

LA MÚSICA DE LA CATEDRAL DE ORIHUELA EN EL TERCER CUARTO DEL SIGLO XVII – EL MAGISTERIO DE JERÓNIMO COMES (1651-1676)

Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá” de Alicante

Departamento de Musicología

Autor: Fco. Iván Baeza Murcia

Directora: D^a. Carolina Montalt Bueno

Alicante, Mayo de 2012

© Francisco Iván Baeza Murcia, 2018

I.S.B.N.: 978-84-697-9716-7



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada 2.5 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/es/).

Agradecimientos

En primer lugar debo de expresar mi más profundo agradecimiento a mi mentora y principal guía en el presente trabajo de investigación: la profesora D^a. Carolina Montalt Bueno.

Mi más sentido reconocimiento hacia el profesorado perteneciente al Departamento de Musicología del Conservatorio Superior de Alicante: al Catedrático de Musicología, Dr. D. José María Vives Ramiro, a D. Carles Valls i Gregori y a D^a. Marina Sáez Andreu. Sin la aportación de todos ellos hubiera sido imposible realizar este trabajo.

Además deseo dejar constancia de mi gratitud hacia algunas personas e instituciones:

D. José Antonio Martínez García, director de la Comisión Diocesana para los Bienes Culturales del Obispado de Orihuela-Alicante.

D. Mariano Cecilia Espinosa, D^a. Gema Ruiz González y Plácido, personal del archivo diocesano de Orihuela.

D. Vicent Pons Alós, rector del Archivo de la Catedral Metropolitana de Valencia y D. Juan Ignacio Pérez Gimenez archivero de la Catedral de Valencia.

Al personal de las Bibliotecas de Orihuela, Albatera y Universidad de Alicante.

También deseo dejar constancia de la ayuda ofrecida por los siguientes investigadores: Juan Pérez Berná, José Ojeda Nieto, Antonio Luis Galiano Pérez, Santiago Ruiz Torres, Sergio Evlampiev Ferri y Juan Flores Fuentes.

“Queda mucho por hacer”

Sumario

Resumen.....	3
ÍNDICE DE ABREVIATURAS.....	4
INTRODUCCIÓN.....	6
I. GÉNESIS.....	6
II. OBJETO DE ESTUDIO.....	6
III. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	8
IV. OBJETIVOS.....	13
V. METODOLOGÍA.....	14
VI. PREGUNTAS E INTERROGANTES.....	21
VII. DIFICULTADES.....	22
1. APARTADO BIOGRÁFICO Y DESCRIPCIÓN DEL ENTORNO MUSICAL.....	23
1.1. PANORÁMICA GENERAL EN EL TERCER CUARTO DEL SIGLO XVII.....	23
1.2. LA CAPILLA DE MÚSICA.....	25
1.2.1. El maestro de capilla.....	27
1.2.2. El sochantre.....	29
1.2.3. El organista.....	31
1.2.4. Los capellanes cantores.....	32
1.2.5. Los infantillos.....	34
1.2.6. Los músicos.....	35
1.3. DATOS BIOGRÁFICOS DE JERÓNIMO COMES.....	38
1.3.1. Antecedentes en Orihuela (1628-1651).....	38
1.3.2. Primeros datos (CA. 1627-1650).....	39
1.3.3. Magisterio en Orihuela (1651-1676).....	43
1.3.4. Últimos años (1676-1678).....	49
2. BREVE HISTORIA SOBRE LA EVOLUCIÓN DE LA FORMA MOTETE.....	53
2.1. DEFINICIÓN Y ORÍGENES DEL MOTETE.....	53
2.2. EL MOTETE CLÁSICO DEL SIGLO XVI.....	55
2.3. EL MOTETE HISPÁNICO Y VALENCIANO (SIGLO XVI).....	57
2.4. LAS INNOVACIONES EN EL MOTETE BARROCO DEL SIGLO XVII.....	65
2.5. EL MOTETE BARROCO EN EL CASO ESPAÑOL Y LOS REPERTORIOS VALENCIANOS.....	69
2.6. RESUMEN.....	73
3. LA MÚSICA DEL MAESTRO JERÓNIMO COMES.....	75
3.1. CRITERIOS ANALÍTICOS Y DESCRIPTIVOS DE LAS FUENTES MUSICALES.....	75
3.2. EL MOTETE <i>O DOCTOR OPTIME</i>	76
3.2.1. Descripción de la fuente.....	76
3.2.2. Análisis formal.....	79
3.2.2.1. Forma y estructura.....	82
3.2.2.2. Sonido.....	88
3.2.2.3. Armonía.....	92
3.2.2.4. Melodía.....	98
3.2.2.5. Ritmo.....	101
3.2.2.6. Crecimiento musical.....	103
3.2.2.7. Influencia del texto.....	104
3.3. EL MOTETE <i>O QUAM SPECIOSA</i>	108
3.3.1. Descripción de la fuente.....	108
3.3.2. Análisis formal.....	110
3.3.2.1. Forma y estructura.....	112
3.3.2.2. Sonido.....	118
3.3.2.3. Armonía.....	122

3.3.2.4. Melodía.....	131
3.3.2.5. Ritmo.....	135
3.3.2.6. Crecimiento musical.....	136
3.3.2.7. Influencia del texto.....	137
3.4. EL MOTETE <i>SACERDOS ET PONTIFEX</i>	141
3.4.1. Descripción de la fuente.....	141
3.4.2. Análisis formal.....	144
3.4.2.1. Forma y estructura.....	146
3.4.2.2. Sonido.....	150
3.4.2.3. Armonía.....	154
3.4.2.4. Melodía.....	163
3.4.2.5. Ritmo.....	167
3.4.2.6. Crecimiento musical.....	169
3.4.2.7. Influencia del texto.....	170
3.5. LA ANTÍFONA <i>FELIX NAMQUE</i>	173
3.5.1. Descripción de la fuente.....	173
3.5.2. Comentario sobre esta pieza.....	175
4. INFLUENCIAS ENDÓGENAS Y EXÓGENAS EN LA OBRA DE JERÓNIMO COMES	176
4.1. EL CASO DE JUAN BTA. COMES – EL MOTETE <i>IN NOMINE JESU</i>	176
4.1.1. Características generales.....	177
4.1.2. Comparativa de estilos.....	181
4.2. EL CASO DE ROQUE MONTSERRAT – EL MOTETE <i>TU ES PETRUS</i>	185
4.2.1. Características generales.....	186
4.2.2. Comparativa de estilos.....	190
4.3. EL ESTILO MUSICAL DE LOS MOTETES DE JERÓNIMO COMES.....	191
5. CONCLUSIONES GENERALES.....	197
5.1. JERÓNIMO COMES Y SU ENTORNO MUSICAL.....	197
5.2. EL MOTETE DEL <i>SEICENTO</i>	202
5.3. CARACTERÍSTICAS DE LOS MOTETES DE JERÓNIMO COMES.....	204
5.4. EL ESTILO MOTÉTICO DE JERÓNIMO COMES.....	208
5.5. VALORACIONES FINALES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.....	212
6. BIBLIOGRAFÍA.....	213
6.1. FUENTES DOCUMENTALES.....	213
6.2. FUENTES MUSICALES.....	214
6.3. ESTUDIOS Y PUBLICACIONES GENERALES.....	214
6.4. RECURSOS ELECTRÓNICOS Y MATERIAL MULTIMEDIA.....	219
APÉNDICES DOCUMENTALES.....	220
Apéndice 1: Nombramiento de Comes en la Capellanía del Rey.....	220
Apéndice 2: Compra de la casa de Jerónimo Comes.....	221
Apéndice 3: Jubilación de Jerónimo Comes.....	223
Apéndice 4: Testamento de Jerónimo Comes.....	223
TRANSCRIPCIONES.....	228

Resumen

El presente trabajo de investigación supone una actualización de los datos biográficos del compositor y maestro de capilla Jerónimo Comes (*ca.* 1627 – 1678). Por otra parte, se estudian los recursos estéticos que están presentes en sus composiciones musicales y se buscan semejanzas e influencias entre los compositores coetáneos. Para ello, se procede al análisis formal y estilístico de los motetes de Comes a partir del modelo personalizado que propone Jan Larue estructurado en cinco principios para definir un estilo musical (sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento musical) a los que se añaden elementos analíticos propios como el estudio de la forma, estructura y la influencia del texto en la música. Los materiales analizados fueron los motetes: *O doctor optime*, *O quam speciosa*, *Sacerdos et Pontifex* y la antífona *Felix namque*. Para estudiar las influencias exógenas y endógenas en la obra de Jerónimo Comes se seleccionó el motete *In nomine Jesu* de Juan Bautista Comes (*ca.* 1582 – 1643) y el motete *Tu es Petrus* de Roque Monserrat. Entre las características musicales observadas en la obra de Jerónimo Comes destaca por su peculiar estilo *concertato*, esto es, la policoralidad dialogante como principio de ordenación de la música, la gran carencia en el empleo de “solos”, la ausencia de la música instrumental y la falta de riqueza melódica fruto del uso intensivo de la textura homofónica más propia de la polifonía renacentista española.

Palabras clave: Comes, Jerónimo (*ca.* 1627 – 1678), música – S. XVII, música sagrada, motetes, análisis musical, Catedral de Orihuela

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

AMO: Archivo Municipal de Orihuela

ACV: Archivo Catedral de Valencia

ADO: Archivo Diócesis de Orihuela

ca: circa (alrededor de)

Cat.: Catedral

c.: compás

cc.: compases

Decrev.: decreverunt

dism.: disminuída

Fol.: folio

Fols.: folios

Ill^a: ilustrísima (se refiere al obispo)

inv.: inversión

L: libras

LU: *Liber Usualis*, Tournai, Benedictinos de Solesmes, 1953.

op. cit.: opus citado

pág.: página

págs.: páginas

PB: PÉREZ, J.: *La capilla de música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro*, 3 Vols., Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

CLP: CLIMENT, J. Y PIEDRA, J.: *Juan Bautista Comes y su tiempo – Estudio biográfico*, Madrid, Comisaría nacional de la música, 1977.

Sta. Ig.: Santa Iglesia (se refiere a la Catedral de Orihuela).

s.f.: sin fecha

s.l.: sin lugar

r: recto

v: vuelta

V.: voz del diccionario

VVAA.: varios autores

Vol.: volumen

INTRODUCCIÓN

I. GÉNESIS

Actualmente, uno de los datos que más sorprende en el panorama musical nacional e internacional es la gran ausencia de interpretación de música barroca valenciana. Bastaría tan solo ojear entre los manuales y catálogos editados hasta la fecha, para darse cuenta del poco conocimiento que se tiene de los compositores valencianos. Inclusive, en los círculos musicales e intelectuales, grandes compositores y polifonistas de la talla de Juan Bautista Comes, Vicente García Velcaire, Antonio Teodoro Ortells, Pedro Rabasa, Juan Bautista Cabanilles o José Pradas siguen siendo totalmente desconocidos.

Resulta verdaderamente lamentable como, la mayor parte del patrimonio musical valenciano que se custodia en los archivos eclesiásticos, duerme un sueño profundo a la espera de que se realicen investigaciones, publicaciones y conciertos. La consecuencia directa es la imposibilidad que tienen aquellos profesionales encargados de la *praxis* musical como es el caso de compositores, directores o intérpretes de conocer y familiarizarse con su propia heredad musical. No obstante, es significativo como desde el campo de la musicología cada vez se muestra más interés por estudiar, transcribir y dar a conocer este patrimonio, por ello, cada vez surgen más estudios especializados en este repertorio antiguo.

En el caso oriolano el problema es todavía mayor, ya que sorprende de forma notoria el escaso interés mostrado por los musicólogos hacia la música del *seicento* oriolano. Existe una laguna patente entre las producciones de Ginés Pérez de la Parra (ca.1548-1600) y el maestro Matías Navarro (1666-1727).

Las principales razones que han motivado la realización del siguiente trabajo vienen infundadas por una parte, por la necesidad imperante de difundir parte de nuestro legado cultural en desconocimiento y por otro, el grado de cercanía y disponibilidad que el tema posibilita.

II. OBJETO DE ESTUDIO

El propósito primero de este trabajo es estudiar y dar a conocer las composiciones del maestro valenciano Jerónimo Comes (ca.1627-1678) conservadas en el recién inaugurado Archivo para los Bienes Culturales de la Diócesis Orihuela-Alicante. Este autor sirvió en la

capilla de música oriolana entre los años 1651 al 1676 y su obra es bastante exigua en comparación a otros maestros que desempeñaron su labor en esta institución.

Las piezas seleccionadas en esta investigación son las únicas conservadas de este autor: tres motetes y una antífona en lengua latina. Todas ellas, obras paralitúrgicas para ser cantadas de modo antifonal por varios coros en espacios distintos.

El motete *O doctor optime* a 5 voces¹, con dos arpas acompañantes muy similares, está dedicado a la figura de Santo Tomás de Aquino, doctor de la Iglesia Católica y patrón de los estudiantes. Aunque la dedicatoria no aparece en el encabezamiento de la composición, en el tercer verso del motete se contempla con total claridad el texto *Beate Thoma* que hace mención al santo.

El segundo de los motetes, *O quam speciosa* posee una formación a 7 voces², está dedicado a la festividad de la Virgen del Rosario que tiene lugar el primer domingo de los meses de mayo y octubre.

El tercero de su producción corresponde al motete *Sacerdos et Pontifex* a 8 voces³ y su representación se inserta en las vísperas del confesor del obispo. Normalmente tiene que ver con los actos que realiza el pontífice de Orihuela en la Catedral de la misma, por ejemplo las visitas pastorales y las misas pontificias.

Por último, la antífona incompleta *Felix namque* a 8 voces (no se conoce la formación para el primer coro)⁴, aparece con el título *Et omni laude dignissima* en el Catálogo musical del Archivo de la Catedral de Orihuela⁵, resulta muy complicada su recuperación dado el estado fragmentario de la pieza original.

De todas las piezas descritas, solo el motete *O doctor optime* contiene acompañamiento de continuo. El resto de piezas carecen de cualquier acompañamiento, bien porque se cantaba a *capella* o porque se ha perdido.

¹ ADO *Música en legajos: O doctor optime* 133/4. Motete a 5 voces A-CATB y dos acompañamientos de arpa, 7 *particellas*.

² Ibídem. *O quam spetiosa* (sic.) 124/5. Motete a 7 voces CAT-CATB, 7 *particellas*.

³ Ibídem. *Sacerdos et Pontifex* 133/3. Motete a 8 voces CCAT-CATB, 8 *particellas*.

⁴ Ibídem. *Et omni laude dignissima* 130/11. Antífona a 8 voces CAT (2º coro), 3 *particellas*.

⁵ JOSÉ CLIMENT: *Fondos musicales de la región valenciana – Catedral de Orihuela*, Vol. IV, Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986, pág. 120.

Al final de este trabajo se aporta un breve estudio comparativo entre las piezas analizadas de Jerónimo Comes y los motetes de dos autores coetáneos a Comes, como son Juan Bautista Comes y el sucesor en el templo oriolano Roque Monserrat.

Para el estudio comparativo se ha seleccionado el motete *In nomine Jesu* a 8 voces conservado en el Archivo Diocesano de Orihuela⁶, y atribuido a Juan Bautista Comes por J. Climent⁷. En el presente trabajo se pudo comprobar como efectivamente es la misma pieza que se conserva en el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia con la signatura 1.222⁸.

El otro motete estudiado es el motete *Tu es Petrus* a 8 voces de Roque Monserrat conservado en Orihuela⁹.

Otra de las partes que se ha considerado es la que trata de la biografía de Jerónimo Comes, en especial aquellos períodos de su vida más recónditos. En general, se divide en tres periodos: su etapa formativa en la Seo Metropolitana de Valencia (ca. 1627-1651), su periodo en la dirección de la música de la Catedral de Orihuela (1651-1676) y finalmente sus últimos años en calidad de prebendado al servicio de la institución oriolana (1676-1678).

Entre otras cuestiones que se tratan en la presente investigación tienen que ver con las funciones que desempeñan los empleados al servicio de la capilla catedralicia de música, se dan a conocer algunos de los nombres que estuvieron a las órdenes del músico valenciano: capellanes cantores, organistas, músicos, infantes, etc.

III. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El *opus musicae* del compositor Jerónimo Comes se encuentra en el lugar donde ejerció su actividad profesional. Su obra resulta muy reducida si se la compara con otras producciones posteriores. En el caso de su sucesor Roque Monserrat se conservan 26 composiciones y de Matías Navarro (el más destacado por J. Climent en su catálogo) en torno a 321 composiciones.

El inventario que legó Monserrat al cabildo oriolano¹⁰ no ha podido ser consultado en este estudio por diversas razones. J. Pérez señala que en este ejemplar figuran la recopilación de

⁶ ADO *Música en legajos: In nomine Jesu* 134/13. Motete a 8 voces CCAT-CATB y un acompañamiento cifrado, 9 *particellas*.

⁷ JOSÉ CLIMENT: Op. cit., pág. 121.

⁸ JOSÉ CLIMENT: *Fondos musicales de la región valenciana – Real Colegio de Corpus Christi Patriarca*, Vol. II, Valencia, Instituto de Musicología – Institución Alfonso “El Magnánimo”, 1984, pág. 237.

⁹ ADO *Música en legajos: Tu es Petrus* 133/7. Motete a 8 voces CCAT-CATB y dos acompañamientos cifrados, 10 *particellas*.

¹⁰ ADO *Inventario de obras de Roque Monserrat*, s.f.

obras del archivo personal de Monserrat, en su mayoría obras en latín y en menor cantidad composiciones en lengua romance¹¹. No se sabe por tanto, si corresponde con el catálogo publicado por Climent o si se incluyen algunas de las obras de Jerónimo Comes.

Según la información que se desprende del inventario sobre los fondos musicales oriolanos realizado por Carlos Moreno (1874-1962) en mayo de 1909¹², no parece que se perdiera ninguna composición de Juan Bautista o de Jerónimo Comes durante la contienda de 1936-1939. Todas las composiciones del linaje Comes se corresponden con el catálogo publicado por J. Climent en 1986. Al parecer J. Climent se sirvió de este documento para la realización de su edición.

En lo referente a la bibliografía existente sobre el compositor es muy exigua, en la mayoría de casos aparece ligada a la figura de Juan Bautista Comes¹³.

