilla.

⁸⁵⁸ No viene ningún apunte por maestro de capilla.

⁸⁵⁹ Aparece citado como regente de maestro de capilla Tomás Ochando pero no se le paga como tal.

⁸⁶⁰ Se pagan 50 £ al *regente de maestro de capilla* sin especificar el nombre.

⁸⁶¹ Viene anotado como *músico*.

⁸⁶² Indica *músico de capilla*.

⁸⁶³ Cobra también como ministril.

	1738-39	1740	1741-42	1743-44	1744-45
MÚSICO DE CAPILLA				Luis Fuentes	
MÚSICO DE CAPILLA		Jayme Irles	Jayme Irles	Jayme Irles	
VIOLÍN					Joseph Torregrosa
VIOLÍN					Manuel Torregrosa
CORNETA					Baltasar Sempere



iv. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA⁸⁶⁴ 1746-1756

	1746-50 ⁸⁶⁵	1751-52	1753-54	1755	1756
MAESTRO DE CAPILLA	Thomas Ochando	Jacinto Redón	Jacinto Redón	Jacinto Redón	Jacinto Redón
	Joseph Lopez				
	Pedro Furio				
	Jacinto Redón				
ORGANISTA	Joseph Lopez	Joseph Lopez ⁸⁶⁶	Joseph Lopez	Joseph Lopez ⁸⁶⁷	Joseph Lopez ⁸⁶⁸
			Estevan Brufal ⁸⁶⁹	Estevan Brufal	Lizdo Estevan Brufal
SOCHANTRE	Ignacio García	Ignacio García	Ignacio García		Ignacio García ⁸⁷⁰
					Faustino Silvestre
					Francisco Redón
EVANGELISTERO	Joseph Medina	Faustino Silvestre	Faustino Silvestre	Faustino Silvestre	Mn Juan Bayle
	Faustino Silvestre				
	Mn Juan Bayle ⁸⁷¹				
EPISTOLERO	Mn Estevan Valero	Mn Javier Anton	Mn Javier Anton	Mn Javier Anton	Mn Javier Anton
	Mn Javier Anton				
INFANTILLOS	4	4	4	4	4
VIOLINISTA	Xavier Ovet				
	Manuel Torregrosa	Manuel Torregrosa	Manuel Torregrosa	Manuel Torregrosa	Manuel Torregrosa
	Joseph Torregrosa	Joseph Torregrosa	Joseph Torregrosa	Joseph Torregrosa	Joseph Torregrosa
CONTRALTO	Joseph Castillo	Joseph Castillo			

⁸⁶⁴ Según el libro de fábrica de los años 1719-1787 conservado en el ABSME. Signatura 115.

⁸⁶⁵ Vienen anotados los cuatro años juntos sin especificar cuando cesan en su cargo los diferentes músicos.

⁸⁶⁶ Especifica por primera vez *organista y arpista*.

⁸⁶⁷ Cobra como organista y arpista jubilado.

⁸⁶⁸ Cobra como organista y arpista jubilado.

⁸⁶⁹ Cobra solo los últimos 3 meses.

⁸⁷⁰ Murió y fue sustituido por Francisco Redón.

⁸⁷¹ Indica que los tres son *residentes de Santa María*. Cada uno desempeñaría la labor un año, pero no se especifica cual.

	1746-50 ⁸⁶⁵	1751-52	1753-54	1755	1756
		Francisco Sempere ⁸⁷²			
CONTRALTO		Juan Tormo	Juan Tormo	Juan Tormo	Juan Tormo ⁸⁷³
TIPLE	Estevan Brufal menor				
TENOR		Pedro Furió	Pedro Furió	Mn Pedro Furió ⁸⁷⁴	Mn Pedro Furió ⁸⁷⁵
CORNETA		Baltasar Sempere	Baltasar Sempere	Baltasar Sempere	Baltasar Sempere
MÚSICO		Joseph Pico	Joseph Pico	Joseph Pico	Joseph Pico



⁸⁷² Estuvo solo 19 días.

⁸⁷³ Contralto de primer coro.

⁸⁷⁴ Solo indica *músico de capilla*.

⁸⁷⁵ Especifica *Tenor de segundo coro*.

v. **CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA⁸⁷⁶ 1757-1768**

	1757	1758-60	1761	1761-65	1765 ⁸⁷⁷ -68
MAESTRO	Jacinto Redón	Jacinto Redón	Jacinto Redón	Jacinto Redón	Jacinto Redón
ORGANISTA	Joseph Lopez ⁸⁷⁸	Joseph Lopez ⁸⁷⁹	Joseph Lopez ⁸⁸⁰	Joseph Lopez ⁸⁸¹	Mn Estevan Brufal
	Estevan Brufal	Estevan Brufal	Estevan Brufal	Mn Estevan Brufal	
SOCHANTRE	Francisco Redón	Francisco Redón	Francisco Redón	Francisco Redón ⁸⁸²	Mn Vicente Claver
				Mn Vicente Claver	
AYUDANTE DE SOCHANTRE	Faustino Silvestre	Faustino Silvestre ⁸⁸³	Faustino Silvestre	Mn Vicente Claver	
		Mn Joseph Gomariz ⁸⁸⁴	Mn Joseph Gomariz		
EVANGELISTERO	Mn Juan Bayle	Mn Juan Bayle	Mn Xavier Antón	No especifica el nombre	Dr Franco Anto Belluga
		Mn Xavier Antón			
EPISTOLERO	Mn Xavier Anton	Mn Xavier Anton	Mn Jacinto Martinez	No especifica el nombre	Faustino Silvestre
		Mn Agustin Rizo	Mn Agustin Rizo		Agustin Riso
					Dr Franco Xavier Antón
INFANTILLOS	4	4	4	4	4
VIOLINISTA	Manuel Torregrosa	Manuel Torregrosa	Mn Joseph Rocafont	Mn Joseph Rocafont ⁸⁸⁵	Pedro Torregrosa
		Mn Joseph Rocafont		Pedro Torregrosa	
VIOLINISTA	Joseph Torregrosa	Joseph Torregrosa ⁸⁸⁶	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
		Jayme Guilabert			
CORNETA	Baltasar Sempere	Baltasar Sempere	Baltasar Sempere	Baltasar Sempere	Baltasar Sempere
BAJONISTA				Estevan Brufal	Estevan Brufal

⁸⁷⁶ Según el libro de fábrica de los años 1719-1787 conservado en el ABSME. Signatura 115.

⁸⁷⁷ Desde diciembre.

⁸⁷⁸ Organista y arpista jubilado.

⁸⁷⁹ Organista y arpista jubilado.

⁸⁸⁰ Organista y arpista jubilado.

⁸⁸¹ Organista y arpista jubilado, falleció en mayo de 1765.

⁸⁸² Se despidió el 12 de mayo de 1762.

⁸⁸³ Años 58 y 59.

⁸⁸⁴ Año 1760.

⁸⁸⁵ Se despidió en junio de 1763.

⁸⁸⁶ Separado de la capilla el 20 de octubre de 1759.

	1757	1758-60	1761	1761-65	1765 ⁸⁷⁷ -68
TENOR DE PRIMER CORO		Francisco Redón	Francisco Redón	Francisco Redón ⁸⁸⁷ Mn Vicente Claver	Mn Vicente Claver
CONTRALTO DE PRIMER CORO	Juan Tormo	Juan Tormo	Juan Tormo		Joseph Ubeda ⁸⁸⁸
TIPLE		Andrés Ribera ⁸⁸⁹	Andrés Ribera	Andrés Ribera Diego Macia	
TENOR DE SEGUNDO CORO	Francisco Sempere	Francisco Sempere ⁸⁹⁰	Francisco Sempere	Francisco Sempere ⁸⁹¹	
MÚSICO	Joseph Pico	Joseph Pico ⁸⁹²	Joseph Pico ⁸⁹³	Joseph Pico	
		Vicente Redón	Vicente Redón ⁸⁹⁴		Diego Macia ⁸⁹⁵
CONTRALTO DE SEGUNDO CORO			Salvador Esteve	Salvador Esteve ⁸⁹⁶	Salvador Esteve



⁸⁸⁷ Se despidió el 12 de mayo de 1762.

⁸⁸⁸ Dice que se despidió el 29 de febrero pero no pone el año.

⁸⁸⁹ Contratado el 1 de mayo de 1760.

⁸⁹⁰ Indica músico de segundo coro.

⁸⁹¹ Cesó en marzo de 1765.

⁸⁹² Indica *músico de segundo coro*.

⁸⁹³ Indica *músico trompa*.

⁸⁹⁴ Indica *músico oboe*.

⁸⁹⁵ Se despidió el 4 de octubre.

⁸⁹⁶ Cobra hasta octubre de 1765.

vi. **CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA⁸⁹⁷ 1769-1779**

	1769-70	1771-75	1776-77	1778	1779
MAESTRO	Jacinto Redón	Jacinto Redón	Jacinto Redón	Jacinto Redón	Jacinto Redón
ORGANISTA	Mn Estevan Brufal	Mn Estevan Brufal	Mn Estevan Brufal	Mn Estevan Brufal	Mn Estevan Brufal
SOCHANTRE DE PRIMER CORO	Mn vicente Claver	Mn vicente Claver	Mn vicente Claver	Mn Vicente Claver	Mn Vicente Claver
				Mn Jacinto Martinez	Mn Jacinto Martinez
SOCHANTRE SEGUNDO	Mn Jacinto Martinez	Mn Jacinto Martinez	Mn Jacinto Martinez	Mn Miguel Guisbert	Mn Miguel Guisbert
		Mn Miguel Guisbert	Mn Miguel Guisbert		
INFANTILLOS	4	4	4	4	4
EVANGELISTERO	Dn Franco Anto Belluga	Mn Agustin Rizo	Dn Ramon Pasqual	Dr Ramon Pasqual	Dr Mathias Mas
		Dn Salvador Granes	Mathias Mas		
		Dr Francisco Antonio Belluga			
EPISTOLERO	Mn Agustin Rizo	Dr Salvador Granes	Dr Dn Juan Balles	Dr Francisco Balle	Dr Dn Juan Balles
		Mn Francisco Silvestre			
	Dn Jph Asnar	Dr Joseph Aznar			
VIOLINISTA	Pedro Torregrosa	Pedro Torregrosa	Pedro Torregrosa ⁸⁹⁸	Joseph Ferrer	Joseph Ferrer
			Joseph Ferrer ⁸⁹⁹		

⁸⁹⁷ Según el libro de fábrica de los años 1719-1787 conservado en el ABSME. Signatura 115.⁸⁹⁸ Cobra su viuda la prorrata de 4 meses y 6 días.⁸⁹⁹ Comenzó el 1 de febrero de 1776.

	1769-70	1771-75	1776-77	1778	1779
VIOLINISTA	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
CONTRABAJO		Fernando Bunguen	Fernando Bunguen	Fernando Bunguen	Fernando Bunguen
CORNETA	Baltasar Sempere	Baltasar Sempere	Baltasar Sempere	Baltasar Sempere	Baltasar Sempere
BAJONISTA	Estevan Brufal mayor	Estevan Brufal ⁹⁰⁰	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres
		Francisco Comeres ⁹⁰¹			
TIPLE		Geronimo Jaen ⁹⁰²	Pasqual Gaytan	Pasqual Gaytan	Pasqual Gaytan
		Pasqual Gaytan ⁹⁰³			
CONTRALTO DE PRIMER CORO	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez
TENOR DE PRIMER CORO	Mn Vicente Claver	Mn Vicente Claver	Mn Vicente Claver	Mn Vicente Claver	Mn Vicente Claver
CONTRALTO DE SEGUNDO CORO	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve
TENOR DE SEGUNDO CORO		Francisco Sempere ⁹⁰⁴			
		Miguel Guisbert ⁹⁰⁵			

⁹⁰⁰ Murió el 20 de marzo de 1774.

⁹⁰¹ Sustituyó a Brufal.

⁹⁰² Estuvo dos años.

⁹⁰³ Estuvo un año.

⁹⁰⁴ Murió en 1773.

⁹⁰⁵ Sustituyó a Sempere.

vii. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA⁹⁰⁶ 1780-1784

	1780 ⁹⁰⁷	1781 ⁹⁰⁸	1782 ⁹⁰⁹	1783 ⁹¹⁰	1784 ⁹¹¹
MAESTRO	Jacinto Redón	Jacinto Redón	Jacinto Redón	Jacinto Redón	Jacinto Redón
ORGANISTA	Estevan Brufal	Estevan Brufal	Estevan Brufal	Estevan Brufal	Estevan Brufal
SEGUNDO ORGANISTA		Antonio Llebres ⁹¹²	Antonio Llebres	Antonio Llebres	Antonio Llebres
SOCHANTRE DE SEGUNDO CORO	Miguel Guisbert	Miguel Guisbert	Miguel Guisbert	Miguel Guisbert	Miguel Guisbert
INFANTILLOS	4	4	4	4	4
EVANGELISTERO				Dr Juan Bayle	
EPISTOLERO					
VIOLINISTA	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer
VIOLINISTA	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
CONTRABAJO	Fernando Bunguen	Fernando Bunguen	Fernando Bunguen	Fernando Bunguen	Fernando Bunguen
CORNETA	Baltasar Sempere	Baltasar Sempere	Baltasar Sempere	Baltasar Sempere	Baltasar Sempere
BAJONISTA	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres
TIPLE	Francisco Antonio Macia	Gines Sansano	Gines Sansano	Joseph Sansano ⁹¹³	Joseph Sansano ⁹¹⁴
CONTRALTO DE PRIMER CORO	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez
TENOR DE PRIMER CORO	Vicente Claver	Vicente Claver	Vicente Claver	Vicente Claver	Vicente Claver
CONTRALTO DE SEGUNDO CORO	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve

⁹⁰⁶ A partir de 1780 en el *libro de fábrica de los años 1719-1787* conservado en el ABSME que he utilizado para reconstruir la capilla de música hasta este año deja de indicar los nombres de los músicos. Para reconstruir la capilla a partir de 1780 he recurrido a los recibos. Sin embargo es probable que falten algunos recibos de cada año.

⁹⁰⁷ ABSME. Recibos de fábrica 1776-1783. Sig.62/1.

⁹⁰⁸ ABSME. Recibos de fábrica 1776-1783. Sig.62/1.

⁹⁰⁹ ABSME. Recibos de fábrica 1776-1783. Sig.62/1.

⁹¹⁰ ABSME. Recibos de fábrica 1776-1783. Sig.62/1.

⁹¹¹ ABSME. Recibos de fábrica 1784-90. Sig. 63/1.

⁹¹² Fue contratado el 25 de abril.

⁹¹³ Pone Joseph pero al lado dice: *Recibí Gines Sansano*.

⁹¹⁴ Pone Joseph pero al lado dice: *Recibí Gines Sansano* [¿su padre?].

viii. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA⁹¹⁵ 1785-1789

	1785 ⁹¹⁶	1786 ⁹¹⁷	1787 ⁹¹⁸	1788 ⁹¹⁹	1789 ⁹²⁰
MAESTRO	Jacinto Redón	Jacinto Redón	Jacinto Redón	Jacinto Redón	Jacinto Redón
ORGANISTA	Estevan Brufal	Estevan Brufal	Estevan Brufal	Estevan Brufal	Estevan Brufal
SEGUNDO ORGANISTA	Antonio Llebres	Antonio Llebres	Antonio Llebres	Antonio Llebres	Antonio Llebres
SOCHANTRE DE SEGUNDO CORO	Miguel Guisbert	Miguel Guisbert	Miguel Guisbert	Miguel Guisbert	Miguel Guisbert
INFANTILLOS	4	4	4	4	4
VIOLINISTA	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer
VIOLINISTA	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
CONTRABAJO	Fernando Bunguen	Fernando Bunguen	Fernando Bunguen	Fernando Bunguen	Fernando Bunguen
CORNETA				Vicente Ferrer	Vicente Ferrer
BAJONISTA	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Gregorio Brufal ⁹²¹	Gregorio Brufal
TIPLE	Ignacio Rodriguez	Ignacio Rodriguez	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Francisco Antonio Balsco
CONTRALTO DE PRIMER CORO	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez
TENOR DE PRIMER CORO	Vicente Claver	Vicente Claver	Vicente Claver	Vicente Claver	Vicente Claver
CONTRALTO DE SEGUNDO CORO	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve

⁹¹⁵ Según recibos conservados en el ABSME.

⁹¹⁶ ABSME. Recibos de fábrica 1784-90. Sig. 63/1.

⁹¹⁷ ABSME. Recibos de fábrica 1784-90. Sig. 63/1.

⁹¹⁸ ABSME. Recibos de fábrica 1784-90. Sig. 63/1.

⁹¹⁹ ABSME. Recibos de fábrica 1784-90. Sig. 63/1.

⁹²⁰ ABSME. Recibos de fábrica 1784-90. Sig. 63/1.

⁹²¹ Contratado el 19 de abril.

ix. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA⁹²² 1790-1806

	1790 ⁹²³	1799 ⁹²⁴	1800 ⁹²⁵	1805 ⁹²⁶	1806 ⁹²⁷
MAESTRO	Jacinto Redon	Estevan Brufal	Estevan Brufal	Ignacio Rodriguez	Ignacio Rodriguez
ORGANISTA	Estevan Brufal	Pasqual Brufal	Pasqual Brufal	Pasqual Brufal	Pasqual Brufal
SEGUNDO ORGANISTA	Antonio Llebres	Antonio Llebres	Antonio Llebres	Antonio Llebres	Antonio Llebres
SOCHANTRE DE SEGUNDO CORO	Miguel Guisbert				
SALMISTA			Miguel Guisbert		
SOCHANTRE			Luis Roca	Luis Roca	
INFANTILLOS	4	4	4	4	4
VIOLINISTA	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer
	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
CONTRABAJO	Fernando Bunguen	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares

⁹²² Según recibos conservados en el ABSME.

⁹²³ ABSME. Recibos 1784-90 Sig. 63/1.

⁹²⁴ ABSME. Ramo separado. Sobre las cuentas producidas por el D^r Dⁿ Fran^{co} Antonio Belluga [...] desde 20 de julio 1799 hasta 9 febrero 1800. Sig. 58/29.

⁹²⁵ ABSME. Comprensivo de los documentos al cargo [...] enero 1805- septiembre 1807. Signatura 58/30. Por alguna razón el año 1800 viene cosido en este legajo.

⁹²⁶ ABSME. Comprensivo de los documentos al cargo [...] enero 1805- septiembre 1807. Signatura 58/30.

⁹²⁷ ABSME. Comprensivo de los documentos al cargo [...] enero 1805- septiembre 1807. Signatura 58/30.

	1790 ⁹²³	1799 ⁹²⁴	1800 ⁹²⁵	1805 ⁹²⁶	1806 ⁹²⁷
CORNETA	Vicente Ferrer	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere
BAJONISTA	Gregorio Brufal	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres
TIPLE	Francisco Antonio Blasco	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Pedro Fillol	Pedro Fillol
CONTRALTO DE PRIMER CORO	Joaquin Sanchez	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer
TENOR DE PRIMER CORO/ SOCHANTRE	Carlos Llorca ⁹²⁸	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal
CONTRALTO DE SEGUNDO CORO	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve		
TENOR DE SEGUNDO CORO		Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo
BAJO DE SEGUNDO CORO				Luis Roca	Luis Roca
TROMPA/ TROMPETA		Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon
TROMPA SEGUNDA				Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero

⁹²⁸ A Carlos Llorca thenor de primer coro por la prorrata desde siete de junio pasado de este año hasta fin de Agosto al respeto de treinta libras cada año, siete libras..... 7.

x. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA⁹²⁹ 1807-1811

	1807 ⁹³⁰	1808 ⁹³¹	1809 ⁹³²	1810 ⁹³³	1811 ⁹³⁴
MAESTRO	Ygnacio Rodríguez	Ignacio Rodríguez	Ignacio Rodríguez	Ignacio Rodríguez	Ignacio Rodríguez
ORGANISTA	Pasqual Brufal		Ignacio Rodríguez	Ignacio Rodríguez	Ignacio Rodríguez
SEGUNDO ORGANISTA	Antonio Llebres	Antonio Llebres	Antonio Llebres	Antonio Llebres	Antonio Llebres
SOCHANTRE	Luis Roca			Luis Roca	Luis Roca
EPISTOLA	Antonio Marron				
INFANTILLOS	4				Juan Antonio De Lara
VIOLINISTA	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer
	Jayme Guilabert	Juan Bautista Buyolo	Juan Bautista Buyolo	Juan Bautista Buyolo	
CONTRABAJO	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares		Manuel Pomares ⁹³⁵
CORNETA	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere		
BAJONISTA	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	
TIPLE	Pedro Fluxa ⁹³⁶	Pedro Fluxa	Pedro Fluxa	Pedro Fluxa	Pedro Fluxa
CONTRALTO DE PRIMER CORO	Vicente Ferrer		Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	
TENOR DE PRIMER CORO	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal ⁹³⁷	
TENOR DE SEGUNDO CORO	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	
BAJO DE SEGUNDO CORO	Luis Roca	Luis Roca	Luis Roca	Luis Roca ⁹³⁸	Luis Roca ⁹³⁹
TROMPA PRIMERA	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	
TROMPA SEGUNDA	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	

⁹²⁹ Según recibos conservados en el ABSME.

⁹³⁰ ABSME. Sig. 58/31.

⁹³¹ ABSME. Recibos y cuentas de fábrica. Sig. 64 /1.

⁹³² ABSME. Recibos y cuentas de fábrica. Sig. 64 /1.

⁹³³ ABSME. Recibos de fábrica. Sig. 64/2.

⁹³⁴ ABSME. Recibos de fábrica. Sig. 64/3.

⁹³⁵ Lo cobra en 1818 su viuda. Está en los recibos 64/5.

⁹³⁶ Entre el 6 de diciembre.

⁹³⁷ Indica tenor de primer coro y sochantre.

⁹³⁸ Indica Bajo y sochantre.

⁹³⁹ Indica Bajo y sochantre.

xi. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA⁹⁴⁰ 1812-1816

	1812 ⁹⁴¹	1813 ⁹⁴²	1814 ⁹⁴³	1815 ⁹⁴⁴	1816 ⁹⁴⁵
MAESTRO Y PRIMER ORGANISTA	Ignacio Rodriguez	Ignacio Rodriguez	Ignacio Rodriguez		
SEGUNDO ORGANISTA	Antonio Llebres	Antonio Llebres			
EVANGELISTERO		Josef Chorro	Josef Chorro	Josef Chorro	Josef Chorro
EPISTOLA					
INFANTILLOS	Juan Lara	Juan Lara			
	Rafael Pons	Rafael Pons	Rafael Pons		
	Josef Lopez	Josef Lopez	Josef Lopez	Josef Lopez	
		Francisco Antonio Pomares	Francisco Antonio Pomares		
		Francisco Pomares	Francisco Pomares		
VIOLINISTA	Josef Ferrer			Josef Ferrer	
	Bautista Buyolo		Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo
CONTRABAJO					
CORNETA					

⁹⁴⁰ Según recibos conservados en el ABSME.

⁹⁴¹ ABSME. Sig. 64/4.

⁹⁴² ABSME. Sig. 64/4 y 64/6.

⁹⁴³ ABSME. Sig. 64/4 y Sig. 64/6.

⁹⁴⁴ ABSME. Sig. 64/5 y 64/6.

⁹⁴⁵ ABSME. Sig. 64/5 y 64/6.

	1812 ⁹⁴¹	1813 ⁹⁴²	1814 ⁹⁴³	1815 ⁹⁴⁴	1816 ⁹⁴⁵
BAJONISTA					Francisco Sempere
TIPLE	Carlos Garcia	Carlos Garcia	Carlos Garcia	Carlos Garcia ⁹⁴⁶	
CONTRALTO DE PRIMER CORO		Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	
TENOR DE PRIMER CORO Y SOCHANTRE	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	
TENOR DE SEGUNDO CORO			Pasqual Gaytan		
BAJO DE SEGUNDO CORO Y SOCHANTRE	Luis Roca	Luis Roca	Luis Roca		
TROMPA PRIMERA	Gregorio Borreguero				Gaspar Rodriguez
TROMPA SEGUNDA	Juan Borreguero				

⁹⁴⁶ Hasta el 18 de abril.

xii. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA⁹⁴⁷ 1818-1822

	1818 ⁹⁴⁸	1819 ⁹⁴⁹	1820 ⁹⁵⁰	1821 ⁹⁵¹	1822 ⁹⁵²
MAESTRO Y PRIMER ORGANISTA	Ignacio Rodriguez	Ignacio Rodriguez	Ignacio Rodriguez	Ignacio Rodriguez	Ignacio Rodriguez
SEGUNDO ORGANISTA	Antonio Llebres		Antonio Llebres		
INFANTILLOS	Geronimo Ibañez				
	Juan Gonzalez				
EPISTOLA					
VIOLINISTA Y CORNETA	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana		
VIOLINISTA 2º	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo
CONTRABAJO	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero
CORNETA					
BAJONISTA	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere
TIPLE	Francisco Aznar		Francisco Antonio Aznar		
CONTRALTO DE PRIMER CORO					
TENOR DE PRIMER CORO Y SOCHANTRE	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal
TENOR DE SEGUNDO CORO	Pasqual Gaytan	Pasqual Gaytan	Pasqual Gaytan	Pasqual Gaytan	Pasqual Gaytan

⁹⁴⁷ Según recibos conservados en el ABSME.

⁹⁴⁸ ABSME. Sig. 64/5.

⁹⁴⁹ ABSME. Sig. 64/7.

⁹⁵⁰ ABSME. Sig. 64/7.

⁹⁵¹ ABSME. Sig. 64/9.

⁹⁵² ABSME. Sig. 64/9.

	1818 ⁹⁴⁸	1819 ⁹⁴⁹	1820 ⁹⁵⁰	1821 ⁹⁵¹	1822 ⁹⁵²
BAJO DE SEGUNDO CORO Y SOCHANTRE	Luis Roca	Luis Roca	Luis Roca		
TROMPA PRIMERA	Juan Borreguero	Juan Borreguero	Juan Borreguero		
TROMPA SEGUNDA	Gaspar Rodriguez		Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez	



xiii. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA⁹⁵³ 1823-1827

	1823 ⁹⁵⁴	1824 ⁹⁵⁵	1825 ⁹⁵⁶	1826 ⁹⁵⁷	1827 ⁹⁵⁸
MAESTRO Y PRIMER ORGANISTA	Ignacio Rodriguez	Ignacio Rodriguez	Ignacio Rodriguez	Ignacio Rodriguez	Ignacio Rodriguez
SEGUNDO ORGANISTA	Antonio Llebres ⁹⁵⁹	Francisco Antonio Aznar			Francisco Antonio Aznar
INFANTILLOS					Jose Alonso Agustin Rodriguez
EVANGELISTERO		Josef Chorro			Vicente Perez
VIOLINISTA Y CORNETA	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana			Antonio Vilaplana
VIOLINISTA 2º	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo			
CONTRABAJO	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero Francisco Antonio Aznar			Francisco Antonio Aznar
BAJONISTA	Francisco Sempere	Francisco Sempere			Francisco Sempere
TENOR DE PRIMER CORO Y SOCHANTRE	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal		Bernardino Vidal	Bernardino Vidal
TENOR DE SEGUNDO CORO					Jose M ^a Lopez
TROMPA PRIMERA		Josef Pasqual			Jose Pasqual
TROMPA SEGUNDA		Gaspar Rodriguez			Gaspar Rodriguez

⁹⁵³ Según recibos conservados en el ABSME.

⁹⁵⁴ ABSME. Sig. 64/9.

⁹⁵⁵ ABSME. Sig. 64/9.

⁹⁵⁶ ABSME. Sig. 64/10.

⁹⁵⁷ ABSME. Sig. 64/10.

⁹⁵⁸ ABSME. Sig. 64/12.

⁹⁵⁹ Murió ese mismo año.

xiv. CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA⁹⁶⁰ 1828-1835

	1828 ⁹⁶¹	1829 ⁹⁶²	1832 ⁹⁶³	1833 ⁹⁶⁴	1834 ⁹⁶⁵	1835 ⁹⁶⁶
MAESTRO Y PRIMER ORGANISTA	Ignacio Rodriguez	Ignacio Rodriguez	Ignacio Rodriguez	Francisco Antonio Aznar ⁹⁶⁷	Francisco Antonio Aznar ⁹⁶⁸	Francisco Antonio Aznar ⁹⁶⁹
ORGANISTA					Tomas Sansano ⁹⁷⁰	Tomas Sansano ⁹⁷¹
SEGUNDO ORGANISTA	Francisco Aznar		Francisco Aznar	Francisco Antonio Aznar		
SOCHANTRE				Gaspar Moscardo	Gaspar Moscardo	Gaspar Moscardo ⁹⁷²
INFANTILLOS	Jose Alonso				4	4
	Agustin Rodriguez					
EVANGELISTERO	Vicente Perez					
VIOLINISTA Y CORNETA	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana		Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana
VIOLINISTA 2º		Bautista Buyolo		Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo
CONTRABAJO	Francisco Aznar		Francisco Aznar	Tomas Aznar		Tomas Aznar
TIPLE			Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	Francisco Buyolo	Francisco Buyolo

⁹⁶⁰ Según recibos conservados en el ABSME.

⁹⁶¹ ABSME. Sig. 64/12.

⁹⁶² ABSME. Sig. 64/14.

⁹⁶³ ABSME. Sig. 65/4.

⁹⁶⁴ ABSME. Sig. 65/5.

⁹⁶⁵ ABSME. Sig. 65/6.

⁹⁶⁶ ABSME. Sig. 65/7.

⁹⁶⁷ Indica maestro de capilla y segundo organista.

⁹⁶⁸ Solo indica maestro de capilla.

⁹⁶⁹ Solo indica maestro de capilla.

⁹⁷⁰ Indica organista interino.

⁹⁷¹ Indica organista interino.

⁹⁷² Indica bajo de segundo coro y sochantre.

	1828 ⁹⁶¹	1829 ⁹⁶²	1832 ⁹⁶³	1833 ⁹⁶⁴	1834 ⁹⁶⁵	1835 ⁹⁶⁶
BAJONISTA	Francisco Sempere			Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere
CONTRALTO DE PRIMER CORO				Jose M ^a Lopez		Jose M ^a Lopez
TENOR DE PRIMER CORO Y SOCHANTRE	Bernardino Vidal		Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	
TENOR DE SEGUNDO CORO	Jose M ^a Lopez					
TROMPA PRIMERA	Jose Pasqual		Jose Pasqual	Jose Pasqual	Jose Pasqual	Jose Pasqual
TROMPA SEGUNDA	Gaspar Rodriguez		Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez



xv. **CAPILLA DEMÚSICA DE SANTA MARÍA⁹⁷³ 1838-1846**

	1838⁹⁷⁴	1839⁹⁷⁵	1846⁹⁷⁶
ORGANISTA	Dn Tomás Sansano	Dn Tomás Sansano	Dn Tomás Sansano
SOCHANTRE	Dn Bernardino Vidal	Dn Bernardino Vidal	Dn Diego Moscardó
SOCHANTRE	Dn Gaspar moscardó	Dn Gaspar moscardó	Dn Gaspar moscardó
INFANTILLOS	4		



⁹⁷³ Según recibos conservados en el ABSME.