Los primeros autores que tratan sobre Jerónimo Comes fueron los dos maestros de capilla de la ciudad de Valencia: J. Climent procedente de la metropolitana y J. Piedra originario del Patriarca, ambos en tarea conjunta publicaron en 1977 un manual que trata en esencia del estudio biográfico del compositor Juan Bautista Comes¹⁴. En este texto aparecen las primeras referencias sobre Jerónimo Comes, su primer período en la Seo valenciana, las relaciones familiares, etc.

El trabajo monográfico más completo sobre Jerónimo Comes publicado hasta la fecha se halla en el ya mencionado catálogo de J. Climent, el cual sirvió como punto de partida en esta investigación¹⁵.

¹¹ Juan Pérez Berná es el autor de uno de los trabajos más importantes realizados hasta la fecha sobre la figura de Matías Navarro y también sobre la capilla de música de la Catedral de Orihuela, a partir de ahora se mencionará en su forma abreviada PB. JUAN PÉREZ: *La capilla de música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro*, Vol. 1, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2007, pág. VI de la introducción.

¹² CARLOS MORENO: *Archivo de Música – Propiedad de la Santa Iglesia Catedral de Orihuela. Inventario*, Orihuela, 1909.

¹³ Por ejemplo aparece en los siguientes trabajos: JOSÉ CLIMENT: “Los polifonistas del siglo XVII” en GONZALO BADENES: *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Alicante, Ed. Prensa Alicantina, 1992, pág. 172.; JOSÉ CLIMENT: *Historia de la Música Valenciana*, Valencia, Rivera Mota, 1989, pág. 40.; JOSÉ CLIMENT: “La música en el siglo XVII”, en VVAA: *La luz de las imágenes*, Orihuela, Generalitat Valenciana, 2003, págs. 159-160.; JOSÉ CLIMENT: *El cançoner musical d’Ontinyent*, Ajuntament d’Ontinyent, 1996. Pág. 29.; PILAR RAMOS: *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, Vol. I, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1994, pág. 220.

¹⁴ JOSÉ CLIMENT Y JOAQUÍN PIEDRA: *Juan Bautista Comes y su tiempo – Estudio biográfico*, Madrid, Comisaría nacional de la música, 1977. A partir de ahora se citará en su forma abreviada: CLP.

¹⁵ JOSÉ CLIMENT: *Fondos musicales de la región valenciana – Catedral de Orihuela*, Vol. IV, Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986, págs. 119-120.

En esta pequeña crónica aparecen todas las cuestiones que tienen que ver con los acontecimientos de la vida de Jerónimo Comes, prácticamente todas las publicaciones posteriores reproducen lo descrito en esta fuente.

En el caso de M. Toquero, fue quien realizó la voz correspondiente en el *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*¹⁶. Esta autora comete dos errores, el primero poner como fecha de defunción el año 1653, y en la misma entrada expone que Jerónimo Comes se jubila en el año 1676. La segunda falta, radica en identificar a Jerónimo Comes con otro autor del mismo nombre que realiza una prueba de canto en la Catedral de Barcelona en el año 1617: “el dilluns 28 de gener de 1617 es van examinar els beneficiats Cabanyes i Jeroni Comes, els quals foren admesos”¹⁷.

De ser verdadera esta afirmación Jerónimo Comes cesaría como infantilillo en Valencia a una edad superior a 23 años. Esta información sería reprochada posteriormente por J. Climent en su entrada del *Diccionario de la Música Valenciana*¹⁸. Queda demostrado por tanto que esta aseveración es incorrecta y que se trata de dos personalidades distintas.

Otro error se produce en el *Diccionario* de B. Adam, donde curiosamente sólo aparece una sola pieza vinculada a Jerónimo Comes con el título *O quam suavis*. Seguramente debió de confundir con el motete dedicado a la virgen *O quam speciosa* a 7 voces¹⁹.

Por último destacar la tesis del albarerense J. Pérez, donde se relatan los últimos años de magisterio de Jerónimo Comes. En resumen, trata las malas relaciones entre Comes y el cabildo y llega a la conclusión de que el compositor valenciano se traslada a otra ciudad a finales del año 1677²⁰.

La principal novedad de este trabajo es que se ha podido averiguar la fecha de defunción de Jerónimo Comes²¹. No obstante, todavía sigue sin conocerse el día exacto de su defunción, ya

¹⁶ MARÍA TOQUERO: “Comes, Jerónimo”, en EMILIO CASARES: *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, VOL 3, Madrid, Sociedad General de Autores y editores, 2000, pág. 844.

¹⁷ JOSEP PAVÍA: *La música a la Catedral de Barcelona, durant el segle XVII*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986, pág. 113.

¹⁸ JOSÉ CLIMENT: “Comes, Jerónimo”, en EMILIO CASARES RODICIO: *Diccionario de la Música Valenciana*, Vol. I, Madrid, Iberautor Promociones Culturales/Instituto Valenciano de la Música, 2006, págs. 245-246.

¹⁹ BERNARDO ADAM: *1000 músicos valencianos*, Valencia, Sounds of Glory, 2003, pág. 261.

²⁰ PB, págs. 160-163.

²¹ Jerónimo Comes fallece con total seguridad en noviembre de 1678, véase la pág. 59 de esta obra.

que este acontecimiento pasa desapercibido en las actas capitulares y el *Libro de enterramientos y oleares* correspondiente al año de defunción no se conserva²².

En el *Libro de la epidemia de 1678*, escrito por el médico Joaquín Genesia y conservado en el Archivo Municipal de Orihuela, tampoco se encuentra ninguna referencia sobre la enfermedad que padeció Jerónimo Comes en el citado año ya que las últimas fechas que aparecen son de mayo de 1678. De esta manera, se puede sostener que el compositor valenciano no fallece en 1695, tal y como había afirmado J. Climent.

En lo referente a su primera etapa en Valencia, todavía se desconocen muchos datos, como la fecha de nacimiento, datos relacionados con su familia (nombre de la madre, fecha de defunción del padre, etc.) o las relaciones que mantuvo con su segundo maestro Francisco Navarro en la Seo valenciana.

Con respecto a la bibliografía de Juan Bautista Comes, no ha sido posible consultar todas las publicaciones editadas. Entre los ejemplares no contemplados en este estudio se destacan:

- El *Diccionario* de Felipe Pedrell, por ser considerado una fuente interesante a nivel historiográfico pero antigua y poco relevante para este trabajo²³.
- La tesis de la norteamericana G. J. Olson sobre las misas de Juan Bautista²⁴, debido a diversas dificultades administrativas con la Universidad del Sur de California.
- La primera recopilación de las obras de Juan Bautista Comes realizadas por J. Bta. Guzmán, es una bibliografía arcaica, difícil de conseguir y no se han publicado ediciones nuevas²⁵.
- Los gozos de Juan Bautista publicados por J. Báguena y M. Palau²⁶.

²² Estas fuentes son de gran valor documental, ya que suele venir desglosado todo el detalle del cortejo fúnebre y los gastos concernientes a la celebración (gastos de cera, gasto para la asistencia de la capilla de música, pago al sacerdote que oficia la misa, la asistencia de los capitulares figurantes, inclusive la retribución del sepulturero).

²³ FELIPE PEDRELL: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música*, Barcelona, Berdós, 1897.

²⁴ GRETTA JEAN OLSON: *An Analysis of selected liturgical Works by Juan Bautista Comes*, 2 vols., University of Southern California, 1980.; GRETTA JEAN OLSON: *Masses – Juan Bautista Comes*, Madison-Wisconsin, A-R Editions, 1999.

²⁵ JUAN BAUTISTA GUZMÁN: *Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVII Juan Bautista Comes*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de sordomudos y de ciegos, 1888.

²⁶ JOSÉ BÁGUENA Y MANUEL PALAU: *Cuatro gozos con polifonía*, Valencia, Instituto valenciano de musicología, 1955.

Por otra parte, no se han considerado en este trabajo la producción en lengua romance de Juan Bautista, por ello las publicaciones de villancicos de J. Climent realizadas entre los años 1977 y 1979 no aparecen en la bibliografía.

Se han consultado algunas de las fuentes musicales publicadas que guardan relación con los motetes de Juan Bautista o de Jerónimo Comes, entre las mencionadas tres publicaciones de Climent y el primer volumen de Hilarión Eslava sobre música religiosa. La antología publicada por J. Climent contiene un motete de Juan Bautista Comes *Vidi Angelum* y la única obra publicada hasta la fecha de Jerónimo Comes el motete *O doctor optime*, la cual fue restaurada y expuesta con motivo de la exposición de la *Luz de las Imágenes*²⁷.

Finalmente, en lo que se refiere al sucesor de Comes, Roque Monserrat, en este trabajo no se va a realizar un estudio biográfico pormenorizado, porque por una parte, no entra dentro del período delimitado y excede el ámbito de este trabajo. También hay que considerar que se trata de un autor que necesitaría un estudio monográfico para reconstruir su trayectoria y estilo compositivo. No obstante, se presentan a continuación de forma concisa algunos de los datos más interesantes de su vida sacados de diferentes diccionarios biográficos. En este estudio se dedicará un breve apartado de análisis y comparación de su estilo con respecto al de Jerónimo Comes.

Según expone J. M^a Ruiz de Lihory, Roque Monserrat fue organista de la iglesia de Santa Catalina en Valencia en el año 1661 y después será llamado para formar parte de un tribunal para cubrir la plaza de *sochantre* en Santa Catalina²⁸. El 28 de septiembre del año siguiente se presenta a la plaza de magisterio en el Colegio del Corpus Christi sin resultados favorables. Parece ser que obtuvo la plaza de maestro de capilla de la Parroquia de San Martín de Valencia²⁹. Tras el fallecimiento de José Hinojosa en diciembre de 1673, vuelve a aspirar al magisterio del Patriarca, pero tampoco lo consigue y en su lugar el Colegio nombra a Antonio Teodoro Ortells (que había servido como infantilillo en los tiempos de Marcos Pérez)³⁰.

²⁷ JOSÉ CLIMENT: *Música de la Catedral de Orihuela – Pequeña antología*, Valencia, Fundación “La luz de las imágenes – Orihuela”, 2003; JOSÉ CLIMENT: *Retrobem la Nostra música – Dos motetes y dos cuadros – Mestres de la Catedral de Valencia*, Vol. 2, Valencia, Diputació Provincial de Valencia, 1997; JOSÉ CLIMENT: *Retrobem la Nostra música – Polifonía del siglo XVII – Juan Bautista Comes*, Vol. 13, Valencia, Diputació Provincial de Valencia, 2006. Incluye 5 motetes de Juan Bautista; HILARIÓN ESLAVA: *Lira Sacro-Hispana*, Vol. 1, Madrid, Martín Salazar, 1869.

²⁸ JOSÉ MARÍA RUIZ DE LIHORY: *La música en Valencia: Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, 1903, pág. 339.

²⁹ MARÍA TERESA FERRER: *Antonio Teodoro Ortells y su legado en la música barroca española*, Valencia, Institut Valencià de la música, 2007, pág. 104.

³⁰ *Ibidem*.

Con posterioridad, sucedió a Jerónimo Comes en el magisterio oriolano el 3 de julio de 1676³¹, según la versión de J. Pérez, su hermano José Monserrat (organista de la Catedral de Murcia) debió de influir en su nombramiento sin oposición, parece ser que durante todo el periodo que duró su magisterio en Orihuela (1676-1691) no llegó a ostentar el rango de capellán del rey³². Esto explica la confusión de J. Climent, en dar como fecha de defunción de Jerónimo Comes la de 1695.

Entre los años 1692 y 1711 sirve en el magisterio de la Catedral de Murcia, donde al parecer se conservan obras suyas³³.

Por último, mencionar que fue uno de los compositores más importantes del sureste español, ya que Francisco Valls incluyó un fragmento suyo: *Tu solus sanctus* en su *Mapa Armónico*³⁴. Roque Monserrat toma partido por Valls, con motivo de la polémica de la novena sin preparar de la Misa *Scala Aretina*³⁵.

IV. OBJETIVOS

Uno de los principales propósitos que se plantea es reconstruir el estilo compositivo de Jerónimo Comes a partir del estudio analítico de su obra conservada, por lo tanto es fundamental el análisis sintáctico-musical de los motetes del maestro valenciano. Para poder reconstruir los rasgos estilísticos, no solo se puede servir de su *opus* conocido, sino que se puede elaborar un estilo partiendo de sus antecedentes y comparando con otros compositores coetáneos.

Otro objetivo consiste en profundizar y ampliar sobre las etapas olvidadas acerca de la biografía de Jerónimo Comes (años de formación en Valencia, período de magisterio, últimos años tras su jubilación, etc.), averiguar las posibles pistas que permitan descubrir el paradero de su producción extraviada (si existe).

Actualizar y comprobar el estado de la cuestión en la actualidad, partiendo de los datos obtenidos y las conclusiones establecidas, corroborar o no las informaciones publicadas hasta la fecha.

³¹ Véase Apéndice Nº 3, pág. 247.

³² PB, pág. 167.

³³ CONSUELO PRATS: "Murcia", en EMILIO CASARES: *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, VOL 7, Madrid, Sociedad General de Autores y editores, 2000, pág. 893.

³⁴ FRANCISCO VALLS: *Mapa Armónico Práctico*, manuscrito de 1742, Barcelona, Institución Milá y Fontanals – CSIC, 2002 (Edición facsímil del Manuscrito 783), fols. 104r.

³⁵ MARI LUZ GONZÁLEZ: "Monserrat, Roque", en EMILIO CASARES: *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, VOL 7, Madrid, Sociedad General de Autores y editores, 2000, pág. 747.

Dar a conocer la obra de Jerónimo Comes a la comunidad científica en el marco global y a la musicología valenciana en particular. También ampliar información sobre la música religiosa barroca, la capilla de la música y abrir nuevas líneas de investigación para futuros investigadores.

Estudiar las dimensiones del entorno artístico y social de Jerónimo Comes, como la organización de la capilla de música, con el propósito de poder comprobar las posibilidades sonoras a su disposición. Otras cuestiones como la situación económica del cabildo y en particular de la capilla de música.

V. METODOLOGÍA

Pautas organizativas:

En primer lugar se estableció una toma de contacto con el material musical a estudiar, de forma inmediata se inició la transcripción en el Archivo Diocesano de Orihuela.

Paralelamente a la transcripción se comienza con la búsqueda de la bibliografía relacionada con la tipología musical del motete, así como toda aquella información relativa a la Capilla de Orihuela (organización, contexto histórico, etc.).

Uno de los propósitos iniciales era realizar un estudio comparativo con otros autores contemporáneos a Jerónimo Comes, dado el limitado número de composiciones de este autor. Aunque en un primer momento se planteó incluir a varios candidatos, finalmente se seleccionaron los motetes *In nomine Jesu* de Juan Bautista Comes y *Tu es Petrus* de Roque Monserrat.

Este trabajo resulta muy valioso ya que estas obras presentan las mismas características: estilo paralitúrgico y misma disposición de las voces, pero pertenecen a períodos muy distintos dentro del siglo XVII. Juan Bautista Comes presenta un estilo característico de la primera mitad de siglo, Jerónimo Comes de mediados y Roque Monserrat de las últimas décadas del siglo.

Una vez concluidas las transcripciones se inició el análisis de las mismas y en paralelo se hizo el vaciado de las fuentes documentales oriolanas (actas capitulares, diccionario de acuerdos, libros de mayordomía, libro de cuentas del fabriquero, racionales de misas, libros de cláusulas funerarias, etc.).

También fue obligada la visita al archivo de la Catedral de Valencia, con la finalidad de conocer y ampliar los primeros años de la biografía de Comes.

Resultó de especial ayuda la tesis doctoral de J. Pérez, ya que sirve de guía para comprender el funcionamiento y organización de la institución catedralicia oriolana. Si bien en lo referente a la evolución de la capilla de música (1565-1727) la mayor parte de la información la extrae del *Diccionario de Acuerdos capitulares*, es decir, un libro escrito por el presbítero Gonzalo de Miravete a finales del siglo XVIII. Por lo tanto, la información que se obtiene en este caso es un poco fragmentada al no incluir todos los tomos de actas capitulares.

Parámetros musicales:

En los análisis de los motetes de Jerónimo Comes se ha procedido a realizar una descripción de la fuente original. Se adopta el modelo simplificado de la *Crecklist* o “lista de comprobación” de Kurt Dorfmueller donde figuran los ocho elementos básicos para la descripción y localización de una fuente musical³⁶. En general, este sistema se considera mucho menos aparatoso y más manejable que el modelo de RISM internacional. Entre los parámetros que se contemplan: nombre del autor normalizado, tipo de composición, título de la composición, tipo de soporte (impreso/manuscrito), tipo de documento, incipit musical (normalmente se toma la voz más aguda), nombre del archivo y signature.

En lo referente a la descripción de los elementos contenidos en la fuente musical se ha adoptado el sistema de codicología de la *Deutsche Forschungsgemeinschaft* para la catalogación y descripción de los manuscritos medievales. Se ha optado por este sistema por ser completo, riguroso y sistemático, de manera que se ha podido adaptar fácilmente a la descripción de fuentes musicales del S. XVII. Entre los parámetros que se introducen en este campo se encuentran: catalogador y fecha de catalogación, signature, autor y título del manuscrito, material, número de hojas, formato, procedencia y datación, composición del manuscrito, filigranas, historia, cuadernillos, lagunas y desperfectos, marcas de agua, número de pentagramas, rúbrica, manos adicionales, miniaturas, fragmentos añadidos, etc. En el contenido musical se incluyen: denominación de las voces, claves, armadura, signo de compás, tipo de notación, alteraciones, texto, elementos de expresión, guiones, calderones, etc.

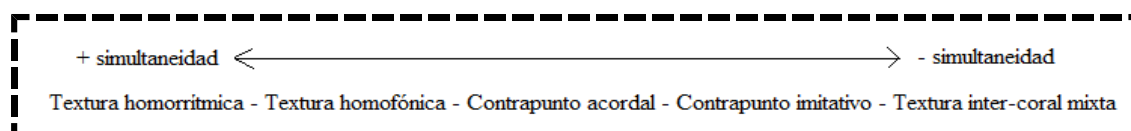
³⁶ VVAA: *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*, Madrid, RISM-España, 1996, pág. 24.

En relación al tipo de análisis musical efectuado se ha adoptado un sistema individualizado para el análisis de la estructura en sus diferentes niveles (secciones, frases musicales, motivos, etc.).