⁹⁷⁴ ABSME. Sig. 65/10.

⁹⁷⁵ ABSME. Sig. 65/12.

⁹⁷⁶ ABSME. Sig. 65/7.

c. APÉNDICE B: TABLAS DE PAGOS A CANTORES EN DINERO

i. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO SIGLO XVII

	1617 ⁹⁷⁷		1633 ⁹⁷⁸		1641 ⁹⁷⁹		1655 ⁹⁸⁰		1683 ⁹⁸¹	
MARÍA							Pere Marti	50 r	Joseph Salines	6 £ 6 s
ÁNGEL		7 £		40 r ⁹⁸²	Marti Lopez	100 r	Esteve Brufal	100 r	⁹⁸³	10 £
S. PEDRO							Bartholome Hernandes	50 r ⁹⁸⁴		
STO. TOMÁS			Fr. Arques	12 r						
CAPÓN			Fr. Ripoll	10 r ⁹⁸⁵						
CONTRALTO	Beneficiado de Villena	5 £								
	M ⁿ Thomas Lopez	3 £								
	Soler	5 £								
CONTABAIX	Llois Pasqual	5 £								
CORNETA	M ⁿ Garcia						Miquel Sarrio	100 r ⁹⁸⁶	Andres Espinosa ⁹⁸⁷	7 £
CHARAMITA	Pasqual	3 £								
DOLSAINA			Pasqual	4 £		10	Juan Cerda	35 r		
MINISTRIL	Monllor?	7 £					Joan Cerda	30 r ⁹⁸⁸		
MINISTRIL							Julian Penalva	6 £		
MINISTRIL							Xxx Pasqual			
OTROS	M ⁿ Ceva	5 £	Lisensiado Soriano	100 r ⁹⁸⁹	M ^o Pujalt	50 r				

⁹⁷⁷ AHME Legajo 25/2.

⁹⁷⁸ AHME Legajo 25/2-4.

⁹⁷⁹ AHME Legajo 25/2-5.

⁹⁸⁰ AHME Legajo 25/3.

⁹⁸¹ AHME Legajo 25/3-4.

⁹⁸² No especifica el nombre.

⁹⁸³ No especifica el nombre, venía de Valencia.

⁹⁸⁴ Viene de Orihuela.

⁹⁸⁵ Indica *Capo de Elig.*

⁹⁸⁶ Viene de Murcia.

⁹⁸⁷ Viene de Villena.

⁹⁸⁸ *Mes a Jo Cerda de tocar la dolçaina la albolada la nit dels focs y lo dia dels toros trenta reals.....30 r.*

⁹⁸⁹ Viene de Murcia.

	1617 ⁹⁷⁷	1633 ⁹⁷⁸	1641 ⁹⁷⁹	1655 ⁹⁸⁰	1683 ⁹⁸¹
		Fº de Montoya 100 r ⁹⁹¹	Joan de Montoya 100 r	Frances Soler ⁹⁹⁰	
		Un frare 12 r	Franses Ripoll 10 r		
		Jusep Gaona 10 r ⁹⁹²	Fr, Arques 30 r		
		Mº Luava 40 r ⁹⁹³			
		Diego Pasqual 200 r	Diego Pasqual 200 r		
		Pere Esteve 12 r	Mº Pere Esteve 60 r		
MENESTRIL	8 £	Diego Pasqual 2		80 r ⁹⁹⁴	
		Frances Ripoll 2			
		Jusep Ripoll 2			
		Jaume Pasqual 2			
		[nombre ilegible] 4			
		Pere Carrion 2			
BAJONISTA		Fuster 30 r ⁹⁹⁵	Antonio Samira 100 r	Julian Clement 20 r	Francisco Espinosa ⁹⁹⁶ 7 £
ORGANISTA Y ARPA					Gines Dañon ⁹⁹⁷ 10 £
MAESTRO DE CAPILLA		Mº Gines Ferrer 60 r		Frances Soler 20 £	
GASTO TOTAL EN MUSICOS		91 £ 16 s ⁹⁹⁸	96 £ 14 s ⁹⁹⁹	40 £ 6 s ¹⁰⁰⁰	

⁹⁹¹ Viene de Murcia.

⁹⁹⁰ Parece que cobra como ministril, aunque era el maestro de capilla. Se reparten 6 libras entre los tres ministriles.

⁹⁹² *Mes a Jusep Gaona que vingue de murcia de fer lo angel y nol feu10r*

⁹⁹³ Viene de Orihuela.

⁹⁹⁴ *Menestrils salari80 r*

⁹⁹⁵ *Mes a fuster baxo de alacant30 r*

⁹⁹⁶ Viene de Villena.

⁹⁹⁷ Viene de Villena.

⁹⁹⁸ *Mes Se li admet en conte nou cents dihuit reals dich noranta una lliura setse sous de mos que a pagat als musichs que feren servisi en la selebrasio de dita festa consta ab lo memorial de dit gasto fermat Mº Franses sanches vicari de la present vila cosit en lo present llibre91 L 16 s*

⁹⁹⁹ *Mes noranta sis lliures catorse sous de mos que a pagat per lo gasto se a fet en los musichs que se an portat forasters y en los de la present vila que an enterviengut en lo selebracio de dita festa del any 1641 com consta per la seda y memorial de dit gasto firmada per lo vicari y Elets capellans y mestre de capella que esta cosida en lo prnt llibre96 L 14 s*

¹⁰⁰⁰ *Mes se li pasen en conte quaranta lliures sis sous a pagat en lo gasto se a fet eb los musichs que an festejat dita festa de ntra Sª Asumpº de dit any segons consta ab lo memorial de dit gasto format de les persones y los eclesiastics y seculars40 L 6 s*

	1617 ⁹⁷⁷	1633 ⁹⁷⁸	1641 ⁹⁷⁹	1655 ⁹⁸⁰	1683 ⁹⁸¹
COMPRA DE CUERDAS				Frances Soler	12 r Adoro Fenoll ¹⁰⁰¹



¹⁰⁰¹ *Itm. A Adoro Fenoll per lo que costaren les cordes pera el arpa y els guants y de portar el chic que feu el Angel de Valencia y gasto en el cami se li donaren catorse lliures dibuit sous y sis dines.....14 L 18 s 6 d*

i. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1705-1709

	1705 ¹⁰⁰²		1706 ¹⁰⁰³		1707 ¹⁰⁰⁴		1708 ¹⁰⁰⁵		1709 ¹⁰⁰⁶	
MARÍA	Esteve Brufal	5 £	Juan Bayle menor	5 £	Juan Bayle	5 £	Gines Sanchez	5 £	Francisco Fuentes	5 £
ÁNGEL					Brufal ¹⁰⁰⁷	10 £	Miguel de Moya ¹⁰⁰⁸		Pablo Borria ¹⁰⁰⁹	10 £
S. PEDRO			Mosen Antoni Carbonell	2 £	M ⁿ Antoni Carbonell	2 £	M ⁿ Antoni Carbonell	2 £	Mosen Antoni Carbonell	2 £
STO. TOMÁS									Juan de Juan	4 £ ¹⁰¹⁰
CAPON					Si ¹⁰¹¹					
TIPLE	Marcos Martinez	10 £	Marcos Martinez	10 £ ¹⁰¹²			Tomas Peres			
TIPLE	Bernardo Mixes	10 £	Francisco ¹⁰¹³	10 £	Si					
CONTRALTO	Mosen Thomas Peres	10 £							M ⁿ Antonio Perez	10 £
TENOR	Domingo Badia	10 £			Si		Antonio Biguera			
CORNETA				10 £ ¹⁰¹⁴	Si		M ⁿ P ^o Artigas		Pasqual Lopez	10 £

¹⁰⁰² AHME. Legajo 25/3-5.¹⁰⁰³ AHME. Legajo 25/3-6.¹⁰⁰⁴ AHME. Legajo 25/3-6.¹⁰⁰⁵ AHME. Legajo 25/4.¹⁰⁰⁶ AHME. Legajo 25/4.¹⁰⁰⁷ Hijo de Antonio Brufal.¹⁰⁰⁸ Item. A Mⁿ Thomas Peres tiple, Mⁿ P^o Artigas corneta a Antonio Biguera tenor, Miguel de Moya Angel, P^o Mena arpista, Gaspar Ontin^{te} bajonista se les dieron dies libras a cada uno por sus dietas60 L¹⁰⁰⁹ Viene de Valencia.¹⁰¹⁰ Item a Juan de Juan contrabaxo quatro libras por haver hecho el Thomas4 L¹⁰¹¹ Itt. Al arpista, baixo, corneta, capo, tenor y segon tiple sinquanta sinch lliures huit sous per les propines que tots añys se acostumen donar.....55 L 4 s¹⁰¹² Indica per son salari y propina.¹⁰¹³ Tiple de Valencia.¹⁰¹⁴ tem al corneta per sa propina que tots anys se li acostuma donar deus lliures. 10 L

	1705 ¹⁰⁰²		1706 ¹⁰⁰³		1707 ¹⁰⁰⁴		1708 ¹⁰⁰⁵		1709 ¹⁰⁰⁶	
ARPISTA	Thomas Garcia	10 £ 12 s ¹⁰¹⁵	Thomas	14 £ ¹⁰¹⁶	Si		Pedro Mena	3 £ ¹⁰¹⁷		
BAXONISTA	Bertomeu Romero	15 £	Gaspar Ontinient	10 £	Si		Gaspar Ontin ^e		Jusep Brunet ¹⁰¹⁸	6 £
VIOLIN										
ORGANISTA							Jusepe Lozano	2 £		
DULZAINERO	Francisco Cerda	5 £	Francesc Cerda	5 £	Francesc Cerda	5 £	Francesc Cerda	5 £	Francisco Cerda	5 £
COMPRA O MANTENIMIENTO DE INSTRUMENTOS			Thomas	12 s ¹⁰¹⁹		12 s				
OTROS					Antonio Bernat ¹⁰²⁰	16 s			Joseph Pinyol ¹⁰²¹	10 £



¹⁰¹⁵ *Itm a Thomas Garcia arpiste de Alacant per sa dieta y una grosa de cordes deu lliures dotze sous10 L 12 S*

¹⁰¹⁶ *Item a Thomas el Arpista per son salari y dieta y huit dies de sa mengada catorse lliures ...14 L*

¹⁰¹⁷ *Item. A P^o Mena arpista se le dieron tres libras pro haver quedado restante del ochavario a tocar el arpa en las salves de ntra S^a3 L*

¹⁰¹⁸ Viene de Almansa.

¹⁰¹⁹ *Item al dit [Thomas] per una grosa de cordes per a comondre el arpa dotze sous ... 12s*

¹⁰²⁰ *Itt. A Antonio Bernat per lo treball de portar de oriola el Arpa y tornarla setse sous ... 16 s*

¹⁰²¹ *Item a Mosen Joseph Pinyol se le pagaron dies libras.....10 L. Por como está escrito parece referirse a un músico o cantor.*

ii. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1710-1714

	1710 ¹⁰²²		1711 ¹⁰²³		1712 ¹⁰²⁴		1713 ¹⁰²⁵		1714 ¹⁰²⁶	
MARÍA	Josep Morales	10 £	Antonio Moxica	50 r	Antonio Sansano	50 r	Antonio Sansano	50 r	Antonio Sansano	50 r
ÁNGEL			Joseph Joan	100 r	Tiple de la Ollería	140 r ¹⁰²⁷	Joseph Juan ¹⁰²⁸	140 r	Tiple de la Ollería	140 r
S. PEDRO	M ⁿ Ant ^o Carbonell	2 £ ¹⁰²⁹	M ⁿ Ant ^o Carbonell	20 r	M ⁿ Ant ^o Carbonell	20 r	M ⁿ Ant ^o Carbonell	20 r	M ⁿ Ant ^o Carbonell	20 r
STO. TOMÁS					P ^e Blasco ¹⁰³⁰	100 r	Joseph Blanco ¹⁰³¹	160 r		
TIPLE	Pedro Villanueva	10 £	Marcos Martinez	100 r	Tiple de Lorca ¹⁰³²	140 r ¹⁰³³	Marcos Martines Sapata ¹⁰³⁴	140 r	Marcos Martinez ¹⁰³⁵	140 r
TIPLE	Jusep Gilabert	10 £								
CONTRALTO			M ⁿ Thomas Peres	100 r	M ⁿ Vicente Gasco	100 r	M ⁿ Vicente Gascon	100 r	M ⁿ Thomas ¹⁰³⁶	100 r
TENOR	Jusep Boix	10 £	Joseph Box	150 r	M ⁿ Boix	150 r			M ⁿ Fran ^{co} ¹⁰³⁷	100 r
CORNETA	Pasqual Lopez	10 £	Pasqual Lopez	100 r			Pasqual Lopez	100 r	Pasqual Lopez ¹⁰³⁸	100 r
CORNETA			Ignacio Espinosa	30 r						

¹⁰²² AHME Legajo 25/4-2.¹⁰²³ AHME Legajo 25/4-3.¹⁰²⁴ AHME Legajo 25/4-4.¹⁰²⁵ AHME Legajo 25/ 4-5.¹⁰²⁶ AHME Legajo 25/4-6.¹⁰²⁷ 100 reales por la *Festa* y 40 por la octava.¹⁰²⁸ Por ángel y octava. Debe ser el tiple de la Ollería que se cita en 1712 ya que en 1713 también hay un pago por volver el tiple a la Ollería.¹⁰²⁹ Cobra 2 libras a cuenta de las dos pesadas de carne que le correspondían.¹⁰³⁰ Hizo el Tomás y el ternario.¹⁰³¹ Por cantar el ternario el Tomás y dietas.¹⁰³² Se deduce que es el mismo Marcos Martinez del año anterior.¹⁰³³ 100 reales por la *Festa* y 40 por el octavario.¹⁰³⁴ No lo especifica pero por los diferentes pagos parece que es el tiple.¹⁰³⁵ Epecifica tiple de Lorca.¹⁰³⁶ Contralto de Valencia.¹⁰³⁷ Tenor de Valencia.¹⁰³⁸ Indica Corneta de Alicante lo que puede significar que no es el Pasqual Lopez que figura como bajonista en la capilla de Santa María.

	1710 ¹⁰²²		1711 ¹⁰²³		1712 ¹⁰²⁴		1713 ¹⁰²⁵		1714 ¹⁰²⁶	
BAXONISTA	Jusep Brunet	10 £	Joseph Brunet	100 r	Joseph Brunet	100 r	Estevan Brufal	80 r		
VIOLIN							Juan Macañeras?	60 r	Ber ^{do} 1039	
ORGANISTA	Thomas Llopes	2 £ 10 s	Joseph Lozano	35 r						
DULZAINERO	Franses Serda ¹⁰⁴⁰	5 £	Fran ^{co} Cerda	50 r	Fran ^{co} Serda	50 r	Fran ^{co} Serda	40 r	Dulzainero ¹⁰⁴¹	40 r
COMPRA O MANTENIMIENTO DE INSTRUMENTOS	Franses Torregrosa ¹⁰⁴²	1 £ 1s	M ⁿ Joseph Lopez ¹⁰⁴³	5 r	M ⁿ Box ¹⁰⁴⁴	8 r	M ⁿ Joseph Boix ¹⁰⁴⁵	20 r	Guantes y cuerdas de arpa	60 r



¹⁰³⁹ Violín de Valencia.

¹⁰⁴⁰ Por tocar en Festa y octava.

¹⁰⁴¹ No indica el nombre.

¹⁰⁴² Per grosa y miga de corde.s

¹⁰⁴³ Una gruesa de cuerdas para el arpa.

¹⁰⁴⁴ Ittm pago a Mosen Boix de una gruesa de cuerdas que traxo de Valencia8 r

¹⁰⁴⁵ 20 reales por una gruesa de cuerdas.

iii. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1715-1719

	1715 ¹⁰⁴⁶		1716 ¹⁰⁴⁷		1717 ¹⁰⁴⁸		1718 ¹⁰⁴⁹		1719 ¹⁰⁵⁰	
MARÍA	Dieo Llofriú	5 £	Claudiano Sempere meonor	5 £	Diego Miralles	5 £	Diego Mira Sol	5 £	Pablo Miralles	5 £
ÁNGEL	Domingo Seguí ¹⁰⁵¹	14 £	Diego Llofriú menor	10 £	Diego Llofriú	10 £	Joseph P. M. ¹⁰⁵²	14 £		
S. PEDRO	M ⁿ Ant ^o Carbonell M ⁿ Silvestre Juan ¹⁰⁵³	2 £	M ⁿ Ant ^o Carbonell	0 £ ¹⁰⁵⁴	M ⁿ Antonio Carbonell	0 £ ¹⁰⁵⁵				
CAPÓN			Marcos Martínez ¹⁰⁵⁶	14 £	Marcos Martínez ¹⁰⁵⁷	14 £	Marcos Martínez	10 £		
TIPLE									Joseph Ontiniente ¹⁰⁵⁸	14 £
TIPLE									Joseph Santa María ¹⁰⁵⁹	10 £
CONTRALTO	Jacinto Pimentel	10 £	M ⁿ Garrido ¹⁰⁶⁰	10 £	M ⁿ Juan Garrido	10 £	M ⁿ Garrido	10 £	M ⁿ Bartolomé Falomin	10 £
TENOR	Nicolas Bocanegra	10 £	Nicolas Bocanegra	10 £	Nicolas Bocanegra ¹⁰⁶¹	10 £			Nicolas Bocanegra ¹⁰⁶²	10 £

¹⁰⁴⁶ AHME Legajo 27 /4-6.

¹⁰⁴⁷ AHME Legajo 25 /5.

¹⁰⁴⁸ AHME Legajo 25 /5-2.

¹⁰⁴⁹ AHME Legajo 25 /5-2.

¹⁰⁵⁰ AHME Legajo 25 /5-3.

¹⁰⁵¹ Se trae de Valencia. Cobra por ángel y octava.

¹⁰⁵² Por ángel y octava.

¹⁰⁵³ Los nombra a los dos pero solo pago 2 libras como de costumbre.

¹⁰⁵⁴ Indica que lo hizo sin cobrar.

¹⁰⁵⁵ Indica *hizo gracia*.

¹⁰⁵⁶ Por la Fiesta y octavario.

¹⁰⁵⁷ Por la fiesta y la octava.

¹⁰⁵⁸ Tiple de Orihuela se le paga por día y octava.

¹⁰⁵⁹ Tiple de Orihuela.

¹⁰⁶⁰ Viene de Alicante.

¹⁰⁶¹ Por la fiesta y la octava.

¹⁰⁶² Se deduce que es tenor por años anteriores.

	1715 ¹⁰⁴⁶		1716 ¹⁰⁴⁷		1717 ¹⁰⁴⁸		1718 ¹⁰⁴⁹		1719 ¹⁰⁵⁰	
CORNETA	Pasqual Lopez menor ¹⁰⁶³	15 £	M ⁿ Pedro Artigas ¹⁰⁶⁴	14 £	M ⁿ Pedro Artigas	10 £	M ⁿ Pedro Artigas	10 £	Pedro Artigas ¹⁰⁶⁵	10 £
BAXONISTA	Estevan Brufal	10 £	Estevan Brufal	10 £	Pasqual Lopez mayor	10 £	Estevan Brufal	10 £	¹⁰⁶⁶	5 L 10 s
VIOLIN	Pasqual Lopez ¹⁰⁶⁷	4 £	Vicente Oltra ¹⁰⁶⁸	6 £	Pasqual Lopez menor	6 £	Pasqual Lopez ¹⁰⁶⁹	11 £	Pasqual Lopez ¹⁰⁷⁰	11 £
VIOLÍN			Fernando Albert ¹⁰⁷¹	6 £	Fernando Albert	6 £	Fernando Albert	6 £	Fernando Albert	6 £
DULZAINERO	¹⁰⁷²	4 £	¹⁰⁷³	4 £	¹⁰⁷⁴	4 £	Gregorio Cerda	4 £	Gregorio Cerda	4 £
COMPRA O MANTENIMIENTO DE INSTRUMENTOS	Joseph López ¹⁰⁷⁵	1 £	Joseph López ¹⁰⁷⁶	2 £	M ⁿ Joseph Lopez ¹⁰⁷⁷	1 £	M ⁿ Joseph Lopez ¹⁰⁷⁸	1L 9 s	¹⁰⁷⁹	2 £ 8 s
OTROS									Ricardo Hanata ¹⁰⁸⁰	20 £ ¹⁰⁸¹

¹⁰⁶³ Por su empleo y dietas.

¹⁰⁶⁴ Viene de Orihuela. Se le paga por Fiesta y octavario.

¹⁰⁶⁵ De Orihuela.

¹⁰⁶⁶ No especifica el monbre pero señala: *Item un muico baxonista que vino de Alicante y asistio a dicha fiesta* 5L 10 s

¹⁰⁶⁷ *Item, a Mosen Pasqual del ochavario 4 L* 4 L

Item, de traher y bolver el violon y violin de Pasqual lopez de Alicante la cavalgadura menor y hombres 1 L 4 S..... 1 L 4s

¹⁰⁶⁸ Viene de Alicante.

¹⁰⁶⁹ Por violinista y sus dietas.

¹⁰⁷⁰ Violinista de Alicante por su asistencia y octava.

¹⁰⁷¹ Viene de Orihuela.

¹⁰⁷² No especifica el nombre.

¹⁰⁷³ No especifica el nombre.

¹⁰⁷⁴ No especifica el nombre.

¹⁰⁷⁵ *Item, a Mosen Joseph Lopez de cuerdas de vihuela* 1 L

¹⁰⁷⁶ Para cuerdas de Arpa.

¹⁰⁷⁷ Cuerdas del Arpa.

¹⁰⁷⁸ Para cuerdas.

¹⁰⁷⁹ Señala: *por dos gruesas de cuerda de roma para el arpista y nieve para el refresco de las pruevas*..... 2 L 8 s

¹⁰⁸⁰ Indica: *Primeramente a Dⁿ Nicolas Bocanegra y a Dⁿ Ricardo Hanata musicos de Murcia por la asistencia a la fiesta*..... 20 L

¹⁰⁸¹ A compartir con Bocanegra según indica.

iv. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1720-1724

	1720 ¹⁰⁸²		1721 ¹⁰⁸³		1722 ¹⁰⁸⁴		1723 ¹⁰⁸⁵		1724 ¹⁰⁸⁶	
MARÍA	Joseph Santacilia ¹⁰⁸⁷	5 £	Joseph Molina	5 £	Joseph Molina	5 £	Tomas Bordonado	5 £	Joseph Sans	5 £
ANGEL	Manuel Carratala	10 £	Joseph Lopez ¹⁰⁸⁸	10 £	Joseph Lopez	10 £				
CAPÓN									Joseph S ^{ta} M ^a ¹⁰⁸⁹	14 £ ¹⁰⁹⁰
TIPLE	Vicente Abril	10 £	Joseph Santamaría	10 £	Joseph Soler ¹⁰⁹¹	10 £ + 4 £ ¹⁰⁹²	Bartolomé Martínez ¹⁰⁹³	10 £	Tiple de Onteniente	27 £ 12 s ¹⁰⁹⁴
CONTRALTO	Joseph Navarro	10 £	Juan Garrido	10 £	Pedro Ferrandez	10 £			M ⁿ Luis Juan ¹⁰⁹⁵	15 £ ¹⁰⁹⁶
TENOR	D ⁿ Nicolas Bocanegra	10 £	D ⁿ Nicolas Bocanegra	10 £	D ⁿ Nicolas Bocanegra ¹⁰⁹⁷	10 £	D ⁿ Nicolas Bocanegra	10 £	M ⁿ Nicolas Bocanegra	10 £

¹⁰⁸² AHME Legajo 25 /5-4.

¹⁰⁸³ AHME Legajo 25 /5-5.

¹⁰⁸⁴ AHME Legajo 25 /5-6.

¹⁰⁸⁵ AHME Legajo 26 /1.

¹⁰⁸⁶ AHME Legajo 26 / 1-2.

¹⁰⁸⁷ Solo indica: *Itm a Dⁿ Joseph Santacili.....5 L* pero parece deducirse ateniendo a otros años que se trata del papel de María.

¹⁰⁸⁸ Se quedó para la otava.

¹⁰⁸⁹ Viene de Orihuela.

¹⁰⁹⁰ Por su salario y octavario.

¹⁰⁹¹ Viene de Xativa.

¹⁰⁹² 10 £ por la Festa y 4 por el octavario.

¹⁰⁹³ Viene de Lorca.

¹⁰⁹⁴ *Item- al tiple de onteniente por la baxada y subida, dietas, salario y ochavario27_12*

¹⁰⁹⁵ Viene de Elda.

¹⁰⁹⁶ Por su salario y dietas.

¹⁰⁹⁷ Viene de Murcia.

	1720 ¹⁰⁸²		1721 ¹⁰⁸³		1722 ¹⁰⁸⁴		1723 ¹⁰⁸⁵		1724 ¹⁰⁸⁶	
CORNETA	Pedro Gil	10 £	Pedro Artixas ¹⁰⁹⁸	10 £ + 4 £	Pedro Artixas ¹⁰⁹⁹	10 £ + 4 £ ¹¹⁰⁰	Pedro Artigas	10 £ + 4 £ ¹¹⁰¹	Pedro Artixas ¹¹⁰²	10 £ + 4 £ ¹¹⁰³
BAXONISTA	Fran ^{co} Grau	10 £	Joseph Thari	10 £	Fran ^{co} Grau	10 £	D ⁿ Joseph Tari	10 £	D ⁿ Joseph Tari Domingo Ybarra	10 £ 4 £
VIOLIN	Joseph Salvatella	11 £	Fernando Albert	6 £	Fernando Albert ¹¹⁰⁴	6 £	D ⁿ Gines de Celi	6 £	Fernando Albert	10 £ ¹¹⁰⁵
VIOLIN	Blas Aleman	6 £			M ⁿ Fran ^{co} Romero	6 £	Vicente Oltra ¹¹⁰⁶	6 £	Vicente Oltra ¹¹⁰⁷	6 £
VIOLON	Pasqual Lopez	6 £	Pasqual Lopez	6 £	Pasqual Lopez	6 £			M ⁿ Gines Seli Estevan Brufal ¹¹⁰⁸	6 £ 1 L12 s
DULZAINERO	Gregorio Cerda		¹¹⁰⁹	4 £	Gregorio Cerda	4 £	Gregorio Cerda	4 £	¹¹¹⁰	4 £
COMPRA O MANTENIMIENTO DE INSTRUMENTOS	Joseph Rios ¹¹¹¹	1 £ 5 s	¹¹¹²		¹¹¹³		Joseph Lopez ¹¹¹⁴	10 s	Joseph Lopez ¹¹¹⁵	9 s
OTROS	Tiple invalido ¹¹¹⁶						Fernando Albert ¹¹¹⁷	4 £ 4 £		

¹⁰⁹⁸ Artixas o Artigas. Cobra 10 libras por la *Festa* y 4 por el octavario.

¹⁰⁹⁹ Viene de Orihuela.

¹¹⁰⁰ 10 £ por la *Festa* y 4 por el octavario.

¹¹⁰¹ 10 £ por la *Festa* y 4 por el octavario.

¹¹⁰² Viene de Orihuela.

¹¹⁰³ 10 £ por la *Festa* y 4 por el octavario.

¹¹⁰⁴ Viene de Orihuela.

¹¹⁰⁵ Por su salario y octavario.

¹¹⁰⁶ Viene de Alicante.

¹¹⁰⁷ Viene de Alicante.

¹¹⁰⁸ Por tañer el violón en el octavario.

¹¹⁰⁹ No indica el nombre.

¹¹¹⁰ No indica el nombre.

¹¹¹¹ Cuerdas de Vihuela.

¹¹¹² *Por las cuerdas de vihuela de Murcia.....5 L*

¹¹¹³ Cuerdas para el arpa.

¹¹¹⁴ Cuerdas para el arpa.

¹¹¹⁵ Cuerdas para el arpa.

¹¹¹⁶ Indica: *It^m al tiple invalido de Torrente.....10 L.*

¹¹¹⁷ Solo se le paga por el octavario sin especificar cargo aunque en años anteriores figura como violinista.

	1720 ¹⁰⁸²	1721 ¹⁰⁸³	1722 ¹⁰⁸⁴	1723 ¹⁰⁸⁵	1724 ¹⁰⁸⁶
				M ⁿ Joseph SantaMa ¹¹¹⁸	



¹¹¹⁸ Solo se le paga por el octavario, en 1724 aparece como Capon.

v. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1725-1729

	1725 ¹¹¹⁹		1726 ¹¹²⁰		1727 ¹¹²¹		1728 ¹¹²²		1729 ¹¹²³	
MARÍA	Phelipe Ovet ¹¹²⁴	5 £	María canadora	5 £	Al niño	5 £	Sobrino del M. C.	5 £	Joseph Sempere	5 £
ÁNGEL	Tiple de Ontinyent ¹¹²⁵	10 £	Murcia	10 £ + 4 £ ¹¹²⁶			Hijo de Antonio Guarinos ¹¹²⁷	10 £ + 4 £ ¹¹²⁸	Tiple de Alicante	10 £
S. PEDRO										
STO TOMÁS										
TIPLE	D ^o Benito	10 £	Elda	10 £	Valencia	12 £ ¹¹²⁹	Lorca		Lorca	¹¹³⁰
TIPLE					Alicante	14 £				

¹¹¹⁹ AHME Legajo 26/1-3.

¹¹²⁰ AHME Legajo 26/1-4. No indica ningún nombre, tan solo la procedencia y lo que cobran.

¹¹²¹ AHME Legajo 26/1-5. No indica ningún nombre, tan solo la procedencia y lo que cobran.

¹¹²² AHME Legajo 26/1-6.

¹¹²³ AHME Legajo 26 /2-1.

¹¹²⁴ Item- a Phelipe Ovet por la maria que canto su hijo.....5 £

¹¹²⁵ Por hacer el Ángel y asistir a la octava.

¹¹²⁶ Por Fiesta y octava.

¹¹²⁷ Viene de Valencia.

¹¹²⁸ 10 £ por el Ángel y 4 por la octava.

¹¹²⁹ Item- al tiple de Valencia y contralto de Elda24_

¹¹³⁰ Otrosi- al corneta y tiple de Lorca y Bajonista de Murcia treinta y dos libras quinze sueldos las quatro y 15 sueldos por nueve dietas y media de ida y buelta y las 28 L por sus salarios de corneta y tiple con la octava32_15

	1725 ¹¹¹⁹		1726 ¹¹²⁰		1727 ¹¹²¹		1728 ¹¹²²		1729 ¹¹²³	
CONTRALTO	M ⁿ Luis Juan ¹¹³¹	10 £	Elda	10 £	Elda	12 £ ¹¹³²	Diego Llofriú	4 £ ¹¹³³		
TENOR	M ⁿ Nicolas Bocanegra	10 £	Murcia	10 £	Murcia	(21 £) ¹¹³⁴				
CORNETA	Pedro Artigas ¹¹³⁵	10 £	Lorca	10 £ + 4 £ ¹¹³⁶	Lorca	15 L10 s ¹¹³⁷	Lorca	¹¹³⁸	Lorca	
CORNETA										
BAXONISTA	Josph Tari	10 £	Murcia	10 £	Murcia	(21 £) ¹¹³⁹			Joseph Tari	10 £
VIOLIN	Liz ^{do} Vicente Oltra ¹¹⁴⁰	6 £	M ⁿ Ant ^o Sansano	6 £						
VIOLÍN	Fran ^{co} Romero ¹¹⁴¹	6 £	M ⁿ Ant ^o Torreblanca	6 £						

¹¹³¹ Viene de Elda.

¹¹³² *Item- al tiple de Valencia y contralto de Elda24_*

¹¹³³ Por cantar día y octava.

¹¹³⁴ *Item- al tenor y bajonista de Murcia por percances y dietas de venida y buelta...21_*

¹¹³⁵ Viene de Orihuela.

¹¹³⁶ Por fiesta y octava.

¹¹³⁷ *Item- al corneta de Lorca por percances y dietas de venida y buelta15_10*

¹¹³⁸ *Item- a Antonio Guarinos de Elda treinta y dos libras, las 18 de traer y bolber un hijo suyo de Valencia para hacer el Angel, las 10 L por la propina de haver hecho dicho angel, y las quatro por haverse detenido en la octava a cantar32_*

¹¹³⁹ *Item- al tenor y bajonista de Murcia por percances y dietas de venida y buelta...21_*

¹¹⁴⁰ Viene de Alicante.

¹¹⁴¹ Viene de Alicante.

	1725 ¹¹¹⁹		1726 ¹¹²⁰		1727 ¹¹²¹		1728 ¹¹²²		1729 ¹¹²³	
VIOLÓN	D ⁿ Gines de Salis ¹¹⁴² Estevan Brufal ¹¹⁴³	6 £ 2 £	Murcia	6 £	Alicante	6 £			Alicante	6 £
DULZAINERO	¹¹⁴⁴	4 £	¹¹⁴⁵	4 £	Gregorio Cerda	4 £	Antonio Cerda	4 £ ¹¹⁴⁶	Antonio Cerda	4 £
COMPRA O MANTENIMIENTO DE INSTRUMENTOS			¹¹⁴⁷	2 £ 2s 6d	Mosen Lopez ¹¹⁴⁸	10 s			Gruesa de cuerdas	9 s 4 d
INCIDENTES/NOTAS	¹¹⁴⁹		¹¹⁵⁰						Fran ^{co} Oltra ¹¹⁵¹ M ⁿ Silvestre Juan	10 £ 2 £ ¹¹⁵²



¹¹⁴² Viene de Murcia.

¹¹⁴³ Por tocar el violón en las misas y salves y octavario.

¹¹⁴⁴ No señala el nombre.

¹¹⁴⁵ No indica ni nombre ni procedencia.

¹¹⁴⁶ Por tocar la Dulzaina Día y Vispera de Ntra Señora.

¹¹⁴⁷ Cuerdas de Roma para el Arpa.

¹¹⁴⁸ Cuerdas.

¹¹⁴⁹ *Item- a Jayme Esteve de Bordonado de bolber a Orihuela, el dia 11 de Agosto a Dⁿ jsph S^{ta} Maria capon por no aver querido azer el Angel, a su sobrino seg^{do} tiple y a Mosen Fernando Albert violinista por no aver querido asistir a la fiesta de Sta Clara, y de igual dictamen con el capon para que no iziera el Angel.....1_*

Item- a Fran^{co} penaive propio a Orihuela con carta para el cabildo notificando la buelta de los musicos antecedentes....._12

[...]

Item- por el salario que se dio a los dos capones tiples y violin que les hizp bolber la villa a Orihuela el dia onze de Agosto por haverse negado hazer el papel de Angel el uno llamado Dⁿ Joseph Santa Maria, como tambien cantar en la festividad de Santa Clara no obstante no haver servido de xxx darles seis propinas.....26 L

¹¹⁵⁰ *Yte- del percance que an ganado los violinistas de esta capilla de Elche que son Mⁿ Antonio Sansano y Mⁿ Antonio Torrealanca que no siendo necesario traer forasteros de les dio por el trabjo de tañer en la fiesta de N^{tra} S^{ra} a cada uno seis libras que asen los dos sume.....12 L*

¹¹⁵¹ Se le pagan 10 libras por su salario sin especificar ocupación.

¹¹⁵² Por bajar en la tramoya del araceli.

vi. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1730-1734

	1730 ¹¹⁵³		1731 ¹¹⁵⁴		1732 ¹¹⁵⁵		1733 ¹¹⁵⁶		1734 ¹¹⁵⁷	
MARÍA	Joseph Sempere	5 £	Joseph Sempere ¹¹⁵⁸	5 £	Joseph Mas	5 £	Marcelino Soler	5 £	Joseph Mas	5 £
ANGEL	Capón ¹¹⁵⁹	10 £					Mariano Sansano	10 £	Mariano Sansano	10 £
ARACELI	Joseph Molina	2 £	Contralto Monforte	10 £						
STO TOMÁS										
TIPLE	Tiple	10 £	Lorca	4 £	Alcira	15 £ 10 s ¹¹⁶⁰			Lorca	11 £ ¹¹⁶¹
TIPLE	Tiple	10 £	¹¹⁶²		Lorca	10 £			Fran ^{co} Sempere	2 £
CONTRALTO			Crevillente		Pedro Riera ¹¹⁶³	10 £	D ⁿ Joseph Navarrete ¹¹⁶⁴		Lorca	10 £
TENOR	Tenor	10 £			Murcia	10 £	D ^r Bartolomé Maritnes ¹¹⁶⁵			
CORNETA	Corneta	10 £	San Felipe	14 £	Roque Pareja ¹¹⁶⁶	10 £ + 4 £ ¹¹⁶⁷	Roque Pla ¹¹⁶⁸	10 £ + 4 £		
CORNETA										
BAXONISTA					Murcia	10 £	Joseph Brufau	10 £	Joseph Brufau	10 £
VIOLIN	Violon	8 £					Mariano Ximenez	6 £	Antonio Torreblanca	8 £
VIOLÓN	Alicante	8 £	Mariano Ximenez	6 £					Alicante	6_10 ¹¹⁶⁹
DULZAINERO	Antonio Cerda	4 £	Antonio Cerda	4 £	Antonio Cerda	4 £	Joseph Cerda	4 £	Gregorio Cerda	4 £

¹¹⁵³ AHME Legajo 26/2-2. No indica los nombres tan solo que vienen siete músicos de Lorca, Totana, Murcia, Alicante y Orihuela.

¹¹⁵⁴ AHME Legajo 26/2-3. No indica los nombres tan solo la procedencia.

¹¹⁵⁵ AHME Legajo 26/2-4.

¹¹⁵⁶ AHME Legajo 26/2-5.

¹¹⁵⁷ AHME Legajo 26/2-6.

¹¹⁵⁸ *Item- cinco libras a Joseph Sempere por haver cantado su hijo la Maria5_*

¹¹⁵⁹ Viene de Orihuela.

¹¹⁶⁰ *Item- Al tiple que vino de Alcira 15 L 10 s las 10 L por la asistencia a la festividad las 4 L por la octava y la 1 L 10 s por la comida de los tres dias de buelta15_10*

¹¹⁶¹ Por su dieta y propina.

¹¹⁶² *Item- cinquenta libras que se dieron al bajon y corneta, tenor y dos tiples que vinieron de lorca, Totana y Murcia para dicha festividad.....50_*

¹¹⁶³ Viene de San Felipe.

¹¹⁶⁴ Viene de Lorca. *Itt- a Dⁿ Joseph Navarrete musico contralto de Lorca y al D^r Bartolome Martines musico tenor de Murcia por sus salarios y dietas de ida y vuelta24*

¹¹⁶⁵ Viene de Murcia.

¹¹⁶⁶ Viene de San Felipe.

¹¹⁶⁷ Por la fiesta y la octava.

¹¹⁶⁸ Viene de San Felipe cobra 10 libras por la fiesta y 4 por la octava.

¹¹⁶⁹ Propina y dieta de camino.

	1730 ¹¹⁵³		1731 ¹¹⁵⁴		1732 ¹¹⁵⁵		1733 ¹¹⁵⁶		1734 ¹¹⁵⁷	
COMPRA O MANTENIMIENTO DE INSTRUMENTOS	Gruesa de cuerdas	1 L12 s			Gruesa de cuerdas	10 s	M ^o Joseph Lopez ¹¹⁷⁰	10 s	M ^o Joseph Lopez ¹¹⁷¹	10 s



¹¹⁷⁰ De cuerdas para componer los instrumentos.

¹¹⁷¹ De cuerdas para el arpa.

vii. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1735-1739

	1735 ¹¹⁷²		1736 ¹¹⁷³		1737 ¹¹⁷⁴		1738 ¹¹⁷⁵		1739 ¹¹⁷⁶	
MARÍA	Pedro Furio	5 £	Fran ^{co} Sempere	5 £	Antonio Sempere	5 £	Joseph Campello ¹¹⁷⁷	5 £	Joseph Torres	5 £
ANGEL	Felipe Crespo ¹¹⁷⁸	10 £ + 4 £	Pedro Furio	10 +4	Pedro Furio	14 £			Joseph Castillo	10 £
TIPLE			Mariano Sansano ¹¹⁷⁹	10 £	Manuel Alonso ¹¹⁸⁰	13 £	Gerardo Bustillo ¹¹⁸¹	10 £	Joseph [hueco]	
CONTRALTO	Joseph Navarrete ¹¹⁸²		Joseph ¹¹⁸³	10 £	Joseph Navarrete ¹¹⁸⁴		Joseph Navarrete		Joseph Navarrete	10 £
TENOR	Bartholome Martines ¹¹⁸⁵		D ⁿ Bartholome ¹¹⁸⁶	10 £	Bartholome Martinez		Bartholome Martinez	10 £	Bartholome Martinez	
CORNETA			Antonio Brufal	10 £	Antonio Brufal	10 £	Antonio Brufal	10 £	Antonio Brufal	10 £
OBOE	Roque Pla ¹¹⁸⁷									
OBOE	Baltasar Sempere ¹¹⁸⁸									
TROMPA DE CAZA							Ventura Maxxx	8 £		
TROMPA DE CAZA							Domingo Raimundo	8 £		

¹¹⁷² AHME Legajo 26/3-1.

¹¹⁷³ AHME Legajo 26/3-2.

¹¹⁷⁴ AHME Legajo 26/3-3.

¹¹⁷⁵ AHME Legajo 26/3-4.

¹¹⁷⁶ AHME Legajo 26/3-5.

¹¹⁷⁷ Indica infantilillo.

¹¹⁷⁸ Viene de Valencia. 10 l por el ángel y 4 por la octava.

¹¹⁷⁹ Segundo tiple.

¹¹⁸⁰ Viene de Murcia. Cobra por su salario y dietas.

¹¹⁸¹ Viene de Murcia.

¹¹⁸² Viene de Lorca.

¹¹⁸³ Viene de Murcia.

¹¹⁸⁴ Viene de Murcia.

¹¹⁸⁵ Viene de Murcia.

¹¹⁸⁶ Viene de Murcia.

¹¹⁸⁷ Viene de San Felipe.

¹¹⁸⁸ Viene de San Felipe.

	1735 ¹¹⁷²		1736 ¹¹⁷³		1737 ¹¹⁷⁴		1738 ¹¹⁷⁵		1739 ¹¹⁷⁶	
BAXONISTA	Jsp Brufau ¹¹⁸⁹		Joseph Brufau		Joseph Brufal		Joseph Brufal	10 £	Joseph Brufal	10 £
VIOLIN	Alonso ximenez		Alonso Ximenez	6 £	Alonso Ximenez		Alfonso Ximenez	6 £	Xavier Ovet	8 £ ¹¹⁹⁰
VIOLON	Mariano Ximenez		Mariano Ximenez	6 £	Mariano Ximenez		Mariano ximenez	10 £ ¹¹⁹¹	Mariano Ximenez	12 £
DULZAINERO	Gregorio Cerda	4 £	Antonio Cerda	4 £	Antonio Cerda	4 £	Antonio Cerda	4 £	Antonio Cerda	4 £
COMPRA O MANTENIMIENTO DE INSTRUMENTOS	¹¹⁹²	10 s	Por cuerdas a Joseph Lopez	10 s			Por cuerdas a Joseph Lopez	10 s	Joseph Lopez	10 s
OTROS	Antonio Brufau menor ¹¹⁹³	8 £	Fran ^{co} Zacarias Juan ¹¹⁹⁴	10 £	M ⁿ Juan Galvis ¹¹⁹⁵	19 £	M ⁿ Lucas Martinez ¹¹⁹⁶	10 £	Mariano Ximenez ¹¹⁹⁷	8 s



¹¹⁸⁹ Viene de Murcia.

¹¹⁹⁰ Otrosi: a Xavier Ovet musico violin por aver tocado en la festividad de N^a S^a y mitad de dietas ocho llibras 8

¹¹⁹¹ Por asistir a la festividad y octava.

¹¹⁹² Por una gruesa de cuerdas para el arpa.

¹¹⁹³ Itt- a Antonio Brufau menor musico corneta de esta villa ocho libras para aiuda de hacerse unos habitos talares?...8_

¹¹⁹⁴ Itt- al maestro Zacarias Juan por haver assitido a llevar el compas en la capilla en dicha festividad10_

¹¹⁹⁵ A Mosen Juan Galvis por sus dietas y haver llevado el compas diez y nueve libras19l

¹¹⁹⁶ Otrosi a Mosen Lucas Martinez diez libras por su trababajo de haver enseñado a los infantillos el papel de Angel y Maria y demás exercicios que ha hecho en dicha fiesta a causa de no haver maestro de capilla.....10

¹¹⁹⁷ Otrosi: al mesmo por papel de Marquilla que traxo para copiar los papeles de musica ocho sueldos ... _8

viii. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1740-1744

	1740 ¹¹⁹⁸		1741 ¹¹⁹⁹		1742 ¹²⁰⁰		1743 ¹²⁰¹		1744 ¹²⁰²	
MARÍA	Miguel Marti	5 £	Pasqual Brufal	5 £	Marcelido Campello ¹²⁰³	5 £	Joaquin Ibarra	5 £	Marcelido Campello ¹²⁰⁴	5 £
ANGEL	Joseph Castillo	10 £	Joseph Castillo	10 £	Pasqual Brufal	10 £	Joseph Pico	10 £	Joseph Pico	10 £
TERNARIO					Carlos Ponte ¹²⁰⁵	8 £			Carlos Ponte ¹²⁰⁶	5 £
TIPLE	Martin Navarro	10+4 £	Fran ^{co} Tolji ¹²⁰⁷	10 £	Valencia		Joseph Alcolea ¹²⁰⁸	10 £	Antonio Ochando ¹²⁰⁹	10 £
TIPLE							Estevan Brufal menor ¹²¹⁰	5 £		
CONTRALTO	Joseph Navarrete		Joseph Navarrete	10 £	Joseph Navarrete	10 £	Miguel Leonardo ¹²¹¹	10 £	Joseph Navarrete	10 £
TENOR	Bartholome Martinez		Bartholome Martinez	10 £	Bartholome Martinez	10 £	Bartholome Martines	10 £		
CORNETA	Mariano Ximenez	10 £ ¹²¹²								

¹¹⁹⁸ AHME Legajo 26/3-6.

¹¹⁹⁹ AHME Legajo 26/4-1.

¹²⁰⁰ AHME Legajo 26/4-2.

¹²⁰¹ AHME Legajo 26/4-3.

¹²⁰² AHME Legajo 26/4-4.

¹²⁰³ Se le pagan al hijo de Marcelino Campello.

¹²⁰⁴ Se le pagan al hijo de Marcelino Campello.

¹²⁰⁵ *Otrosi: a Carlos Pontes por hazer por hace el papel de contralto en el ternario que se executa en dicha festividad.....8_*

¹²⁰⁶ *Otrosi: a Carlos Pontes por haver cantado el papel de contralto en el ternario y apostolado 5 L*

¹²⁰⁷ Viene de Alicante.

¹²⁰⁸ Viene de Lorca.

¹²⁰⁹ Viene de Murcia.

¹²¹⁰ *Otrosi: a Estevan Brufal menor tiple que sirvio en dicha festividad para tramoyas, villancicos, y demas cinco Lib. 5_*

¹²¹¹ Viene de San Felipe.

¹²¹² Es el mismo que el violon que cobra 10 £ por corneta en la Festa y 6 por violon en la octava.

	1740 ¹¹⁹⁸		1741 ¹¹⁹⁹		1742 ¹²⁰⁰		1743 ¹²⁰¹		1744 ¹²⁰²	
CORNETA	Manuel Egido ¹²¹³		Antonio Brufal ¹²¹⁴	10 l	Antonio Brufal ^{m^{or}}	10 £	Antonio Brufal	10 £	Antonio Brufal	10 £
BAXONISTA	Joseph Brufal		Joseph Brufal	10 £	Joseph Brufal	10 £	Joseph Brufal	10 £	Joseph Brufal	10 £
VIOLIN	Alonso Ximenez		Alonso Ximenez ¹²¹⁵ Antonio Torreblanca ¹²¹⁶	10 £ 10 £	Xavier Ovet	8 £ ¹²¹⁷			Xavier Obet	6 £
VIOLON	Mariano Ximenez	6 £	Mariano Ximenez	8 +4 £	Mariano Ximenez	8+4 £	Mariano Ximenez	8+4	Mariano ximenez	8+4
DULZAINERO	Antonio Cerda	4 £	Antonio Zerda	4 £	Antonio Cerda	4 £			Antonio Serda	4 £
COMPRA O MANTENIMIENTO DE INSTRUMENTOS	Joseph Lopez	10 s	Joseph Lopez ¹²¹⁸	1_14	Joseph Lopez	10 s			Joseph Lopez	10 s
									¹²¹⁹	5 s

¹²¹³ *Otrosi: a dicho Andres Fuentes seis reales por aver llevado un pliego a la ciudad de orihuela para que viniese Manuel Egido corneta12 s. Solo consta este apunte no que cobrara nada el citado Andres Fuentes.*

¹²¹⁴ Viene de Orihuela.

¹²¹⁵ Indica que viene de San Felipe.

¹²¹⁶ Viene de Orihuela.

¹²¹⁷ 6 libras por tocar el violin y 2 por trabajos extraordinarios.

¹²¹⁸ *Otrosi: al Liz^{do} Josph Lopez Pbro y Arpista, una libra cattorse sueldos y ocho dineros por dos manos de cuerdas de Roma por no aver de las otras para los instrumentos que han tocado en dicha festividad 1_14*

¹²¹⁹ *Otrosi: a Gines Garcia cinco sueldos para para quatro varas y media de colonia nacar para los diapasones de los instrumentos del araceli5 s*

	1740 ¹¹⁹⁸		1741 ¹¹⁹⁹		1742 ¹²⁰⁰		1743 ¹²⁰¹		1744 ¹²⁰²	
OTROS	Juan Galbis ¹²²⁰ Fran ^{co} Marco ¹²²¹	30 £			Pedro Furio ¹²²² ¹²²³	25 £	Juan Bautista Galbis ¹²²⁴	30 £	Jacinto Redon ¹²²⁵	34 £



¹²²⁰ *Otrosi: al Li^{do} Juan Galbis Pbro treinta libras por su salario de maestro de capilla y componer villancicos para dicha festividad 30 L*

¹²²¹ *Otrosi: a Fran^{co} Marco catorse sueldos por haver llevado un pliego a la ciudad de Villena al Li^{do} Dⁿ Juan Bautista Galbis maestro de capilla para que asistiera a la festividad de ntra S^{ra} de al Asuncion14 S*

¹²²² *Otrosi: a Pedro Furio por su trabajo de componer los villancicos y misa y llevar el compas en dicha festividad veinte y cinco libras..... 25*

¹²²³ *Otrosi: a un tiple que se traxo de la ciudad de Alicante por quatro dietas que se mantuvo enesta villa a quien no se le pago salario por no haver podido servir dos libras....2*

¹²²⁴ *Otrosi: al Licen^{do} Dⁿ Juan Bautista Galbis Presb^o maestro de capilla de la ciudad de Villena, por haver compuesto los villancicos en dicha festividad y por haver llevado el compas en ella treinta libras 30 L*

¹²²⁵ *Otrosi: al Li^{do} Jacinto Redon maestro de capilla de la ciudad de Val^a treinta y quatro libras por haver venido a llevar el compas en dicha festividad y octava componer las obras para ella incluso el gasto del viaje a esta villa y su buelta 34 L*

ix. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1745-1749

	1745 ¹²²⁶		1746 ¹²²⁷		1747 ¹²²⁸		1748 ¹²²⁹		1749 ¹²³⁰	
MARÍA	Joseph Tramiño	10 £	Manuel Serrano	5 £	Gines Llofriú	5 £	Salvador Molina	5 £	Salvador Molina	5 £
ANGEL	Joseph Pico	10 £	Estevan Brufal menor	10 £	Manuel Tahuenga	10 £ ¹²³¹	Pedro Fuentes ¹²³²	10 £	Pedro Fuentes ¹²³³	
ARACELI									Vicente Claver ¹²³⁴	10 £
STO TOMÁS					Pe Antonio Bayle	8 £	Pe Fco Antº Bayle ¹²³⁵	8 £		
TIPLE	Antº Teatino ¹²³⁶	10 £			Tiple de Orihuela	10 £	Francisco Puchol ¹²³⁷	10 £ + 4 £	Tiple de Alicante	10 £
CONTRALTO	Joseph Navarrete	10 £	Joseph Navarrete	10 £	Joseph Navarrete	10 £	Joseph Castillo	10 £	Joseph Molina ¹²³⁸ De la Colegial de San Felipe	10 £ + 4 10 £

¹²²⁶ AHME Legajo 26/4-5.

¹²²⁷ AHME Legajo 26/4-6.

¹²²⁸ AHME Legajo 26/4-6.

¹²²⁹ AHME Legajo 27/1-1.

¹²³⁰ AHME Legajo 27/1-2.

¹²³¹ Salario de tiple y ángel.

¹²³² Tiple de Orihuela.

¹²³³ Tiple de Orihuela.

¹²³⁴ *Otrosi: A Mosen Vicente Claver Pbro. Musico tenor por haver bajado en la Araceli diez libras.....10_*

¹²³⁵ *Otrosi- Al Pe Pdo Fray Antonio Bayle religiosos de la merced de esta villa por haver hecho el papel de thomas.....8*

¹²³⁶ Viene de Orihuela.

¹²³⁷ Tiple de la ciudad de Valencia.

¹²³⁸ Viene de Lorca.

	1745 ¹²²⁶		1746 ¹²²⁷		1747 ¹²²⁸		1748 ¹²²⁹		1749 ¹²³⁰	
TENOR	Batholome Martinez	10 £	Batholome Martinez	10 £	Batholome Martinez	10 £	Batholome Martinez Vicente Claver ¹²³⁹	10 £ 10 £		
TROMPA	Ventura Marcolini ¹²⁴⁰	6 £ +3 £	Marcolini ¹²⁴¹	8 £	Trompa Orihuela ¹²⁴²	6 £	Vicente Redon ¹²⁴³	10 £	Vicente Redon ¹²⁴⁴	9 £
TROMPA	Miguel Geronimo Guilabert ¹²⁴⁵	6 £ +3 £			Trompa de Orihuela	6 £	Isidoro Franco ¹²⁴⁶	6 £	Isidoro Franco ¹²⁴⁷	6 £
CLARÍN			Phelipe Crespo ¹²⁴⁸	18 £	Phelipe Crespo ¹²⁴⁹	40 £				
BAXONISTA	Joseph Brufal	10 £	Miguel Geronimo Guilabert ¹²⁵⁰	10 £	Joseph Brufal	10 £	Joseph Brufal	10 £	Joseph Brufal	10 £
VIOLON	Mariano Ximenez ¹²⁵¹	12 £	Mariano Ximenez ¹²⁵²	12 £	Mariano Ximenez ¹²⁵³	12 £	Mariano Ximenez ¹²⁵⁴	12 £	Mariano Ximenez	
DULZAINERO	Antonio Zerda	4 £			Jospeh Cerda	4 £			Fernando Cerda	3 £

¹²³⁹ Musico de Alcoy.

¹²⁴⁰ Viene de Beniel. Cobra 6 libras por la fiesta y 3 por el octavario.

¹²⁴¹ Viene de Murcia, indica Clarín y trompa.

¹²⁴² Otrosi: a dos clarines de Orihuela por tocar vispera y dia de N^a S^a y asistir a la prose^{on}4_

¹²⁴³ Viene de Valencia. Cobra por la festividad y octava.

¹²⁴⁴ Trompa de esta villa.

¹²⁴⁵ Viene de Beniel. Cobra 6 £ por la fiesta y 3 por el octavario.

¹²⁴⁶ Viene de Orihuela.

¹²⁴⁷ Viene de Orihuela.

¹²⁴⁸ Viene de Valencia. Indica Clarín y otros instrumentos. Cobra por tocar en la Festividad y octava.

¹²⁴⁹ Viene de Valencia. Indica clarín y otros instrumentos. Cobra 40 £ por todo, dietas y trabajo.

¹²⁵⁰ Viene de Murcia.

¹²⁵¹ Viene de Alicante. Cobra por la festividad y octava.

¹²⁵² Viene de Alicante. Cobra por la festividad y octava.

¹²⁵³ Viene de Alicante. Cobra por la festividad y octava.

¹²⁵⁴ Viene de Alicante. Cobra por la festividad y octava.

	1745 ¹²²⁶		1746 ¹²²⁷		1747 ¹²²⁸		1748 ¹²²⁹		1749 ¹²³⁰	
COMPRA O MANTENIMIENTO DE INSTRUMENTOS	Joseph Lopez	10 s	Joseph Lopez	10 s	Joseph Lopez	10 s	Joseph Lopez Gines Garcia ¹²⁵⁵	10 s 9 £	Joseph Lopez	10 s
OTROS	¹²⁵⁶						M ^o Jacinto Redon ¹²⁵⁷			



¹²⁵⁵ *Otrosi- A Gines Garcia para las cintas de la viguela y tiples y clavijas que se hicieron nuevas..... 9 L*

¹²⁵⁶ *Otrosi: por el gasto de carruaxe y comida del procurador general y Escrivano de cavildo que pasaron a la ciud^a de Orihuela a buscar un tiple para dicha festividad, por haver cahido enfermo el que havia enesta villa3_*

¹²⁵⁷ *Otrosi. A M^o Jacinto Redon Pbro. Maestro de Capilla 12 L en atención al cortísimo tiempo que ha tenido para componer las obras y ser presiso gratificar a las personas que le han ayudado...12*

xi. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1750-1754

	1750 ¹²⁵⁸		1751 ¹²⁵⁹		1752 ¹²⁶⁰		1753 ¹²⁶¹		1754 ¹²⁶²	
MARÍA	Hijo de Joseph Molina ¹²⁶³	5 £	Pasqual Ramos	5 £	Juan Sempere	50 r	Juan Guilabert	80 r	Juan Pomares	5 £
ANGEL	Pedro Fuentes ¹²⁶⁴	10 £	Joseph Molina	10 £			Vicente Ravanals ¹²⁶⁵	100 r	Luis Pouo ¹²⁶⁶	10 £
ARACELI CONTRALTO	Joseph Carrillo	10 £								
ARACELI TENOR	Vicente Claver	10 £	Vicente Claver	10 £						
STO. TOMÁS	P ^e Antonio Bayle	8 £	P ^e Presentado Bayle	8 £	P ^e Fran ^{co} Juan xxx ¹²⁶⁷	180 r	P ^e Fran ^{co} Antonio Bayle	8 £ ¹²⁶⁸	P ^e Fran ^{co} Antonio Bayle	8 £
TIPLE	Joseph Mazon ¹²⁶⁹	10 £	Tiple de Orihuela	10 £	Vivente Ravanals	385 r ¹²⁷⁰	Fran ^{co} Sempere	100 r	Joaquin Traver ¹²⁷¹	10 £ + 4
TIPLE			Pedro Fuentes	10 + 4 £	Benito Muños ¹²⁷²	195 r	Antonio Franco ¹²⁷³	100 + 40		
CONTRALTO	Fran ^{co} Verdu ¹²⁷⁴	10 £	Jph Causes Juan Tormo	10 £ 10 + 4	Luis Medina	365 r ¹²⁷⁵	Estevan Brufal menor ¹²⁷⁶	100 r	Luis Medina ¹²⁷⁷	10 £
TENOR							Mosen Vicente Claver ¹²⁷⁸	100 + 50 + 100 ¹²⁷⁹		

¹²⁵⁸ AHME Legajo 27/ 1-3.

¹²⁵⁹ AHME Legajo 27/1-3.

¹²⁶⁰ AHME Legajo 27/1-4. La moneda utilizada es el real.

¹²⁶¹ AHME Legajo 27/1-5.

¹²⁶² AHME legajo 27/1-6.

¹²⁶³ Joseph Molina es el mismo que tira los fuegos artificiales.

¹²⁶⁴ Viene de Orihuela.

¹²⁶⁵ Viene de Valencia.

¹²⁶⁶ Tiple de Valencia.

¹²⁶⁷ Por el Thomas, el ternario y bajo de segundo coro.

¹²⁶⁸ Por algún motivo cobra el año siguiente 16 libras por los dos años juntos.

¹²⁶⁹ Viene de Murcia.

¹²⁷⁰ Por cantar tiple, dietas y carruaje.

¹²⁷¹ Viene de Valencia, especifica segundo tiple.

¹²⁷² Viene de Murcia cobra también por dietas.

¹²⁷³ Viene de Orihuela. Cobra por la Festa y la octava.

¹²⁷⁴ Viene de Xativa (San Felipe).

¹²⁷⁵ Viene de Valencia, cobra también por dietas.

¹²⁷⁶ Especifica segundo contralto.

¹²⁷⁷ Viene de Onteniente. Especifica contralto de segundo coro.

¹²⁷⁸ Viene de Carcagente, acabará formando parte estable de la capilla.