El análisis motivico o de la microestructura se ha procedido desde la perspectiva analítica de la música instrumental del siglo XVIII, es decir, tomando como elemento orgánico un motivo base o generador, al cual puede recurrir el compositor como forma de expresión. Nada más lejos de la realidad, Jerónimo Comes como el resto de maestros polifonistas de la época, no busca la homologación de forma y estructura por medio de materiales orgánicos. Para ellos, lo realmente importante es hacer un buen uso de la musicalización del texto y esto implica un perfecto conocimiento de la métrica del idioma, los recursos sonoros disponibles, reconocer las cualidades de las voces, el timbre de los instrumentos, etc. La forma es un parámetro omnipresente en cualquier composición, el músico del *seicento* busca una interpretación que sea fiel al texto, además que facilite su comprensión por el espectador. La música debe enfatizar y revestir de afectos el mensaje del Creador por encima de todo y la música ha de estar subordinada al texto.

Con respecto al análisis estilístico se ha prestado atención al manual de J. Larue³⁷, este autor basa su método en la división del fenómeno musical en cuatro categorías: sonido, armonía, melodía, ritmo. El quinto elemento “crecimiento” es la combinación de los cuatro anteriores. Básicamente funciona como instrumento unificador y coordinador, contribuyendo a la creación definitiva de movimiento y forma. En diversas ocasiones se producirán interacciones entre los cinco elementos: la incidencia del ritmo en la melodía, en la armonía (ritmo armónico), en la textura, etc.

Dentro del estudio del “sonido” se ha adoptado el sistema de clasificación de texturas que propone M. T. Ferrer en su manual sobre las composiciones de Antonio Teodoro Ortells³⁸, la autora lleva a cabo una organización de la trama en relación a la mayor o menor simultaneidad de las voces:



³⁷ JAN LARUE: *Análisis del estilo musical*, s.l, SpanPress Universitaria, 1998.

³⁸ MARÍA TERESA FERRER: Op. cit., pág. 173.

Por lo tanto, excluye de esta clasificación el tipo de textura de melodía con acompañamiento, que por otra parte es inexistente en la obra estudiada.

Otro elemento que se añade al término de cada análisis es la influencia del texto en la música, es uno de los elementos que reviste mayor interés, dado el gran protagonismo que representa en la obra.

Entre aquellos elementos que se han considerado como los mayores reveladores del estilo musical de Jerónimo Comes tienen que ver con los juegos de texturas utilizados, el lenguaje melódico, la introducción de la disonancia y el grado de desarrollo armónico dentro del contexto pretonal.

También se presta atención a la información que proporciona la tratadística de la época y entre las obras más recurridas se encuentran los tratados *Escuela Música* y *Fragments Músicos* de Pablo Nasarre o *Mapa Armonico-Práctico* de Francisco Valls.

Referente a los términos musicales empleados en este trabajo, se han seleccionado aquellos que aparecen en la tratadística de la época, normalmente llevan a la confusión al lector que no está familiarizado con este vocabulario técnico, pero se ha de entender que se utilizan con normalidad en la tratadística del siglo XVII. Aquí se expone su significado de cada uno de ellos:

- *Ligadura*: se entiende por ligadura una nota disonante que aparece en la posición métrica fuerte porque se ha mantenido o retardado su sonido. Normalmente suele resolver por movimiento descendente por grados conjuntos, otras veces se hace una anticipación o floreo en el tiempo fuerte. Según el *Diccionario de la RAE*: se trata de un artificio que permite atar o ligar la disonancia a la consonancia, quedando como ligada o impedita para que no cause el mal efecto que por sí sola causaría. En el presente trabajo se utiliza indistintamente el término ligadura o retardo para referirse a la misma cuestión, y normalmente siempre se consideran las ligaduras entre el bajo y las voces intermedias.
- *Cláusula*: alude a la finalización o término de una frase musical, conviene hacer notar que en la época no se entendía una “cláusula” sin el fenómeno de la ligadura o retardo, ya que la introducción de la disonancia era un componente obligatorio. Por otra parte, conviene aclarar que en este trabajo cláusula es sinónimo de cadencia, donde todas las voces finalizan de manera sincrónica.

Cuando se dice “cláusula de tiple” o *cantizans*, se refiere *ex profeso* a la voz que concluye la frase musical, no al resto y además presenta un movimiento característico que solo se da en esta voz.

- *Punto*: este término posee gran cantidad de significados en la lengua castellana, por punto entienden los tratadistas la ubicación exacta donde se inserta un sonido musical en cuanto su altura. Según el *Diccionario de la RAE* el modismo “bajar el punto” significa bajar la cuerda o transportar el tono más bajo, otra acepción es “poner a punto”: afinar un instrumento.
- *Passo*: es un recurso imitativo que data desde los mismos orígenes de la forma del motete. Según la definición de Francisco Valls, es la elección de 3 ó 4 notas al principio de una composición, en la que se suceden varias exposiciones a un intervalo de cuarta (*diatessaron*), quinta (*diapente*), u octava (*diapasson*)³⁹.
- *Tono*: para este trabajo se ha seleccionado la división que establece Pablo Nasarre en su tratado⁴⁰. Para la definición del tono, el teórico da tres significados⁴¹:
 - Sonido determinado, apto para formar consonancia. Se dice comúnmente que cuando una voz no afina no está en el tono.
 - Distancia interválica de un tono, por ejemplo de DO a RE.
 - Distintas clases de organizaciones de los diapasones, cada diapason se diferencia porque los semitonos se encuentran en distinta posición. Nasarre identifica tono con modo y trata de aunar la teoría tradicional modal con las nuevas prácticas de su época.

Nassarre prefiere una clasificación en ocho tonos, mientras que por el contrario Francisco Valls retoma la clasificación de los doce tonos de Gioseffo Zarlino, Pietro Cerone y Athanasius Kircher⁴². Lo realmente interesante de este autor es la utilización de los tonos transportados, de hasta cuatro sostenidos y tres bemoles, aunque no recomienda su uso por su sonoridad especialmente si se interpreta con instrumentos de viento⁴³.

³⁹ FRANCISCO VALLS: *Mapa Armónico Práctico*, manuscrito de 1742, Barcelona, Institución Milá y Fontanals – CSIC, 2002 (Edición facsímil del Manuscrito 783), fol. 5v.

⁴⁰ PABLO NASSARRE: *Fragmentos músicos*, Madrid, 1700, págs. 107-116.

⁴¹ PABLO NASARRE: *Escuela música según la practica moderna*, Zaragoza, 1724, pág. 300.

⁴² FRANCISCO VALLS: Op. cit., fol. 17r.

⁴³ Ibidem.

Criterios de transcripción, análisis y edición de los motetes:

A continuación se señalan los criterios de transcripción y maquetación que se han adoptado a la hora de confeccionar los motetes estudiados.

En la parte superior central del documento aparece el título del motete que viene dado por el texto que emplean los intérpretes, inmediatamente debajo se consigna entre paréntesis el tipo de composición y el número de voces que intervienen. A la derecha del documento figura el nombre del compositor que venía en la *particella* original, en este caso “latinizado”.

Al principio de la obra, antes de la propia transcripción, aparece el *Incipit* original, que comprende las voces interventoras, las claves, señal indicial, notas o silencios originales. Así, se podrán establecer las equivalencias correspondientes con la notación moderna.

Con respecto a la transcripción, se han mantenido los siguientes criterios:

- Utilización de las claves modernas: clave de SOL para el *cantus* y el *altus*, clave de SOL en octava baja para el *tenor* y clave de FA en cuarta línea para la voz del *bassus*.
- Transposición de la pieza original según el caso: para las piezas en claves altas (tiple en clave de SOL) se baja una cuarta, en claves bajas (tiple en DO en primera) se transcribe *ad pedem litterae*.
- Reducción de los valores a la mitad “visual” (no real), siguiendo con la normativa que respalda la tratadística de la época. Esto es en compás binario (2_4) si viene en compás de *compasillo*, o en compás ternario (3_4) si aparece en *compás de proporción mayor o menor*.
- En la transcripción de los arcaísmos notacionales, tales como ennegrecimientos (*ennegr.*), opuestas propiedades (*op. prop.*) o signos provenientes del gregoriano como las ligaduras neumáticas (*lig.*) se señalan con un corchete horizontal y la indicación correspondiente en la parte superior.
- Las partes que han sido recuperadas por las lagunas de la *particella* original, se señalan entre corchetes verticales.
- Semitonía *subintellecta*: el copista en general suele ser bastante cuidadoso en cuanto a la anotación de la semitonía, indicando en la propia *particella* las alteraciones accidentales. No obstante, se hallan muchas incorrecciones y por ello las alteraciones que aparecen entre paréntesis pertenecen a correcciones obvias (por ejemplo: si una nota está alterada y

la misma nota en otra voz superior no lo está). Las alteraciones que se indican encima de la nota se realizan para evitar intervalos aumentados o bien con el fin de respetar la práctica musical (por ejemplo: una sexta mayor que va a una octava justa, tercera mayor que va a quinta justa, etc.).

- El estudio del texto literario: el texto de las transcripciones de los motetes se ha transcrito tal cual aparece en la fuente original sin normalizar. En el análisis literario se ha adecuado al latín eclesiástico que viene en el LU. Se ha traducido a partir de ediciones en lengua inglesa (principalmente en la *web*) y en algunos casos, realizando el análisis sintáctico pertinente.
- La aplicación del texto: en general, suele ser bastante exacta la ubicación del texto. No obstante se encuentran supuestos en los que las notas van por delante del texto y en estos casos particulares se ha optado por el sistema de las diez reglas de Gioseffo Zarlino⁴⁴. Por otra parte, las repeticiones del texto aparecen con la indicación habitual de *ij*, esto significa la repetición exacta de la frase anterior, siempre suele casar por que es de estilo silábico. En el caso de que la frase continúe, el copista tuvo la atención de señalar con una comilla que cruza la última línea inferior del pentagrama, para dar a conocer hasta donde abarca el texto.
- En el acompañamiento, se ha transcrito la parte correspondiente a la voz, pero no se ha completado la armonía.

Criterios de redacción:

Entre las normas que se han adoptado en la redacción del presente trabajo:

- Para la confección de los pies de página, se ha adoptado el sistema propuesto por Umberto Eco: Cita-nota⁴⁵. Es el sistema más cómodo, ya que el lector puede comprobar de modo instantáneo la fuente o referencia bibliográfica del autor que se trate. El inconveniente que tiene este sistema es la creación de pies de páginas muy abultados en ocasiones, por la recurrencia continua a una misma obra o por tratar de forma simultánea a varios autores. Según este sistema, en la cita se añade el nombre seguido del apellido,

⁴⁴ SAMUEL RUBIO: *La polifonía clásica*, Madrid, Biblioteca “La ciudad de Dios” El Escorial, 1956, págs. 100-108.

⁴⁵ UMBERTO ECO: *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2010. Novena reimpresión de la primera edición, págs. 178-180.

mientras que en la bibliografía general se invierten ambos para facilitar el orden alfabético.

- Otros usos de las citas son: para tratar algún asunto de carácter tangencial que no es necesario en el discurso principal, para aclarar o explicar algún tecnicismo o para remitir a otra sección dentro de la misma obra.
- Todas las notas musicales se señalan en mayúsculas para evitar confusiones con otros vocablos.
- Los nombres de personajes históricos se citan con nombres, apellidos o seudónimos respetando el nombre original y evitando traducciones innecesarias.
- El uso de *cursivas*: palabras extranjeras de uso no común, las que han sido adoptadas por el castellano van en redondilla; términos científicos (por ejemplo el nombre de un neuma gregoriano); títulos de composiciones, etc.
- Uso de “comillas dobles o inglesas”: citas literarias de otro autor, términos adoptados de otros autores.
- En la transcripción y edición de textos históricos se han utilizado principalmente para ilustrar los contenidos y los textos que sobrepasan el medio folio se han incorporado en los apéndices documentales. Entre las indicaciones más frecuentes se encuentran: las palabras subrayadas para completar abreviaturas, el uso del interrogante se usa para señalar que se desconoce si el término transcrito es el correcto, el espaciado subrayado da a conocer que el fragmento es ilegible y por tanto no se puede transcribir.

Tanto los textos en lengua catalana, castellana o el uso de expresiones en latín se transcriben *ad litteram* sin normalizar, tal y como aparecen en las fuentes originales.

VI. PREGUNTAS E INTERROGANTES

En la vida artística de Jerónimo Comes, todavía quedan grandes incógnitas sin resolver. A pesar del trabajo realizado, esta investigación no ha hecho más que empezar, ya que se ha obviado gran cantidad de información que se debe de consultar.

Destaca principalmente el gran vacío existente en su producción musical, que ha favorecido la escasez de estudios hacia este autor tan importante para el levante español. Las cuestiones que se plantean son múltiples:

¿Posee un bagaje técnico para que pueda ser valorado como un gran polifonista del siglo XVII?, ¿conoce la técnica del canon?, ¿y la del *cantus firmus*?, ¿qué procedimientos compositivos caracterizan a su obra?, ¿se nutre del estilo popular?, ¿es extrapolable el estilo motético de Jerónimo Comes al corpus de composiciones en lengua romance?, ¿en qué estado evolutivo se encuentra su obra dentro del contexto histórico-musical de la época?

En relación a su vida personal, algunos interrogantes son:

¿Qué relación mantuvo con sus formadores (Juan Bautista Comes y Francisco Navarro)?, ¿qué imagen tuvieron los contemporáneos de Comes acerca de sus dotes compositivas o cualidades humanas?, ¿cuál fue su situación económica?, ¿qué relación mantuvo con sus familiares de Valencia?, ¿cuáles fueron las causas de su muerte prematura?, etc.

VII. DIFICULTADES

Una de las principales vicisitudes que se encuentran a la hora de enfrentarse con un estudio de tipo musicológico-historicista son los términos y vocablos que tienen que ver con la organización de una capilla de música. A menudo, los documentos históricos requieren un cierto proceso de familiarización que tan solo se produce tras unos cuantos meses en contacto directo con ellos: conocimiento del idioma, tipo de escritura, asimilación y comprensión de conceptos para la correcta interpretación de las fuentes históricas, etc.

Mientras que en las fuentes oriolanas el idioma predominante es el catalán antiguo, todos los documentos notariales conservados en la Catedral Metropolitana de Valencia comprendidos en el periodo estudiado, se encuentran en el idioma oficial de la Iglesia Católica (el latín).

Cabe evidenciar el régimen de franca desigualdad existente entre los historiadores y musicólogos con respecto al estudio de las fuentes históricas en los archivos religiosos. Las normativas existentes en materia de archivos valencianos de música religiosa entorpecen y dificultan sin necesidad la actividad del musicólogo. Dichos bienes forman parte del patrimonio inmaterial del estado español, aunque permanezcan en archivos privados.

1. APARTADO BIOGRÁFICO Y DESCRIPCIÓN DEL ENTORNO MUSICAL

1.1. PANORÁMICA GENERAL EN EL TERCER CUARTO DEL SIGLO XVII

El magisterio de Jerónimo Comes se inserta en una época muy convulsa y de gran postración para la monarquía hispánica, tanto en el ámbito político, económico y demográfico.

De singular importancia resulta la denominada “crisis de 1640” en la que el valido del rey Felipe IV, el Conde-Duque de Olivares, tuvo que lidiar con las luchas intestinas del estado español. Por un lado el intento secesionista en Cataluña por la “Guerra dels segadors”, la independencia de Portugal, las conspiraciones andaluza y aragonesa y los motines en Italia y Vizcaya. A todo esto se une en el contexto europeo la Guerra de los Treinta años (1618-1648), por la cual pugnaban las dos principales potencias rivales, Francia y sus aliados contra el Imperio Habsburgo⁴⁶.

Este período resultó fatídico para la monarquía española dadas las sucesivas epidemias de peste, las malas cosechas, el descenso de las importaciones de metales preciosos procedentes del Nuevo Mundo, las enormes bajas humanas en guerras interminables y todo ello contribuyó a la decadencia del reino español.

Don Gaspar de Guzmán intentó paliar los grandes males del Imperio español: por un lado evitar el enorme gasto que suponía mantener el aparato burocrático nobiliario, por otro lado pretendió la “castellanización” del reino, ya que el tradicional sistema confederativo-foral entró en conflicto. Por último, intentó sofocar la guerra en Flandes, no obstante falló en todos sus propósitos⁴⁷.

Las sucesivas derrotas de los españoles en el ámbito militar: Las Dunas (1640), Rocroi (1643) y Lens (1647) forzaron la definitiva Paz de Westfalia (1648) y el final de la Guerra de los Treinta años, mediante la cual perderían gran parte de sus posesiones en Francia, Italia y los Países Bajos alcanzarían su ansiada independencia⁴⁸.

⁴⁶ VICTORIA HORRILLO: “El reinado de Felipe IV”, en *Enciclopedia Universal Micronet DVD*, 1995-2006. Versión 3.00.

⁴⁷ ESTHER ALEGRE: “Guzmán y Pimentel, Gaspar de – Conde-duque de Olivares”, en *Enciclopedia Universal Micronet DVD*, 1995-2006. Versión 3.00.

⁴⁸ VICTORIA HORRILLO: Op. cit.

En el ámbito valenciano, la expulsión de los moriscos a comienzos de siglo tuvo efectos catastróficos puesto que constituían la inmensa mayoría de la población en edad activa dedicada en exclusividad al trabajo agrícola (en torno a 170.000 habitantes, es decir el 30% de la población). La nobleza dejó de percibir los ingresos procedentes de las tierras cultivadas y las clases medias se arruinaron lo que conllevó a la bancarrota de la *taula de Canvis*⁴⁹.

En el caso de la ciudad de Orihuela, el panorama no es menos desolador, en términos demográficos retornó a las cotas medievales, pasó de unos 11.697 habitantes en 1648 a unos 2.000 habitantes en el año 1650. La principal causa de aquella mortandad radica en el terrible brote de peste bubónica que sufrió aquella ciudad en 1648. Jerónimo Comes tuvo que vivir aquel drama en sus propias carnes, ya que esta epidemia se inició en el puerto de Valencia hacia 1647 y afectó al 20% de la población. En la capital de la Vega Baja halló su mejor caldo de cultivo y se cebó en especial con los más desfavorecidos, en tan solo seis meses (febrero-julio) su población se redujo a más de la mitad⁵⁰.