¹²⁷⁹ Otrosi- Al mismo por ayuda de costa que ha considerado la villa para el transporte de la familia y carruaje por haverse combenido que se quedase enesta villa..... 100

	1750 ¹²⁵⁸		1751 ¹²⁵⁹		1752 ¹²⁶⁰		1753 ¹²⁶¹		1754 ¹²⁶²	
BAJO									Mosen Miguel Calvo ¹²⁸⁰	8 £
OBOE	Joseph Cruz ¹²⁸¹	6 £	Joseph Garces	6 £	Joseph Granes	165_ ¹²⁸²	Joseph Crasas ¹²⁸³	60 r	Pedro Segarra ¹²⁸⁴	10 +4 £
OBOE			Vicente Redon	6 £			Vicente Redon ¹²⁸⁵	60 r	Vicente Redon	6 £
TROMPA Y CLARÍN	Joaquin Ivarra	3 £	Joaquin Ibarra	6 £	Joaquin Yvarra	90 r	Joaquin Yvarra	60 r	Joaquin Yvarra	6 £
TROMPA Y CLARÍN			Joseph Pico	6 £	Joseph Pico	90 r	Joseph Pico	60 r	Joseph Pico	6 £
BAXONISTA	Gregorio Brufal	10 £	Gregorio Brufal	10 £	Gregorio Brufal	100 r	Gregorio Brufal	100 r	Gregorio Brufal	10 £
VIOLIN	Joseph Sempere ¹²⁸⁶	4 £	Joseph Sempere	6 £	Joseph Sempere	140 r	Joseph Sempere ¹²⁸⁷	60	Joseph Carliez	6 £
VIOLIN			Estevan Brufal menor	6 £	Estevan Brufal menor	60 r	Balthasar Rocafont ¹²⁸⁸	100 + 50	Balthasar Rocafont ¹²⁸⁹	10 £ + 4 £
VIOLIN					Pedro Torregrosa	60 r	Pedro Torregrosa	60 r		
VIOLON	Mariano Ximenez	8+4 £	Mariano Ximenez	8+4 £	Mariano Ximenez		Mariano Ximenez ¹²⁹⁰	80 +40	Mariano Ximenez	8 + 4 £
ÓRGANO									Manuel Narro ¹²⁹¹	14 £
COMPRA O MANTENIMIENTO DE INSTRUMENTOS	Joseph Lopez	10 s	Joseph Lopez	10 s	Joseph Lopez	5 r	Gregorio Brufal	5 r ¹²⁹²	Pasqual Brufal	10 s

¹²⁸⁰ Bajo de Sⁿ Felipe.

¹²⁸¹ Viene de Villena.

¹²⁸² Incluye las dietas, viene de Villena.

¹²⁸³ Viene de Villena.

¹²⁸⁴ Viene de Valencia, se le pagan 4 libras más por su habilidad y por haber tocado la flauta travesera.

¹²⁸⁵ Oboe de esta villa.

¹²⁸⁶ Viene de Orihuela.

¹²⁸⁷ Viene de Orihuela.

¹²⁸⁸ Viene de Valencia, recibe 100 reales por su salario y 50 de gratificación por su habilidad.

¹²⁸⁹ Viene de Valencia, indica violín primero. Se le pagan 4 £ más por su habilidad.

¹²⁹⁰ Viene de Murcia.

¹²⁹¹ Por tocar el órgano en día y octava.

¹²⁹² *Otrosi- a Estevan Brufal maior por dies dietas y Gregorio su hijo 50 R^s por las cuerdas para los instrumentos 5 r^s todo55*

	1750 ¹²⁵⁸		1751 ¹²⁵⁹		1752 ¹²⁶⁰		1753 ¹²⁶¹		1754 ¹²⁶²	
OTROS	1293	1294							Juan Tormo ¹²⁹⁵	
POR ENSEÑAR LA MARÍA/ÁNGEL					Balthasar Sempere ¹²⁹⁶	40 r	Balthasar Sempere ¹²⁹⁷	30_8 r	Balthasar Sempere ¹²⁹⁸	4 £



¹²⁹³ *Otrosi- A los músicos del regimiento de Granada por su asistencia a la procesión del día de N^a S^a y tocar delante de la Illtre. Villa..... 4*

¹²⁹⁴ *Otrosi- por el alquiler del cavallo que conduce a la ciudad de Murcia a Joseph Aecaras tiple una libra un sueldo y quatro..... 1_1_4*

¹²⁹⁵ *Otrosi- seis libras a Juan Tormo consideradas en cavildo de 30 D^{bre} de 54 por trabaxo que tuvo en la funcion de Agosto pasado entrego libranza de 30 de D^{bre} y carta de pago.....6*. Juan Tormo era contrato.

¹²⁹⁶ *Otrosi- a Baltasar Sempere músico corneta por su trabajo de haver enseñado el papel del angel al tiple de valencia..... 40*

¹²⁹⁷ *Otrosi- A Balthasar Sempere musico corneta por trabajos extraordinarios en dicha funcion 308 r*

¹²⁹⁸ *Otrosi: A Balthasar Sempere desta villa quatro libras por su trabajo de haver enseñado al tiple el papel de Angel..... 4 L*

xiii. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1755-1759

	1755 ¹²⁹⁹		1756 ¹³⁰⁰		1757 ¹³⁰¹		1758 ¹³⁰²		1759 ¹³⁰³		1760 ¹³⁰⁴	
MARÍA	Jayme Pons	50 r	Joseph Rivera	5 £	Joseph Rivera	5 £	Juan Martinez Pimentel	5 £	Antonio Sansano	5 £	Jayme Agueda de Yvarra	5 £
ANGEL	Gonzalo Morales ¹³⁰⁵	100 +40 r	Fernando Romero	195 r ¹³⁰⁶	Thomas Ramallo ¹³⁰⁷	10 £	Vicenta Godois ¹³⁰⁸	10 £	Antonio Herrero	10 £	Constantino Gomez ¹³⁰⁹	10 £
STO. TOMÁS	P ^e Bayle	80 r	P ^e Bayle	80 r	Mariano Correche ¹³¹⁰	10 £	Mathias Botella	10 £	Joaquin Gasco ¹³¹¹	14 £		
ARACELI			M ⁿ Fran ^{co} Redon	100 r	M ⁿ Fran ^{co} Redon	10 £	M ⁿ Fran ^{co} Redon	10 £	M ⁿ Fran ^{co} Redon	10 £	M ⁿ Fran ^{co} Redon	10 £
ARACELI							Joseph Rivera	6 £	Jayme Pons ¹³¹²	6 £	Andres Rivera ¹³¹³	6 £
TIPLE	Hijo de Juan Guilabert ¹³¹⁴	190 r ¹³¹⁵	Fran ^{co} Hernandez ¹³¹⁶	10 + 3	Jayme Pons ¹³¹⁷	6 £	Thomas Ramalla ¹³¹⁸	10 £				
CONTRALTO					D ⁿ Diego Aragon ¹³¹⁹	10 £	D ⁿ Diego Aragon ¹³²⁰	10 £	D ⁿ Diego Aragon ¹³²¹	10 £	D ⁿ Diego Aragon ¹³²²	10 £
CONTRALTO	JuanTormo ¹³²³	100 r	Juan Tormo ¹³²⁴	100 r	Juan Tormo ¹³²⁵	10 £						

¹²⁹⁹ AHME Legajo 27/1-6.¹³⁰⁰ AHME Legajo 27/2-1.¹³⁰¹ AHME Legajo 27/2-2.¹³⁰² AHME Legajo 27/2-3.¹³⁰³ AHME Legajo 27/2-4.¹³⁰⁴ AHME Legajo 27/2-5.¹³⁰⁵ Viene de Lorca.¹³⁰⁶ Viene de Murcia. Cobra salario y dietas.¹³⁰⁷ Tiple de la catedral de Murcia. Se le pagan 10 libras mas por dietas y octavario.¹³⁰⁸ Viene de Segorbe.¹³⁰⁹ Viene de Valencia.¹³¹⁰ Viene de Valencia.¹³¹¹ Viene de Murcia. Especifica que era bajo e hizo el papel de Sto. Tomás y el ternario.¹³¹² Tiple de la capilla.¹³¹³ Músico Tiple.¹³¹⁴ Viene de Murcia.¹³¹⁵ Por dietas y salario.¹³¹⁶ Viene de Murcia. Especifica segundo tiple.¹³¹⁷ Por haver cantado en la capilla el papel de segundo tiple.¹³¹⁸ Viene de Murcia, especifica segundo tiple.¹³¹⁹ Viene de Lorca. Especifica primer contralto. Recibe 4 libras más por su asistencia al octavario.¹³²⁰ Viene de Lorca. Especifica primer contralto. Recibe 4 libras más por su asistencia al octavario.¹³²¹ Viene de Lorca. Cobra por la Función y octavario.¹³²² Viene de Lorca. Cobra por la Función y octavario. Especifica que baja en el araceli.¹³²³ Especifica por bajar en el araceli.¹³²⁴ Especifica por bajar en el araceli.¹³²⁵ Especifica segundo contralto.

	1755 ¹²⁹⁹		1756 ¹³⁰⁰		1757 ¹³⁰¹		1758 ¹³⁰²		1759 ¹³⁰³		1760 ¹³⁰⁴	
TENOR	Vicente Claver ¹³²⁶	100 r	Joseph Mompó ¹³²⁷	100 r			Joaquin Gil	12 £ ¹³²⁸				
BAJO											M ^o Vicente Baya	12 £
TROMPA Y CLARÍN	Joseph Pico	60 r	Joseph Pico	60 r	Joseph Pico	6 £	Joseph Pico	6 £	Joseph Pico	6 £	Joseph Pico ¹³²⁹	6 £
TROMPA Y CLARÍN	Joaquin Ibarra	60 r	Joaquin Ibarra	60 r	Salvador Molina	6 £	Salvador Molina	6 £	Salvador Molina	6 £	Salvador Molina	6 £
CORNETA	Balthasar Sempere	40 r										
OBOE	Vicente Redon	60 r	Vicente Redon	60 r	Vicente Redon	6 £	Vicente Redon	6 £	Vicente Redon	6 £	Vicente Redon	6 £
OBOE			Joseph Grares ¹³³⁰	60 r	Joseph Garces ¹³³¹	6 £						
BAXONISTA	Gregorio Brufal ¹³³²	100 r	Gregorio Brufal ¹³³³	10 £	Gregorio Brufal ¹³³⁴	10 £	Gregorio Brufal ¹³³⁵	10 £	Gregorio Brufal ¹³³⁶	10 £	Gregorio Brufal ¹³³⁷	10 £
VIOLIN	Joseph Carles	60 r	Hijo Mariano Gimenez	210 r ¹³³⁸	Alonso Ximenez		Alonso Ximenez	6 £	Manuel Soto mayor ¹³³⁹	6 £	Baltasar Rocafort ¹³⁴⁰	14 £
VIOLÍN									Pedro Furio	6 £		
VIOLÓN	Mariano Ximenez	80 + 40 r	Marinano Gimenez		Mariano Ximenez ¹³⁴¹	8 +4	Mariano Ximenez ¹³⁴²	8 +4	Fernando Bunguen	14 £	Fernando Bunguen	6 £
ARPA			Pasqual Brufal	80 r							Pasqual Brufal	6 £

¹³²⁶ También se le paga por tenor y por bajar en el araceli.

¹³²⁷ Viene de la Ollería. Especifica segundo tenor.

¹³²⁸ Diez libras por salario y ods de gratificación.

¹³²⁹ Este año especifica Oboe y clarín.

¹³³⁰ Viene de Villena.

¹³³¹ Viene de Villena.

¹³³² Viene de Alicante.

¹³³³ Viene de Alicante.

¹³³⁴ Viene de Alicante.

¹³³⁵ Viene de Alicante.

¹³³⁶ Viene de Alicante.

¹³³⁷ Viene de Alicante.

¹³³⁸ Cobran 210 reales entre Mariano Gimenez y su hijo.

¹³³⁹ Viene de Murcia.

¹³⁴⁰ Viene de Valencia.

¹³⁴¹ Viene de Alicante.

¹³⁴² Viene de Alicante.

	1755 ¹²⁹⁹		1756 ¹³⁰⁰		1757 ¹³⁰¹		1758 ¹³⁰²		1759 ¹³⁰³		1760 ¹³⁰⁴	
POR ENSEÑAR LAS MARÍAS			Balthasar Sempere	40 r	Balthasar Sempere	4 £	Balthasar Sempere	4 £	Balthasar Sempere ¹³⁴³	4 £	Balthasar Sempere ¹³⁴⁴	4 £
COMPRA O MANTENIMIENTO DE INSTRUMENTOS			Estevan Brufal ¹³⁴⁵	5			Fran ^{co} Ximenez ¹³⁴⁶	16 s				
							Joaquin Sempere ¹³⁴⁷	1 £ 18 s				
							Cuerdas	10 s				



¹³⁴³ Solo habla de enseñar el ángel al tiple de Murcia.

¹³⁴⁴ Solo habla de enseñar al tiple de Valencia.

¹³⁴⁵ Por las cuerdas para los instrumentos del araceli.

¹³⁴⁶ *Otrosi: A Fran^{co} Ximenez por el valor de una vihuela que se compro para el Araceli diez y seis sueldos.....16 s*

¹³⁴⁷ *Otrosi: A Joaquin Sempere pintor por haver dado el charol a la vihuela y dos tiples y cortar los perfiles una libra diez y ocho sueldos.....1,,18*

xiv. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1773-1777

		1773 ¹³⁴⁸		1774 ¹³⁴⁹		1776 ¹³⁵⁰		1777 ¹³⁵¹	
MARÍA		Joseph Sempere	5 £	Joaquin Sempere	5 £	Jayme Pomares	5 £	Fran ^{co} Ant ^o Macia	5 £
ÁNGEL		Joseph Aliaga	37 £ 5 s ¹³⁵²	Joseph Aliaga	11 £ ¹³⁵³	Pasqual Gaytan	10 £ ¹³⁵⁴	Pasqual Gaytan	10 £ ¹³⁵⁵
STO TOMÁS		Fran ^{co} Redon	25 £ ¹³⁵⁶	Fran ^{co} Redon	25 £ ¹³⁵⁷	Fran ^{co} Redon	25 £ ¹³⁵⁸		
ARACELI	Tiple	Pasqual Gaytan	5 £	Pasqual Gaytan	5 £	Pasqual Gaytan	10 £ ¹³⁵⁹	Jayme Pons	5 £
	Tiple	Joseph Aliaga	37 £ 5 s ¹³⁶⁰			Joseph Sempere	5 £		
	Contralto	Joaquin Sanchez	10 £	Joaquin Sanchez	10 £	Joaquin Sanchez	10 £	Joaquin Sanchez	10 £
	Tenor	Vicente Claver	10 £	Vicente Claver	10 £			Vicente Claver	10 £
TERNARIO	Tenor	Joseph Beltran	8 £			Joseph Beltran	8 £ ¹³⁶¹	Antonio Beneyto	8 £
	Bajo	Fran ^{co} Redon	25 £ ¹³⁶²	Fran ^{co} Redon	25 £ ¹³⁶³	Fran ^{co} Redon	25 £ ¹³⁶⁴	Fran ^{co} Redon	18 £ ¹³⁶⁵
CORONACION						Joseph Beltran	8 £ ¹³⁶⁶		
BAXONISTA		Geronimo Brufal	9 £						
VIOLIN		Joseph Rocafont	10 £	Joseph Rocafont	4 £ ¹³⁶⁷				
VIOLÓN				Jayme Guilabert ¹³⁶⁸	1 £				

¹³⁴⁸ AHME Sig. E 11-35.

¹³⁴⁹ AHME Sig. H 250-2.

¹³⁵⁰ AHME Sig. H 188-1.

¹³⁵¹ AHME Sig. H 219-4.

¹³⁵² Viene de Onteniente. Incluye dietas y por cantar en el araceli.

¹³⁵³ 10 £ por cantar el ángel y 1 £ por ayuda para el viaje.

¹³⁵⁴ Por bajar en el ángel y araceli.

¹³⁵⁵ Por bajar en el ángel y araceli.

¹³⁵⁶ Viene de Alicante. Se le pagan dietas y también por cantar el bajo en el ternario.

¹³⁵⁷ Por su papel en el Ternario, Sto. Tomás y bajo.

¹³⁵⁸ Aunque no lo especifica es de suponer que hace los mismos papeles que el año anterior ya que cobra lo mismo y se desplaza desde Alicante.

¹³⁵⁹ Por bajar en el ángel y araceli.

¹³⁶⁰ Viene de Onteniente. Incluye dietas y por cantar en el ángel.

¹³⁶¹ Por hacer el ternario y la coronación.

¹³⁶² Incluye dietas y papel de santo Tomás.

¹³⁶³ Por su papel en el Ternario, Sto. Tomás y bajo.

¹³⁶⁴ Aunque no lo especifica es de suponer que hace los mismos papeles que el año anterior ya que cobra lo mismo y se desplaza desde Alicante.

¹³⁶⁵ Cobra por Ternario, Sto. Tomas y asistencia al coro.

¹³⁶⁶ Por hacer el ternario y la coronación.

¹³⁶⁷ Hizo gracia de la mitad de la s8 libras que le correspondían.

¹³⁶⁸ A Jayme Guilabert por el papel de baxo de violon con su recibo n° 17 una libra 1 L. En el recibo pone baxo con el violón en el segundo coro.

	1773 ¹³⁴⁸		1774 ¹³⁴⁹		1776 ¹³⁵⁰		1777 ¹³⁵¹	
ARPA	M ⁿ Pasqual Brufal	3 £	M ⁿ Pasqual Brufal	3 £	M ⁿ Pasqual Brufal	10 £	M ⁿ Pasqual Brufal	5 £ 16 s ¹³⁶⁹
POR ENSEÑAR EL ÁNGEL Y/O LA MARÍA			Balthasar Sempere	1 £				
OTROS			Jacinto Redón	50 £ ¹³⁷⁰			Jacinto Redon	59 £ 7 s ¹³⁷¹
CUERDAS E INSTRUMENTOS			Pasqual Brufal	5 £ 10 d ¹³⁷²			Pasqual Brufal	



¹³⁶⁹ A Mosen Pasqual Brufal por su asistencia y acompañamiento con el arpa al coro de música de esta función y coste de cuerdas para los demás instrumentos de los Angeles que bajan en la tramoya del Araceli 5 L 16 s a que se han reducido las 10 L de la dotacion en este año quedando lo restante a beneficio de los Prop^s consta de su recibo el numº 36.....5_16_

¹³⁷⁰ A Mosen Jacinto Redon Maestro de Capilla para satisfacer parte de su trabajo a ña musica que ha surtido en dicha funcion 50 L según recibo nº 10...50 L

¹³⁷¹ A Dⁿ Jacinto Redon maestro de capilla y a los demás músicos por satisfacion en parte de sus trabajos de asistencia al coro de música en los días de esta solemnidad 59 L 7 d según consta de su recibo nº 9.....59 L 7s. Ver el recibo.

¹³⁷² A Mosen Pasqual Brufal arpista por el coste de las cuerdas y cintas para los instrumentos que han tocado en dicha función 5l 10d según recibo nº 30..... 5l 10d

xv. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1778-1782

		1778 ¹³⁷³		1779 ¹³⁷⁴		1780 ¹³⁷⁵		1781 ¹³⁷⁶		1782 ¹³⁷⁷	
MARÍA		Fran ^{co} Antonio Macia	5 £	Fran ^{co} Antonio Macia	5 £	Gregorio Sanchez	5 £	Fran ^{co} Antonio Torregrosa	5 £	Vicente Galiano	5 £
ÁNGEL		Jayme Pons	10 £ ¹³⁷⁸	Pasqual Ubeda ¹³⁷⁹		Pasqual Ubeda		Pasqual Ubeda		Pasqual Ubeda ¹³⁸⁰	18 £ 15 s
STO TOMÁS		M ⁿ Fran ^{co} Redon	25 £ ¹³⁸¹	M ⁿ Fran ^{co} Redon	25 £ ¹³⁸²	M ⁿ Fran ^{co} Redon	25 £ ¹³⁸³	M ⁿ Fran ^{co} Redon	25 £ ¹³⁸⁴	M ⁿ Fran ^{co} Redon	25 £
ARACELI	Tiple 1 ^o	Jayme Pons	10 £	Pasqual Ubeda ¹³⁸⁵	14 £	Pasqual Ubeda ¹³⁸⁶	16 £ 10 s	Pasqual Ubeda ¹³⁸⁷	18 £ 15 s		
	Tiple 2 ^o	Pasqual Gaytan	5 £	Jayme Pons	5 £	Jayme Pons	5 £	Gines Sansano		Gines Sansano	5 £
	Contralto	Joaquin Sanchez	10 £	Joaquin Sanchez	10 £	Joaquin Sanchez	10 £	Joaquin Sanchez	10 £	Joaquin Sanchez	10 £
	Tenor	Vicente Claver	10 £	Vicente Claver	10 £	Vicente Claver	10 £	Vicente Claver	10 £	Vicente Claver	10 £
TERNARIO	Tenor	M ⁿ Fran ^{co} Redon	25 £							Salvador Esteve	1 £ 12s
	Tenor	M ⁿ Antonio Beneyto	8 £							M ⁿ Antonio Beneyto	3 £ ¹³⁸⁸
VIOLÍN 1^o		Andres Ribera	2 £	Andres Ribera	2 £	Andres Ribera	2 £	Andres Ribera	2 £	Andres Ribera	2 £

¹³⁷³ AHME. H 189-3.¹³⁷⁴ AHME. H 203-7.¹³⁷⁵ AHME. H 183-4.¹³⁷⁶ AHME. H 186-2.¹³⁷⁷ AHME. H 186-1.¹³⁷⁸ Cobra por Ángel y primer tiple del araceli.¹³⁷⁹ Viene de Orihuela. Cobra por primer tiple del araceli y ángel además de dietas.¹³⁸⁰ Viene de Orihuela. Indica que se trae por ser necesario cobra 10 libras por el Ángel y el resto por dietas.¹³⁸¹ *A Mosen Fran^{co} Redon tenor de la colegial de Alicante por hacer su papel principal del ternario del Thomas y asistencia al coro y carruaje 25 L consta de su recibo n^o 8 25 L*¹³⁸² *A Dⁿ Fran^{co} Redon Pbro tenor de la Ylgesia catedral de la ciudad de Orihuela por sus asistencias con la capilla de musica y papel de Thomas, que ha hecho en la misma funcion, por su alimentos y carruaje segun costumbre veinte y cinco libras, consta por su recibo del N.º 8 que acompaña 25*¹³⁸³ Tenor de Orihuela. Cobra también por su asistencia a la capilla y dietas.¹³⁸⁴ Tenor de Orihuela. Cobra también por su asistencia a la capilla y dietas.¹³⁸⁵ Viene de Orihuela. Cobra por primer tiple del araceli y ángel además de dietas.¹³⁸⁶ Viene de Orihuela. Cobra por primer tiple del araceli y ángel además de dietas.¹³⁸⁷ Viene de Orihuela. Cobra por primer tiple del araceli y ángel además de dietas.¹³⁸⁸ Por hacer de tenor en el ternario y de Padre Eterno en la coronación.

	1778 ¹³⁷³		1779 ¹³⁷⁴		1780 ¹³⁷⁵		1781 ¹³⁷⁶		1782 ¹³⁷⁷	
VIOLÍN 2º	Joaquin Redon	1 £ 12 s	Joaquin Redon	1 £ 12 s	Joaquin Redon	1 £ 12 s	Joaquin Redon	1 £ 12 s	Joaquin Redon	1 £ 12 s
VIOLÓN	Jayme Guilabert	2 £ ¹³⁸⁹	Jayme Guilabert	2 £ ¹³⁹⁰	Jayme Guilabert	2 £	Jayme Guilabert	2 £	Jayme Guilabert	2 £
OBOE Y DAR TONO AL ÁNGEL	Balthasar Sempere	3 £ ¹³⁹¹	Balthasar Sempere	3 £ ¹³⁹²	Balthasar Sempere	3 £ ¹³⁹³	Balthasar Sempere	3 £	Balthasar Sempere	3 £
DULZAINERO	Ramon Mira	8 £ 4s ¹³⁹⁴					Antonio Zerda	4 £		
ARPA	Pasqual Brufal	6 £ 10 s ¹³⁹⁵	Pasqual Brufal	6 £ 10 s ¹³⁹⁶	Pasqual Brufal	6 £ 16 s	Pasqual Brufal	10 £	Pasqual Brufal	10 £
POR ENSEÑAR EL ÁNGEL Y/O LA MARÍA					Jayme Guilabert	2 £ ¹³⁹⁷				
OTROS	M ⁿ Jacinto Redon	8 £ ¹³⁹⁸	M ⁿ Jacinto Redon	8 £ ¹³⁹⁹	Jayem Guilabert				Jacinto Redon ¹⁴⁰⁰	
CUERDAS E INSTRUMENTOS	Pasqual Brufal		Pasqual Brufal		Pasqual Brufal					

¹³⁸⁹ A Jayme Guilabert por su trabajo de haver tocado el violon acompañando los motetes de Apsotolado y Judiada dos libras: consta de su recibo del numero 25.....2

¹³⁹⁰ Aunque pone violín debe ser un error.

¹³⁹¹ A Balthasar Sempere por su trabajo de tocar el obue y dar tono a el Angel de dicha festividad 3 L Segun consta por su recibo del N. 273

¹³⁹² A Balthasar Sempere musico por su trabajo de tocar el oboe y dar tono al Angel en dicha festividad 3 L segun su recibo del N 293

¹³⁹³ A Balthasar Sempere musico por su trabajo de tocar el obue y dar tono al Angel en dicha funcion tres libras segun recibo n° 20.....3 L

¹³⁹⁴ Viene de Aspe.

¹³⁹⁵ Por tocar el arpar y comprar cuerdas.

¹³⁹⁶ Por tocar el arpar y comprar cuerdas.

¹³⁹⁷ A Jayme Guilabert musico por sus trabajos extraordinarios en dicha festividad y haver enseñado el papel que hizo la Maria tres libras segun su recibo numero 29.....3

¹³⁹⁸ A Dⁿ Jacinto Redon Pbro maestro de capilla por sus trabajos extraordinarios de dicha festividad 8 L consta de su recibo n° 9.....8 L

¹³⁹⁹ A Dⁿ Jacinto Redon Pbro maestro de capilla por sus asistencias y trabajos extraordinarios en dicha festividad segun resulta de su recibo del n° 24. Cinco libras5

¹⁴⁰⁰ Otrosi: Pro la porcion acostumbrada al maestro de capilla Dⁿ Jacinto Redon Pbro por sus asistencias, papel suplido y trabajos extraordinarios se notan las cinco libras expresadas en su recibo del N. 115

xvi. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1783-1788

		1783 ¹⁴⁰¹		1784 ¹⁴⁰²		1785 ¹⁴⁰³		1787 ¹⁴⁰⁴		1788 ¹⁴⁰⁵	
MARÍA		Vicente Galiano	5 £	Rafael Sempere	5 £	Rafael Sempere	5 £	Fran ^{co} Ant ^o Blasco	5 £	Rafael Sempere	5 £
ÁNGEL		Gregorio Borreguero	5 £	Gregorio Borreguero	10 £ ¹⁴⁰⁶	Geronimo Blasco	5 £	Manuel Pomares	5 £	Fran ^{co} Ant ^o Blanco	10 £ ¹⁴⁰⁷
STO TOMÁS		Francisco Redon	25 £ ¹⁴⁰⁸	Francisco Redon	25 £ ¹⁴⁰⁹	Francisco Redon	25 £ ¹⁴¹⁰	Francisco Redon	25 £ ¹⁴¹¹	Francisco Redon	25 £
ARACELI	Tiple 1 ^o	Gines Sansano	5 £	Gregorio Borreguero		Gregorio Borreguero	5 £	Manuel Pomares	5 £	Fran ^{co} Ant ^o Blanco	
	Tiple 2 ^o	Ignacio Rodriguez	5 £	Ignacio Rodriguez	5 £	Pasqual Macia	5 £	Geronimo Blasco ¹⁴¹²	5 £	Manuel Pomares	5 £
	Contralto	Joaquin Sanchez	10 £	Joaquin Sanchez	10 £	Joaquin Sanchez	10 £	Joaquin Sanchez	10 £	Joaquin Sanchez	10 £
	Tenor	Vicente Claver Pbro.	10 £	Vicente Claver Pbro.	10 £	Vicente Claver Pbro.	10 £	Vicente Claver Pbro.	10 £	Joaquin Barcelo	10 £
TERNARIO	Contralto	Salvador Esteve	1 £ 12 s	Salvador Esteve	1 £ 12 s	Salvador Esteve	1 £ 12 s	Salvador Esteve	1 £ 12 s	Salvador Esteve	1 £ 12 s
	Tenor	Antonio Beneyto	3 £	Antonio Beneyto	3 £	Josef Beltran	3 £	Josef Beltran	3 £ ¹⁴¹³	Josef Beltran	3 £ ¹⁴¹⁴
	Tenor			Francisco Redon		Francisco Redon		Francisco Redon			
CORONACION								Josef Beltran		Josef Beltran	
VIOLÍN 1^o		Andres Rivera	2 £	Andres Rivera	2 £	Andres Rivera	2 £				

¹⁴⁰¹ AHME H 186-3.¹⁴⁰² AHME H 186-5.¹⁴⁰³ AHME H 186-4.¹⁴⁰⁴ AHME H 120-4.¹⁴⁰⁵ AHME H 250-3.¹⁴⁰⁶¹⁴⁰⁶ Pos hacer el ángel y primer tiple del araceli.¹⁴⁰⁷ Por ángel y araceli.¹⁴⁰⁸ Tenor de Orihuela. Cobra por dietas y demás papeles desarrollados en la capilla de música.¹⁴⁰⁹ Tenor de Orihuela. Cobra por Tomás, Ternario y dietas.¹⁴¹⁰ Tenor de Orihuela. Cobra por Tomás, Ternario, otras asistencias a la capilla y dietas.¹⁴¹¹ Tenor de Orihuela. Cobra por Tomás, Ternario, otras asistencias a la capilla y dietas.¹⁴¹² Por haber cantado su hijo.¹⁴¹³ Cobra por ternario y coronación.¹⁴¹⁴ Cobra por ternario y coronación.

	1783 ¹⁴⁰¹		1784 ¹⁴⁰²		1785 ¹⁴⁰³		1787 ¹⁴⁰⁴		1788 ¹⁴⁰⁵	
VIOLÍN 2º	Joaquin Redon	2 £	Joaquin Redon	2 £	Joaquin Redon	2 £	Joaquin Redon	2 £		
VIOLÓN	Jayme Guilabert	2 £	Jayme Guilabert	2 £ ¹⁴¹⁵	Jayme Guilabert	2 £ ¹⁴¹⁶	Jayme Guilabert	2 £	Jayme Guilabert	2 £
BAJON Y FLAUTA TRAVESERA					Gregorio Brufal	6 £ ¹⁴¹⁷				
OBOE / CORNETA¹⁴¹⁸ Y DAR TONO AL ÁNGEL	Balthasar Sempere	3 £	Vicente Ferrer	3 £	Vicente Ferrer	4 £ ¹⁴¹⁹			Vicente Ferrer	3 £
ARPA			1420		1421					
OTROS							Josef Oliver	16 s ¹⁴²²		
CUERDAS E INSTRUMENTOS	Pasqual Brufal	2 £ ¹⁴²³	Pasqual Brufal	2 £ ¹⁴²⁴	Pasqual Brufal	2 £	Pasqual Brufal	2 £	Pasqual Brufal	2 £



¹⁴¹⁵ Indica por tocar el “Violoneto” en los motetes y procesión del apostolado.

¹⁴¹⁶ *Itt. Dos libras pagadas a Jayme Guilabert por haver tocado el violin en el apostolado segun su recibo n° 14.....2*

¹⁴¹⁷ *Itt. Seis libras pagados a Gregorio Brufal por haver tocado el bajon y flauta travesera en los dias catorce y quince de Agosto segun su recibo n° 18.....6*

¹⁴¹⁸ Con Balthasar Sempere indica oboe y con Vicente Ferrer Corneta.

¹⁴¹⁹ *Itt. Quatro libras pagadas a Vicente Ferrer por haver dado el punto al angel en la corneta y suplido la plaza de Trompa y clarin que estava vacante segun su recibo n° 15.....4*

¹⁴²⁰ Indica que este año no se ága al arpa por no haber asistido.

¹⁴²¹ No se paga al arpista por que se ordena que no toque en la función. Pero si se paga por cuerdas de arpa lo que indica que en el araceli siguió funcionando.

¹⁴²² *Itt. A Josef Oliver Dorador dies y seis sueldos por su travajo y materiales de haver dado el color a un instrumento para dicha funcion segun su recibo n° 31.....16*

¹⁴²³ *Item a Pasqual Brufal Pbro dos libras por su trabajo de componer el instrumento arpa que acompaña al tenor que baja en la araceli y cuerdas segun su recibo del n 45.....2*

¹⁴²⁴ *A Dⁿ Pasqual Brufal Pbr musico arpista dos libras por su trabajo y cuerdas de los instrumentos de los angeles que bajan en la araceli segun su recibo n. 442_*

xvii. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1792- 1796

		1792 ¹⁴²⁵		1793 ¹⁴²⁶		1794 ¹⁴²⁷		1795 ¹⁴²⁸		1796 ¹⁴²⁹	
MARÍA		Joaquin Ruis	5 £	Manuel Sempere	5 £	Francisco Sanchez	5 £	Francisco Sanchez	5 £	Antonio Albarran	5 £
ÁNGEL		Josef Ramon Sempere	5 £	Thomas Agullo	10 £	Octavio Sartor	10 £	P Fr. Geronimo Blasco	10 £ ¹⁴³⁰	Blas Agullo y Agullo	10 £
STO TOMÁS		Francisco Redon	25 £	Francisco Redon	25 £	Francisco Redon	25 £ ¹⁴³¹	Francisco Redon	25 £ ¹⁴³²	Francisco Redon	25 £
ARACELI	Tiple 1º	Juan Rubio	10 £ ¹⁴³³					Geronimo Blasco		Juan Pomares	5 £
	Tiple 2º	Fran ^{co} Antonio Oliver	5 £	Octavio Sartor	5 £	Thomas Agullo ¹⁴³⁴	5 £	Fran ^{co} Antonio Oliver	5 £	Blas Agullo y Agullo	
	Contralto	Joaquin Sanches	10 £	Vicente Ferrer	10 £	Vicente Ferrer	10 £	Vicente Ferrer	10 £	Vicente Ferrer	10 £
	Tenor	Bernardino Vidal	10 £	Pasqual Gaytan	10 £	P. Fr. Pasqual Gaytan	10 £	P. Fr. Pasqual Gaytan	10 £	Bernardino Vidal	10 £
TERNARIO	Contralto	Salvador Esteve	2 £	Salvador Esteve	2 £	Salvador Esteve	2 £			Salvador Esteve	2 £
	Tenor	Josef Beltran	3 £ ¹⁴³⁵	Josef Beltran	3 £ ¹⁴³⁶	D ⁿ Josef Beltran	3 £	D ⁿ Josef Beltran	3 £ ¹⁴³⁷	D ⁿ Josef Beltran	3 £
	Tenor							Francisco Redon			
CORONACIÓN		Josef Beltran		Josef Beltran				D ⁿ Josef Beltran			

¹⁴²⁵ AHME H 202-5.¹⁴²⁶ AHME H 202-4.¹⁴²⁷ AHME H 202-1.¹⁴²⁸ AHME H 202-2.¹⁴²⁹ AHME H 202-3.¹⁴³⁰ Cobra por cantar de ángel y araceli.¹⁴³¹ Indica Sochantre de la catedral de Orihuela. En otros memoriales dice que era tenor. Cobra por el papel de Santo Tomás y “demás cargos” además de las dietas.¹⁴³² Cobra por cantar el Santo Tomás, el tenor del ternario, otros papeles sin especificar y dietas.¹⁴³³ *Otrosi= a Juan Rubio por su trabajo de haver bajado cantando en la tramoya de la Araceli de primer tiple y haver cantado en la procesion y misa solemne dies libras segun su recibo n° 610*¹⁴³⁴ En las pesadas de carne y dulce aparece como Blas Agullo.¹⁴³⁵ Por ternario y coronación.¹⁴³⁶ Por ternario y coronación.¹⁴³⁷ Cobra por Tenor del ternario y coronación.

	1792 ¹⁴²⁵		1793 ¹⁴²⁶		1794 ¹⁴²⁷		1795 ¹⁴²⁸		1796 ¹⁴²⁹	
VIOLÍN 1º	Joaquin Redon	2 £	Joaquin Redon	2 £	Joaquin Redon	2 £	Joaquin Redon	2 £		
VIOLÍN 2º	Josef Ferrer	2 £	Josef Ferrer	2 £	Josef Ferrer	2 £	Josef Ferrer	2 £	Josef Ferrer	2 £ ¹⁴³⁸
VIOLÓN	Jayme Guilabert	2 £	Jayme Guilabert	2 £	Jayme Guilabert	2 £ ¹⁴³⁹	Jayme Guilabert	2 £ ¹⁴⁴⁰	Jayme Guilabert	2 £ ¹⁴⁴¹
DAR TONO AL ÁNGEL CON EL OBOE	Vicente Ferrer	3 £	Vicente Ferrer	3 £	Vicente Ferrer	3 £			Vicente Ferrer	3 £
CUERDAS E INSTRUMENTOS	Pasqual Brufal	2 £ 4 s	Pasqual Brufal	2 £ 4 s	Pasqual Brufal	2 £	Pasqual Brufal	2 £	Pasqual Brufal	2 £



¹⁴³⁸ Indica primer violín

¹⁴³⁹ Indica violinista.

¹⁴⁴⁰ Indica por tañer el violín (no violón) en los motetes y procesión del apostolado.

¹⁴⁴¹ Indica por tañer el violín (no violón).

xviii. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1797- 1801

		1797 ¹⁴⁴²		1798 ¹⁴⁴³		1799 ¹⁴⁴⁴		1800 ¹⁴⁴⁵		1801 ¹⁴⁴⁶	
MARÍA		Antonio Albarranch	5 £	Antonio Albarranch	5 £	Francisco Sansano	5 £				
ÁNGEL		Juan Pomares	10 £	Juan Pomares	10 £	Francisco Perez	10 £			Agustin Simo	
STO TOMÁS		Francisco Redon Pbro.	25 £ ¹⁴⁴⁷	Francisco Redon Pbro.	25 £	Mosen Luis Roca	12 £	Luis Roca Pbro.		M ⁿ Luis Roca	210
ARACELI	Tiple 1º	Juan Pomares		Juan Pomares		Francisco Perez		Francisco Perez	75 r 20 m	Agustin Simo	150 r
	Tiple 2º	Rafael Peres	5 £	Fran ^{co}	5 £	Agustin Simo	5 £	Agustin Simo	75 r 20 m	Pedro Fillol	75 r
	Contralto	Vicente Ferrer	10 £	Vicente Ferrer	10 £	Vicente Ferrer	10 £	Vicente Ferrer	150 r 20 m		
	Tenor	Bernardino Vidal	10 £	Bernardino Vidal	10 £	Bernardino Vidal	10 £	Bernardino Vidal	150 r 20 m	Bernardino Vidal	150 r
TERNARIO	Contralto	Salvador Esteve	2 £	Salvador Esteve	2 £	Salvador Esteve	2 £	Salvador Esteve	30 r 4 m	Ignacio Rodriguez	30 r
	Tenor	Juan B ^a Boluda	3 £	Joaquin Barcelo	2 £	Joaquin Barcelo	3 £	Joaquin Redon	45 r 6 m	Joaquin Barcelo	45
	Bajo					Miguel Guisbert	2 £	Luis Roca	210 r 28 m	Luis Roca	
CORONACIÓN						D ⁿ Pedro Agullo	12 s	D ⁿ Pedro Agullo	9 r		
VIOLÍN 1º		Joaquin Redon	2 £	Joaquin Redon	2 £	Joaquin Redon	2 £ ¹⁴⁴⁸				
VIOLÍN 2º		Josef Ferrer	2 £	Josef Ferrer	2 £	Josef Ferrer	2 £	Josef Ferrer	30 r 4 m	Josef Ferrer	30 r
VIOLÓN		Jayne Guilabert	2 £ ¹⁴⁴⁹	Jayne Guilabert	2 £	Jayne Guilabert	2 £	Jayne Guilabert	30 r 4 m ¹⁴⁵⁰	Jayne Guilabert	30 r ¹⁴⁵¹
OBOE						Juan de Lara	2 £	Juan de Lara	30 r 4 m ¹⁴⁵²		
BAJÓN								Francisco Comeres	30 r 4 m	Francisco Comeres ¹⁴⁵³	30 r
SERPENTÓN		Luis Maxia	2 £								
DAR TONO AL ÁNGEL		Agustin Ferrer	3 £ ¹⁴⁵⁴	Nicolas Sempere	3 £	Nicolas Sempere	3 £	Nicolas Sempere	45 r	Nicolas Sempere	45 r

¹⁴⁴² AHME H 206-5.¹⁴⁴³ AHME H 203-8.¹⁴⁴⁴ AHME H 189-6.¹⁴⁴⁵ AHME H 219-6.¹⁴⁴⁶ AHME H 219-5.¹⁴⁴⁷ Tenor de la catedral de Orihuela. Por su asistencia a la capilla y papel de Tomás.¹⁴⁴⁸ Por tocar el violín y la trompa.¹⁴⁴⁹ Por tañer la viola en el apostolado.¹⁴⁵⁰ Indica por acompañamiento al violín motetes y procesión del apostolado.¹⁴⁵¹ Indica violón.¹⁴⁵² Indica por acompañar con el oboe la procesión del apostolado, motetes y demás.¹⁴⁵³ Otrasi: Dos libras satisfechas a Fran^{co} Comeres musico baxonista por haver asistido tocando el bajon en el ternario consta de su recibo n^o 15 y hacen30¹⁴⁵⁴ Otrasi: A Agustin Ferrer por su trabaxo de musico y haver dado tono al angel maior tres libras segun su recibo n^o 32.....3

	1797 ¹⁴⁴²		1798 ¹⁴⁴³		1799 ¹⁴⁴⁴		1800 ¹⁴⁴⁵		1801 ¹⁴⁴⁶	
CUERDAS E INSTRUMENTOS	Pasqual Brufal	2 £	Pasqual Brufal	2 £	Pasqual Brufal	2 £	Pasqual Brufal	30 r	Pasqual Brufal	30 r



xx. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1802- 1817

		1802 ¹⁴⁵⁵		1805 ¹⁴⁵⁶		1806 ¹⁴⁵⁷		1807 ¹⁴⁵⁸		1817 ¹⁴⁵⁹	
MARÍA		Fran ^{co} Xavier Sempere	75	Juan Orts Quiles	75	Francico antonio Ybañez		Rafael Sempere	75	Jose Lopez	75
ÁNGEL		Francisco Sansano	75	Rafael Sempere		Joaquin Manresa		Fran ^{co} de Paula Gaytan	75	Andres María Bernabeu	
STO TOMÁS		Fr. Fran ^{co} Sans	210	Luis Roca	210	Luis Roca	210	Luis Roca	210	D ⁿ Luis Roca Pbro.	210
ARACELI	Tiple 1º	Simon Oliver	75	Josef Esteve	75	Joaquin Manresa	150	Carlos Garcia	75	Francisco Aznar	75
	Tiple 2º	Josef Pomares	75	Fran ^{co} Antonio Aznar	75	Antonio Aznar	75	Antonio Amat	75	Andres María Bernabeu	150
	Contralto	Vicente Ferrer	150 r	Vicente Ferrer	150 r	Vicente Ferrer	150 r	Vicente Ferrer	150 r	Francisco Sanchez	150
	Tenor	Bernardino Vidal	150 r	Bernardino Vidal	180 r ¹⁴⁶⁰	Bernardino Vidal	180 r ¹⁴⁶¹	Bernardino Vidal	180 r ¹⁴⁶²	Bernardino Vidal	180 r ¹⁴⁶³
TERNARIO	Contralto	Manuel Pomares	30	Manuel Pomares	45	Manuel Pomares	45	Manuel Pomares	45	D ⁿ Fran ^{co} Ant ^o Orts	45
	Tenor	Joaquin Barcelo	45	Joaquin Barcelo	45	Joaquin Barcelo	45	Joaquin Barcelo	45	D. Tomas Bernabe	45
	Bajo	Fr. Fran ^{co} Sans		Luis Roca		Luis Roca		Luis Roca		D ⁿ Luis Roca Pbro.	
Bajón		Francisco Comeres	30	Francisco Comeres	30	Francisco Comeres	30	Francisco Comeres	30	Francisco Sempere	60
VIOLÍN 1º		Josef Ferrer	30	Josef Ferrer	30						

¹⁴⁵⁵ AHME H 219-7.¹⁴⁵⁶ AHME H 250-5.¹⁴⁵⁷ AHME H 183-8.¹⁴⁵⁸ AHME H 121-3.¹⁴⁵⁹ AHME H 189-4.¹⁴⁶⁰ 150 por araceli más 30 por encordar el arpa.¹⁴⁶¹ *Otrosi: Ciento Ochenta reales vellon a que ascienden las doce libras, satisfechas a Dⁿ Bernardino Vidal Pbro. ha saber; ciento y cincuenta por haver bajado en la tramoya del araceli cantando el tenor de primer coro; y los treinta restantes por encordar el Arpa y Bihuela que sirven en dicha tramoya y festividad segun su recibo n^o 3.....180*¹⁴⁶² Por araceli y encordar el arpa y vihuela.¹⁴⁶³ Por araceli y encordar el arpa y guitarra.

	1802 ¹⁴⁵⁵		1805 ¹⁴⁵⁶		1806 ¹⁴⁵⁷		1807 ¹⁴⁵⁸		1817 ¹⁴⁵⁹	
VIOLÍN 2º	Jayme Guilabert	30	Jayme Guilabert	30 ¹⁴⁶⁴	Jayme Guilabert	30 ¹⁴⁶⁵				
VIOLÓN							Jayme Guilabert	30		
DAR TONO AL ÁNGEL			Nicolas Sempere	120 ¹⁴⁶⁶	Nicolas Sempere	45	Nicolas Sempere	45	Gaspar Rodriguez	45
CUERDAS E INSTRUMENTOS	Bernardino Vidal	30	Bernardino Vidal							



¹⁴⁶⁴ Por tañer violín y violón.

¹⁴⁶⁵ Por tañer violín y violón.

¹⁴⁶⁶ *Otrosi: Ciento veinte r^s vellon satisfechas tambien de costumbre a Nicolas Sempere por haver hecho y cantado el Papel del Angel mayor su hijo Rafael Sempere y por haverle dado dado punto con el instrumento de la corneta en los dias que expresa su recibo n^o 5120*

xxi. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1820- 1824

		1820 ¹⁴⁶⁷		1821 ¹⁴⁶⁸		1822 ¹⁴⁶⁹		1823 ¹⁴⁷⁰		1824 ¹⁴⁷¹	
MARÍA		Antonio Macia	75	Diego Albarranch	75	Diego Albarranch	75	Manuel Casanova	75	Antonio Perpiñan	75
ÁNGEL		Fran ^{co} Ant ^o Aznar	75	Juan Gonzalves	75	Jose Ybañez	75	Trinitario Agullo	150 ¹⁴⁷²	Trinitario Agullo	150 ¹⁴⁷³
STO TOMÁS		Luis Roca	210	Luis Roca	210	Luis Roca	210	P. Fr. Cayetano Garcia	210	P. Fr. Cayetano Garcia	210
ARACELI	Tiple 1º	Juan Gonzalez	75	Francisco Taguada ¹⁴⁷⁴	75	Juan Gonzalez	75	Trinitario Agullo		Trinitario Agullo	
	Tiple 2º	Jose Santos	75	Antonio Garcia	75	Juan Taboada	75	Fran ^{co} Taboa?	75	Francisco Tobohada	75
	Contralto	Francisco Sanchez	150	Francisco Sanchez	150	Vicente Ferrer	150	Francisco Sanchez	150	Francisco Sanchez	150
	Tenor	Bernardino Vidal	180 ¹⁴⁷⁵	Bernardino Vidal	180 ¹⁴⁷⁶	Bernardino Vidal	180 ¹⁴⁷⁷	Bernardino Vidal	180 ¹⁴⁷⁸	Bernardino Vidal	180
TERNARIO	Conralto	D. Tomas Bernabe	45	Fr. Pasqual Gaytan	45	Fr. Pasqual Gaytan	45			Fran ^{co} Aznar	45
	Tenor	Fr. Pasqual Gaytan	45	D. Tomas Bernabe	45	Juan Bernabe	45	D. Tomas Bernabe	45	D. Tomas Bernabe	45
	Bajo	Luis Roca		Luis Roca		Luis Roca		P. Fr. Pasqual Gaytan	45	D. Ramon Queralt	170 ¹⁴⁷⁹
	Bajón	Francisco Sempere		Francisco Sempere	30	Francisco Sempere	30	Francisco Sempere	30	Francisco Sempere	30

¹⁴⁶⁷ AHME H 188-4.¹⁴⁶⁸ AHME H 188-5.¹⁴⁶⁹ AHME H 188-6.¹⁴⁷⁰ AHME H 188-8.¹⁴⁷¹ AHME H 188-7.¹⁴⁷² Ángel y primer tiple del araceli.¹⁴⁷³ Por hacer el ángel y el primer tiple del araceli.¹⁴⁷⁴ Puede ser Taboada.¹⁴⁷⁵ Por araceli y encordar el arpa.¹⁴⁷⁶ Por araceli y encordar el arpa.¹⁴⁷⁷ Por araceli y encordar el arpa.¹⁴⁷⁸ Por araceli y encordar el arpa.¹⁴⁷⁹ Por cantar el bajo en el ternario y demás actos con la capilla.

	1820 ¹⁴⁶⁷		1821 ¹⁴⁶⁸		1822 ¹⁴⁶⁹		1823 ¹⁴⁷⁰		1824 ¹⁴⁷¹	
VIOLÓN/CONTRABAJO	Gregorio Borreguero	30 ¹⁴⁸⁰	Gregorio Borreguero	30 ¹⁴⁸¹	Gregorio Borreguero	30 ¹⁴⁸²				
DAR TONO AL ÁNGEL	Gaspar Rodriguez	45	Gaspar Rodriguez	45	Gaspar Rodriguez	45	Gaspar Rodriguez	45	Gaspar Rodriguez ¹⁴⁸³	45
CUERDAS E INSTRUMENTOS	Bernardino Vidal		Bernardino Vidal		Bernardino Vidal					



¹⁴⁸⁰ Itt. Treinta reales satisfechos a Gregorio Borreguero musico por asistir de contrabajo en los motetes y judiada de dicha funcion segun el recibo n 14.....30

¹⁴⁸¹ Contrabajo.

¹⁴⁸² Este año no especifica instrumento.

¹⁴⁸³ Corneta.

xxii. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1825- 1833

		1825 ¹⁴⁸⁴		1826 ¹⁴⁸⁵		1827 ¹⁴⁸⁶		1828 ¹⁴⁸⁷		1833 ¹⁴⁸⁸	
MARÍA		Vicente Perpiñan	5 pesos	Jose Risueño	75	Jose Risueño	75	Antonio Sanches	75	Jose Ceva	75
ÁNGEL		Trinitario Agullo	150 ¹⁴⁸⁹	Vicente Perpiñan ¹⁴⁹⁰		Vicente Perpiñan	150	Vicente Perpiñan	150	Vicente Sansano	150
STO TOMÁS		Cayetano García	150 ¹⁴⁹¹	Fr. Cayetano García	150	P. Fr. Pasqual Galiano	150	P. Fr. Pasqual Galiano	150	P. Fr. Pasqual Galiano	150
ARACELI	Tiple 1º	Jose Aznar Pomares	75	Francisco Trives	75	Francisco Candela	75	Francisco Candela	75	Antonio Ruiz	75
	Tiple 2º	Trinitario Agullo		Vicente Perpiñan		Vicente perpiñan		Vicente perpiñan		Vicente Sansano	
	Contralto	Francisco Sanchez	150	Francisco Sanchez	150	Francisco Sanchez	150	Jose Garrigos	150	Francisco Sanchez	150
	Tenor	Bernardino Vidal	180 ¹⁴⁹²	Bernardino Vidal	180	Bernardino Vidal	180	Bernardino Vidal	180	Bernardino Vidal Pbro	180
TERNARIO	Conralto	Francisco Asnar	45	Fran ^{co} Ant ^o Aznar	45	Fran ^{co} Ant ^o Aznar	45	Fran ^{co} Ant ^o Aznar	45	Trinitario Agullo	45
	Tenor	Thomas Bernabe	45	Jose María Lopez	45	Jose María Lopez	45	Jose María Lopez	45	Pbro Tomas Blasco	45
	Bajo	Fr. Pasqual Galiano	45	Fr. Pasqual Galiano	45	Fr. Vicente Tellols	45	Fr. Vicente Tellols	45	Fr. Vicente Tellols	45
	Bajón	Francisco Sempere	45	Francisco Sempere	45	Francisco Sempere	45	Francisco Sempere	45	Francisco Sempere	45
DAR TONO AL ÁNGEL				Martin Gonzalez ¹⁴⁹³	45	Francisco Sempere	45	Francisco Sempere ¹⁴⁹⁴	45	Francisco Sempere	45

¹⁴⁸⁴ AHME H 188-9.¹⁴⁸⁵ AHME H 188-10.¹⁴⁸⁶ AHME H 188-12.¹⁴⁸⁷ AHME H 188-11.¹⁴⁸⁸ AHME H 189-8.¹⁴⁸⁹ Por cantar el ángel y segundo tiple del araceli.¹⁴⁹⁰ Falta el recibo pero por las pesadas de carne se sabe que era Vicente Perpiñan.¹⁴⁹¹ No indica ningún papel, aunque parece ser Sto. Tomás que es el que falta.¹⁴⁹² Por bajar en el araceli y encordar el arpa.¹⁴⁹³ Corneta.¹⁴⁹⁴ Corneta.

xxiv. TABLA DE PAGOS A CANTORES EN DINERO 1839-1873

		1839 ¹⁴⁹⁵		1841 ¹⁴⁹⁶		1860 ¹⁴⁹⁷		1862 ¹⁴⁹⁸		1873 ¹⁴⁹⁹	
MARÍA		Juan Esteve	75	Manuel Melendez	75						
ÁNGEL		Manuel Romero y Seva	75	Francisco Sanchez							
STO TOMÁS		D. Vicente Tellols	150	Vicente Tellols	100	D. Diego Moscardó	100	D. Diego Moscardó	100	Rafael Botella	29 pesetas
ARACELI	Tiple 1º	José Serrano	75	Francisco Sanchez	150						
	Tiple 2º	Manuel Romero	75	Vicente Martinez	75						
	Contralto	Francisco Sanchez	150	José Mª Moscardó	150						
	Tenor	Bernardino Vidal Pbro	180 ¹⁵⁰⁰	Diego Mª Moscardó	150						
TERNARIO	Conralto	Trinitario Agullo	45	Trinitario Agullo	45						
	Tenor	Tomás Blasco Pbro	45	Ramon Botella	45						
	Bajo	D. Vicente Tellols	45	D. Vicente Tellols	45						
Acompañamiento		Ramón Botella ¹⁵⁰¹	45	Antonio Campos ¹⁵⁰²	45						
MAESTRO		Fran ^{co} Antº Aznar	500 ¹⁵⁰³	Fran ^{co} Antº Aznar	500	Fran ^{co} Antº Aznar	500	Fran ^{co} Antº Aznar	500	Francisco Buyolo	125 pesetas

¹⁴⁹⁵ AHME 225-37.

¹⁴⁹⁶ AHME 48/18.

¹⁴⁹⁷ AHM D3-12.

¹⁴⁹⁸ AHME D3-12.

¹⁴⁹⁹ AHME H 146-7.

¹⁵⁰⁰ Por cantar en el araceli y encordar el arpa y guitarra.

¹⁵⁰¹ Indica por haber acompañado con el Bajo-tiple a los que cantaban el ternario.

¹⁵⁰² Indica "acompañamiento tiple".

¹⁵⁰³ 500 reales a D. Francisco Aznar maestro de capilla por su trabajo de haber enseñado sus papeles respectivos a los que en la función hicieron de Ángeles Marías y Apostolado...500.

	1839 ¹⁴⁹⁵		1841 ¹⁴⁹⁶		1860 ¹⁴⁹⁷		1862 ¹⁴⁹⁸		1873 ¹⁴⁹⁹	
BANDA DE MÚSICA	Antonio Martinez	200 ¹⁵⁰⁴	Diego Capdevila	160 ¹⁵⁰⁵	D. Jose Quercop	2000	Francisco Buyolo	1200 + 67'50 ¹⁵⁰⁶	Francisco Buyolo	379 pesetas
PARTITURAS			Fran ^{co} Ant ^o Aznar	160			Fran ^{co} Ant ^o Aznar	40	Francisco Buyolo	10 pesetas
CUERDAS					D. Pedro Garcia	10 ¹⁵⁰⁷	D. Pedro Garcia	8		
DAR TONO AL ÁNGEL			Tomás Sansano	30						



¹⁵⁰⁴ 200 reales a Antonio Martinez músico mayor del Batallón de música de esta villa por su trabajo y el de los demás músicos que asistieron con sus instrumentos a la procesión de Ntra Señora en su propio día..... 200

¹⁵⁰⁵ Músico mayor del batallón.

¹⁵⁰⁶ 1200 por la banda de música, se supone que por tocar en la procesión y los 67'50 por tocar desde San Sebastián hasta Santa María.

¹⁵⁰⁷ Itt. Diez reales a D. Pedro Garcia por las cuerdas invertidas en el arpa, se acredita por su recibo n° 21..... 10

d. APÉNDICE C: TABLAS DE PAGO DE LOS CANTORES EN ESPECIE

i. PAGO A CANTORES EN PESADAS SIGLO XVII

	1633 ¹⁵⁰⁸	1641 ¹⁵⁰⁹	1655 ¹⁵¹⁰
MARÍA	Diego Arques	Gregorio Muños	pº Marti ¹⁵¹¹
ÁNGEL		Marti Lopes	Gregorio Brufal
MARÍAS	Josep Vidal		
	Pere Navarro		
MARIES		Pere Sirial	
MARIES MUDES		Pere Carbonell	Batiste Irles
		Josep Esclapes	Jusep Sempere
		Geroni Ribera	
ANGELS MUTS	Hieron Ribera	Salvador Ripoll	Baltasar Pomares
	Frances Simo	Andreu Pomares	Carlos Esteve
	Frances Soler	Andreu Pomares ¹⁵¹²	Jaume Tari
	Fr. Escamolla	Marti Scamella	Felip Ollar
ARACELI	Frances Ferrandes	Los Mº Penalva	Los Mº Juº Malla
	Pere Esteve	Los Mº Rois	Los Mº Gregorio Muños
		Pere Sival	Josef Bondia
			Gregorio Brufal
CORONACIÓN	Marti Castell	Los Mº Fr. Martines	Los Mº Frances Martines
	Diego Arques	Gregori Muños	Jusepe Botella
		Ignacio Gaitan	Salvador Garcia
TERNARIO			Lº Frances Mateu
			Lº pº Oliver
APOSTOLS			Los Dºt Sta cilia ¹⁵¹³
			Los Mº Laro Ruiz
			Los M. Juan Castillo
			Los M. Joachim Ruiz
			Los Pº fr. Gines Alcayna
			El Rº Juan Ferrandes
			Lº Frances Mateu ¹⁵¹⁴
			Lº pº Oliver ¹⁵¹⁵
			El Rº Gines Miralles
DIA			Los m. Jusep Uberna
			Los M. Juan Garcia
JUDIADA	Joseph Ripoll	Jaume Pasqual	Jayme Pasqual
	Jaume Pasqual	Marti Pomares	Juan Garcia
	Frances Ripoll	Fr. Ripoll	Roc Fuentes

¹⁵⁰⁸ AHME legajo 25/2-4.¹⁵⁰⁹ AHME legajo 25/2-5.¹⁵¹⁰ AHME legajo 25/3.¹⁵¹¹ Especifica María mayor.¹⁵¹² Está repetido.¹⁵¹³ San Juan.¹⁵¹⁴ Aparece en la lista de los apóstoles e indica *Ternari*.¹⁵¹⁵ Aparece en la lista de los apóstoles e indica *Ternari*.

	1633 ¹⁵⁰⁸	1641 ¹⁵⁰⁹	1655 ¹⁵¹⁰
	Jaume Sempere	Fr. Ferrandez	Frances Sallapo
	Hieroní Ceva	Martí Castell	Agustín Peres
	Josep Rivera	Jauem Muños	Agusti Seva
	Gines Alcayna	Igancio Valero	Jusep Fuentes
	Baltasar Esteve		Blay Valero
	Gines Irlés	Gines Irlés	Gines Irlés
			Batiste Oliver
			Esteve Brufal menor
			Gregorio Brufal ¹⁵¹⁶
			Pedro Martí
			Frances Soriano
			Jusep Bandia
			Josep Botella
			Salvador Garcia
INFANTS	Diego Arques		
	Martí Castell		
	Baltasar Sempere		
	Josep Vidal		
MANESTRILS			
ORGANISTE			
MANCHADOR			
BAXO		Antonio Samira	
SANT PERE		M ^o Sanches	
MUSICHS			Maestro de capilla
			Los D ^{or} S ^{ta} cilia
			Los M ^o Juan Malla
			Los M ^o Joachim Ruiz
			Los M ^o Gregorio Muños
			Los M ^o Jaume Pasqual ¹⁵¹⁷
			P ^o Gines Alcayna
			Los M ^o Lorenzo Serruto
			R ^o P ^o Oliver
			R ^o Hernandes
			R ^o Miralles
			Martí Castell
			Jayme Pasqual
			Julian Clemente Carrasco
			Jusepe Bondia
			Gregorio Brufal
			P ^o Martí
			Jusepe Botella
			Salvador Garcia
			Manchador
CLAVARI	Gregorio Ortis		
	Frances Arque		
SACRISTANS S^{TA} MARÍA	Andreu Pomares		
	Frances Saragosa		
SACRISTANS S^T SALVADOR	J ^o Garcia		
	J ^o Garcia Menor		

¹⁵¹⁶ Los indicados en gris solo aparecen en una lista.¹⁵¹⁷ Organista.

ii. PAGO DETALLADO A CANTORES EN PESADAS PROPIOS 1773-1777

	1773 ¹⁵¹⁸	1774 ¹⁵¹⁹	1775 ¹⁵²⁰	1776 ¹⁵²¹	1777 ¹⁵²²
MARÍA	Joseph Sempere	Joseph Semperer		Jayme Pons	Fran ^{co} Ant ^o Macia
ÁNGEL		Joseph Aliaga ¹⁵²³		Pasqual Gaytan	Pasqual Gaytan
MARIAS MUDAS	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere		Fran ^{co} Ant ^o Macia	Hijo de Anton
	Fran ^{co} Candela	Francisco Linares		Ramón Linares y Valero	Gregorio Sanchez de Joaquin
ÁNGELES DE ALMOHADA	Leonardo La Fuente	Leonardo Lafuente		Josef Lafuente	Hijo Ign ^o Ruiz
	Fran ^{co} Linares	Antonio Sempere		Juan B ^{ta} Brufal	Juan Brufal
ÁNGELES MUDOS	Hijo La Fuente	Joseph Lafuente		Mariano Lafuente	Matiano Lafuente
	Ramon Navarro	Nicolas Sempere y Agullo		Geronimo Ruiz	Manuel Caracena
	Hijo Gonzalvez	Thomas Pomares		Domingo Ybarra	Domingo Ibarra
	Antonio Sempere	Gines Blasco		Diego Tadeo Esteve ¹⁵²⁴	Diego Esteve ¹⁵²⁵
ARACELI	Pasqual Gaytan	Pasqual Gaytan		Pasqual Gaytan	Pasqual Gaytan
		Joseph Aliaga		Josef Sempere	Jayme Pons
	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez		Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez
	Vicente Claver	Vicente Claver		Vicente Claver	Vicente Claver
	D ⁿ Conrado Sempere	D ⁿ Conrado Sempere		D ⁿ Conrado Sempere	D ^r Juan Bayle
CORONACIÓN	Geronimo Jaen	Francisco Candela		Fran ^{co} Ant ^o Macia	Antonio Orts y Gomez
	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere		Gregorio Sanchez	Gregorio Sanchez
	M ⁿ Antonio Beneyto	M ⁿ Antonio Beneyto		M ⁿ Joseph Beltran	M ⁿ Antonio Beneyto
TERNARIO	Joseph Beltran	Miguel Gisbert	Miguel Gisbert		
	Carlos Pontes	Carlos Pontes	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina
			M ⁿ Antonio Beneyto	M ⁿ Joseph Beltran	M ⁿ Antonio Beneyto

¹⁵¹⁸ En este año solo vienen detalladas las pesadas de carne y los zapatos que se reparten, faltan las pesadas de dulce como ocurre en años sucesivos.