De menor virulencia fue la pandemia que padeció nuevamente en 1678 procedente de Cartagena, si bien, tampoco está claro que se debiera a la peste negra o bubónica⁵¹.

Otras catástrofes menores fueron los terremotos producidos en los años 1672 y 1673 (últimos años del magisterio de Comes), o las inundaciones, entre ellas la llamada de San Calixto en 1651 o la devastadora de 1701 que duró tres días⁵².

También conviene destacar las enormes desigualdades entre la población oriolana. Por un lado, la nobleza (caballeros y ciudadanos), que constituían la oligarquía municipal, contaban con grandes latifundios y extensiones de terreno cultivable y frente a aquéllos, la población formada por jornaleros, artesanos y campesinos en condiciones de extrema pobreza⁵³. Según los datos que proporciona el historiador J. Ojeda, el 4% de la población ostenta más del 50% de la riqueza, principalmente caballeros, oligarcas, letrados y alto clero⁵⁴.

⁴⁹ Ibídem.

⁵⁰ LUÍS GARCÍA Y JOSÉ MARÍA MAYER: "Aproximación a la historia social de la peste de Orihuela de 1648", en *Medicina española*, Nº 65, 1971, págs. 317-331.

⁵¹ MARIO MARTÍNEZ: "La larga espera de la muerte en una ciudad valenciana del siglo XVII – Orihuela ante la peste de 1676-1678", en *Anales de la Universidad de Alicante*, Nº2, 1982, pág. 146.

⁵² JUAN BAUTISTA VILAR: *Orihuela una ciudad valenciana en la España moderna*, Vol. 4, Orihuela, Patronato Ángel García Rogel, 1981, págs. 103-104.

⁵³ DAVID BERNABÉ: "Oligarquía municipal e intereses agrarios: Orihuela en la coyuntura subsiguiente a la peste de 1648", en *Anales de la Universidad de Alicante*, Nº 1, 1981, pág. 232.

⁵⁴ JOSÉ OJEDA: *La ciudad de Orihuela en la época de auge foral (Siglos XVI – XVII)*, Orihuela, Ayuntamiento de Orihuela, 2007, págs. 22-23.

1.2. LA CAPILLA DE MÚSICA

La capilla de música de la Seo oriolana, es una institución formada por un grupo de cantores, en su mayoría religiosos, los cuales bajo la dirección de un maestro de música cumple con la función principal que es la interpretación del repertorio policoral durante los actos litúrgicos del culto divino. Este organismo tiene su punto de arranque durante su período pre-catedralicio, en la segunda mitad del siglo XVI⁵⁵, uno de sus primeros maestros fue Mosén Francés aunque de éste se tienen escasas referencias⁵⁶.

El rey Felipe II desempeñó un papel crucial en la vida religiosa oriolana, fue uno de los principales promotores de la formación de la diócesis oriolana, hasta la fecha subsidiaria de la murciana. Se involucró personalmente al presentar el proyecto oriolano al sumo pontífice Pío IV y el primero de mayo de 1565 sus bulas fueron publicadas en la Catedral de San Salvador⁵⁷. Los efectos fueron inmediatos:

- La creación de un obispado independiente en correspondencia con la realidad política aunque subordinada a la Metropolitana de Valencia.
- La erección de la Catedral de Orihuela trajo consigo la fundación de nuevas canonjías y capellanías con el patronazgo real.

Estas medidas afectaron directamente a la configuración de la capilla de música, ya que cinco de las doce capellanías de nueva creación se aplicaron a labores musicales (magisterio y cuarteto vocal del primer coro)⁵⁸.

Por otra parte, es manifiesto el férreo control que ejerció el cabildo catedralicio sobre la capilla de música, en comparación con el resto de instituciones como la ilicitana o la alicantina, puesto que para la obtención de cualquier capellanía ligada a la música, era indispensable recibir las órdenes del sacerdocio⁵⁹.

La capilla de música se organizaba en torno a un modelo jerárquico. El puesto más alto pertenecía al cabildo y éste designaba a una dignidad o canónigo para la supervisión de la

⁵⁵ JOSÉ CLIMENT: “Las capillas musicales – La transición al barroco” en GONZALO BADENES: *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Alicante, Ed. Prensa Alicantina, 1992, pág. 147.

⁵⁶ PB, págs. 75-76.

⁵⁷ ANTONIO CARRASCO: *La ciudad de Orihuela y el Pleito del Obispado en la Edad Moderna*, Alicante, Universidad de Alicante, 2001, págs. 403-404.

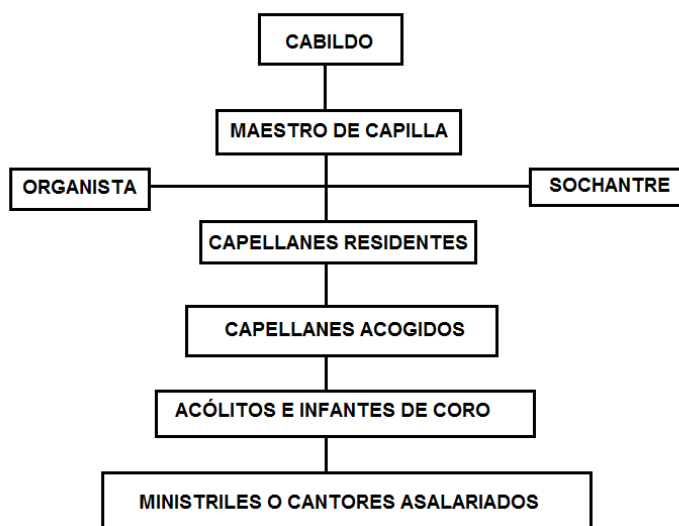
⁵⁸ PB, pág. 840.

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 79.

música. Esta personalidad recibía la denominación de “regidor o prefecto”⁶⁰. El cabildo se reunía con carácter ordinario los lunes y jueves y se adoptaban disposiciones referentes al desarrollo de la música, adquisiciones, pago de honorarios, multas, etc.

Los capellanes se dividían en dos tipos: los residentes (tenían beneficio eclesiástico o colación en la mensa) y los acogidos (sacerdotes sin porción en la mensa). La siguiente categoría en importancia eran los acólitos y los infantillos de coro (que forman la cantera o escolanía de la capilla, por así decirlo) y en el escalafón más bajo se encontraban los cantores y músicos contratados pertenecientes al estamento civil. Tanto el *sochantre* como el organista desempeñan labores vinculadas a la capilla, pero adquieren un régimen “especial” dentro de la capilla de música.

Aquí se muestra un esquema donde se resumen todas las categorías ordenadas jerárquicamente:



A continuación se describen las características asociadas al cargo de cada uno de los integrantes de la capilla de música (procedimiento de admisión, dotaciones salariales, obligaciones, etc.).

⁶⁰ Ibídem, pág. 53.

1.2.1. El maestro de capilla

El director de coro o maestro del canto de órgano era el principal responsable de la música en la Catedral de Orihuela después del Cabildo. Dentro del cuerpo de Capellanes Reales fue el que gozó de mayor relevancia. Según J. Pérez el maestro percibía por sus servicios 80L por su colación eclesiástica y pagadera por la mensa capitular y 60L en complementos salariales llamados “percaços de la música” remunerados por el fabriquero o mayordomo⁶¹.

El procedimiento de admisión de los maestros de capilla se realizaba mediante la oposición como corresponde a todos los capellanes del rey. Normalmente el cabildo publicaba edictos que eran expuestos en las puertas de los templos valencianos, posteriormente se abría un plazo de unos veinte días durante los cuales el opositor debía de mostrar sus credenciales. Entre las condiciones impuestas: cumplir con el requisito regnícola (ser natural del Reino de Aragón), no ser cristiano nuevo, morisco, judío o haber sido juzgado por el Santo Oficio de la Inquisición. Durante la oposición el maestro debía de demostrar sus habilidades técnicas propias de su cargo como la composición y la dirección⁶². Para ser instituido en el cargo se mandaban a pedir las bulas al sumo pontífice que posteriormente eran refrendadas por el rey en calidad de patrono, de ahí la denominación de capellán de su majestad.

Una de las particularidades de los magisterios oriolanos era precisamente que no se producía tal oposición, puesto que ni Jerónimo Comes ni en los maestros precedentes se hallan referencias, tal vez estos cargos se designaran bajo recomendación (la mayoría de los maestros procedían de Valencia como Vicente García Velcaire, Roque Monserrat o Jerónimo Comes, entre otros) o tal vez el cabildo no precisaba de realizar oposiciones para evitar gastos superfluos. Concretamente, en el ámbito oriolano el maestro de capilla tenía el privilegio de vestir las insignias moradas de doctor (aunque no fuera erudito en ninguna materia). Aquí se muestra el ejemplo de institución de Jerónimo Comes:

Die XII mensis julii anno dni MDCLIII (Mº capella): decrev. que per quant mº Gerony Comes ha suplicat se li donasen insignies morades copardes? com se ha acostumat donar als altres mestres de capella atento de colacio de la cap. afecta a dit magisteri que vaca

⁶¹ En la tesis de Juan Pérez se muestra un esquema donde aparecen todos los emolumentos aplicados a la capilla de música en el siglo XVII. Referente a los *percaços*, decir que es una especie de complemento salarial, gaje o ganancia que premia la regularidad en la asistencia al coro, existen *percaços* de todo tipo, aplicados según el perfil del asistente al coro: los *percasos de boixart* son percibidos por los cargos más altos: dignidades, canónigos, capellanes, los *percasos de turn* se aplicaban a los sacerdotes acogidos, por último están los aplicados específicamente a la música como los *percaços de música* o los *percaços de ministril*. Ibídem, págs. 60-61 y 131.

⁶² Ibídem, pág. 91.

*per mort de M^o Luys Julia y confia se li manara donar poss. per tant fan gracia de dites
insignies al dit M^o Gerony Comes adepta possessiones⁶³.*

Entre las principales actividades ligadas al magisterio de la capilla se pueden destacar las siguientes:

- La docencia y los ensayos⁶⁴: el maestro de capilla tenía la obligación de ensayar con el coro a diario. El lugar designado fue la antesala capitular que es la estancia contigua al aula capitular. Allí debía impartir sesiones de “llisó y práctiques”: en ellas instruía a los infantillos en el arte de la música mensural y también podía acudir cualquier otro integrante del coro catedralicio. El maestro cobraba por ello 60L de la fábrica en concepto por sus tareas dedicadas a la música.
- La composición⁶⁵: tenía la obligación de componer para las diferentes actuaciones que le encomendara el cabildo, las más habituales para la música coral o policoral son las de Navidad y Corpus Christi. A los 60 días que poseían de recreo se le sumaban los 15 días que anualmente podía pedir el maestro para la composición de villancicos, motetes, etc. Durante estos días no tenía la obligación de asistir al coro, no obstante sus horas de ensayo y docencia eran ineludibles.

Los tipos de funciones a los que dedicaba el maestro de capilla sus composiciones polifónicas se dividían en tres tipos en función del rango e importancia que éstas tenían:

- Fiestas de “Seis capas o dobles de primera clase”: son las fiestas que tienen una mayor importancia ya que se dan en contextos litúrgicos de mucha solemnidad, para ellos el compositor realiza composiciones a dos, tres o más coros.
- Fiestas de “Cuatro capas o dobles de segunda clase”: en estas situaciones la presencia de la música requería un aparato menor.
- “Doblas” y celebraciones inferiores a “cuatro capas”: son todas las actuaciones que no entraban en las dos anteriores.

⁶³ ADO *Actas capitulares*, Vol. 12, fols. 25r y 25v.

⁶⁴ PB, págs. 96-98.

⁶⁵ *Ibidem*, pág. 99.

- Asistencia al oficio: por su doble condición de músico y sacerdote debía de asistir a sus labores rutinarias. Entre los principales ritos que debía de cumplir el clero catedralicio se cuentan los siguientes⁶⁶:
 - Las funciones corales ordinarias: son aquellas en las que interviene la capilla de música y quedan fijadas por el calendario litúrgico. Todos los miembros del coro estaban obligados a asistir bajo pena del descuento del respectivo complemento o “percanço”.
 - Funciones extraordinarias: aquellas no incluidas en el calendario litúrgico, por ejemplo: las doblas⁶⁷, misas de acción de gracias (por un hecho histórico, se casa un rey, se gana una batalla, etc.), posesiones de dignidades, entierros, etc.
 - Funciones exteriores: entran dentro de las funciones extraordinarias, mayormente son procesiones, rogativas, minervas, también cuando un canónigo oficia una misa en otra parroquia de la diócesis, etc.

Entre los principales magisterios oriolanos contemporáneos a Jerónimo Comes se destacan los siguientes:

Maestros de capilla del siglo XVII	Fechas de magisterio
Lluys Juliá/ Luis Julián	1638-1648
Sebastiá Guevara/ Sebastián Guevara	1649-1650
Gerony Comes/ Jerónimo Comes	1651-1676
Roch Monserrat/ Roque Monserrat	1676-1691

1.2.2. El sochantre

El *sochantre* o entonador de antífonas era el director del coro monódico o gregoriano. Aunque esta tarea en su origen perteneció a la cantoría o *chanfre*, éste delegó sus funciones en el *sochantre*. En la capilla oriolana durante el período que se estudia, el *sochantre* tenía un cargo de residente con colación canónica pero no entraba dentro de las capellanías reales. Adquiere el título de capellán real a partir de 1684 con el nombramiento de Ignacio Pujol⁶⁸.

⁶⁶ Ibídem, págs. 62-64.

⁶⁷ Son misas extraoficiales que se hacían por las cláusulas funerarias, otras misas a título particular o por devociones perpetuadas como las costeadas por las cofradías religiosas, etc.

⁶⁸ Ibídem, pág. 102.

En la Iglesia Catedral de Orihuela existían tres cargos en la *sochantria*: el *sochantre* de día o *sochantre* primero, el *sochantre de nit* o de maitines⁶⁹ y el ayudante de *sochantre* o segundo *sochantre*.

El *sochantre* primero se ocupaba principalmente de las tareas de dirección del canto llano, impartir su enseñanza, de custodio del archivo musical y cuidar y educar a los infantes de coro (tarea que era compartida con el maestro de capilla).

La función del *sochantre* segundo era totalmente interpretativa, también la de suplir una posible baja del primero en el cargo. Para esta ocupación normalmente se preferían voces graves y potentes que sirvieran de sostén o referencia para el coro, por ello lo más usual era situar a los dos *sochantres* en lugares enfrentados para favorecer el diálogo antifonal y que la interpretación del canto fuera lo más equilibrada posible.

La dotación del *sochantre* primero consta de unas 90L, de las cuales 15L procedían de la mensa, 50L pagadas por el chantre y 25L por el fabriquero, posteriormente este sueldo se verá incrementado.

Entre los *sochantres* conocidos en el período estudiado, destacan Joseph Sans fue durante algunos períodos, maestro de capilla interino y también compañero de Jerónimo Comes durante muchos años, aquí se incluye una cita cuando aún servía como *sochantre* segundo:

*Die XIII mensis decembris anno dni MDCXLVIII (13-12-1649): Decreverunt que se li done a Mº Sans per ajudant de Sochantre de Mº Joseph Martinez ab deu lliures de salari*⁷⁰.

Al parecer debió de fallecer con anterioridad a Comes, ya que la última cita que aparece en las fuentes documentales, se produce con ocasión del nombramiento de su sucesor mosén Bondia:

*Die XXI mensis augusti anno dni MDCLXXII: Decrev. que en lo salari de sochantre que te mº Sans no se indone? cosa alguna y que mº **Bondia** de aci al dia de la Mare de deu de se li done conte de lo que te a son carrech y de dit dia en avant acudixca al choro a servir lo dit offici de sochantre durant la enfermetat de dit mº sans y se li done altre orde y entretant mº felix prosegueixca en servir lo dit offici*⁷¹.

⁶⁹ Como se podrá entender este cargo realizaba sus funciones durante el oficio nocturno, era designado y remunerado personalmente por el *chantre*. Ibídem, pág. 101.

⁷⁰ ADO Actas capitulares, Vol. 11, fol. 121r.

⁷¹ ADO Actas capitulares, Vol. 13, fol. 428r.

1.2.3. El organista

Tiene rango de oficial y normalmente no tenía porque estar ordenado. Aunque no son capellanes reales sí que vestía como si fuera uno de ellos. Eran designados mediante votos secretos por el cabildo sin ser necesaria la aprobación papal, pero eso sí, bajo el consentimiento del obispo. En el artículo cuarto del capítulo XIV del Tercer Sínodo Oriolano queda bien especificado: “los dichos Residentes (sacerdotes con porción en la mensa) no admitan à nadie para Sochantre, Organista, ni Sacristan mayor [...] de la misma suerte que nos toca (al obispado), y pertenece la nominación, y asignación de los demás Residentes, y Asignados”⁷².

El salario ordinario para un organista en aquella época constaba de unas 60L, de las cuales 50L eran sufragadas por el fabriquero, 10L y 5 cahíces de trigo candeal (*cafissos de forment*) por parte de la mensa. Esta cantidad fue considerada por muchos como insuficiente, por ello el mayordomo debió de subir su asignación para evitar que el organista abandonase su puesto⁷³.

En la época del magisterio de Comes (1660), se incluyó una nueva dotación de unas 10L para poner a punto el órgano (afinación, limpieza, etc.)⁷⁴.

Otro cargo de carácter secundario, fue la denominada Capellanía de Francisco Hernández y Ginesa Oliver, un matrimonio que al morir dejó instituida un nuevo beneficio de unas 50L correspondientes al cargo de ayudante de organista⁷⁵.