¹⁵¹⁹ AHME H 250-2.

¹⁵²⁰ Falta el libro de cuentas de Propios y Arbitrios de este año. Esta lista se encuentra en el ABSME pero debió pertenecer al memorial de propios que por alguna razón acabó en el archivo de la basílica incompleto ya que solo disponemos de una hoja suelta.

¹⁵²¹ AHME Sig. H 188-1. Solo viene una lista de pesadas de carne. No de dulces.

¹⁵²² AHMR Sig. H219-4.

¹⁵²³ El año anterior debió hacer el papel de ángel y araceli pero como cobra en dinero no cobró en pesadas. Este año solo recibe pesadas de carne por el papel de ángel, no pesadas de dulce. Viene de Onteniente.

¹⁵²⁴ Hijo de Salvador.

¹⁵²⁵ Hijo de Salvador.

	1773 ¹⁵¹⁸	1774 ¹⁵¹⁹	1775 ¹⁵²⁰	1776 ¹⁵²¹	1777 ¹⁵²²
APÓSTOLES	Jacinto Martinez ¹⁵²⁶	Jacinto Martinez ¹⁵²⁷	Jacinto Martinez ¹⁵²⁸	Jacinto Martinez ¹⁵²⁹	Jacinto Martinez ¹⁵³⁰
	Joseph Beneito ¹⁵³¹	Joseph Beneito ¹⁵³²	Joseph Beneito ¹⁵³³	Joseph Beneito ¹⁵³⁴	Joseph Beneito ¹⁵³⁵
	Fran ^{co} Silvestre	Faustino Silvestre	M ⁿ Antonio Beneito		M ⁿ Antonio Beneito
	Pasqual Brufal	Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal
	Estevan Brufal	Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal
	Joseph Beltran	Cipriano Anton	L ^{do} Cipriano Anton	L ^{do} Cipriano Anton	L ^{do} Cipriano Anton
	Carlos Pontes	Carlos Pontes		L ^{do} Gaspar Beltran	Colegial Peral
	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo
	Miguel Guilabert	Miguel Guilabert	Miguel Guilabert	M ⁿ Joseph Beltran	Colegial Sansano menor
		Jayme Guilabert ¹⁵³⁶	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina
		Mariano Beneyto	L ^{do} Mariano Beneyto	L ^{do} Mariano Beneyto	
EL DÍA	Miguel Torregrosa	M ⁿ Fran ^{co} Molla	Colegial Beltran	Colegial Thomas Diez	Colegial Thomas Diez
	Liz ^{do} Cipriano Anton		Colegial Sansano Menor	Colegial Antonio Sansano	Colegial Estevan Anton
MÚSICOS	Jacinto Redon	Jacinto Redon	Jacinto Redon	Jacinto Redon	Jacinto Redon
	Vicente Claver	Vicente Claver	Vicente Claver	Vicente Claver	Vicente Claver
	Mosen Estevan Brufal	Mosen Estevan Brufal	Mosen Estevan Brufal	Mosen Estevan Brufal	Mosen Estevan Brufal
	Pasqual Brufal	Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal
	Faustino Silvestre	Francisco Comeres		Francisco Comeres	Francisco Comeres
	Joseph Beltran	Nicolas Sempere			
	Estevan Brufal	Joseph Aliaga ¹⁵³⁷			Joseph Ferrer
	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere
	Pedro Torregrosa	Pedro Torregrosa	Pedro Torregrosa		
	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez

¹⁵²⁶ San Pedro.¹⁵²⁷ San Pedro.¹⁵²⁸ San Pedro.¹⁵²⁹ San Pedro.¹⁵³⁰ San Pedro.¹⁵³¹ San Juan.¹⁵³² San Juan.¹⁵³³ San Juan.¹⁵³⁴ San Juan.¹⁵³⁵ San Juan.¹⁵³⁶ No cantaba, acompañaba tocando un instrumento de la familia del violín.¹⁵³⁷ En 1773 consta como tiple foraneo y no cobra en pesadas de carne sino en dinero.

	1773 ¹⁵¹⁸	1774 ¹⁵¹⁹	1775 ¹⁵²⁰	1776 ¹⁵²¹	1777 ¹⁵²²
	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve
	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina
	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
	Fernando Bunguen	Fernando Bunguen		Fernando Bunguen	Fernando Bunguen
	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo		Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo
	Joaquin Redon	Joaquin Redon			Joaquin Redon
	Geronimo Jaen				Andres Rivera
	Pasqual Gaytan	Pasqual Gaytan		Pasqual Gaytan	Pasqual Gaytan
	Miguel Guisbert	Miguel Guisbert		Miguel Guisbert	
POR LLEVAR Y REPARTIR PAPELES	Geronimo Jaen	Nicolas Sempere		Pasqual Gaytan	Pasqual Gaytan
POR CANTAR LOS MOTETES	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal		M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal
	Estevan Brufal	Francisco Comeres		Francisco Comeres	Francisco Comeres
	Carlos Pontes	Carlos Pontes		Salvador Molina	Salvador Molina
	Maestro de Capilla	Maestro de Capilla		Maestro de capilla	Maestro de capilla
POR CANTAR MOTETES DE LA JUDIADA	Estevan Brufal	Francisco Comeres		Francisco Comeres	Francisco Comeres
	Salvador Esteve	Salvador Esteve		Salvador Esteve	Salvador Esteve
	Salvador Molina	Salvador Molina			
	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert		Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
	Geronimo Jaen	Nicolas Sempere		Balthasar Sempere	Balthasar Sempere
	Maestro de capilla	Maestro de capilla		Maestro de capilla	Maestro de capilla
	Joseph Sempere				
MINISTRILES	Estevan Brufal	Francisco Comeres		Francisco Comeres	Francisco Comeres
	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere		Balthasar Sempere	Balthasar Sempere
	Pedro Torregrosa	Pedro Torregrosa		Josef Ferrer	Josef Ferrer
	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert		Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
	Salvador Molina	Salvador Molina		Salvador Molina	Salvador Molina
	Salvador Esteve	Salvador Esteve		Salvador Esteve	Salvador Esteve
POR DAR TONO AL ÁNGEL	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere		Balthasar Sempere	Balthasar Sempere
POR EL TRABAJO DE LOS VILLANCICOS	Maestro de capilla				
POR LA MÚSICA EN LA PROCESIÓN	Estevan Brufal	Francisco Comeres		Francisco Comeres	Francisco Comeres
	Baltahsar Sempere	Baltahsar Sempere		Baltahsar Sempere	Baltahsar Sempere
	Pedro Torregrosa	Pedro Torregrosa		Josef Ferrer	Josef Ferrer

	1773 ¹⁵¹⁸	1774 ¹⁵¹⁹	1775 ¹⁵²⁰	1776 ¹⁵²¹	1777 ¹⁵²²
Jayme Guilabert	Jayme Guilabert		Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	
Salvador Molina	Salvador Molina		Salvador Molina	Salvador Molina	
	Salvador Esteve		Salvador Esteve	Salvador Esteve	



iii. PAGO DETALLADO A CANTORES EN PESADAS PROPIOS 1778-1782

	1778 ¹⁵³⁸	1779 ¹⁵³⁹	1780 ¹⁵⁴⁰	1781 ¹⁵⁴¹	1782
MARÍA	Jayme Pons	Fran ^{co} Antonio Macia	Gregorio Sanchez	Francisco Antonio Torregrosa	Vicente Galiano
ÁNGEL	Fran ^{co} Antonio Macia				
MARÍAS MUDAS	Gregorio Sanchez	Geronimo Ruiz ¹⁵⁴²	Geronimo Ruiz y Bru	Manuel Girones	Manuel Girones
	Vicente Pico	Josef Galbis	Vicente Pico	Vicente Galiano	Rafael Llofriu
ÁNGELES DE ALMOHADA	Hijo de Ignacio Ruiz	Gaspar Linare	Domingo Ybarra	Francisco Caracena	Juan Bautista Galbis
	Hijo de Maestro Lopez	Sobrino del D. Bayle	Francisco Gil y Cano	Pasqual Macia	Pasqual Macia
ÁNGELES MUDOS	Hijo de Ignacio Ruiz	Francisco Ruiz ¹⁵⁴³	Francisco Ruiz y Bru	Ignacio Ramon Rodriguez	Antonio Ferrendes Molla
	Hijo Miguel G ^{mo} Blasco	Sobrino del D. Bayle	Francisco Bayle	Jayme Ramon Penalva	Fran ^{co} Gil y Cano
	Pasqual Macia	Pasqual Macia	Manuel Pomares	Francisco Pomares	Manuel Pomares
	Francisco Caracena	Francisco Gil y Cano	Francisco Caracena	Fran ^{co} Blasco	Geronimo Blasco
ARACELI	Pasqual Gaytan				
	Jayme Pons	Jayme Pons	Jayme Pomares	Gines Sansano	Gines Sansano
	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez
	M ⁿ Vicente Claver	M ⁿ Vicente Claver	M ⁿ Vicente Claver	M ⁿ Vicente Claver	M ⁿ Vicente Claver
	D ^r Conrado Sempere	D ^r Conrado Sempere	D ^r Conrado Sempere	D ^r Conrado Sempere	D ^r Conrado Sempere
CORONACIÓN	Fran ^{co} Ant ^o Macia	Fran ^{co} Ant ^o Macia	Vicente Pico	Francisco Antonio Torregrosa	Ygnacio Ramon Rodriguez
	Antonio Ortiz	Gregorio Sanchez	Gregorio Sanchez	Vicente Galiano	Vicente Galiano
	M ⁿ Antonio Beneito	M ⁿ Joseph Beltran	M ⁿ Antonio Beneito	M ⁿ Antonio Beneyto	M ⁿ Antonio Beneyto
TERNARIO	M ⁿ Antonio Beneito	M ⁿ Joseph Beltran	M ⁿ Antonio Beneito	M ⁿ Antonio Beneito	M ⁿ Antonio Beneito
	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve
		Miguel Gisbert			
APÓSTOLES	Jacinto Martinez ¹⁵⁴⁴	Jacinto Martinez ¹⁵⁴⁵	Jacinto Martinez ¹⁵⁴⁶	Jacinto Martinez ¹⁵⁴⁷	Jacinto Martinez ¹⁵⁴⁸

¹⁵³⁸ AHME. H 189-3.¹⁵³⁹ AHME H 203-7.¹⁵⁴⁰ AHME H 183-4.¹⁵⁴¹ AHME H 186-2.¹⁵⁴² Hijo de Ignacio.¹⁵⁴³ Hijo de Ignacio Ruiz.¹⁵⁴⁴ San Pedro.¹⁵⁴⁵ San Pedro.¹⁵⁴⁶ San Pedro.¹⁵⁴⁷ San Pedro.¹⁵⁴⁸ San Pedro.

	1778 ¹⁵³⁸	1779 ¹⁵³⁹	1780 ¹⁵⁴⁰	1781 ¹⁵⁴¹	1782
	Josef Beneito ¹⁵⁴⁹	Josef Beneito ¹⁵⁵⁰	Josef Beneito ¹⁵⁵¹	Josef Beneito ¹⁵⁵²	Josef Beneito ¹⁵⁵³
	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal
	M ⁿ Estevan Brufal ¹⁵⁵⁴	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal
	Miguel Guisbert	Miguel Guisbert			Salvador Molina
	M ⁿ Antonio Beneito	M ⁿ Josep Beltran	M ⁿ Antonio Beneito	M ⁿ Antonio Beneito	M ⁿ Jacinto Beneyto
	L ^{do} Cipriano Anton	L ^{do} Cipriano Anton	L ^{do} Cipriano Anton	L ^{do} Cipriano Anton	L ^{do} Cipriano Anton
	Colegial Peral	L ^{do} Josep Peral	L ^{do} Josep Peral	L ^{do} Josep Peral	L ^{do} Josep Peral
	Colegial Sansano		Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve
	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo
	Salvador Molina	Salvador Molina	Pasqual Gaytan	Pasqual Gaytan	
EL DÍA	M ⁿ Estevan Brufal	D. Hernandes	Liz ^{do} Fran ^{co} Xavier Miralles	Francisco Garcia	Rafael Parra
	D ^r Fran ^{co} Beneito	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon
MÚSICOS	M ⁿ Jacinto Redon	M ⁿ Jacinto Redon	M ⁿ Jacinto Redon	M ⁿ Jacinto Redon	M ⁿ Jacinto Redon
	M ⁿ Vicente Claver	M ⁿ Vicente Claver	M ⁿ Vicente Claver	M ⁿ Vicente Claver	M ⁿ Vicente Claver
	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal
	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal
	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere
	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez
	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer
	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
	Fernando Bunguen	Fernando Bunguen	Fernando Bunguen	Fernando Bunguen	Fernando Bunguen
	Fran ^{co} Comerres	Fran ^{co} Comerres	Fran ^{co} Comerres	Fran ^{co} Comerres	Fran ^{co} Comerres
	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina
	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve
	Miguel Guisbert	Miguel Guisbert	Miguel Guisbert	Miguel Guisbert	Miguel Guisbert
	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo
	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon
	Pasqual Gaytan	Pasqual Gaytan	Pasqual Gaytan	Pasqual Gaytan	Ygnacio R. Rodriguez
	Andres Rivera	Andres Rivera	Andres Rivera	Josep Rivera	Andres Rivera
	Jaime Pons	Jaime Pons	Fran ^{co} Antonio Macia	Gines Sansano	Gines Sansano
		M ⁿ Josep Beltran			
	POR LLEVAR Y REPARTIR PAPELES	Pasqual Gaytan	Jaime Pons	Fran ^{co} Antonio Macia	Ygnacio Rodriguez
POR CANTAR LOS MOTETES	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal

¹⁵⁴⁹ San Juan.¹⁵⁵⁰ San Juan.¹⁵⁵¹ San Juan.¹⁵⁵² San Juan.¹⁵⁵³ San Juan.¹⁵⁵⁴ Está repetido ya que aparece también como el día.

	1778 ¹⁵³⁸	1779 ¹⁵³⁹	1780 ¹⁵⁴⁰	1781 ¹⁵⁴¹	1782
	Fran ^{co} Comeres	Fran ^{co} Comeres	Fran ^{co} Comeres	Fran ^{co} Comeres	Fran ^{co} Comeres
	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina
	Maestro	Maestro	Maestro	Maestro	Maestro
POR CANTAR MOTETES DE LA JUDIADA	Fran ^{co} Comeres	Fran ^{co} Comeres	Fran ^{co} Comeres	Fran ^{co} Comeres	Fran ^{co} Comeres
	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina
	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere
	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Fran ^{co} Ant ^o Macia Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
	Maestro	Maestro	Maestro	Maestro	Maestro
			Jayme Pomares	Jayme Pomares	
MINISTRILES	Fran ^{co} Comeres	Fran ^{co} Comeres	Fran ^{co} Comeres	Fran ^{co} Comeres	Fran ^{co} Comeres
	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere
	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer
	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve
	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina
POR DAR TONO AL ÁNGEL	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere
POR LA MÚSICA EN LA PROCESIÓN	Fran ^{co} Comeres	Fran ^{co} Comeres	Fran ^{co} Comeres	Fran ^{co} Comeres	Fran ^{co} Comeres
	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere	Balthasar Sempere
	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer
	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Antonio?	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina	Salvador Molina
	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve
CARAMELOS PARA LOS MÚSICOS	4 £				
BIZCOCHOS A LOS APÓSTOLES	8 r				

iv. PAGO DETALLADO A CANTORES EN PESADAS PROPIOS 1783-1788

	1783 ¹⁵⁵⁵	1784 ¹⁵⁵⁶	1785 ¹⁵⁵⁷	1787 ¹⁵⁵⁸	1788 ¹⁵⁵⁹
MARÍA	Vicente Galiano	Rafael Sempere	Rafael Sempere	Fran ^{co} Antonio Blasco	Rafael Sempere
ÁNGEL	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Geronimo Blasco	Manuel Pomares	Fran ^{co} Antonio Blasco
MARIÁS MUDAS	Fran ^{co} Caracena	Fran ^{co} Caracena	Manuel Pomares	Rafael Sempere	Juan Baut ^a Blasco
	Josef Hernandez	Manuel Pomares	Hijo Ig ^{cio} Ruis	Josef Sempere	Geronimo Galiano
ÁNGELES DE ALMOHADA	Rafael Sempere	Fran ^{co} Xavier Ruis	Hijo Ig ^{cio} Ruis	Josef Ruis	Josef Ruis
	Josef Blasco	Juan Macia Pomares	Sebastian Macia	Sebastian Macia	Fran ^{co} Ant ^o Valero
ÁNGELES MUDOS	Sebastian Macia	Josef Ruis	Hijo Blas Gonzalez	Blas Gonzalez	Blas Gonzalez
	Josef Ant ^o Ceva	Juan Baile	Antonio Agueda	Josef Fuentes	Josef Mas
	Geronimo Blasco	Jph Ramon Sempere	Hijo Antonio Alonso	Geronimo Ceva	Josef Ferrer
	Hijo de Josef Mateu	Jph Blasco y Ceva	Hijo Miguel Geroimo Blasco	Josef Blasco	Juan Martinez
ARACELI	Ignacio Rodriguez	Ignacio Rodriguez	Pasqual Macia	Manuel pomares	Fran ^{co} Ant ^o Balnco
	Gines Sansano	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Geronimo Blasco	Manuel Pomares
	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez
	M ⁿ Vicente Claver	M ⁿ Vicente Claver	M ⁿ Vicente Claver	M ⁿ Vicente Claver	Joaquin Barcelo
	D ^r Conrado Sempere	D ^r Conrado Sempere	D ^r Conrado Sempere	D ^r Conrado Sempere	D ^r Conrado Sempere
CORONACIÓN	Pasqual Macia	Vicente Galiano	Vicente Galiano	Fran ^{co} Ant ^o Blasco	Fran ^{co} Ant ^o Orts
	Gregorio Borreguero	Geronimo Blasco	Manuel Pomares	Rafael Sempere	Rafael Sempere
	M ⁿ Josef Beltran	M ⁿ Antonio Beneyto	M ⁿ Josef Beltran	M ⁿ Josef Beltran	M ⁿ Josef Beltran
TERNARIO	M ⁿ Antonio Beneyto	M ⁿ Antonio Beneyto	M ⁿ Joseph Beltran	M ⁿ Joseph Beltran	M ⁿ Joseph Beltran
	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve
APÓSTOLES	M ⁿ Jacinto Martinez ¹⁵⁶⁰	M ⁿ Jacinto Martinez ¹⁵⁶¹	M ⁿ Jacinto Martinez ¹⁵⁶²	M ⁿ Jacinto Martinez ¹⁵⁶³	M ⁿ Jacinto Martinez ¹⁵⁶⁴

¹⁵⁵⁵ AHME H 186-3.¹⁵⁵⁶ AHME H 186-5.¹⁵⁵⁷ AHME H 186-4.¹⁵⁵⁸ AHME H 120-4.¹⁵⁵⁹ AHME H 250-3.¹⁵⁶⁰ San Pedro.¹⁵⁶¹ San Pedro.¹⁵⁶² San Pedro.¹⁵⁶³ San Pedro.¹⁵⁶⁴ San Pedro.

	1783 ¹⁵⁵⁵	1784 ¹⁵⁵⁶	1785 ¹⁵⁵⁷	1787 ¹⁵⁵⁸	1788 ¹⁵⁵⁹
	M ⁿ Josef Beneyto ¹⁵⁶⁵	M ⁿ Josef Beneyto ¹⁵⁶⁶	M ⁿ Josef Beneyto ¹⁵⁶⁷	M ⁿ Josef Beneyto ¹⁵⁶⁸	M ⁿ Josef Beneyto ¹⁵⁶⁹
	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal
	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal
	M ⁿ Antonio Beneyto	M ⁿ Antonio Beneyto ¹⁵⁷⁰	M ⁿ Francisco Galbis	M ⁿ Francisco Galbis	M ⁿ Francisco Galbis
	M ⁿ Josef Beltran	M ⁿ Josef Beltran	M ⁿ Josef Beltran	M ⁿ Josef Beltran	M ⁿ Josef Beltran
	L ^{do} Cipriano Anton	L ^{do} Cipriano Anton	Colegial Carbonell	M ⁿ Sepriano Anton	L ^{do} Cipriano Anton
	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve
	Salvador Molina	Salvador Molina	Colegial Lopez	Colegial Vicente Mira	Colegial Rafael Llofriú
	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Antonio Torres
EL DÍA	Colegial Miralles	Liz ^{do} Xavier Miralles	Colegial Miralles	Colegial Rafael Llofriú	Liz ^{do} Tomas Pomares
	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Ygnacio Rodriguez
Músicos	M ⁿ Jacinto Redon	M ⁿ Jacinto Redon	M ⁿ Jacinto Redon	M ⁿ Jacinto Redon	M ⁿ Jacinto Redon
	M ⁿ Vicente Claver	M ⁿ Vicente Claver	M ⁿ Vicente Claver	M ⁿ Vicente Claver	Gregorio Brufal
	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal
	Balthasar Sempere	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer
	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez
	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Fran ^{co} Antonio Blasco
	Fernando Bunguen	Fernando Bunguen	Fernando Bunguen	Fernando Bunguen	Fernando Bunguen
	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Antonio Torres
	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve
	Salvador Molina	Salvador Molina	Pasqual Macia	Josef La Rosa	Josef La Rosa
	Miguel Gisbert	Miguel Gisbert	Miguel Gisbert	Miguel Gisbert	Miguel Gisbert
	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo
	Andres Ribera	Andres Ribera	Andres Ribera	Andres Ribera	Andres Ribera
	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon
	Gines Sansano	Gines Sansano	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares
	Ignacio Rodriguez	Ignacio Rodriguez	Ignacio Rodriguez	Ignacio Rodriguez	Ignacio Rodriguez

¹⁵⁶⁵ San Juan.

¹⁵⁶⁶ San Juan.

¹⁵⁶⁷ San Juan.

¹⁵⁶⁸ San Juan.

¹⁵⁶⁹ San Juan.

¹⁵⁷⁰ Solo cobra una pesada de carne.

	1783 ¹⁵⁵⁵	1784 ¹⁵⁵⁶	1785 ¹⁵⁵⁷	1787 ¹⁵⁵⁸	1788 ¹⁵⁵⁹
POR LLEVAR Y REPARTIR PAPELES	Gines Sansano	Gines Sansano	Ignacio Rocriguez	Manuel Pomares	Manuel Pomares
POR CANTAR LOS MOTETES	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal
	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Gregorio Brufal
	Salvador Molina	Salvador Molina	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal
	Maestro	Maestro	Maestro	Maestro	Maestro
POR CANTAR MOTETES DE LA JUDIADA	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Gregorio Brufal
	Balthasar Sempere	Salvador Molina	Ignacio Rodriguez	Ignacio Rodriguez	Ignacio Rodriguez
	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
	Jayme Pomares menor	Jayme Pomares	Jayme Pomares	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer
	Maestro	Maestro	Maestro	Maestro	Maestro
		Salvador Esteve			Joaquin Ruis
MINISTRILES	Balthasar Sempere	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon
	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Gregorio Brufal
	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Pomares	Josef Ferrer	Fernando Bunguen
	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve
	Salvador Molina	Salvador Molina	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer
		Andres Rivera	Andres Rivera	Andres Rivera	Andres Rivera
				Josef Larosa	
POR DAR TONO AL ÁNGEL	Balthasar Sempere	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Josef Ferrer
POR LA MÚSICA EN LA PROCESIÓN	Balthasar Sempere	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon
	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Gregorio Brufal
	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef La Rosa
	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve
	Salvador Molina	Salvador Molina	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer
		Andres Ribera	Andres Rivera	Andres Rivera	Andres Rivera

v. PAGO DETALLADO A CANTORES EN PESADAS PROPIOS 1792-1796

	1792 ¹⁵⁷¹	1793 ¹⁵⁷²	1794 ¹⁵⁷³	1795 ¹⁵⁷⁴	1796 ¹⁵⁷⁵
MARÍA	Joaquin Ruis	Manuel Sempere	Fran ^{co} Ant ^o Sanchez	Fran ^{co} Ant ^o Sanchez	Antonio Albarran
ÁNGEL	Rafael Ramon Sempere	Thomas Agullo	Octavio Sartor	Fr. Geronimo Blasco	Blas Agullo y Agullo
MARIAS MUDAS	Gaspar Beltran	Gaspar Beltran	Antonio Ruiz Bru	Fran ^{co} Ant ^o Ripoll	Joph Ant ^o Oliver
	Baltasar Sempere	Antonio Mira	Fran ^{co} Ant ^o Agullo	Fran ^{co} Ant ^o Mira	Fran ^{co} Ant ^o Mira
ÁNGELES DE ALMOHADA	Manuel Penalva	Ygnacio Ruis	Antonio Ceva	Hijo Fran ^{co} Penalva	Simon Oliver
	Fran ^{co} Ant ^o Sanchez	Juan Pomares	Juan Pomares	Josef Miralles	Juan Baut ^a Martinez
ÁNGELES MUDOS	Juan Pomares	Josef Miralles	Manuel Ceva	Hijo Ant ^o Ceva	Salv ^{or} Pasq ^l Molina
	Salvador Molina	Salvador Molina	Gaspar Blanco	Hijo Jph Baile	Salvador Navarro
	Agusti Simo	Agustin Simo	Antonio Ferrandis	Nieto de Blasco	Francisco Sempere
	Vicente Valero	Vicente Valero	Diego Macia	Antonio Simo	Antonio Simo
ARACELI	Juan Rubio	Blas Agullo	Octavio Sartor	Fr. Geronimo Blasco	Juan Pomares
	Fran ^{co} Ant ^o Oliver	Octavio Sartor	Blas Agullo	Fran ^{co} Ant ^o Oliver	Blas Agullo y Agullo
	Joaquin Sanchez	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer
	Bernardino Vidal	Pasqual Gaitan	Pasqual Gaitan	Pasqual Gaitan	M ⁿ Bernardino Vidal
	D ^r Juan Bautista Baile	D ⁿ Mathias Cano	Mathias Cano	D ⁿ Mathias Cano	D ⁿ Conrado Sempere
CORONACIÓN	Fran ^{co} Sempere	Thomas Agullo ¹⁵⁷⁶	Fran ^{co} Ant ^o Oliver	Fran ^{co} Ant ^o Sanchez	Francisco Sempere
	Juan Bautista Blanco	Joaquin Ruis	Joaquin Ruiz	Manuel Sempere	Vicente Busitin
	M ⁿ Josef Beltran	M ⁿ Josef Beltran	M ⁿ Josef Beltran	M ⁿ Josef Beltran	M ⁿ Salvador Mata
TERNARIO	M ⁿ Josef Beltran	M ⁿ Josef Beltran	M ⁿ Josef Beltran	M ⁿ Josef Beltran	M ⁿ Josef Beltran
	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve
					M ⁿ Fran ^{co} Redon
APÓSTOLES	M ⁿ Jacinto Martinez ¹⁵⁷⁷	D ^r D ⁿ Josef Peral ¹⁵⁷⁸	M ⁿ Luis Roca ¹⁵⁷⁹	M ⁿ Luis Roca ¹⁵⁸⁰	M ⁿ Luis Roca ¹⁵⁸¹

¹⁵⁷¹ AHME H 202-5.¹⁵⁷² AHME H 202-4.¹⁵⁷³ AHME H 202-1.¹⁵⁷⁴ AHME H 202-2.¹⁵⁷⁵ AHME H 202-3.¹⁵⁷⁶ La coronación de este año aparece en las listas de carne y de zapatos pero no de dulces.¹⁵⁷⁷ San Pedro.¹⁵⁷⁸ San Pedro.¹⁵⁷⁹ San Pedro.¹⁵⁸⁰ San Pedro.¹⁵⁸¹ San Pedro.

	1792 ¹⁵⁷¹	1793 ¹⁵⁷²	1794 ¹⁵⁷³	1795 ¹⁵⁷⁴	1796 ¹⁵⁷⁵
	D ^r Josef Beneyto ¹⁵⁸²	D ^r Josef Beneyto ¹⁵⁸³	D ^r Josef Beneyto ¹⁵⁸⁴	D ^r Josef Beneyto ¹⁵⁸⁵	D ^r Josef Beneyto ¹⁵⁸⁶
	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal
	M ⁿ Josef Beltran	M ⁿ Josef Beltran	M ⁿ Josef Beltran	M ⁿ Josef Beltran	M ⁿ Josef Beltran
	M ⁿ Luis Roca	M ⁿ Luis Roca	M ⁿ Salvador Mata	M ⁿ Juan Bautista Boluda	Joaquin Barcelo
	M ⁿ Fran ^{co} Galbis	M ⁿ Fran ^{co} Galbis	M ⁿ Fran ^{co} Galbis	Fran ^{co} Ant ^o Ortis	Fran ^{co} Ant ^o Orts
	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Miguel Cortes	Jph Ramon Sempere
	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve
	Ignacio Rodriguez	Ignacio Rodriguez	Francisco Rodriguez	M ⁿ Ignacio Rodriguez	M ⁿ Ignacio Rodriguez
	Manuel Pomares	Bernardino Vidal	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares
EL DÍA	Salvador Mata	Salvador Mata	Fran ^{co} Ant ^o Ortis	M ⁿ Fran ^{co} Bernabe	
	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon
MÚSICOS	M ⁿ Jacinto Redon	M ⁿ Jacinto Redon	M ⁿ Jacinto Redon	M ⁿ Jacinto Redon	M ⁿ Jacinto Redon
	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal
	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	Joaquin Sanchez	
	Gregorio Brufal	Gregorio Brufal			
	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal
	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo
	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres
	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer
	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve
	Miguel Guisbert	Miguel Guisbert	Miguel Guisbert	Miguel Guisbert	Miguel Guisbert
	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer
	Andres Rivera	Andres Rivera	Andres Rivera	Andres Rivera	Andres Rivera
	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Agustin Ferrer
	Ygnacio Rodriguez	Ygnacio Rodriguez	Ygnacio Rodriguez	Ygnacio Rodriguez	Ygnacio Rodriguez
	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares
Fran ^{co} Ant ^o Oliver	Fran ^{co} Ant ^o Oliver	Fran ^{co} Ant ^o Oliver	Fran ^{co} Ant ^o Oliver	Fran ^{co} Ant ^o Sanz	

¹⁵⁸² San Juan.

¹⁵⁸³ San Juan.

¹⁵⁸⁴ San Juan.

¹⁵⁸⁵ San Juan.

¹⁵⁸⁶ San Juan.

	1792 ¹⁵⁷¹	1793 ¹⁵⁷²	1794 ¹⁵⁷³	1795 ¹⁵⁷⁴	1796 ¹⁵⁷⁵
POR LLEVAR Y REPARTIR PAPELES	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	
POR CANTAR LOS MOTETES	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal
	M ⁿ Fran ^{co} Galbis	M ⁿ Fran ^{co} Galbis	M ⁿ Fran ^{co} Galbis	M ⁿ Ignacio Rodriguez	M ⁿ Ignacio Rodriguez
	Gregorio Brufal	Gregorio Brufal	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres
	Maestro	Maestro	Maestro	Maestro	Maestro
POR CANTAR MOTETES DE LA JUDIADA	Gregorio Brufal	¹⁵⁸⁷	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres
	Jayme Guilabert		Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
	Vicente Ferrer		Fran ^o Ant ^o Oliver	M ⁿ Ignacio Rodriguez	Fran ^{co} Ant ^o Sanz
	Maestro		Maestro	Maestro	Maestro
				Manuel Pomares	
MINISTRILES	Gregorio Brufal	Gregorio Brufal	Manuel Pomares	Joaquin Sanchez	Agustin Ferrer
	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer
	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer
	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve
	Andres Rivera	Andres Rivera	Andres Rivera	Andres Rivera	Andres Rivera
	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon
		Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres
POR DAR TONO AL ÁNGEL	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Agustin Ferrer
POR LA MÚSICA EN LA PROCESIÓN	Gregorio Brufal	Gregorio Brufal	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres
	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer
	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer
	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve
	Andres Rivera	Andres Rivera	Andres Rivera	Andres Rivera	Andres Rivera
	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon
				Joaquin Sanchez	Agustin Ferrer
CARAMELOS PARA LOS MÚSICOS					
BIZCOCHOS A LOS APÓSTOLES					

¹⁵⁸⁷ No aparecen ni en la lista de carne ni en la de dulce.

vi. PAGO DETALLADO A CANTORES EN PESADAS PROPIOS 1797-1801

	1797 ¹⁵⁸⁸	1798 ¹⁵⁸⁹	1799 ¹⁵⁹⁰	1800 ¹⁵⁹¹	1801 ¹⁵⁹²
MARÍA	Antonio Albarranch	Antonio Albarranch	Francisco Sansano	Francisco Sansano	Francisco Sansano
ÁNGEL	Juan Palomares	Juan Pomares	Francisco Perez	Francisco Perez	Agustin Simo
MARIÁS MUDAS	Simon Oliver	Simon Oliver	Cayetano Ferran	Josef Soriano	Francisco Marti
	Andres Mira	Ramon Penalva	Fran ^{co} Navarro	Salvador Molina	Josef Roman
ÁNGELES DE ALMOHADA	Andres Mas	Salvador Molina y Ortiz	Josef Manuel Sempere	Jayme Pomares	Ambrosio Braceli
	Francisco Penalva	Josef Pomares	Josef Roman	Salvador Navarro	Josef Manuel Sempere
ÁNGELES MUDOS	Francisco Mas	Joaquin Ceva	Luis Fuentes	Jaime Pomares	Fran ^{co} Xavier Braceli
	Francisco Llofriú	Padro Fillol y Alfonso	Jayme Bernabeu	Ambrosio Braceli	Geronimo Blasco
	Vicente Pomares	Joaquin Ceva	Jayme Gonsalves	Joaquin Ceva	Pasqual Simo
	Francisco Penalva	Andres Penalva	Geronimo Molina	Pasqual Pomares	Amtonion Palomares
ARACELI	Juan Pomares	Juan Pomares	Francisco Perez	Francisco Perez	Agustin Simo
	Fran ^{co} Rafael Peres	Fran ^{co} Peris y Castello	Agustin Simo	Agustin Simo	Pedro Fillol
	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer
	M ⁿ Bernardino	M ⁿ Bernardino Vidal	M ⁿ Bernardino Vidal	M ⁿ Bernardino Vidal	M ⁿ Bernardino Vidal
	D ⁿ Conrado Sempere	D ⁿ Conrado Sempere	D ⁿ Conrado Sempere	D ⁿ Conrado Sempere	D ^r D ⁿ Josef Aznar
CORONACIÓN	Fran ^{co} Ant ^o Sempere	Fran ^{co} Sempere	Franciso Sempere	Josef Morales	Josef Pomares
	Vicente Buceti	Vicente Busitin?	Francisco Sansano	Josef Roman	Josef Gonsalves
	M ⁿ Juan B ^{ta} Boluda	S ^r D ^r Pedro Agullo	M ⁿ Pedro Agullo	M ⁿ Pedro Agullo	M ⁿ Pedro Agullo
TERNARIO	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Ygnacio Rodriguez
	M ⁿ Boluda	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo
			Miguel Guisbert	Luis Roca	Luis Roca
APÓSTOLES	M ⁿ Luis Roca ¹⁵⁹³	M ⁿ Luis Roca ¹⁵⁹⁴	M ⁿ Juan Boluda ¹⁵⁹⁵	M ⁿ Juan Boluda ¹⁵⁹⁶	P ^e Fr. Fran ^{co} Sans ¹⁵⁹⁷

¹⁵⁸⁸ AHME H 206-5.¹⁵⁸⁹ AHME H 203-8. Este año aparece Estevan Brufal como MC de la *Festa*.¹⁵⁹⁰ AHME H 189-6.¹⁵⁹¹ AHME H 219-6.¹⁵⁹² AHME H 219-5.¹⁵⁹³ San Pedro.¹⁵⁹⁴ San Pedro.¹⁵⁹⁵ San Pedro.¹⁵⁹⁶ San Pedro.¹⁵⁹⁷ San Pedro.

	1797 ¹⁵⁸⁸	1798 ¹⁵⁸⁹	1799 ¹⁵⁹⁰	1800 ¹⁵⁹¹	1801 ¹⁵⁹²
	M ⁿ Fran ^{co} Galbis ¹⁵⁹⁸	Josef Beneito ¹⁵⁹⁹	Josef Beneito ¹⁶⁰⁰	Josef Beneito ¹⁶⁰¹	D ⁿ Josef Sempere
	M ⁿ Ignacio Rodriguez	M ⁿ Ignacio Rodriguez	M ⁿ Ignacio Rodriguez	M ⁿ Ignacio Rodriguez	M ⁿ Ignacio Rodriguez
	M ⁿ Juan B ^{ta} Boluda	Fran ^{co} Ant ^o Orts	Antonio Orts	Antonio Orts	Antonio Orts
	Fr. Rafael Llofriú	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo
	Colegial Ortiz	Miguel Guisbert	Miguel Guisbert	Andres Seva	P ^e Geronimo Blasco
	Colegial Sempere	Josef Sempere	Josef Sempere	Josef Sempere	Pedro Legruéy
	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares
	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	D ⁿ Antonio Marron
	Josef Sansano	Pascual Galiano	Pascual Galiano	Juan Pomares	Juan Pomares
ACOMPANAMIENTO DEL APOSTOLADO			Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres ¹⁶⁰²
			Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere ¹⁶⁰³
EL DÍA	Colegial Pablo Ferrandiz				
	Joaquin Redon	Joaquin Redon		Joaquin Redon	Joaquin Redon
POR ENSEÑAR LAS MARÍAS	Maestro	Estevan Brufal	Maestro		
POR ENSEÑAR LA CORONACIÓN	Maestro	Estevan Brufal	Maestro		
MÚSICOS	Jacinto Redon	Jacinto Redon		Juan Lara	
	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal	M ⁿ Estevan Brufal
	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal
	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres		Francisco Comeres
	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer
	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal
	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Vicente Ferrer
	M ⁿ Ignacio Rodriguez		M ⁿ Ignacio Rodriguez	M ⁿ Ignacio Rodriguez	M ⁿ Ignacio Rodriguez
	Miguel Guisbert	Miguel Guisbert	Miguel Guisbert	Agustin Simo	Agustin Simo
	Andres Ribera	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere

¹⁵⁹⁸ San Juan.

¹⁵⁹⁹ San Juan.

¹⁶⁰⁰ San Juan.

¹⁶⁰¹ San Juan.

¹⁶⁰² Solo aparece en una lista. No pone acompañamiento pero se deduce de años anteriores.

¹⁶⁰³ No pone acompañamiento pero se deduce de años anteriores.

	1797 ¹⁵⁸⁸	1798 ¹⁵⁸⁹	1799 ¹⁵⁹⁰	1800 ¹⁵⁹¹	1801 ¹⁵⁹²
	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares
	Agustin Ferrer	Juan Pomares		Juan Boluda	Juan Boluda
	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon
	Fran ^{co} Ant ^o Sempere		Fran ^{co} Ant ^o Sempere	Juan Comeres	Gregorio Borreguero
	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	
	D ⁿ Luis Palomares			Luis Roca	Luis Roca
POR LLEVAR Y REPARTIR PAPELES	Joaquin Redon	Joaquin Redon			
POR CANTAR LOS MOTETES	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Juan Comeres	Francisco Comeres
	M ⁿ Ignacio Rodriguez	M ⁿ Ignacio Rodriguez	M ⁿ Ignacio Rodriguez	M ⁿ Ignacio Rodriguez	M ⁿ Ignacio Rodriguez
	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares
	Maestro	Estevan Brufal	Maestro	Maestro	Maestro
POR CANTAR MOTETES DE LA JUDIADA	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres
	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert		
	Mosen Rodriguez	Joaquin Peral	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Ygnacio Rodriguez
	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares
	Maestro	Estevan Brufal	Maestro	Maestro	Maestro
		Miguel Guisbert	Miguel Guisbert		
			Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo
MINISTRILES	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres
	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer
	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer
	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Gregorio Borreguero
	Andres Rivera	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares
	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon
	Agustin Ferrer			Nicolas Sempere	Nicolas Sempere
	D ⁿ Luis Palomares			Juan de Lasca	
POR DAR TONO AL ÁNGEL	Agustin Ferrer	Nicolas Sempere de Garcia	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	
POR EL TRABAJO DE LOS VILLANCICOS					
POR LA MÚSICA EN LA PROCESIÓN	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres
	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer

	1797 ¹⁵⁸⁸	1798 ¹⁵⁸⁹	1799 ¹⁵⁹⁰	1800 ¹⁵⁹¹	1801 ¹⁵⁹²
	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert
	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer
	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Salvador Esteve	Gregorio Borreguero
	Andres Rivera	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares
	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon
			Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere
				Juan de Lara	



vii. PAGO DETALLADO A CANTORES EN PESADAS PROPIOS 1802-1817

	1802 ¹⁶⁰⁴	1805 ¹⁶⁰⁵	1806 ¹⁶⁰⁶	1807 ¹⁶⁰⁷	1817 ¹⁶⁰⁸
MARÍA	Francisco Sempere	Juan Orts	Fran ^{co} Ant ^o Ibañes	Rafael Sempere	Jose Lopez
ÁNGEL	Francisco Sansano	Rafael Sempere	Joaquin Manresa	Antonio Gaytan	Andres Bernabeu
MARIAS MUDAS	Andres Mira	Gaspar Sempere	Gaspar Sempere	Francisco Gil	Fran ^{co} Mata Agullo
	Josef Beltran	Bau ^a Graner	Bau ^a Graner	Pasqual Rodriguez	Miguel Sansano
ÁNGELES DE ALMOHADA	Fran ^{co} Ant ^o Sempere	Francisco Gaytan	Joaquin Roxx	Alfonso Ruiz	Geronimo Brotons
	Isidoro Braceli	Vicente Roman	Josef Ganga	Ambrosio Braceli	Jose Fenoll
ÁNGELES MUDOS	Ramon Fuentes	Carlos Garcia	Josef Ant ^o Sansano	Pedro Fluja	Jayme Agueda
	Josef Bayle	Isidoro Braceli	Geronimo Molla	Ambrosio Ramon Braceli	Jayme Marco
	Josef Gonzalez	Pedro Fluxa	Juan Gil	Josef Braceli	Tomas Aznar
	Francisco Marti	Antonio Sempere	Josef Romero	Manuel Sempere	Gines Vives
ARACELI	Simon Oliver	Josef Esteve	Joaquin Manresa	Carlos Garcia	Fran ^{co} Ant ^o Aznar
	Josef Pomares	Fran ^{co} Antonio Aznar	Antonio Aznar	Antonio Aznar	Andres Bernabeu
	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Francisco Garcia ¹⁶⁰⁹
	M ⁿ Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal
	D ⁿ Josef Aznar	D ⁿ Josef Aznar	D ⁿ Josef Aznar	D ⁿ Jaime Ceva	D. D ⁿ Jaime Ceva
CORONACIÓN	Fran ^{co} Ant ^o Sempere	Josef Navarro	Antonio Gaytan	Antonio Gaytan	Jose Lopez
	Agustin Simo	Josef Ramon Gonzalves	Rafael Sempere	Rafael Sempere	Antonio Soriano
	P ^e Fr. Jayme Muñoz	P ^e Fr. Jayme Muñoz	P ^e Fr. Jayme Muñoz	P ^e Fr. Jayme Muñoz	P ^e Fr. Jayme Muñoz
TERNARIO	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	D ⁿ Fran ^{co} Ant ^o Orts
	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	D. Tomas Bernabe
	P ^e Fr. Fran ^{co} Sans	Luis Roca	Luis Roca	Luis Roca	D ⁿ Luis Roca Pbro.
ACOMPAÑAMIENTO TERNARIO		Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	

¹⁶⁰⁴ AHME H 219-7.¹⁶⁰⁵ AHME H 250-5.¹⁶⁰⁶ AHME H 183-8.¹⁶⁰⁷ AHME H 121-3.¹⁶⁰⁸ AHME H 189-4.¹⁶⁰⁹ En el memorial pone Sánchez.

	1802 ¹⁶⁰⁴	1805 ¹⁶⁰⁵	1806 ¹⁶⁰⁶	1807 ¹⁶⁰⁷	1817 ¹⁶⁰⁸
APÓSTOLES	Fr. Pasqual Gaytan ¹⁶¹⁰	P ^e Fr. Fran ^{co} Sans ¹⁶¹¹	D ⁿ Josef Beltran Pbro. ¹⁶¹²	D ⁿ Josef Beltran Pbro. ¹⁶¹³	D. Pasqual Fuentes ¹⁶¹⁴
	D ⁿ Josef Sempere ¹⁶¹⁵	D ⁿ Josef Ramon Sempere ¹⁶¹⁶	D ⁿ Josef Ramon Sempere ¹⁶¹⁷	D ⁿ Josef Sempere ¹⁶¹⁸	R. P. Francisco Morales ¹⁶¹⁹
	Fr. Jayme Muñoz	M ⁿ Luis Roca	M ⁿ Luis Roca	M ⁿ Luis Roca	M ⁿ Luis Roca
	F ⁿ Fran ^{co} Ant ^o Orts	F ⁿ Fran ^{co} Ant ^o Orts	F ⁿ Fran ^{co} Ant ^o Orts	F ⁿ Fran ^{co} Ant ^o Orts	F ⁿ Fran ^{co} Ant ^o Orts
	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Salvador Molina
	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Tomas Bernabe
	D ⁿ Fran ^{co} Bernabe	Josef Beltran	D ⁿ Diego Cano	D ⁿ Diego Cano	P. Fr. Jose Sanchez
	D ⁿ Blas Gonzalez	Pasqual Gaytan	D ⁿ Blas Gonzalez	D ⁿ Blas Gonzalez	Carlos Garcia
	D ⁿ Antonio Mazon	D ⁿ Antonio Marron ¹⁶²⁰	D ⁿ Antonio Marron	D ⁿ Antonio Marron	P. Fr. Jose Navarro
	D ⁿ Salvador Molina	D ⁿ Salvador Molina	Fran ^{co} de Paule Ripoll	D ⁿ Fran ^{co} Ripoll	P. Fr. Fran ^{co} Parreño
		D ⁿ Pasqual Fuentes	D ⁿ Pasqual Fuentes	D ⁿ Pasqual Fuentes	Gregorio Borreguero
ACOMPÑAMIENTO DEL APOSTOLADO	Francisco Comeres ¹⁶²¹	Francisco Comeres ¹⁶²²	Francisco Comeres ¹⁶²³	Francisco Comeres ¹⁶²⁴	Francisco Sempere ¹⁶²⁵
	Nicolas Sempere ¹⁶²⁶	Nicolas Sempere ¹⁶²⁷	Nicolas Sempere ¹⁶²⁸	Nicolas Sempere ¹⁶²⁹	
EL DÍA	D ⁿ Mariano Martinez				Xavier Oliver ¹⁶³⁰
	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	
POR ENSEÑAR LAS MARÍAS					
MÚSICOS	M ⁿ Ignacio Rodriguez	M ⁿ Ignacio Rodriguez	M ⁿ Ignacio Rodriguez	M ⁿ Ignacio Rodriguez	M ⁿ Ignacio Rodriguez

¹⁶¹⁰ San Pedro.

¹⁶¹¹ San Pedro.

¹⁶¹² San Pedro.

¹⁶¹³ San Pedro.

¹⁶¹⁴ San Pedro.

¹⁶¹⁵ San Juan.

¹⁶¹⁶ San Juan.

¹⁶¹⁷ San Juan.

¹⁶¹⁸ San Juan.

¹⁶¹⁹ San Juan.

¹⁶²⁰ Es Marron o Mazon.

¹⁶²¹ Bajón.

¹⁶²² Bajón.

¹⁶²³ Bajón.

¹⁶²⁴ Bajón.

¹⁶²⁵ No lo especifica pero todo parece que eran acompañantes, Sempere bajonista y Borreguero tocaba el violón.

¹⁶²⁶ Corneta.

¹⁶²⁷ Corneta.

¹⁶²⁸ Corneta.

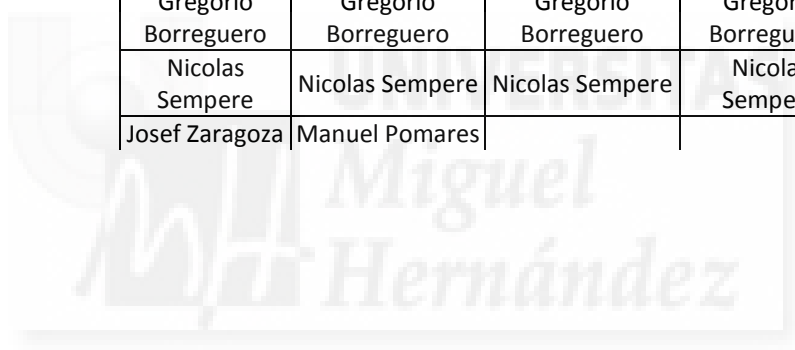
¹⁶²⁹ Corneta.

¹⁶³⁰ Solo cobra una pesada de dulce.

	1802 ¹⁶⁰⁴	1805 ¹⁶⁰⁵	1806 ¹⁶⁰⁶	1807 ¹⁶⁰⁷	1817 ¹⁶⁰⁸
	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	M ⁿ Pasqual Brufal	Tomas Bernabe
	M ⁿ Bernardino Vidal	M ⁿ Bernardino Vidal	M ⁿ Bernardino Vidal	M ⁿ Bernardino Vidal	M ⁿ Bernardino Vidal
	P ^e Fr. Fran ^{co} Sans	Pasqual Fuentes			D. Pasqual Fuentes
	P ^e Fr. Pasqual Gaytan	D ⁿ Luis Roca	D ⁿ Luis Roca	D ⁿ Luis Roca	D ⁿ Luis Roca
	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Antonio Vilaplana
	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Bautista Buyolo
	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Francisco Sempere
	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Juan Borreguero
	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Gaspar Rodriguez
	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Fran ^{co} Ant ^o Aznar
	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	Carlos Garcia
	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	
	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero
	Agustin Simo	Agustin Simo	Fran ^{co} Ruis Zamora	Fran ^{co} Ruis Zamora ¹⁶³¹	
	Josef Zaragoza	Pedro Fillol	Pedro Fillol		
POR LLEVAR Y REPARTIR PAPELES					
POR CANTAR LOS MOTETES	Maestro	Maestro	Maestro	Maestro	Maestro
	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Fran ^{co} Ant ^o Orts
	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	D. Tomas Bernabe
	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Francisco Sempere
POR CANTAR MOTETES DE LA JUDIADA	Maestro	Maestro	Maestro	Maestro	Maestro
	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	D. Tomas Bernabe
	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Joaquin Barcelo	Carlos Garcia
	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Antonio Vilaplana
	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	Gregorio Borreguero
	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Francisco Sempere
		Pedro Fillol	Pedro Fillol		
MINISTRILES	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Antonio Vilaplana
	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Bautista Buyolo
	Jaime Guilabert	Jaime Guilabert	Jaime Guilabert	Jaime Guilabert	Juan Borreguero

¹⁶³¹ Tiple.

	1802 ¹⁶⁰⁴	1805 ¹⁶⁰⁵	1806 ¹⁶⁰⁶	1807 ¹⁶⁰⁷	1817 ¹⁶⁰⁸
	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Gaspar Rodriguez
	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Francisco Sempere
	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	
	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	
	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero
POR DAR TONO AL ÁNGEL	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	Gaspar Rodriguez
POR EL TRABAJO DE LOS VILLANCICOS					
	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Francisco Comeres	Antonio Vilaplana
	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Josef Ferrer	Baut ^a Buyolo
	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Jayme Guilabert	Juan Borreguero
POR LA MÚSICA EN LA PROCESIÓN	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Vicente Ferrer	Gaspar Rodriguez
	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Joaquin Redon	Francisco Sempere
	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero
	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	
	Josef Zaragoza	Manuel Pomares			



viii. PAGO DETALLADO A CANTORES EN PESADAS PROPIOS 1820-1824

	1820 ¹⁶³²	1821 ¹⁶³³	1822 ¹⁶³⁴	1823 ¹⁶³⁵	1824 ¹⁶³⁶
MARÍA	Antonio Macia	Diego Albarranch	Diego Albarranch	Manuel Casanova	Antonio Perpiñan
ÁNGEL	Fran ^{co} Ant ^o Aznar	Juan Gonzalvez	Jose Ibañez	Trinitario Agullo	Trinitario Agullo
MARÍAS MUDAS	Vicente Capellin	Joaquin Rodriguez	Antonio Garcia	Geronimo Blanco	Simon Oliva
	Tomas Aznar	Josef Hernandez	Antonio Morales	Tomas Sansano	Jose Ruimeño
ÁNGELES DE ALMOHADA	Antonio Morales	Geronimo Blasco	Geronimo Blasco	D. Antonio Perpiñan	Vicente Perpiñan
	Manuel Casanova	Manuel Casanova	Jose Hernandez	D. Antonio Llanos	Andres Rodriguez
ÁNGELES MUDOS	Francisco Brotons	Geronimo Blasco [sic]	Juan Pomares	Antonio Sanchez	Manuel Pomares
	Jose Asnar	Antonio Sansano	Francisco Candela	Mauricio Gomez	Antonio Penalva
	Antonio Ximenez	Manuel Soriano	Antonio Botella	Sencio	Antonio Melendez
	Jayme Pomares	Josef Irlles	Josef Irlles	Juan Pomares	
ARACELI	Juan Gonzalez	Francisco Taboada	Francisco Taboada	Francisco Taboada	Trinitario Agullo
	Jose Santos	Antonio Garcia	Juan Gonzalez	Trinitario Agullo	Francisco Taboada
	Francisco Sanchez	Francisco Sanchez	Vicente Ferrer	Francisco Sanchez	Francisco Sanchez
	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal	Bernardino Vidal
	D. Jayme Ceva	D. Jayme Ceva	D. Jayme Ceva	D. Jayme Ceva	D. Jayme Ceva
CORONACIÓN	Fran ^{co} Ant ^o Aznar	Manuel Casanova	Jose Niñoles	Jose María Nicolas	D. Jose Aznar
	Antonio Macia	Diego Albarranch	Manuel Caracena	Manuel Casanova	D. Jose Miralles
	P. Fr. Jayme Muños	P. Fr. Jayme Muños	P. Fr. Jayme Muños	P. Fr. Pasqual Gaytan	D. Jayme Muños
TERNARIO	D. Tomas Bernabe	D. Tomas Bernabe	D. Tomas Bernabe	D. Tomas Bernabe	Fran ^{co} Aznar
	Fr. Pasqual Gaytan	Fr. Pasqual Gaytan	Fr. Pasqual Gaytan	Fr. Pasqual Gaytan	D. Tomas Bernabe
	Luis Roca	Luis Roca	Luis Roca	R ^{do} P Fr. Jose Soler	D. Ramon Queralt
ACOMPANAMIENTO TERNARIO	Francisco Sempere ¹⁶³⁷	Francisco Sempere ¹⁶³⁸	Francisco Sempere ¹⁶³⁹	Francisco Sempere	Francisco Sempere

¹⁶³² AHME H 188-4.¹⁶³³ AHME H 188-5.¹⁶³⁴ AHME H 188-6.¹⁶³⁵ AHME H 188-8.¹⁶³⁶ AHME H 188-7.¹⁶³⁷ Bajón.¹⁶³⁸ Bajón.¹⁶³⁹ Bajón.

	1820 ¹⁶³²	1821 ¹⁶³³	1822 ¹⁶³⁴	1823 ¹⁶³⁵	1824 ¹⁶³⁶
APÓSTOLES	Fr. Pasqual Galiano ¹⁶⁴⁰	Fr. Pasqual Galiano ¹⁶⁴¹	Fr. Pasqual Galiano ¹⁶⁴²	Fr. Pasqual Galiano ¹⁶⁴³	Fr. Pasqual Galiano ¹⁶⁴⁴
	D. Salvador Molina ¹⁶⁴⁵	D. Salvador Molina ¹⁶⁴⁶	D. Salvador Molina ¹⁶⁴⁷	D. Salvador Molina ¹⁶⁴⁸	D. Salvador Molina ¹⁶⁴⁹
	D. Luis Roca	D. Luis Roca	D. Luis Roca	P. Fr. Juan Bautista Tudela	D. Ramon Queralt
	D. Tomas Bernabe	D. Tomas Bernabe	D. Tomas Bernabe	D. Tomas Bernabe	D. Tomas Bernabe
	D. Tomas Blasco	Fr. Antonio Gonzalez	Fr. Antonio Gonzalez	Fr. Antonio Gonzalez	Fr. Antonio Gonzalez
	P. Pasqual Gaytan	P. Pasqual Gaytan	P. Pasqual Gaytan	P. Pasqual Gaytan	D. Jayme Muños
	P. Josef Meseguer	P. Josef Meseguer	P. Josef Meseguer	P. Fr. Josef Meseguer	P. Fr. Josef Meseguer
	P. Josef Sanchez	D. Vicente Irlés	Fr. Jayme Muños ¹⁶⁵⁰	D. Jose Ferrandez ¹⁶⁵¹	D. Jose Ferrandez
	P. Jose Soler	P. Jose Soler	Jose Bonete	P. Fr. Jose Soler	Jose Lopez
	D. Juan Bautista Aznar			D. Tomas Blasco ¹⁶⁵²	Vicente Lopez
		Fran ^{co} Ant ^o Aznar	Fran ^{co} Ant ^o Aznar	Fran ^{co} Ant ^o Aznar	Fran ^{co} Ant ^o Aznar
	Jose Lopez	Jose Lopez	Diego Ripoll		
ACOMPÑAMIENTO DEL APOSTOLADO	Francisco Sempere ¹⁶⁵³	Francisco Sempere ¹⁶⁵⁴	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere ¹⁶⁵⁵
	Antonio Vilaplana ¹⁶⁵⁶	Antonio Vilaplana ¹⁶⁵⁷	Antonio Vilaplana ¹⁶⁵⁸	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana ¹⁶⁵⁹
EL DÍA	Fran ^{co} Xavier Oliver	Fran ^{co} Xavier Oliver	Fran ^{co} Xavier Oliver	D. Miguel ¹⁶⁶⁰ quiles	
			Geronimo Botella	D. Diego Ripoll	
MÚSICOS	D. Ygnacio Rodriguez	D. Ygnacio Rodriguez	D. Ygnacio Rodriguez	D. Ygnacio Rodriguez	D. Ygnacio Rodriguez
	D. Bernardino Vidal	D. Bernardino Vidal	D. Bernardino Vidal	D. Bernardino Vidal	D. Bernardino Vidal

¹⁶⁴⁰ San Pedro.

¹⁶⁴¹ San Pedro.

¹⁶⁴² San Pedro.

¹⁶⁴³ San Pedro.

¹⁶⁴⁴ San Pedro.

¹⁶⁴⁵ San Juan.

¹⁶⁴⁶ San Juan.

¹⁶⁴⁷ San Juan.

¹⁶⁴⁸ San Juan.

¹⁶⁴⁹ San Juan.

¹⁶⁵⁰ Solo cobra una pesada.

¹⁶⁵¹ Indica *D. Tomas Blasco* o *D. Jose Ferrandez*.

¹⁶⁵² No aparece en las listas de carne.

¹⁶⁵³ Bajón.

¹⁶⁵⁴ Bajón.

¹⁶⁵⁵ Bajón.

¹⁶⁵⁶ Violón.

¹⁶⁵⁷ Violón.

¹⁶⁵⁸ Violón.

¹⁶⁵⁹ Violón.

¹⁶⁶⁰ Solo indica esto en las pesadas de dulce.