Entre los organistas que se mencionan en las fuentes documentales se hallan los siguientes:

Referencia	Fecha	Nombre	Descripción
A.C. 11 Fol. 65v	10-01-1647	Pere Lozano	Ayudante de organista se le abonan unas 15L
A.C. 11 Fol. 76v	02-01-1648	Diego Julia	Organista 1º: Se le pagan 60L y 5 cahíces de trigo
A.C. 11 Fol. 194v	29-07-1652	Thomas Perez sego	Organista 1º: se le pagan 3L y 5cahíces de trigo.
A.C. 12 Fol. 8r	03-01-1653	Thomas Perez sego	Le suben el sueldo: 40L fábrica, 10L mensa y 5 cah.
A.C. 12 Fol. 53r	18-06-1654	Berthomeu Boyvia	Nombr. Organista 1º: salario ordinario 60L+5 cah.
A.C. 12 Fol. 53v	22-06-1654	Thomas Perez sego	Nombr. Organista 2º: salario de 40L
A.C. 13 Fol. 19v	29-11-1660	Juan de Moya	Nombr. Organista 1º: salario ordinario 60L+5 cah.
A.C. 13 Fol. 20v	02-12-1660	Thomas Perez sego	Nombr. Organista 2º: 40L
A.C. 13 Fol. 33v	07-02-1661	Boyvia	Nombr. Organista 2º
A.C. 13 Fol. 153v	13-03-1664	Thomas Perez sego	Nombr. Organista 1º: 40L, despiden a Juan de Moya
A.C. 14 Fol. 115v	01-02-1677	Gines Dañon	Nombr. Organista y arpista: 50L fabrica, 10L mensa, 12L arpista y 5 cah.
Leyenda: A.C=> actas capitulares; Nombr. => nombramiento; Cah.=> cahíces.			

⁷² ACACIO MARCH DE VELASCO: *Sínodo oriolana tercera*, Orihuela, 1663, págs. 75 y 76.

⁷³ PB, págs.118-119.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*, pág. 120.

1.2.4. Los capellanes cantores

Existían dos tipos de cantores los llamados residentes o capellanes del rey y los acogidos que reciben la denominación de capellanes del número. Normalmente los formaban dos cuartetos vocales afectas a las voces de tiple, alto, tenor y bajo. Los primeros tenían una dotación de 80L pertenecientes a la partida de colaciones o “percanços de boixart” mientras que los segundos solo contaban con el salario mínimo conocido “congrua” de unas 50L (la mitad procedía de la mensa y la otra mitad de la fabrica)⁷⁶. En todos los casos debían ser ordenados sacerdotes aunque también se admitieron intérpretes seculares.

Los capellanes reales (primer coro) tenían su asiento en el cuerno derecho o lado de la epístola y los capellanes del número (segundo coro) en el cuerno izquierdo o del evangelio, la posición enfrentada de estos dos cuartetos favorecía el diálogo inter-coral.

Según las disposiciones que establece el sínodo oriolano instituido por Fray Acacio March de Velasco en abril de 1663, las normas para todos los eclesiásticos catedralicios (entre ellos magisterio, *sochantr* y capellanes) son bien explícitas: “deberían llevar tonsura abierta y suprimir melenas y bigotes, debían vestir solamente el roquete o sobrepelliz, totalmente prohibido el uso de pistolas o carabinas, prohibición absoluta en las actividades propias de seculares como correr caballos, encierros de toros, jugar a la pelota o los naipes, tampoco dirigir negocios, el clero catedralicio precederá a todas las demás parroquias por su posición de privilegio”⁷⁷.

El sistema de acceso de los capellanes cantores era similar a la provisión del magisterio, si bien en este caso eran más frecuentes las oposiciones. Aquí se muestra un supuesto de oposición:

*Die X mensis maii anno dni MDCLnono: examen de los opositores a dha. Capell^o):
decrev. que entren lo mestre de capella y m^o Marti Just musich y es fasa lo examen dels
oposats y havent entrar en la aula capitular aquells anaren entrant tres los oppositors
primo m^o Joseph Meseguer, 2^o m^o Joseph Martinez, 3^o m^o Fran^{co} hernandez, 4^o m^o Roch
florete, 5^o m^o Thomas balaguer, 6^o Nicolau Pasqual, 7^o m^o Pedro Miguel, 8^o m^o Joan
Fernandez y haventse fet lo examen de aquells in solidum? et successive donant acasen
una calenda una llisto una professia? y una antiphona los dto? m^o de capella y m^o Marti
Just [...] Pera obtenir la capellania de son real patronato que vaca per mort de m^o
Urumbella [...] y votant per lo primer y reconegut lo es lo scrutini se atropa? tenir la*

⁷⁶ Ibídem, pág. 93

⁷⁷ GONZALO VIDAL: *Un obispado español el de Orihuela-Alicante*, Vol. I, Alicante, Diputación Provincial de Alicante, 1961, págs. 267-268.

major part de lo vots de dto ss mº Joseph Martinez y votant per lo segon y regonegut lo escrutini se atropa tenir la major part de vots mº Thomas balaguer y ordenaren que estos dos olets? es proposen a sa Magt en dita forma pera lo dit efecte y que lo sr escritor de cartes escriga la carta com se acostuma⁷⁸.

J. Pérez observa el fenómeno de la encomienda sin oposición para los capellanes del número, mientras que las capellanías residentes estaban firmadas por el rey y el papa. Las del número no era necesario convocar un tribunal sino que se adjudicaba por votos secretos ratificados por el cabildo y obispo en tarea conjunta. El capellán real adquiría su plaza a perpetuidad, mientras que el capellán del número podía ser despedido en cualquier momento⁷⁹.

A continuación se muestran algunos de los cantores que formaron parte de la plantilla de música en el magisterio oriolano de Comes, lógicamente no están todos:

Referencia	Fecha	Nombre	Descripción
A.C. 11 Fol. 118v	11-10-1649	Joseph Gonzalez	Nombr. capellán del número.
Ibidem	11-10-1649	Joan Llacer	Nombr. capellán del Rey
A.C. 11 Fol. 122v	11-10-1650	Joan Llacer	Pasa al puesto de Capsoher
A.C. 12 Fol. 44v	28-02-1654	Berthomeu Julia	Nombr. capellán del nº de tiple (capón)
Ibidem	28-02-1654	Agustí Blanco	Nombr. capellán del Rey (capón)
A.C. 12 Fol. 130v	30-03-1656	Martí Just	Nombr. cap. del Rey de contrabajo (sustituye a J. Blesa)
Ibidem	30-03-1656	Joseph Gonzalez	Nombr. cap. del Rey (promoción cap. del nº)
A.C. 12 Fol. 132r	04-04-1656	Joseph Gallego	Nombr. cap. del nº 50L (25L mensa y 25L fábrica)
A.C. 12 Fol. 229r	08-09-1658	Lupercio Hinojosa	Nombr. cap. del Rey de tiple
A.C. 12 Fol. 268r	10-05-1659	Joseph Martinez	Nombr. cap. del Rey de alto (sustituye a M. Urumbella)
Ibidem	10-05-1659	Thomas Balaguer	Nombr. cap. del Rey
A.C. 13 Fol. 13r	11-10-1660	Thomas Gomez	Nombr. cap. del Rey (capón)
A.C. 13 Fol. 141v	10-12-1663	Pedro Ruvio	Nombr. cap. del nº de contralto
A.C. 13 Fol. 153v	13-03-1664	Joan Lopes	Despido de cap. del nº
Ibidem	13-03-1664	Bartholome Verdun	Despido de cap. del nº
A.C. 13 Fol. 192v	23-03-1665	Martí Pilases	Nombr. cap. del Rey de contrabajo
A.C. 13 Fol. 193v	26-03-1665	Baptiste Istela	Nombr. cap. del nº y ministril de bajón
A.C. 13 Fol. 236v	07-06-1666	Andrea Vila	Nombr. cap. del nº de tiple
A.C. 13 Fol. 238v	19-07-1666	Joan Cartagena	Nombr. cap. del nº
A.C. 13 Fol. 260v	17-03-1667	Vicent Perez	Nombr. cap. del Rey de alto (sustituye a J. Martinez)
A.C. 13 Fol. 272v	29-08-1667	Joseph Coll	Nombr. cap. del Rey
Ibidem	29-08-1667	Rafael Seguis	Nombr. cap. del Rey
A.C. 13 Fol. 391v	08-06-1671	Thomas	Nombr. cap. del Rey de tiple
A.C. 13 Fol. 392r	15-06-1671	Joan Martinez	Nombr. cap. del nº de tiple
A.C. 13 Fol. 417v	21-04-1672	Joan Cartagena	Nombr. cap. del Rey (promoción cap. del nº)
A.C. 14 Fol. 28r	06-11-1673	Joan Gasch	Nombr. cap. del nº
Leyenda: A.C=> actas capitulares; Nombr. => nombramiento; cap. del nº => capellán del número			

⁷⁸ ADO Actas capitulares, Vol. 12, fol. 268r.

⁷⁹ PB, págs. 90 y 92.

1.2.5. Los infantillos

En el período 1651-1676 se observa un número regular de infantes de coro, que suele oscilar entre seis y cuatro intérpretes. Existen dos categorías de infantillos: los de cota colorada o “infants de vermell” y los de cota morada o “infants de morat”. La diferencia entre ambos estriba en su valía como cantantes y en la antigüedad. Lo habitual es que en el plazo de un año, un infantilillo acceda a la cota colorada, aunque también se dan supuestos en los que se nombran directamente de *vermell* por sus dotes musicales. Los infantes de morado eran los nuevos educandos de la escolanía y algunos recibían el calificativo de “infantes ciriales”, ya que portaban aquellos en los diferentes actos litúrgicos⁸⁰. La contratación de infantillos se daba anualmente en el llamado “Cabildo de infantes” celebrado el día de Santa Lucía (cada 13 de diciembre). Aquí se muestra un ejemplo de contratación:

*Die XIII mensis decembris anno dni MDCLnono: (infants de choro) decrev. que admeten en infant de choro ab cota colorada y salari de cinch lliures a Joan Cartagena y es recupere de dit salari lo que ha gastat la mensa en vestirlo y per no ser habil Rocamora pera cota morada no fonch admes y que los demes infants de choro resten com se estaven*⁸¹.

Los infantillos se sometían a la autoridad del *sochantre* aunque recibían instrucción del maestro de capilla, tenían la obligación de asistir a las clases del maestro, además de sus correspondientes clases con el profesor de gramática. Normalmente vivían en sus domicilios familiares a no ser que fueran foráneos, en este caso convivían con el maestro de capilla⁸².

Los emolumentos que percibían los infantillos constan de unas 10L anuales procedentes de los “percaços de turn”, aunque al ser menores de edad cobraban sus padres o tutores. Algunos sin embargo, podían cobrar mucho más si conseguían sustituir a un tiple profesional⁸³.

Entre los principales atributos más valorados en los infantes figuran sus dotes musicales además de mostrar una buena disposición para la vida religiosa. Una vez que los daban de baja como infantillos, algunos (sobre todo los de cota colorada) no se desvinculaban del todo de la institución, como ocurre con el caso de Comes, muchos se ordenaban en acólitos entre los 16 a los 22 años. Se trataría de una especie de becarios que continuaban con su formación musical y sus estudios religiosos.

⁸⁰ PB, págs. 107-108.

⁸¹ ADO *Actas capitulares*, Vol. 12, fol. 295v.

⁸² PB, págs. 841-842.

⁸³ *Ibidem*, pág. 108.

J. Pérez expone que el período de 1648-78 no funcionó como centro docente y todos los cantantes que adquiriría la Seo oriolana eran de importación de la Metropolitana de Valencia⁸⁴. Este dato no es cierto del todo, un ejemplo es el caso de Joan Cartagena que fue infantilillo y capellán real durante el mandato de Jerónimo Comes.

Aquí se muestran algunos nombres de los infantilillos que pasaron por el templo orcelitano, aparecen clasificados según fechas de nombramiento, promoción y cese, aunque todavía faltan muchos más:

Referencia	Fecha	Nombramiento infantes de colorado	Nombramiento infantes de morado	Cese como infantilillos
A.C. 11 Fol. 121r	13-12-1649	Lidonet y Pere Rodriguez promocionan	Un infante anónimo	
A.C. 12 Fol. 194r	13-12-1657	Ferrandet y Rabasquet promocionan	Vergell, Delgado y Rodriguet nuevos	Tafallet y otro anónimo
A.C. 12 Fol. 242v	13-12-1658	Aniort nuevo	Un infante anónimo	Frances Vergell
A.C. 12 Fol. 295v	13-12-1659	Joan Cartagena nuevo		
A.C. 13 Fol. 22v	13-12-1660	Delgado y Gallego nuevos	Sanchez y Samora nuevos	Alfosea y Joseph Llopes
A.C. 13 Fol. 102r	13-12-1662	Mercader y Antonet	Ontinent y Pinars nuevos	Rabasco y Cartagena
A.C. 13 Fol. 143r	13-12-1663	Sempere y Fuentes promocionan	Jaume Ximenes nuevo	
A.C. 13 Fol. 179r	13-12-1664	Ontinent promociona	Segarra nuevo	Delgado
A.C. 13 Fol. 217	13-12-1665	Pinars promociona	Gallo, Miguel Martinez y Frances Martinez	Ontinent, Antonet y Sempere
A.C. 13 Fol. 324r	05-09-1669	Vicent Urreas		Segarra
A.C. 14 Fol. 1r	13-12-1672	Joseph Bier y Joan Lopes	Agustí Ontinyent y Blay Ferrero nuevos	Miguel Martinez y Joan Brega

1.2.6. Los músicos

La “cobla de menestrils” fue en su origen una agrupación ligada a las actividades profanas. Su vinculación con los círculos religiosos valencianos data de la segunda mitad del siglo XVI, seguramente procedentes del corredor occidental Sevilla-Toledo⁸⁵. En el caso orcelitano coincidió con la creación de la recién inaugurada diócesis. Habitualmente los instrumentistas que aparecen en las fuentes oriolanas lo constituye el cuarteto típico renacentista formado por corneta, chirimía, sacabuche y bajón.

⁸⁴ PB, pág. 825.

⁸⁵ JUAN RUIZ: “Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa”, en JOHN GRIFFITHS Y JAVIER SUÁREZ: *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU, 2004, págs. 202-203.

Según la opinión que merece J. Pérez el término de ministril se utilizaba en Orihuela como sinónimo de “músico de chirimía”⁸⁶.

Los ministriles únicamente participaban en actos litúrgicos señalados, todas sus rentas se aplicaban directamente a los percances de la música, es decir, cobraban solo por las actuaciones contratadas. Otra forma típica de contratación era mediante el fenómeno de asociación pero sin sueldo. Se ofertaba una plaza y se cubría sin ser necesaria la oposición, por lo que solo era necesaria la aprobación del cabildo⁸⁷.

Las dotaciones que se aplicaban eran muy variables. Normalmente los instrumentos pertenecientes a las voces agudas, como corneto o chirimía recibían una mayor asignación, pues eran más difíciles de conseguir. También se penalizaba determinadas actitudes por no respetar con lo pactado o si eludían sus responsabilidades:

*Die XVIII mensis Junii anno dni MDCLI: Decrev. que a mos. Joseph Martinez prevere se li donen 30 L de salari per tocar lo sacabuig donant les deu la quinta casa ab condicio que no puixa tocar en actes publichs com es en festes de toros y anant a cavall y que lo sindich ho demane en parrochia*⁸⁸.

*Die III mensis octobris anno dni MDCLXVII: (menestrils multa O) decrev. que lo s. majordoms no paquen cosa alguna als Menestrils desta Sta. Ig. per no haver muntat a la torre a tocar la vespra de la verge ss^{ma} del Roser del present any y manen a dits menestrils que de aci avant en totes les festivitats que se han de tocar de mati a mig dia y de nit a la festa que es celebrara tinguen obligacio de muntar a la torre y deixantho de fer lo s^r administrador de la Q^{ta} casa los lleve deu reals de son salari*⁸⁹.

Durante los primeros años del magisterio de Jerónimo Comes las necesidades obligaron a prescindir de la capilla de los ministriles, tal vez por la falta de profesores que enseñaran a tañer estos instrumentos o quizás por las dificultades económicas⁹⁰.

En el año 1669 se contrata a un maestro de ministriles, Frances Soler quien ya había servido con anterioridad en el período de Luis Juliá.

⁸⁶ PB, pág. 57.

⁸⁷ Ibídem, págs. 125-126.

⁸⁸ ADO *Actas capitulares*, Vol. 11, fol. 166r.

⁸⁹ ADO *Actas capitulares*, Vol. 13, fol. 274v.

⁹⁰ ADO: *Diccionario de Acuerdos capitulares*. 7 de septiembre de 1652 – voz ministriles – quita el cabildo todos los salarios que da la fabrica a los ministriles, y dexa solamente las 60L del baxon.

También eran muy frecuentes las peticiones de licencias, para poder asistir a otras festividades como la Virgen de la Asunción en la vecina localidad de Elche, o también para ir a perfeccionarse a otros centros. Aquí se aportan dos supuestos en este sentido:

Die VIII mensis augusti anno dni MDCL octavo: (O musicos, licencia para ir a la fiesta de Elche) decrev. que atento la vila de elig ab sa carta ha demanat es dona llicencia a Diego Pasqual pera anar a la festa de mare maria S^{ra} de Agost ordenen que es dona dita llicencia atento la dita vila lo demana dicti dni et dno. Lopez et dno Cantor et dno Chaverri⁹¹.

Die XXX mensis januarii anno dni MDCLXXVI: (musico lic^a) decrev. que donen llicencia a m^o Martí Rodríguez per dos meses pera anar a Murcia a perfercionarse en lo instrument de corneta y que en dit temps li correga lo salari⁹².

Algunos de los ministriles que participaron durante el magisterio de Jerónimo Comes fueron, el ya mencionado Frances o Francisco Soler del que se tienen noticias desde el año 1649, Blay Soriano tañedor de chirimía, Diego Pasqual chirimía, Frances Fabra sacabuche y Martí Rodríguez bajón.

⁹¹ ADO Actas capitulares, Vol. 12, fol. 224r.

⁹² ADO Actas capitulares, Vol. 14, fol. 97r.

1.3. DATOS BIOGRÁFICOS DE JERÓNIMO COMES

1.3.1. Antecedentes en Orihuela (1628-1651)

El predecesor de Jerónimo Comes en el cargo fue el maestro Juliá de nombre Luys o Ludovico. J. Pérez lo sitúa en torno al año 1628, pero al parecer no queda muy claro, ya que en el *Diccionario de Acuerdos Capitulares* de Gonzalo de Miravete solo figura el cargo, no el nombre del maestro. De todas formas, lo cierto es que el día 24 de Julio de 1638 le conceden las bulas correspondientes al título de capellán real afecta al magisterio de capilla⁹³.