	1820 ¹⁶³²	1821 ¹⁶³³	1822 ¹⁶³⁴	1823 ¹⁶³⁵	1824 ¹⁶³⁶
	D. Luis Roca	D. Luis Roca	D. Luis Roca		Ramón Queralt
	P. Pasqual Gaytan	P. Pasqual Gaytan	P. Pasqual Gaytan	P. Pasqual Gaytan	
	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana
	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo
	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero		Jose Pasqual
	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere
	Juan Borreguero		Vicente Ferrer	Vicente Capellin	Geronimo Blanco
	Fran ^{co} Ant ^o Aznar	Fran ^{co} Ant ^o Aznar	Fran ^{co} Ant ^o Aznar	Fran ^{co} Ant ^o Aznar	
	Gaspar Rodriguez		Gaspar rodriguez	Gaspar rodriguez	Gaspar rodriguez
POR CANTAR LOS MOTETES DE LOS APÓSTOLES	Maestro	Maestro	Maestro	Maestro	Maestro
	P. Pasqual Gaytan	P. Pasqual Gaytan	P. Pasqual Gaytan	P. Pasqual Gaytan	D. Ramon Queralt
	D. Tomas Bernabe	D. Tomas Bernabe	D. Tomas Bernabe	D. Tomas Bernabe	D. Tomas Bernabe
	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Fran ^{co} Ant ^o Aznar
	P. Jose Soler		Fran ^{co} Ant ^o Aznar	P. Fr. Jose Soler	Jose Pasqual
POR CANTAR MOTETES DE LA JUDIADA	Maestro	Maestro		Maestro	Maestro
	P. Pasqual Gaytan	P. Pasqual Gaytan		P. Pasqual Gaytan	Geronimo Blasco
	D. Tomas Bernabe	D. Tomas Bernabe		D. Tomas Bernabe	D. Tomas Bernabe
	P. Jose Soler	Gregorio Borreguero		P. Fr. Jose Soler	
	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana		Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana
	Francisco Sempere	Francisco Sempere		Francisco Sempere	Francisco Sempere
	1661			Fran ^{co} Ant ^o Aznar	Fran ^{co} Ant ^o Aznar
MINISTRILES	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana
	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo
	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Vicente Capellin	Jose Pasqual
	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere
	Juan Borreguero		Vicente Ferrer	Fran ^{co} Ant ^o Aznar	Fran ^{co} Ant ^o Aznar
	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez
POR DAR TONO AL ÁNGEL	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez

¹⁶⁶¹ En el memorial se paga a Gregorio Borreguero por asistir con el contrabajo a los motetes y judiada.

	1820 ¹⁶³²	1821 ¹⁶³³	1822 ¹⁶³⁴	1823 ¹⁶³⁵	1824 ¹⁶³⁶
POR EL TRABAJO DE LOS VILLANCICOS					
POR LA MÚSICA EN LA PROCESIÓN	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana	Antonio ¹⁶⁶² Vilaplana	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana
	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo
	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero	Gregorio Borreguero		Fran ^{co} Ant ^o Aznar
	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere
	Juan Borreguero		Vicente Ferrer		Jose Pasqual
	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez



¹⁶⁶² No lo especifica pero parece por comparación con los otros años que estos son los músicos de la procesión.

ix. PAGO DETALLADO A CANTORES EN PESADAS PROPIOS 1825-1833

	1825 ¹⁶⁶³	1826 ¹⁶⁶⁴	1827 ¹⁶⁶⁵	1828 ¹⁶⁶⁶	1833 ¹⁶⁶⁷
MARÍA	Vicente Perpiñan	Jose Risueño	Jose Risueño	Antonio Sanchez	Jose Ceva
ÁNGEL	Trinitario Agullo	Vicente Perpiñan	Vicente Perpiñan	Vicente Perpiñan	Vicente Sansano
MARIÁS MUDAS	Simon Oliver	Jose Mendiola	Pasqual Marco	Carlos Gil	Francisco Soriano
	Joaquin Pasqual	D. Fran ^{co} Perpiñan	D. Fran ^{co} Perpiñan	Miguel Garcia	Isidro Belda
ÁNGELES DE ALMOHADA	Hijo de Thomas Agullo	Miguel Mendiola	Antonio Quiles	Jose Cerda	1668
	Hijo de Fran ^{co} Gil	Francisco Gil	Juan Pomares	Vicente Sansano	
ÁNGELES MUDOS	Hijo de D. Fran ^{co} Sanchez	Vicente Sansano	Manuel Pomares	Manuel Pomares	Jose Sanchez
	Hijo de D. Thomas Agullo	Hijo de Agullo	Antonio Peral	Antonio Peral	Francisco Orti
	Hijo de Bautista Javaloyes	Juan Anton	Manuel Peres	Antonio Asensio	Manuel Meseguer
	Hijo de Jose Pomares	Hijo de Juan Pomares	Manuel Aznar	Juan Marc	Juan Pomares
ARACELI	Jose Aznar	Francisco Trives	Jose Candela	Jose Candela	Antonio Ruiz
	Trinitario Agullo	Vicente Perpiñan	Vicente Perpiñan	Vicente Perpiñan	Vicente Sansano
	Francisco Sanchez	Francisco Sanchez	Francisco Sanchez	Jose Garrigos	Francisco Sanchez
	D. Bernardino Vidal	D. Bernardino Vidal	D. Bernardino Vidal	D. Bernardino Vidal	Bernardino Vidal Pbro
	D. Jayme Ceva	D. Jayme Ceva	D. Jayme Ceva	D. Jayme Ceva	D. Juan Galbis
CORONACIÓN	Antonio Perpiñan	Andres Pasqual	Antonio Sanchez	Blas Davo	Francisco Romero
	Vicente Perpiñan	Juan Sansano	Juan Sansano	Juan Sansano	Juan Sansano
	D. Jayme Muños	D. Jayme Muños	D. Jose Ferrandez	D. Jose Ferrandez	D. Vicente Irlés
TERNARIO	Fran ^{co} Ant ^o Asnar	Fran ^{co} Ant ^o Asnar	Fran ^{co} Ant ^o Asnar	Fran ^{co} Ant ^o Asnar	Trinitario Agullo
	Thomas Bernabe	Jose María Lopez	Jose María Lopez	Jose Lopez	D. Tomas Balsco
	P. F. Pasqual Galiano	P. F. Pasqual Galiano	P. Fr. Vicente Tellols	P. Fr. Vicente Tellols	P. Fr. Vicente Tellols

¹⁶⁶³ AHME H 188-9.¹⁶⁶⁴ AHME H 188-10.¹⁶⁶⁵ AHME H 188-12.¹⁶⁶⁶ AHME H 188-11.¹⁶⁶⁷ AHME H 189-8.¹⁶⁶⁸ Este año no vienen especificados ni en las pesadas de carne ni en las de dulce.

	1825 ¹⁶⁶³	1826 ¹⁶⁶⁴	1827 ¹⁶⁶⁵	1828 ¹⁶⁶⁶	1833 ¹⁶⁶⁷
ACOMPAÑAMIENTO TERNARIO	Francisco Sempere ¹⁶⁶⁹	Francisco Sempere ¹⁶⁷⁰	Francisco Sempere ¹⁶⁷¹	Francisco Sempere ¹⁶⁷²	Francisco Sempere ¹⁶⁷³
APÓSTOLES	P ^e Pasqual Galiano ¹⁶⁷⁴	P ^e Pasqual Galiano ¹⁶⁷⁵	P. Fr. Pasqual Galiano	P. Fr. Pasqual Galiano ¹⁶⁷⁶	P. Fr. Pasqual Galiano ¹⁶⁷⁷
	Salvador Molina ¹⁶⁷⁸	Salvador Molina ¹⁶⁷⁹	Salvador Molina ¹⁶⁸⁰	Salvador Molina ¹⁶⁸¹	Salvador Molina ¹⁶⁸²
	D ⁿ Jayme Muñoz	D ⁿ Jayme Muñoz	Fr. Antonio Albarran	P. Antonio Sans	Tomas Blasco
	Thomas Bernabe	Jose Hernandez	D ⁿ Jose Ferrandez	D ⁿ Jose Ferrandez	Jose Sansano
	D ⁿ Cayetano Garcia	D ⁿ Cayetano Garcia	F. Angelo Borja	P. Matias Botella	Miguel Beltran
	P. Fr. Jose Meseguer	Fray Vicente Irles	P. Fr. Jose Meseguer	P. Fr. Jose Meseguer	P. Fr. Jose Meseguer
	F. Jose Escriva	Fray Jose Peñido	Fr. Jose Pesudo	Geronimo Blasco	Ramon Botella
	F. Vicente Tellos	F. Vicente Tellos	P. Fr. Vicente Tellols ¹⁶⁸³	P. Fr. Vicente Tellols	P. Fr. Vicente Tellols
	F. Pasqual Igualada	F. Pasqual Igualada	F. Pasqual Igualada	Trinitario Agullo	Trinitario Agullo
	Fran ^{co} Antonio Aznar	Fran ^{co} Antonio Aznar	Fran ^{co} Antonio Aznar	Fran ^{co} Antonio Aznar	Diego Moscardo
	Jose Lopez	Jose María Lopez	Jose María Lopez	Jose Lopez	D. Ignacio Marco
ACOMPAÑAMIENTO DEL APOSTOLADO	Antonio Vilaplana ¹⁶⁸⁴	Antonio Vilaplana ¹⁶⁸⁵	Antonio Vilaplana ¹⁶⁸⁶	Antonio Vilaplana ¹⁶⁸⁷	Antonio Vilaplana ¹⁶⁸⁸

¹⁶⁶⁹ Bajón.

¹⁶⁷⁰ Bajón.

¹⁶⁷¹ Bajón.

¹⁶⁷² Bajón.

¹⁶⁷³ Bajón.

¹⁶⁷⁴ San Pedro.

¹⁶⁷⁵ San Pedro.

¹⁶⁷⁶ San Pedro.

¹⁶⁷⁷ San Pedro.

¹⁶⁷⁸ San Juan.

¹⁶⁷⁹ San Juan.

¹⁶⁸⁰ San Juan.

¹⁶⁸¹ San Juan.

¹⁶⁸² San Juan.

¹⁶⁸³ San Pedro.

¹⁶⁸⁴ No indica acompañamiento pero se infiere por lo acostumbrado otros años.

¹⁶⁸⁵ Violón.

¹⁶⁸⁶ Violón.

¹⁶⁸⁷ Violón.

¹⁶⁸⁸ Violón.

	1825 ¹⁶⁶³	1826 ¹⁶⁶⁴	1827 ¹⁶⁶⁵	1828 ¹⁶⁶⁶	1833 ¹⁶⁶⁷
	Francisco Sempere ¹⁶⁸⁹	Francisco Sempere ¹⁶⁹⁰	Francisco Sempere ¹⁶⁹¹	Francisco Sempere ¹⁶⁹²	Francisco Sempere ¹⁶⁹³
EL DÍA	D. Antonio Gonzalez	D. Jose Sansano		Jose Ferrandes	
	P. F. Lorenzo Borrello	Geroniomo Blasco	Geroniomo Blasco	Jose Pomares	D. Antonio Chanpocin y Pomares ¹⁶⁹⁴
MÚSICOS	D ⁿ Ignacio Rodriguez	D ⁿ Ignacio Rodriguez	D ⁿ Ignacio Rodriguez	D ⁿ Ignacio Rodriguez	Tomas Aznar
	D. Bernardino Vidal	D. Bernardino Vidal	D. Bernardino Vidal	D. Bernardino Vidal	D. Bernardino Vidal
	D. Thomas Bernabe		Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere
	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana
	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo
	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere
	Fran ^{co} Ant ^o Asnar	Fran ^{co} Ant ^o Asnar	Fran ^{co} Ant ^o Aznar	Fran ^{co} Ant ^o Aznar	Fran ^{co} Ant ^o Aznar
	Gaspar Rodriguez	Andres Rodriguez	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez
	Jose Pasqual	Jose Pasqual Lopez	Jose Pasqual	Jose Pasqual	Jose Pasqual
	Jose Lopez	Jose Lopez	Jose María Lopez	Jose Lopez	Jose María Lopez
			Jose Garrigos		
POR LLEVAR Y REPARTIR PAPELES					
POR CANTAR LOS MOTETES DE LOS APÓSTOLES	Maestro	Maestro	Maestro	Maestro	Maestro
	Thomas Bernabe	Jose María Lopez	Jose María Lopez	Jose Lopez	Tomas Blasco
	Fran ^{co} Ant ^o Asnar	Fran ^{co} Ant ^o Asnar	Fran ^{co} Ant ^o Aznar	Fran ^{co} Ant ^o Aznar	Trinitario Agullo
	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere
				Ramon Botella	
POR CANTAR MOTETES DE LA JUDIADA	Maestro	Maestro	Maestro	Maestro	Maestro
	Thomas Bernabe		Nicolas Sempere	Nicolas Sempere	D. Tomas Balsco
	Fran ^{co} Ant ^o Asnar	Fran ^{co} Ant ^o Asnar	Fran ^{co} Ant ^o Asnar	Fran ^{co} Ant ^o Aznar	Trinitario Agullo
	Jose Lopez	Jose Lopez	Jose María Lopez	Jose Lopez	Ramon Botella

¹⁶⁸⁹ No indica acompañamiento pero se infiere por lo acostumbrado otros años.

¹⁶⁹⁰ Bajón.

¹⁶⁹¹ Bajón.

¹⁶⁹² Bajón.

¹⁶⁹³ Bajón.

¹⁶⁹⁴ No lo especifica pero parece que es de los denominados “del dia” ya que solo cobra una pesada.

	1825 ¹⁶⁶³	1826 ¹⁶⁶⁴	1827 ¹⁶⁶⁵	1828 ¹⁶⁶⁶	1833 ¹⁶⁶⁷
	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana
	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere
MINISTRILES	Antonio Villaplana	Antonio Villaplana ¹⁶⁹⁵	Antonio Villaplana	Antonio Villaplana	Antonio Villaplana
	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere
	Francisco Antonio Asnar	Francisco Antonio Asnar	Francisco Antonio Aznar	Francisco Antonio Aznar	Tomas Aznar
	Gaspar Rodriguez	Andres Rodriguez	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez
	Jose Pasqual	Jose Pasqual	Jose Pasqual	Jose Pasqual	Jose Pasqual
		Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo
POR DAR TONO AL ÁNGEL	Martin Gonzalez	Martin Gonzalez	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere
POR LA MÚSICA EN LA PROCESIÓN	Antonio Vilaplana	Antonio Vilaplana ¹⁶⁹⁶	Antonio Vilaplana ¹⁶⁹⁷	Antonio Vilaplana ¹⁶⁹⁸	Antonio Vilaplana
	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo	Bautista Buyolo
	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez	Gaspar Rodriguez
	Jose Pasqual	Andres Pasqual	Jose Pasqual	Jose Pasqual	Jose Pasqual
	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere	Francisco Sempere
					Juan Aznar

¹⁶⁹⁵ Indica *Ministriles de la casa de la villa*.

¹⁶⁹⁶ Indica *menestriles en la procesión*.

¹⁶⁹⁷ Indica *menestriles en la procesión*.

¹⁶⁹⁸ No indica por tocar en la procesión pero se deduce por comparación con otros años.

xi. PAGO DETALLADO A CANTORES EN PESADAS PROPIOS 1839-1873

	1839 ¹⁶⁹⁹	1841 ¹⁷⁰⁰	1860 ¹⁷⁰¹	1862 ¹⁷⁰²	1873 ¹⁷⁰³
MARÍA	Juan Esteve				
ÁNGEL	Manuel Romero				
MARIÁS MUDAS	Pasqual Llopis	Jose Pons			
	Juan Peral	Francisco Ortiz			
ÁNGELES DE ALMOHADA	Francisco Martinez	D. Pascual Gutierrez			
	Diego Mas	Vicente Mico			
ÁNGELES MUDOS	Cirilo Lopez	Vicente xxx y Aznar			
	Jose Peral	Francisco xxx y Aznar			
	Jose Orts	Jose Soler			
	Jose Tari	Antonio Caracena			
ARACELI	Manuel Romero				
	Francisco Sanchez				
	Bernardino Vidal				
	D. Jaime Ceva	D. Jaime Ceva			
CORONACIÓN	D. Vicente Martinez	Jose Albarranch			
	D. Ramon Martinez	Diego Maz			
	D. Vicente Irles	D. Vicente Irles			
TERNARIO	D. Trinitario Agullo				
	D. Tomas Blasco				
	D. Vicente Tellols				
ACOMPAÑAMIENTO TERNARIO	Ramon Botella ¹⁷⁰⁴				
APÓSTOLES	D. Salvador Molina ¹⁷⁰⁵	D. Salvador Molina ¹⁷⁰⁶			
	D. Jaime Marcos ¹⁷⁰⁷	D. Jayme Marco ¹⁷⁰⁸			
	D. Vicente Tellols	D. Vicente Tellols			
	D. Tomas Blasco	Ramon Botella			
	D. Tomas Martinez	Jose Aznar			
	D. Miguel Beltran	D. Miguel Beltran			
	D. Andres Pasqual	D. Andres Pasqual			
	D. Francisco Mora	D. Francisco Mora			
	D. Joaquin Navarro	D. Joaquin Navarro			
	Trinitario Agullo	Trinitario Agullo			
Nicolas Sempere	Nicolas Sempere				
ACOMPAÑAMIENTO DEL APOSTOLADO	Ramon Botella ¹⁷⁰⁹	Antonio Campos ¹⁷¹⁰			
EL DÍA	Cayetano Ramon	Jose Macia			
MAESTRO DE CAPILLA	Fran ^{co} Ant ^o Aznar	Maestro 20,16			

¹⁶⁹⁹ AHME 225-37.

¹⁷⁰⁰ AHME 48/18.

¹⁷⁰¹ AHM D3-12.

¹⁷⁰² AHME D3-12.

¹⁷⁰³ AHME H 146-7.

¹⁷⁰⁴ No lo indica pero se deduce.

¹⁷⁰⁵ Es de suponer que sea San Juan ya que aunque no lo especifica cobra 14 reales en vez de 7 como el resto de apóstoles.

¹⁷⁰⁶ Indica *El Juan*.

¹⁷⁰⁷ San Pedro.

¹⁷⁰⁸ Indica *El Pedro*.

¹⁷⁰⁹ No indica que sea acompañante pero en 1833 lo era y hace el apostol n° 13.

¹⁷¹⁰ Indica *Acompañamiento tiple*.

	1839 ¹⁶⁹⁹	1841 ¹⁷⁰⁰	1860 ¹⁷⁰¹	1862 ¹⁷⁰²	1873 ¹⁷⁰³
POR CANTAR LOS MOTETES DE LOS APÓSTOLES	Francisco Aznar ¹⁷¹¹	Francisco Aznar ¹⁷¹²			
	D. Vicente Tellols	D. Vicente Tellols			
	D. Tomás Blasco	Antonio Campos ¹⁷¹³			
	Trinitario Agullo	Trinitario Agullo			
	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere			
	Ramón Botella	Ramón Botella			
POR CANTAR MOTETES DE LA JUDIADA	Francisco Aznar	Francisco Aznar ¹⁷¹⁴			
	D. Vicente Tellols	D. Vicente Tellols			
	D. Tomás Blasco	Antonio Campos ¹⁷¹⁵			
	Trinitario Agullo	Trinitario Agullo			
	Nicolas Sempere	Nicolas Sempere			
	Ramón Botella	Ramón Botella			
POR DAR TONO AL ÁNGEL	Tomás Sansano ¹⁷¹⁶				
POR EL TRABAJO DE LOS VILLANCICOS					
POR LA MÚSICA EN LA PROCESIÓN					



¹⁷¹¹ Maestro de capilla.

¹⁷¹² Maestro de capilla.

¹⁷¹³ Indica Acompañamiento tiple.

¹⁷¹⁴ Maestro de capilla.

¹⁷¹⁵ Indica Acompañamiento tiple.

¹⁷¹⁶ Era el organista. Este es el primer año que aparece un organista dando el tono al ángel.

e. APÉNDICE D: PARTITURAS ADORNADAS

En este apéndice se realiza una comparativa entre los cantos adornados que fueron recogidos por Alfredo Javaloyes en su partitura de 1933 y el arquetipo que aparece en la Consueta de 1709.

ÍNDICE:

I. AY TRISTA VIDA CORPORAL (MARÍA).....	144
II.GRAN DESIG (MARÍA).....	145
III.DEU VOS SALVE (ÁNGEL).....	146
IV.O PODER DEL ALT IMPERI (TERNARIO).....	152
V.ESPOSA E MARE (ARACELI)	154
VI.DE BES FORT DESAVENTURA (SANTO TOMÁS)	169
VII.VOS SIAU BEN ARRIBADA (CORONACIÓN)	170

i. AY TRISTA VIDA CORPORAL (MARÍA)

Ay trista vida
(María)

Javaloyes 1933

Consueta 1709

Ay tri - - - - s ta - - - - vi - - - -

da - - - - co - - - -

- - - - r po - - - - ral O mo - - - -

- - - - n cru - e - - - - l ta - - - -

- - - - n de - si - gua - - - - l

ii. GRAN DESIG (MARÍA)

Gran desig
(María)

Javaloyes
1933

Consueta
1709

Gran de - - - - - sig me a - - - - -

ven - gu - - - - -

t al co - - - - - r del me - - - - -

car - - - - - fill - - - - -

ple de - - - - - a - - - - - mor

iii. DEU VOS SALVE (ÁNGEL)

Deu vos salve
(Ángel)

Javaloyes
1933

Consueta
1709

Deu vos salve

The image displays a musical score for the piece "Deu vos salve". It is arranged in six systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The score features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs, eighth-note patterns, and triplet markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A watermark for "UNIVERSITATIS Miguel Hernández" is visible in the background of the score.

Deu vos salve

The image displays a musical score for the piece "Deu vos salve". It is arranged in five systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and ornaments. Specific performance instructions are marked with numbers 3 and 6, indicating triplets and sixteenth-note runs. A large, semi-transparent watermark for "UNIVERSITAT DE VALÈNCIA Miguel Àngel Hernández" is visible in the background of the score.

Deu vos salve

The musical score for 'Deu vos salve' is presented in five systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as sixteenth-note runs, triplets, and sixteenth-note chords. Fingerings are indicated by numbers 3 and 6. A watermark for 'UNIVERSITAT DE VALÈNCIA Miguel Agustín Hernández' is visible in the background of the score.

Deu vos salve

The image displays a musical score for the piece "Deu vos salve". It is written for a single melodic line and a basso continuo line. The score is organized into five systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are several triplets and sixteenth-note passages. A watermark for "UNIVERSITAT DE VALÈNCIA Miguel Agustín Hernández" is visible in the background of the score.

Deu vos salve

The image displays a musical score for the piece "Deu vos salve". The score is arranged in five systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, as well as rests. There are several performance markings: a "5" above the first measure of the first system, and "6" above measures 10, 11, 12, 13, 14, and 15. A "3" is placed above measures 16 and 17. A large, faint watermark reading "UNIVERSITAS" is visible in the background of the score.

iv. O PODER DEL ALT IMPERI (TERNARIO)

O poder del alt imperi
(Ternari)

Javaloyes
1933

O - - - - - po - - - - - der de - - - - - l

Consueta
1709

a - - - - - lt i - - - - - m

O - - - - - po - - - - -



O poder del alt imperi

pe - - - - - ri - - - - - im - pe - - - - -

der de - - - - - l a - - - - - lt im - pe - - - - -

O - - - - - po -

Detailed description: This system contains the first two lines of the musical score. The top staff is a vocal line in 5/4 time, with lyrics 'pe - - - - - ri - - - - - im - pe - - - - -'. The second staff is a piano accompaniment. The third staff continues the vocal line with lyrics 'der de - - - - - l a - - - - - lt im - pe - - - - -'. The fourth staff is another piano accompaniment. The fifth staff is a bass line with lyrics 'O - - - - - po -'. The sixth staff is a final piano accompaniment.

ri del alt im - pe - - - - ri

ri del alt im - - per - - - - ri

der del alt im - - - pe - - - - ri

Detailed description: This system contains the next two lines of the musical score. The top staff is a vocal line with lyrics 'ri del alt im - pe - - - - ri'. The second staff is a piano accompaniment. The third staff continues the vocal line with lyrics 'ri del alt im - - per - - - - ri'. The fourth staff is another piano accompaniment. The fifth staff is a bass line with lyrics 'der del alt im - - - pe - - - - ri'. The sixth staff is a final piano accompaniment.

v. ESPOSA E MARE (ARACELI)

Esposa e Mare
(Araceli)

The musical score is presented in six systems, each containing two staves. The top staff of each system is labeled 'Javaloyes 1933' and the bottom staff is labeled 'Consueta 1709'. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). The lyrics 'E - - - - - Es - po - - - - - o - - - - -' are written below the vocal lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. A watermark for 'UNIVERSITAT Miguel Hernández' is visible in the background of the score.

The image displays a musical score for a piece titled "LA FESTA EN LOS SIGLOS XVII, XVIII Y XI". The score is presented in a system of six staves, arranged in three pairs. Each pair consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment line (bottom staff). The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics "o - sa e - e" are written below the vocal line, with horizontal lines indicating the placement of the notes. The piano accompaniment is written in a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The score is enclosed in a black rectangular border. A large, faint watermark is visible in the background, reading "UNIVERSITAS Miguel Hernández".

The image shows a musical score for a hymn, consisting of six systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The lyrics are: "ma - - - re de Deu a". The music is in a minor key, indicated by a single flat (B-flat) in the key signature. The tempo and meter are not explicitly stated. The score is enclosed in a black rectangular border.



The image displays a musical score for three voices, arranged in three systems. Each system consists of a vocal line and a basso continuo line. The vocal lines are written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "nos an - - - gels". The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a basso continuo line with a similar rhythmic pattern. The lyrics are placed below the vocal lines, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

Miguel
Hernández

The image displays a musical score for a piece titled "LA FESTA EN LOS SIGLOS XVII, XVIII Y XI". The score is presented in a system of six staves, organized into three pairs. Each pair consists of a vocal line (top staff) and a basso continuo line (bottom staff). The vocal lines are written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The lyrics "se - - - - - gui - - - - -" are written below the vocal staves. The basso continuo lines are written in a bass clef with a key signature of one flat. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests. A large, faint watermark is visible in the background, reading "UNIVERSITAT Miguel Hernández".

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a lute line. The vocal lines are in G major and 3/4 time. The lute lines are in G major and 3/4 time. The lyrics are 'reu' and 'Se'. A watermark for 'UNIVERSITAS Miguel Hernández' is visible in the background.

The image displays a musical score for a piece in G minor, consisting of vocal parts and keyboard accompaniment. The score is arranged in five systems, each with two staves. The vocal parts are written in treble clef, and the keyboard parts are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "se - - - - - se - - - - - se - - - - - se - - - - - se". The first system includes a fermata over the final note of the vocal line. The second system includes a fermata over the final note of the vocal line. The third system includes a fermata over the final note of the vocal line. The fourth system includes a fermata over the final note of the vocal line. The fifth system includes a fermata over the final note of the vocal line. A large, faint watermark for "UNIVERSITAS Miguel Hernández" is visible in the background of the score.

The image displays a musical score for a piece in B-flat major, consisting of six staves. The first staff is in treble clef and begins with a five-measure rest, followed by a melodic line. The second staff is in bass clef and contains a similar melodic line. The third staff is in treble clef, and the fourth is in bass clef, both containing rhythmic accompaniment. The fifth staff is in bass clef and contains a melodic line. The sixth staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The score is enclosed in a black rectangular border. A watermark for 'UNIVERSITAT Miguel Hernández' is visible in the background.

se - gui - - - - i - reu _____ se _____

se - gui - - - - i - reu _____ se _____

se - gui - - - - i - reu _____ se _____

se - qui - - - - i - reu _____ se _____

se - e - reu

se - e - reu

se - e - reu

UNIVERSITAS Miguel Hernández

The image shows a musical score for a piece with lyrics. The score is arranged in three systems, each with a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are: "se - - - e - reu En en". The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The vocal lines are in treble clef, and the basso continuo lines are in bass clef. The lyrics are written below the vocal lines. The first system has a vocal line with a melodic line and a basso continuo line with a simple harmonic accompaniment. The second system has a vocal line with a melodic line and a basso continuo line with a simple harmonic accompaniment. The third system has a vocal line with a melodic line and a basso continuo line with a simple harmonic accompaniment. The lyrics are: "se - - - e - reu En en".

ca - - - - a - di - ra - - - re - - - e - al _____

ca - - - - a - di - ra - - - re - - - e - al _____

ca - - - - a - di - ra - - - re - - - e - al _____

ca - - - - a - di - ra - - - re - - - e - al _____

e en lo

e en lo

e en lo

The image displays a musical score for a piece titled "LA FESTA EN LOS SIGLOS XVII, XVIII Y XI". The score is presented in a system of six staves. The first two staves of each system are for a vocal line, and the last two are for a lute accompaniment. The vocal lines are written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are: "rey - - - ne - - - ce - - - les - - - ti - - - i - - - al - -". The lute accompaniment is written in a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The music consists of a series of rhythmic patterns and melodic lines. A large, faint watermark is visible in the background of the score, reading "UNIVERSIDAD Miguel Hernández".

The image displays a musical score for three voices, likely soprano, alto, and tenor/bass, arranged in three systems. Each system consists of a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are 'ce - les - ti - i - al'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and various musical symbols such as slurs, ties, and repeat signs. A large, faint watermark for 'UNIVERSITAS Miguel Hernández' is visible in the background of the score.

vi. DE BES FORT DESAVENTURA (SANTO TOMÁS)

De bes fort desaventura

(Santo Tomás)

Javaloyes
1933

Consueta
1709

De _____ bes fort de sa - - - - ven - tu - ra

de mi tri - - - - ist des a-con.so-la - - - -

- - at que non si - a asi tro - va - - - - at

en es - ta Sanc - ta se - pul tu - - - - ra

vii. VOS SIAU BEN ARRIBADA (CORONACIÓN)

Vos siau ben arribada
(Coronación)

The musical score is presented in six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal lines are in G minor (one flat) and common time. The piano accompaniment lines are in G minor and common time. The lyrics are: Vos si - au ben a - - - rri - ba - .

Javaloyes 1933
Vos si - au ben a - - - rri - ba -

Consueta 1709

Javaloyes 1933
Vos si - au ben a - - - rri - ba -

Consueta 1709

Javaloyes 1933
Vos si - au ben a - - - rri - ba -

Consueta 1709

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Miguel Hernández

Vos siau ben arribada

The musical score is presented in three systems, each with four staves. The first system (measures 6-10) features a vocal line in the upper staff and a basso continuo line in the lower staff. The lyrics are: "da a rey - nar". The second system (measures 11-15) continues the vocal and basso continuo parts with the lyrics: "e - ter - - - - nal - ment on tan tos". The third system (measures 16-20) shows the vocal line with a triplet of eighth notes on the word "tos" and the basso continuo line. A large, semi-transparent watermark "UNIVERSITAS Miguel Hernández" is visible in the background of the score.

Vos siau ben arribada

18
de con - - - ti - nent per - nos se -

18
de con - - - ti - nent per - nos se -

18
de con - - - ti - nent per nos se -

23
- reu - co - ro - na - - - - da

23
- reu - co - ro - na - - - - da

23
- reu - co ro na - - - - da