A comienzos del año 1648 interviene Luis en favor de su hermano Diego Juliá, a quien conceden el oficio de organista de la Catedral orcelitana:

*Die III mensis Januarii 1648: Los ss. de capitol attenent y considerant que **per mort de mº Lozano ha vacat** en esta Sta. Ig. **lo offici de organiste** y que per part de mº Luys Julia prevere mestre de capella de dita sta. Ig. se **ha suplicat** a dits ss. tingueren fer bes? y **fossen servits nomenar en dit offici a Diego Julia son germa** y actes la bona abilitat de aquell a sufficiencia vistat est donestat y haver servit etiam en esta Sta. Ig. celebrant los capitols generals **lo nomenen en tal organiste** ab lo salari que dispon lo fundamental ecclesia que es cinquanta lliures de la fabrica y deu lliures de la mensa y cinch cafissos de forment [trigo candeal] de tot monto?⁹⁴.*

Una de las principales hipótesis que se barajan en el fallecimiento de Luis Juliá tiene que ver con la gravísima pandemia que padeció la ciudad de Orihuela en el año 1648, a la luz de las fuentes conservadas:

*Die XX mensis octobris anno dni MDCXLVIII: Decrev. que **per quant es mort lo mestre de capella** y mº Sans servix y administra la capella dels musichs en per tant usan de la costum que lo capitol qui siga la plaça de dit magisteri lo nomenen a dit mº Sans y li senalen les seixanta lliures que te de la fabrica lo dit magisteri sa portio del temps que servira desde lo dia de huy ab tal que acudix a les obligacions de dit magisteri tant en lo choro quant fora dell⁹⁵.*

Tras la muerte de Luis Juliá se le encarga a mosén Sans las labores de la dirección de la capilla de música, hasta que el cabildo decida designar a otro maestro de capilla. Al año siguiente

⁹³ PB, pág. 822.

⁹⁴ ACO Actas capitulares, Tomo 11, fol. 76r.

⁹⁵ Ibídem, fol. 92r. Todavía siguen sin encontrarse el testamento y el acta de defunción de este importante maestro.

se nombra uno nuevo en calidad de interino, Sebastián Guevara, al cual se le dota de una capellanía menor y se le remunera con 100L:

Die XXVII februarii 1649: (M^o de capilla a Sebastia Guevara encomanada) decrev. que a m^o Sebastia Guevara se li asignen les 60 L de mestre de capella per regir dit magisteri y que es demanen 40 L de salari de la fabrica y que es demane lo vot dels S. Bisbe pera encomanarli una capellania de les menors que vaca⁹⁶.

Aunque se mandan a expedir las bulas para instituirlo con la plaza vacante de Luis Juliá⁹⁷, lo cierto es que tal evento no se llegó a producir. Este maestro estuvo por muy poco tiempo al servicio del cabildo oriolano, concretamente desde el 27 de febrero de 1649 hasta el 14 de mayo de 1650⁹⁸.

Otros datos que se conocen acerca de su magisterio son los siguientes: el cabildo le encargó la realización de un inventario⁹⁹, también la realización de los villancicos para las navidades de 1650¹⁰⁰, se sabe que sustrajo unos documentos del archivo de música y que se los devolvió al canónigo Masquefa. Aunque no existe mayor detalle de la operación, por lo que no se sabe que obras salieron y cuales entraron¹⁰¹.

Así pues, en el período anterior a Jerónimo Comes, entre el 14 de mayo de 1650 y el 18 de septiembre de 1651, recayó nuevamente la obligación de tutelar la capilla de música en José Sans.

1.3.2. Primeros datos (CA. 1627-1650)

Jerónimo Comes debió de nacer en la capital del Turia alrededor del segundo cuarto del siglo XVII. J. Climent debió estimar el 1627 tomando como referencia el año de la muda que suele acontecer en torno a los 13 ó 14 años de edad¹⁰². Su verdadera fecha de nacimiento no se

⁹⁶ Ibídem, fols. 102r y 102v.

⁹⁷ *Die octava Julii 1649: Decrev. que es paguen los gastos que es faran en portar la cartilla y les bulles de les capellanies del rey, de el mestre de capella Guevara y m. Rossell y que en apres se recuperen de aquells.* Ibídem, fol. 108r.

⁹⁸ *Die XIII mensis junii anno dni MDCL Decr. que per quant M^o Joseph Sans servix lo offici de Mestre de Capella desde que senana lo Mestre Guevara li correga lo salari de Mestre de Capella desde 14 de Maii 1650 que escrigue que no podia venir.* Ibídem, fol. 134r.

⁹⁹ Ibídem, fol. 111v.

¹⁰⁰ 20 noviembre – V. idem – *que se le den 15 dias de presencia para componer los villancicos según la costumbre con tal que no falte en los dias de canto de organo.* ADO *Diccionario histórico de acuerdos capitulares*. Sin foliar.

¹⁰¹ ADO *Actas Capitulares*, Vol. 11, fol. 143r.

¹⁰² JOSÉ CLIMENT: “Jerónimo Comes”, en EMILIO CASARES RODICIO: *Diccionario de la Música Valenciana*, Vol. I, Madrid, Iberautor Promociones Culturales/Instituto Valenciano de la Música, 2006, págs. 245.

puede conocer con exactitud debido a que todos los archivos parroquiales de la ciudad fueron destruidos durante la contienda de 1936-1939¹⁰³.

De sus relaciones familiares no hay mucho que aportar aquí ya que la mayoría de los datos ya han sido expuestos por J. Piedra y J. Climent según las diversas actividades que Juan Bautista Comes, tío de Jerónimo y polifonista reconocido, mantuvo con su familia¹⁰⁴.

La familia de Jerónimo Comes era de clase humilde: el abuelo se llamaba Gaspar Comes y fabricaba sandalias y chapines¹⁰⁵. Del padre Pedro Pablo Comes, solo se conocen algunos datos relacionados con Juan Bautista:

- El 28 de noviembre de 1605, cobra nueve libras, once sueldos y ocho dineros por el viaje de ir a Lérida a traer al hermano a Valencia, si bien éste rehusó la plaza ofrecida por el Patriarca San Juan de Ribera¹⁰⁶.
- El 29 de marzo de 1610, cobra dos libras y seis sueldos por tareas de copista de la Pasión según San Juan de Viernes Santo¹⁰⁷.

Por el testamento de Juan Bautista Comes se sabe que debió de morir su sobrino Jerónimo antes de 1643.

Al desaparecer el acta bautismal de Jerónimo Comes no se puede conocer con seguridad el nombre de la madre, del mismo modo tampoco se sabe si tuvo algún hermano, aunque el testamento de Juan Bautista solo cita a Jerónimo como el único hijo varón de su hermano (superviviente al menos).

Jerónimo Comes fue nombrado infantillo de la Catedral de Valencia el 16 de julio de 1639, por la promoción de Nicolás Sales, según reza el documento siguiente:

Die XVI mensis Julii Anno a nativitate domini MDCXXXIX: (Nominatio famuli Capelle) Item providerunt et nominabant pro ut nominarunt Hieronymo Comes absente et in famulum Capelle cantosp. dictae sedis ad pns vacantem per amissionem Nicolai Sales

¹⁰³ Según informaciones verbales proporcionadas por el personal del Archivo del Arzobispado de Valencia, los únicos edificios que milagrosamente se libraron de la quema fueron el archivo catedralicio y la parroquia de San Esteban (la que se encuentra cercana al Almudín).

¹⁰⁴ CLP, págs. 26-27.

¹⁰⁵ Ibídem, pág. 23.

¹⁰⁶ Ibídem, págs. 37-38.

¹⁰⁷ Ibídem, pág. 46.

*cum omnibus salariis distributionibus pro ventibus et emolumentis dicto officio pertinentibus et expectatibus*¹⁰⁸.

El mismo día del año siguiente en 1640, se produce el cese como infantilillo, tal vez por el cambio de voz y el cabildo corresponde con el pago de sus servicios:

Die XVI mensis Julii anno a nativitate domini MDCXXXX:

*Item providerunt et Franciscus Marti pbr. in eadem sede benefitiatus collector anno pnti procurationis maioris laudabilis Eleemosinae dictae sedis detas solvate Hieronymo Comes dipputatus qui fuit praedictae sedis decem libras mdae vatae ad complementum illas libras eiusdem mdae illi debitas pro servitio trium annorum quibus dictus Comes praefatae ecclesiae iservivit*¹⁰⁹.

Esta entrada genera gran confusión: por una parte indica que sirvió durante tres años en el cargo de *dipputatus*, pero únicamente se abonan las 10L correspondientes al periodo 1639-1640. En esta investigación se verificó como en el mes de julio del año 1637 no existe ninguna adquisición de ningún infantilillo llamado Hieronymo Comes¹¹⁰, por lo tanto o fue un error del notario o trabajó los dos años restantes en un ejercicio anterior.

Su primera etapa de formación se dio con su tío Juan Bautista Comes (entre 1639-1643). Las primeras actividades de Jerónimo Comes en la Seo valenciana comienzan precisamente cuando Juan Bautista pide al cabildo que le dispensen de la instrucción y educación de los infantilillos. Una de las principales causas que aporta: “por su enfermedad larga y los gastos della [...] no le ha quedado conque acudir al gobierno de su familia”. Tal vez fue esta su intención, por un lado recobrar su vitalidad y por otro ayudar a su familia en su precaria situación¹¹¹.

A comienzos de 1643 la enfermedad de Juan Bautista Comes se agrava y decide hacer testamento, entre las partes contrayentes con sus herederos baste lo mencionado en el siguiente documento:

¹⁰⁸ ACV Protocolo notarial de Crispín Pérez Calvillo, Vol. 3109, 1639. Fol. 72v. Según la traducción facilitada por Martín Páez: 16 de Julio del año de la Natividad del Señor de 1639: Nombramiento de infantilillo de capilla. Del mismo modo se dispuso y se hizo mención de que ausente aún Jerónimo Comes, nombraron a éste infantilillo de capilla ¿cantor? de dicha sede para la vacante generada por la salida de Nicolás Sales, con todos los salarios, particiones y emolumentos propios de dicho oficio y usuales para los que llegan nuevos. De manera un tanto inexplicable, José Climent oculta esta entrada en el pie de página nº 6 de su manual: CLP, pág. 27.

¹⁰⁹ ACV Protocolo notarial de Vicent Portolés, Vol. 3110, 1640, fols. 330v y 331r.

¹¹⁰ ACV Protocolo notarial de Crispín Pérez Calvillo, Vol. 3107, 1637.

¹¹¹ CLP, págs. 120.

*Item vull, ordene y mane, que per quant lo molt Iltre. Cabildo de la Ceu de la present Ciutat de Valencia me te bestretes a conte de mos salaris cent lliures [...] lo dit molt Iltre. Cabildo se pague en primer lloc de dites cent lliures que em te bestretes, o allo que sera y lo que sobrara o done y entregue als hereus meus [...] a Angela Comes, doncella, Gerónima Comes, tambe doncella, Vicenta Comes y de Vicent, viuda de Joan Vicent, menestral, mes chermanes, **Geroni Comes, estudiant, mon nebot** y a Antonia Vicent filla del dit Joan Vicent y de la dita Vicenta Comes, en menor edat constituïda, tambe neboda mia, per yguals parts e porçions entre dits cinch hereus meus¹¹².*

El cabildo tasa en 400 L todo el archivo personal de Juan Bautista Comes y tras descontarle 100 L por un anticipo concedido con anterioridad, decide repartir el sobrante a partes iguales entre todos sus legatarios. A Jerónimo Comes le corresponden por tanto unas 60 L, el equivalente a un año trabajado al servicio de la Capilla de Orihuela. A cambio, le corresponde el cuidado y la tutela de la menor de la casa de los Comes, Antonia Comes, hasta su mayoría de edad:

*E darrerament **nomine en tutor e curador** durant la menor edat de la dita Antonia Vicent, una dels cinch hereus per mi instituhits **en lo present testament, a Geroni Comes, estudiant, mon nebot**, cosin cherma de aquella, donantli tot lo poder que a semblants curadors se pot, sol y deu atribuir y donar¹¹³.*

Juan Bautista Comes no tuvo la satisfacción de ver cómo nombraban a su sobrino en el acolitado de la Catedral valentina al año siguiente:

(Nominació de Acolit a favor de Gerony Comes): Ab acte per mi dit notari rebut a 15 de Marz 1644 dits M^{es} illustres señors nominaren a Gerony Comes en acolit de la Seu ab lo salari y emoluments de dit offici [firmado por Vicent Portolés]¹¹⁴.

Después de este evento pasarán unos seis años sin que se sepa que aconteció en la vida de Jerónimo Comes. En agosto de 1650 tuvo lugar la oposición del maestro aragonés Diego de Pontac, a la cual asistieron: Jerónimo de la Torre en calidad de presidente, Pablo Segarra proveniente de la villa de Alzira y Jerónimo Comes, acólito de la Catedral, que desempeñó diversas labores. Para esta oposición se presentaron además Francisco Morales de Onteniente y

¹¹² Ibídem, págs. 198-199.

¹¹³ Ibídem.

¹¹⁴ ACV *Libro de salarios y nombramiento de capellanes cantores y de músicos de 1605 a 1810*. Vol. 1631, fol. 110r.

Marcello Settimio maestro de Segorbe¹¹⁵. En los documentos conservados se contempla la participación de Jerónimo con ocasión de este evento:

Die V mensis Augusti anno a nativitate domini MDCL (provisio)

*Item Hieronymo Comes acolito dictae sedis alteri et reliquo ex dictis
examinatoribus pro laboribus in examine memorato sustentis quindecim libre dite [la firma
es ilegible]¹¹⁶.*

De este período (1643-1650) data su formación con el maestro Francisco Navarro, aunque no se ha obtenido ninguna información al respecto sobre la relación que ambos mantenían.

1.3.3. Magisterio en Orihuela (1651-1676)

Una vez conocida por Jerónimo Comes la plaza vacante en el magisterio oriolano decidió escribir al respectivo cabildo para ofrecer sus servicios. El maestrescuela le respondió con el siguiente edicto:

*Die XV mensis augusti anno dni MDCLI: Decrev. que es despedixca Fco. Soler y
que Soriano felidigas? Acudixca a les salves ab lobasco? ab resolucio que li ha deixa de
fer es despedira y que per quant **han escrit** li parexia **que vinga Comes de Valencia** se li
escriga per lo s. Mastrescuela com a particular que en la provissio de Mº de Capella toca a
lo bisbe la consulta que si vol venir y estar aci ab una cap. menor y lo salari del Magisteris
fins que lo s. Bisbe vinga y es fasa oposicio que vinga¹¹⁷.*

El obispo Don Luis Crespi de Borja fue designado para el Obispado de Orihuela el 27 de marzo de 1651, aunque no tomaría cargo de su diócesis hasta el 2 de febrero del año siguiente¹¹⁸. Es por ello que durante la petición de Comes la Diócesis se encontraba en “sede vacante”. En lo concerniente a la oposición no parece que se realizara ninguna, según la información que proporcionan los libros de actas.

¹¹⁵ PILAR RAMOS: *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, Vol. I, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1994, pág. 220.

¹¹⁶ ACV *Protocolos notariales* Vol. 3123, 1650, fols. 779v-780r. La traducción de este fragmento dice así: del mismo modo, a Jerónimo Comes, acólito de dicha sede y el examinador que falta de los susodichos, por la labor desempeñada en el recordado examen se le han entregado quince libras.

¹¹⁷ *Ibidem*, fols. 169r y 169v.

¹¹⁸ GONZALO VIDAL: *Un obispado español el de Orihuela-Alicante*, Vol. I, Alicante, Diputación Provincial de Alicante, 1961, págs. 229-230.

Jerónimo Comes dejaría definitivamente Valencia para convertirse en el hijo adoptivo de la célebre Armengola el 18 de septiembre de 1651. El cabildo oriolano le instituyó con una capellanía menor aunque con la asignación de un maestro de capilla:

Die XVIII mensis septembris anno dni MDCLI (nombramiento de M^o de Capilla) decrev. que nomenen pera servir lo magisteri de capella en esta Sta. Ig. Gerony Comes ab les sexanta lliures que te de salari de Magisteri y aixi mateix li encomanem la capellania del numero de les quatre que hay en esta Sta. Ig. que vaca per promocio? de Juan Llacer done si apresia altra resolucio¹¹⁹.

Ese mismo año le inscriben en los *percanços* de coro¹²⁰ y lo acogen en calidad de acólito con la condición que se ordene *in sacris* lo antes posible:

Die 27 mensis decembris anno dni MDCLI: Decrev. que es perpetuen los percanços que tenen los acollyts y admeten perpetuament en acollyt desta Sta. Ig. a Gerony Comes per que a titol de ello es puixa ordenar y es rebe actes. Rector Vicent Sanchez y Joan Ferrague¹²¹.

El 8 de septiembre del 1652 recibe en alquiler la casa de mosén Tobar por un período de seis años pagaderos cada uno a 6L/año¹²². Un año más tarde, muy seguramente suscitaría las envidias de sus allegados al ser nombrado Capellán de su Majestad y ser condecorado con las insignias moradas de doctor¹²³. En el acto de presentación acaecido el 12 de julio, se le dio la colación canónica y se le hizo oficial la entrega de su asiento en el coro catedralicio: “se li dona la possessio en lo choro y en final? de aquella es segne y llevansa en la cadira de dita cap^a que esta a ma dreita en lo orde de baix la quarta”¹²⁴.

En la festividad de San José del año 1654, la capilla de música es llamada por el Convento de los Cartujos y por mediación del obispo el cabildo accede a dar presencia a todos los músicos del coro:

Die XVI mensis martii anno dni MDCLquart: decrev. que la capella desta Sta. Igl. vagen a la festivitiat que la cartuixa celebra lo dia de St. Joseph en la Igl. nona y que a los

¹¹⁹ ADO *Actas capitulares*, Vol. 11, fol. 171r.

¹²⁰ Ya se ha explicado con anterioridad.

¹²¹ ADO *Actas capitulares*, Vol. 11, fol. 179r.

¹²² *Ibidem*, fol. 198v.

¹²³ En 1582 se estableció una tradición en Orihuela, por la cual se autorizaba al Maestro de Capilla a vestir el hábito morado de doctor (aunque no lo fuera). Si bien, el cabildo estaba autorizado para modificar este punto, en lugar del Maestro también podían otorgar esta condecoración al Capellán del Rey más veterano. PB, pág. 46.

¹²⁴ Véase Apéndice N^o 1, pág. 244.

musichs sels done presencia su puesto es gust? de su Ill^{ma} el que vagen havent estat en la processo y entonada la gloria¹²⁵.

A partir del año 1656 comienzan las rencillas con el cabildo de Orihuela. En primer lugar le interponen una multa por faltas de asistencias, perdiendo por ello las retribuciones de los *percanços* del coro¹²⁶. Con posterioridad en el año 1658, se le aplica una *correccio* por desobedecer las órdenes del pavorde, aunque no se conoce la verdadera naturaleza de este suceso, se podrá dilucidar más fácilmente con la inclusión del pormenor:

Die XV mensis aprilis anno dni MDCLoctavo: (correccio) decr. que lo s^r president done una correccio a m^o Agosti Sanchez B^t subdiaconil y a M^o Gerony Comes mestre de capella dientlos lo mal que han fet en no haver obeit al S^r President en passar a altra cadira sabent que tenen obligacio de fero.

(embaixada) decr. que dits ss. supliquen a su Ill^{ma} y mostren la sentencia que te de poder assignar cadires en lo choro y fer moure y passar a altra als prebendats quan convinga.

(embaixada) decr. que dits ss. supliquen a su Ill^{ma} es servixca de donar llibertat a m^o Joan Sival m^o Joseph Yuañez y m^o Joan Ruiz = contra dicente d^r sacriste¹²⁷.

Al parecer el obispo favoreció a los capitulares con la restitución de las faltas y las multas contraídas¹²⁸. Puede ser que se deba a simples disputas por abuso de poder de unos eclesiásticos sobre otros.

El 30 de noviembre de 1660 asiste junto con el *sochantre* a una oposición de la plaza de organista:

Die XXIX mensis novembris anno dni MDCLX (organista) decrev. que ex quo lo terme a posat en lo edicte pera la oposicio del offici de organista se ha pasat y solament se ha oposat Juan de Moya Per co ordenen co fasa lo examen dema en la vesprada y nomenen en Jutjes al Mestre de Capella y m^o Joseph Sans¹²⁹.

¹²⁵ ADO Actas capitulares, Vol. 12, fol. 46v.

¹²⁶ *Die II mensis octobris anno dni MDCLsexto: (multa al M^o capella) decrev. que al mestre de capella sempre que no asistira en la capella de musica en algun percans donant los papers necessaris se li haja de donar una part de les dos que li toquen.* Ibídem, fol. 153v.

¹²⁷ Ibídem, fol. 212v.

¹²⁸ Ibídem, fol. 213r.

¹²⁹ ADO Actas capitulares, Vol. 13, fol. 19v.

El aludido fue Juan Moya, el único asistente a la oposición, con posterioridad también desempeñará labores de arpista (por lo tanto, puede ser uno de los posibles intérpretes del motete analizado en este estudio *O doctor optime*)¹³⁰.

En el mismo año en que tiene lugar la celebración del Tercer Sínodo Oriolano (1663). Jerónimo Comes compra una casa cercana al Convento de Santa Lucía (en la actual Plaza de Santa Lucía a escasos metros de la Catedral), propiedad del canónigo José Requena por un montante que asciende a unas 100L. Las condiciones contractuales quedan muy claras: “dites cent lliures de dita moneda promet y se obliga donar e pagar dins temps y terme de quatre anys en dos equals paguen la primera en quatre de juny del any mil siscents seixanta cinch y la segona en quatre de juny del any mil siscents seixanta set y en lo interim que no pagara aquelles pagara interes al for comu de sou per lliura”¹³¹.

Su situación económica fue bastante precaria (o no supo administrarse como debiera), pues a fecha de marzo del 1671, todavía no había satisfecho sus pagos, por lo tanto el cabildo no dudó en confiscar parte de su sueldo y aplicar el interés común¹³².

El clima de hostilidad entre el maestro y el cabildo se mantuvo durante el período 1670-1673, entre las múltiples causas que se barajan:

- La animadversión ante los pagos que se demoraron por más de cuatro años.
- Las limitaciones interpuestas para evitar que Jerónimo Comes participase en actos musicales extraoficiales fuera de la capilla¹³³.
- La apropiación indebida de las ropas de los infantillos¹³⁴.

¹³⁰ *Ibidem*, fol. 28v.

¹³¹ En el día 4 de junio se produce la venta oficial y en el día 10, la firma de la obligación de pago o hipoteca. ADO *Protocolos notariales de Francisco Muñoz*, de los años 1663 hasta 1668, sin foliar.

¹³² *Die II mensis octobris anno dni MDCLXX (Mº de Capella) decrev. que pagant lo Mestre de capella quinze lliures en les tres mesades de octubre nohembre y dembre y en la terca de 24 de febrer primer vinent que ha de cobrar de la fabrica vint lliures se li Fasa espera per quatre anys de les 100L que deu del preu de les cases que li vena lo Iltre. capitol pagant tambe lo interes con forma la obligacio.*

Die quinta mensis martii anno dni MDCLXXI (Mestre Capella espera) decrev. que al Mº de capella se li fasa espera per les 20L habia de donar en 24 de febrer pera que les done dins este mes de mars y el que ve de Abril hon no, no se li pagues les mesades sep^{tos}? Fins estar pagades dits 20L. ACO *Actas capitulares*, Vol. 13, fol. 368r y 383r.

¹³³ *Die III mensis martii anno dni MDCLXXII: (Limitacion al Maestro de Capilla) decrev. que per quant per part de la ciutat se ha significat que fa la festa del glorios S^t Thomas de Aquino en la qual diu la missa lo S^r Rector de la universitat que es de gremio capituli y asistixen en aquella los ss^{os} doctors de dit gremi y estimaria lo Capitol es servixca de dar sa permissio pera que la musica desta sta. Ig. anar al colegi a la celebracio desta festivit per tant ordenen que se li diga al M. Capella vaja a dita festivit per esta vegada con solament y que en quant a la paga veja que li ha de pagar y que tinga entes no se li done permissio a dita capella pera anar a festivit alguna a dit colegi si a la present any tan solament, contradicente dno sacriste.* *Ibidem*, fol. 414r.

- El descuido en la docencia y cuidado de los infantillos del coro.

Tras reincidir en su conducta, el consejo capitular decidió amonestarle y retirarle la mitad de su asignación. Además se nombró a otro maestro de capilla para que enseñara a los niños:

Die XXI mensis julii anno dni MDCLXXII (Maestro de Capilla Multado O) decrev. que atento lo Mestre Capella no cuyda de amestrar los infants de choro y ha estat amonestat en diferents ocasions ho procurara y cumplira ab sa oblo [obligació] puix en ello se li donaren 60L de la fabrica y de no tenir educacio es en gran dany? de la Ig. y de pnt [present] es troba lo Mestre Soler en esta ciutat que es habilitat molt cabal y que te particular geni y gust de amestrar ordenen que de dits 60L se li assignen les trenta a dit mestre Soler per amestrar los chichs y se li diga a dit Mestre de capella ho fasa millor porque de no fero saura de posar remey mes fort¹³⁵.

Según la versión que ofrece J. Pérez, el maestro Soler provenía de la Iglesia de Santa María de Elche y fue contratado por el cabildo oriolano por el período de un año (1672-1673) también sirvió en una ocasión anterior como maestro de ministriles¹³⁶.

No debió de resultar muy grato a Jerónimo Comes, cuando al año siguiente tuvo que desembolsar al susodicho Soler la mitad de su retribución:

Die XXV mensis maii anno dni MDCLXXIII (Mº Capilla) decrev. que la resolucio de 21 Juliol 1672 en orde a les trenta lliures se li assignaren al Mestre Soler de les 60L te de la fabrica lo Mestre Capella es posse en execucio a dit Mº Capella tinga molta atencio en lo parlar y observar les ordens de Capitol y que acudixca a son obligacio¹³⁷.

Los últimos años del magisterio de Jerónimo Comes, se caracterizaron por una mejora en las relaciones con el cabildo, como así se manifiesta con la petición de nuevos encargos¹³⁸.

El maestro valenciano desempeñó uno de los magisterios más largos conocidos dentro del siglo XVII, pues duró exactamente unos 25 años. En su producción musical destacan sobretudo los villancicos y los motetes. De su catálogo de música en romance no se conserva nada, aunque debió de ser muy numerosa si se atiende a las noticias de los documentos.

¹³⁴ 18 de diciembre de 1670 – V. *Ropas de Coro* – parece que pretendia poderse apropiarse las cotas de los chicos que se salían: por una que tenía, se la mandan dar a la sacristía; y pagar la otra que dixo aver deshecho. ADO *Diccionario histórico de acuerdos capitulares*. Sin foliar.

¹³⁵ *Ibidem*, fol. 425v.

¹³⁶ PB, pág. 161

¹³⁷ ADO *Actas capitulares*, Vol. 14, fol. 16r.

¹³⁸ *Ibidem*, fol. 70r.

No parece que sea el Comes que puso letra a la música del *Misteri* en el Consueta de 1625. Tal y como expone J. M. Vives: “nos inclinamos a pensar por los datos que facilita el Consueta, que se trata de Juan Bautista”. Es una fecha muy temprana para que se pueda atribuir a Jerónimo Comes. Además que el referido Consueta lo expone bien claro: “lo licenciado Comes, Mestre del real palacio”¹³⁹.

A continuación se muestra una tabla a manera de esquema, donde figuran todos los días libres que le fueron concedidos por el cabildo oriolano con el propósito de componer el material musical necesario para las funciones habituales de la capilla de música:

OBRAS ENCARGADAS A JERÓNIMO COMES			
REFERENCIA	FECHA	FESTIVIDAD	DÍAS DE PRESENCIA
A.C. Vol. 12 Fol. 65r	3 – diciembre – 1654	Villancicos de Navidad	6 días
DICC. AC. CAP.	13 – noviembre – 1656	Villancicos de Navidad	-
A.C. Vol. 13 Fol. 19v	29 – noviembre – 1660	Villancicos de Navidad	12 días
A.C. Vol. 13 Fol. 57v	3 – noviembre – 1661	Villancicos de Navidad	15 días
A.C. Vol. 13 Fol. 79v	13 – abril – 1662	Música para M ^a Inmaculada	2 días
A.C. Vol. 13 Fol. 100r	26 – noviembre – 1662	Villancicos de Navidad	15 días
A.C. Vol. 13 Fol. 140v	22 – noviembre – 1663	Villancicos de Navidad	15 días
A.C. Vol. 13 Fol. 159v	26 – mayo – 1664	Villancicos para el Corpus	7 días
A.C. Vol. 13 Fol. 177r	20 – noviembre – 1664	Villancicos de Navidad	15 días
A.C. Vol. 13 Fol. 342v	28 – noviembre – 1669	Villancicos de Navidad	15 días
A.C. Vol. 13 Fol. 373r	27 – noviembre – 1670	Villancicos de Navidad	15 días
A.C. Vol. 13 Fol. 403v	12 – noviembre – 1671	Villancicos de Navidad	15 días
A.C. Vol. 13 Fol. 413r	22 – febrero – 1672	Hace un libro de música	-
A.C. Vol. 14 Fol. 70r	15 – noviembre – 1674	Villancicos de Navidad	15 días
Leyenda=> A.C. (actas capitulares); DICC. AC. CAP. (Diccionario de Acuerdos capitulares de Miravete)			

El período más fructífero de su carrera fue el primer lustro de 1660 con ocasión del Tercer Sínodo Oriolano (1663). De todas maneras, estos no fueron los únicos días que dispuso Jerónimo Comes para la composición de música, ya que también conviene contar con los días de recreo que disfrutaban todos los religiosos.

Referente a los dos días de presencia para la confección de la música para María Santísima Inmaculada de 13 de abril de 1662, decir que en *Diccionario de Acuerdos Capitulares* de Gonzalo Miravete se señalan que son villancicos lo que compone, pero en las Actas capitulares no hacen ninguna referencia a este género, dada la duración, es más probable que se trate de obras en latín como salmos, himnos o motetes¹⁴⁰.

¹³⁹ JOSÉ MARÍA VIVES: *La “festa” y el consueta de 1709*, Ed. del Ayuntamiento de Elche, 1980, págs. 305-306.

¹⁴⁰ ADO *Actas Capitulares*, Vol. 13, fol. 79v.

En relación a la Festividad del Corpus Christi, Gonzalo Miravete expone con detalle el ceremonial relativo a la procesión que se realizaba en época de Comes: “la procession iba al arrabal Roig por la plaza del carmen, plazuela de santiago y volvía azia Sta. Justa, en donde paraba frente a la puerta que afronta a la carcel de corte, y allí avia villancicos”¹⁴¹. Es decir, pasaba por las tres divisiones administrativas de la Orihuela foral (hoy Orihuela centro): Catedral, Parroquia de S. Jaime y Parroquia de las Santas Justa y Rufina donde se interpretaban los villancicos policorales.

El 22 de febrero de 1672 le pagan a Jerónimo Comes unas 19L por la realización de un libro, aunque no se señala si es de canto llano o de canto de órgano. Seguramente realizó labores de copista, dadas las deudas contraídas que tenía con el cabildo en estas fechas.

1.3.4. Últimos años (1676-1678)

El 13 de Julio de 1676, Jerónimo Comes manifestó al cabildo su intención de que lo jubilasen del oficio de maestro de capilla: “ha representat es troba molt cansat y ab comoditat no pot acudir a servir lo offici de Mestre de Capella y ha suplicat que per dita raho y per los molts anys que ha servit li feren merce de jubilarlo”¹⁴². Al maestro sucesor Roque Monserrat le conceden la mitad de la porción de la fábrica para este cargo: unas 30L, y le otorgan una plaza de capellanía de tiple, ya que la plaza de Capellán Real sujeta al magisterio de la música se obtenía a título perpetuo, mientras Comes viviera no podían pedir bulas para el nuevo maestro.

No se sabe hasta que punto, Jerónimo Comes siguió desempeñando funciones musicales en la capilla. Según la opinión que merece J. Pérez: “la conservación de la mitad del salario de la Fábrica indica que Comes no se desentendía totalmente de las cuestiones musicales”¹⁴³. No obstante en las actas no queda claro que tarea desempeñaba cada cual en la capilla.

En estos dos años que duró la jubilación de Jerónimo Comes. Tuvieron ocasión de conocerse ambos maestros e intercambiar impresiones acerca de sus creaciones. Por las fuentes documentales se sabe que el día 11 de octubre de 1676, Comes y Monserrat asistieron a una oposición para cubrir la plaza de organista en la vecina parroquia de Santa Justa y Rufina. Entre los opositados se encuentran Matías Quintana y el licenciado Juan Rier. Según E. Máximo tuvieron que superar unas diez pruebas, tanto a nivel teórico como práctico: explicar la

¹⁴¹ ADO: *Diccionario de Acuerdos capitulares*. 24 de mayo de 1664 – voz corpus xh. Sin foliar.

¹⁴² ADO *Actas Capitulares*, Vol. 14, fols. 102r y 102v.

¹⁴³ PB, pág. 162.

naturaleza del tono, la disposición de los diapasones y los puntos de licencia, hacer comentario sobre la forma de tañer los ocho tonos para la misa y las vísperas. En la ejecución práctica se les pidió que tocasen una pieza corta (seguramente un tiento o un verso), luego otra prueba para comprobar su destreza en el registro medio y por último que tocaran un lleno (se refiere a tocar el órgano usando los tiradores o registros)¹⁴⁴.

Con posterioridad, en el 7 de abril de 1677, se le mantiene la misma porción de salario que el año anterior, esto es unas 30L, “durant la jubilacio de m^o Gerony Comes [...] es conte una porcio igualada que te asignada lo Mestre de Capella¹⁴⁵. Por el contrario, a Roque Monserrat se le sube su asignación hasta un total de 80L:

Die XXII mensis Julii anno dni MDCLXXVII: (fabrica maestro de capilla 60 dias de racion y mas lo que parecera al Can^{do}) Decrev. que al M^o de Capella Monserrat altra? del salari te de la fabrica se li augmenten altres vint lliures mes de dita fabrica pagant laltre la qta.[quinta] casa¹⁴⁶.

Durante estas fechas, el cabildo oriolano ya percibe las primeras noticias de las pestes que padece la cercana ciudad de Cartagena, y aconsejan que ninguno de los capitulares abandone sus puestos. Entre los datos históricos que se pueden aportar al respecto:

Die XXIX mensis aprilis anno dni MDCLXXVII (peste) Decrev. se li fasa ambaixada a la ciutat dient en resposta de la que feu que lo mal que se insinua ya en Cartagena esta molt en los principis y no apreta? per ara, que la ciutat en servixca de custodi y guardar les portes y que la Ig per sa part fara les rogatives que es demanen y en avent lo que a deu no platia? si apreta mes dit mal no faltara lo capitol a sa oblo [obligacio]. senhixque les sacristes¹⁴⁷.

Aunque no se conoce que actividades musicales pudo desempeñar Jerónimo Comes fuera de la citada oposición, su condición de jubilado le eximía de los actos relativos al magisterio pero no de las funciones puramente clericales.

¹⁴⁴ ENRIQUE MÁXIMO: “El órgano de Santiago de Orihuela: un transparente sonoro. Nuevas aportaciones sobre la familia Castell”, en *Imafronte*, Vol. 17, Murcia, Universidad de Murcia, 2003-2004, pág. 172.

¹⁴⁵ ADO *Actas capitulares*, Vol. 14, fol. 122r.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, fol. 129r.

¹⁴⁷ *Ibíd.*, fols. 123r y 123v.

Con ocasión del fallecimiento del obispo José Verge en el verano del 1678 (en pleno apogeo de la epidemia) se organizan unas 500 misas de almas. Por citar un ejemplo: las misas 477 (23 de agosto) y la 499 (24 de agosto) son oficiadas por Comes¹⁴⁸.

También están documentadas otras percepciones que percibe Comes de la fábrica, por ejemplo su asistencia a diversos “actos de capa”:

Rebi sinc sous per deu actes de capa tocant a Rdo. Roig per vacant d los tres de Sent Berthomeu los dos dia sent fraxos? y los altres tres dies de los once mil verchens? y dos dia de Sent M^a tres. Lo B^{do} Comes [firmado por Jerónimo Comes]¹⁴⁹.

Una vez concluido verano de 1678, los casos de contagios por los brotes de peste disminuyen. En los libros de *Racionales de misas y oleares* de este año se observa como en los meses de septiembre, octubre y noviembre, Comes va progresivamente desatendiendo sus labores como sacerdote. Esto es un claro indicio de que el estado de su salud le impide asistir al coro.

El 18 de noviembre de 1678 su salud empeora y decide hacer testamento: “no hajo cossa mes certa que la mort [...] Per coneixeran? tots com yo el Beneficiat Gerony Comes prevere de la present ciutat de Oriola habedor? estant malalt en lo llit de greu malaltia dels qual en sent morir...”¹⁵⁰. En el citado libro de mayordomía de 1678 no aparece la mesada correspondiente al mes de diciembre de Jerónimo Comes, por lo tanto es bastante probable que falleciese a los pocos días de su declaración¹⁵¹.

El testamento de Jerónimo Comes no ofrece ninguna información acerca del paradero de su música. Por otra parte, las declaraciones son bastante exiguas y proporcionan muy pocos datos en relación a la vida del compositor valenciano: fue enterrado en la Seo orcelitana en el acceso del coro, en uno de los vasos del “Gloriós San Pere”. Nombra en albacea al canónigo Cristóbal Gómez y al tiple de la capilla de música Joan Montes para que se encarguen de la venta de su casa. Ordena que se oficien unas 150 misas de almas en su honor (100 a la Virgen del Rosario, 25 a la Virgen de la Soledad y el resto en la capilla de San José). Dona numerosos enseres a sus amistades: entre ellos al pavorde de la Catedral, al Convento de San Agustín, a Anna Martínez (al parecer viuda de Nicolau Pinar) y al licenciado Vicent Urrea¹⁵².

¹⁴⁸ ADO *Libro de racional de misas y oleares de 1678*, fol. 62v y 63r.

¹⁴⁹ ADO *Libro de mayordomía de 1677*, fol. 49v.

¹⁵⁰ Véase Apéndice N° 4, pág. 248.

¹⁵¹ ADO *Libro de mayordomía de 1678*. sin foliar.

¹⁵² Véase Apéndice N° 4, págs. 248-252.

Con posterioridad a su fecha de defunción, se producía una nueva e importante adquisición para el templo oriolano. Se trata del futuro maestro de capilla Matías Navarro en diciembre de 1678:

Die XIII mensis decembris anno dni MDCLXXVIII: (admissio a percansos de Mathias Navarro musico) decr. que admeten als percansos de musica de dita sancta Ig. a Matias Navarro de la vila de Elig tiple y le assignen de salari cascun any vint lliures de moneda¹⁵³.

Para concluir se pueden resumir todos los aspectos relativos a la vida de Jerónimo Comes en la siguiente tabla:

CUADRO CRONOLÓGICO DE LA BIOGRAFÍA DE JERÓNIMO COMES		
EFEMÉRIDES	AÑO	EDAD (supuesta)
Nacimiento	1627?	-
Nombramiento de infantil en Valencia	1639	12 años
Cese de infantil	1640	13 años
Nombramiento en el acolitado	1644	17 años
Maestro en la Catedral de Orihuela	1651	24 años
Título de Capellán Real y toma los votos	1653	26 años
Fecha de jubilación	1676	49 años
Defunción	1678	51 años

Para concluir, decir la falta inherente de estudios sobre la vida de Jerónimo Comes, en comparación con las numerosas aportaciones que se han hecho del tío Juan Bautista. Las monografías realizadas sobre éste último datan desde la misma creación de la musicología valenciana. Autores como Ruiz de Lihory, Manuel Palau, Juan Bautista Guzmán y Baltasar Saldoni dedicaron breves reseñas al afamado polifonista valenciano. Hasta la aparición de los estudios de J. Climent no se ha realizado estudios de rigor sobre el sobrino de Juan Bautista Comes. Un supuesto todavía por estudiar tiene que ver con un Fray Miguel Comes, organista que fallece en 1659¹⁵⁴.

¹⁵³ ADO *Actas capitulares*, Vol. 14, fol. 160v.

¹⁵⁴ No se conoce ninguna bibliografía al respecto, ni se conoce la procedencia de este autor. BALTASAR SALDONI: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Vol. 4, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Edición de Librerías París-Valencia, 1986, pág. 67.

2. BREVE HISTORIA SOBRE LA EVOLUCIÓN DE LA FORMA MOTETE

2.1. DEFINICIÓN Y ORÍGENES DEL MOTETE

La creación del motete es tan antigua como el nacimiento de la polifonía en el mundo occidental, por lo tanto, su concepto varía en función del periodo que se estudie.

El origen etimológico de este género sacro proviene del término *mot* que tanto en la parla francesa actual como en la occitana vienen a significar *palabra* o *nota*¹⁵⁵. La aparición de esta tipología musical se remonta al siglo XIII con la independencia de las denominadas secciones sustitutorias o cláusulas de discanto¹⁵⁶. A lo largo del siglo XIII el motete se convertirá en la principal fuente de experimentación para los compositores e irá progresivamente sustituyendo al *conductus*¹⁵⁷. De esta manera a mediados de este siglo se consolidará como el principal género profano de toda la Baja Edad Media. La aplicación de este vocablo a la música litúrgica designa a la voz que hacía de *contracantus*, llamada *motetus* o *duplum*, cuando se añadían más de dos voces reciben los mismos nombres que en el *organum* (*triplum* y *quadruplum*)¹⁵⁸.

En su origen, el motete fue más una práctica compositiva (como cualquier otra: *canon*, *hoqueto*, *cópula*, etc.) que una composición en sí misma. Básicamente, era una versión evolucionada del *conductus* pero con otras particularidades: uno de los rasgos distintivos del motete con respecto al resto de estilos anteriores es la politextualidad, es decir, la consecución de varios textos que suenan simultáneamente. A menudo, podremos encontrarnos con motetes con textos distintos y hasta varios idiomas en una misma composición¹⁵⁹.

¹⁵⁵ Según el Diccionario de la RAE, el término motete proviene del francés antiguo que significa *pequeña palabra* y éste a su vez del latín *muttire*: murmurar. Lo cual es totalmente lógico, pues el término viene a describir el tipo de composición.

¹⁵⁶ *Cláusulas de discanto*: son pequeños pasajes polifónicos que se adicionaban o sustituían al canto llano o a los *organa* con la finalidad de hacer más solemne una representación litúrgica. Normalmente se aplicaban a tres tipos de cantos (responsorios, graduales y aleluyas) y eran interpretados por cantantes solistas llamados *discantadores*. RICHARD H. HOPPIN: *La música medieval*, Madrid, Ed. Akal, 2000, pág. 236.

¹⁵⁷ *Los Conducti*: eran en principio composiciones de carácter libre que no estaban sujetas a ningún canto dado, se tomaba una melodía elaborada previamente por el compositor (el *tenor*) a la cual se le sumaban otras voces (*duplum*, *triplum*...) en estilo discanto, esto es en movimiento no paralelo. Normalmente eran en latín y se componían para grandes acontecimientos o festividades (coronaciones de reyes, llamamientos a las cruzadas, de crítica moral o social, etc.). *Ibidem*, págs. 259-260.

¹⁵⁸ *Ibidem*, págs. 268-269.

¹⁵⁹ FRANCISCO ALCOVER Y RAFAEL LAFUENTE: *La historia de la música occidental – Desde la antigua Grecia hasta el Renacimiento*, Valencia, Ed. Morcillo, 2004. Págs. 220-221.

A finales del siglo XIII, el motete sufrió otra serie de innovaciones con motivo de las nuevas aportaciones rítmicas de Philippe de Vitry en su tratado *Ars nova* (1320). Los corolarios que se deducen de lo dicho anteriormente, vienen a corroborar la tesis defendida por Charles Darwin: “todo es evolución”, así pues, se gesta un nuevo género *el motete isorrítmico* que tiene como particularidad la utilización de modelos repetitivos, de ahí su apelativo *isorrítmico (talea)* e *isomélico (color)*, normalmente se va a aplicar este fenómeno a la voz *principalis* o *tenor*¹⁶⁰.

En el siglo XIV el motete isorrítmico pierde su protagonismo en favor de las llamadas *formes fixes*, y pasa a convertirse en un género secundario representativo de las grandes celebraciones. En parte, esto es un fiel reflejo de la grave situación que atraviesa la Iglesia Occidental en esta época¹⁶¹. Así pues, el prototipo de motete del siglo XIV se puede equiparar a los veintitrés motetes compuestos por Guillaume Machaut (1300-1377), éstos presentan las siguientes características¹⁶²:

- Disposición a tres voces, el tenor suele estar en latín y las voces superiores con textos diferentes.
- A las voces inferiores se les aplican los grados de *modus* y *tempus* (relación *longa-brevis* y *brevis-semibrevis* respectivamente), mientras que las voces superiores emplean la combinación de *tempus* y *prolatio* (relación *brevis-semibrevis* y *semibrevis-minima*).
- Prácticamente todos los motetes de Machaut son isorrítmicos salvo aquellos en los que se emplea un tenor en la lengua del vulgo.
- Normalmente se aplican patrones isorrítmicos a la voz o voces inferiores, pero las líneas superiores también pueden participar con pequeños pasajes imitativos.
- En líneas generales las voces superiores incluyen recursos como el *hoqueto*, sínkopas o imitaciones rítmicas.

El motete isorrítmico se mantuvo en vigor hasta bien entrado el siglo XV, según A. W. Atlas. El punto de inflexión entre el antiguo motete medieval y el renacentista se encuentra en la

¹⁶⁰ JESSIE ANN OWENS: “Motete”, en MICHAEL RANDEL: *Diccionario Harvard de música*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, pág. 749.

¹⁶¹ Un dato llamativo que señala Owens es la gran diferencia existente entre la producción profana de Machaut (99 *chansons*) frente a los escasos 23 motetes que se conservan de este autor.

¹⁶² RICHARD H. HOPPIN: op. cit., págs. 425-427.

década de 1440. Después de esta fecha el patrón isorrítmico será asimilado dentro de la práctica polifónica del *cantus firmus*¹⁶³.

Cabe mencionar a tres personalidades que hicieron posible este cambio de estilo¹⁶⁴:

- Johannes Ciconia (1373-1411): quien invierte la primacía del antiguo tenor medieval con respecto a la voz superior. Introduce en la polifonía a los bronce para el sostenimiento de la armonía y sustituye a los tiple varoniles por las voces blancas.
- John Dunstable (1380-1453): unifica todos los textos y reduce el registro instrumental con la intención de que puedan ser interpretadas por los cantantes.
- Guillaume Dufay (1400-1474): utiliza nuevas técnicas como el canon y el fabordón.

Para terminar este apartado, conviene citar al gran teórico del Renacimiento musical: el flamenco Johannes Tinctoris, quien ya tiene plena conciencia de la división surgida entre la expresión musical medieval y las nuevas corrientes humanistas. En su novena obra teórica *Liber de arte Contrapuncti* (1474), afirma que “sólo las composiciones de los últimos cuarenta años merecen ser escuchadas”¹⁶⁵.

2.2. EL MOTETE CLÁSICO DEL SIGLO XVI

Si en los siglos XIII y XIV el motete vino a significar una práctica compositiva a raíz de las *clausulae* anotadas en los interludios de los *organa*, o un tipo de composición religiosa en la cual se plasmaban todas las innovaciones en materia de música mensural. A finales del siglo XV, su concepción cambió drásticamente. La denominación de motete era una especie de residuo o remanente procedente del Medievo. Según el musicólogo S. Rubio era “un término vulgar a juzgar por el título de muchas ediciones: *Sacrae cantiones, vulgo moteta nuncupada*”¹⁶⁶. Así pues, el término más idóneo para designar al motete era el de canción sacra.

El texto del motete normalmente proviene de las fuentes litúrgicas: antifonarios (de ahí que muchos los confundan con antífonas), breviarios, o de los propios evangelios (la Biblia Vulgata). También se puede buscar un texto dentro del Cantar de los Cantares de Salomón¹⁶⁷.

¹⁶³ ALLAN W. ATLAS: *La música del Renacimiento*, Madrid, Ed. Akal, 2002, pág. 114.

¹⁶⁴ SAMUEL RUBIO: *La polifonía clásica*, Madrid, Biblioteca “La ciudad de Dios” El Escorial, 1956, pág. 162.

¹⁶⁵ GUSTAVE REESE: *La música en el Renacimiento*, Vol. 1, Madrid, Alianza Editorial, 2003, págs. 181-182.

¹⁶⁶ SAMUEL RUBIO: op. cit., pág. 165.

¹⁶⁷ DANIEL CODINA: “La música vocal d’església en el barroc”, en XOSÉ AVIÑO: *Història de la música catalana, valenciana i balear*, Vol. II, Barcelona, Edicions 62, 1998, pág. 27.

Si atendemos a la clasificación de los motetes a principios del siglo XVI que nos proporciona A. W. Atlas¹⁶⁸ sería la siguiente:

- Motete de *cantus firmus*: heredero del motete isorrítmico de principios de siglo XV, estaba planeado para grandes celebraciones de pompa como bodas de reyes, inauguraciones de catedrales, etc.
- Motete en estilo *cantilena*: es en estilo libre, puede contener *cantus firmus* o no y el texto es el mismo para todas las voces. Estos son los primeros motetes en el sentido que los conocemos hoy en día y su aplicación era con fines puramente religioso-devocionales.
- Motete tipo-*chanson*: básicamente es una composición a tres voces en la cual la voz superior es la más importante, las otras voces se usan como acompañamiento instrumental. Se interpreta tanto en las grandes ceremonias como en los ambientes litúrgico-festivos.

El motete se convierte en el siglo XVI en la pieza “todo-terreno” por excelencia para muchos compositores. La gran mayoría de los maestros de música siempre tenían a mano algunos motetes compuestos previamente, pues les sacaban de muchos apuros. Además de su aplicación en muchos contextos sirve de material de base para otras composiciones mayores como por ejemplo las misas. A diferencia del papel de la misa (cuya actividad quedaba fijada por el ritual católico), el motete funcionaba a manera de ornato extra-litúrgico, normalmente durante el ofertorio, la elevación, la comunión o la despedida¹⁶⁹.

Hay que destacar las grandes cualidades de versatilidad que proporcionaba el motete, aquí proporcionamos algunas situaciones prácticas¹⁷⁰:

- La adaptabilidad del motete permitía moverse libremente dentro del ceremonial de una catedral, esto es su aplicación tanto en la misa como en el oficio, o también entre festividades diferentes¹⁷¹.

¹⁶⁸ ALLAN W. ATLAS: op. cit., págs. 113-114.

¹⁶⁹ Ibídem, págs. 327-328.

¹⁷⁰ Ibídem.

¹⁷¹ Por citar un ejemplo, el que proporciona Rafael Mitjana, a través del texto de Stevenson: el motete *Emendemus in melius* de Cristóbal de Morales se podía aplicar tanto al primer domingo de Cuaresma como al miércoles de ceniza. ROBERT STEVENSON: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pág. 115.

- Se escriben motetes para ser interpretados en procesiones o en varias capillas de culto religioso.
- En Milán por ejemplo, podían juntarse motetes en colecciones *Motetti missales*, cosa que permite sustituir partes de la misa por motetes.
- Los motetes también podían ser interpretados en actividades lúdicas como música para la cena o sobremesa (música de mobiliario) y podían ser interpretados en exclusiva por conjuntos instrumentales en capillas nobiliarias o religiosas¹⁷².

2.3. EL MOTETE HISPÁNICO Y VALENCIANO (SIGLO XVI)

La introducción del motete en la península ibérica¹⁷³ se produjo en un período muy tardío, concretamente con el reinado de los llamados Reyes Católicos (a partir de 1474). En 1502 y 1506, Felipe “el hermoso” fue acompañado por una de las mejores capillas pertenecientes a la casa de Borgoña. Entre los compositores que acompañaron a los príncipes se encontraban: Pierre de La Rue y Alexander Agricola, junto con otros menos conocidos como Marbriano de Orto, Jean Braconnier y Antoine Divitis¹⁷⁴. Los compositores nacionales pertenecientes a la corte de los Reyes Católicos son Juan de Anchieta y Francisco de Peñalosa.

La introducción del arte neerlandés en España se debe a Juan de Anchieta con anterioridad a su entrada al servicio en la corte de los soberanos españoles (en 1489). Según R. Taruskin, se le atribuye la compilación del *Cancionero de la Catedral de Segovia* durante uno de sus viajes a Flandes en la década de 1480¹⁷⁵. Además de las obras de Anchieta incluidas en el código segoviano, éste destaca a su vez por la gran proporción de piezas franco-flamencas en relación con las españolas¹⁷⁶.

¹⁷² Para complementar la información que aporta Allan W. Atlas se añade aquí el siguiente ejemplo: el *Lerma Codex* [UtreR 3.L.16] manuscrito para ministriles que data del año 1600, perteneciente a la capilla musical del privado del rey Felipe III, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas (cuarto duque de Lerma), contiene un total de 14 motetes de diversos compositores (Josquin, Lassus, Corfini, etc.) todos para ser interpretados por instrumentistas. WILLEM ELDERS: “A Newly-Discovered Choirbook from Seventeenth-Century Spain”, en *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 1967, págs. 187-205. <<http://www.jstor.org/stable/938958>>

¹⁷³ LEEMAN L. PERKINS: “Motet II, 5: Renaissance – Peripherals traditions (i) Spain”, en STANLEY SADIE: *The new grove Dictionary of Music and musicians*, Vol. 12, Londres, ed. Stanley Sadie, 1980, págs. 635-636.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ TESS KNIGHTON: *Música y músicos en la Corte de Fernando el Católico 1474-1516*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2001, págs. 114-115.

¹⁷⁶ En este código hallamos misas de Josquin Desprez y Alexander Agricola, motetes de Jacobus Obrecht, etc. HIGINIO ANGLÉS: *Cancionero de la Catedral de Segovia*, Segovia, Caja de Ahorros y Monte Piedad de Segovia, 1978, págs. 107-112.

Del compositor azpeitiano se conocen un total de cuatro motetes¹⁷⁷, todos a 4 voces. Entre los rasgos más destacables mencionar la parquedad de su armonía, el uso del silencio en las cuatro voces, el elevado uso de la homofonía y el tímido manejo de las imitaciones contrapuntísticas¹⁷⁸.

En el caso de Peñalosa, escribe sobre todo motetes a 3 y 4 voces, sólo tiene uno a 5 voces *Transeunte Domino Iesu*, al parecer un tanto inestable, pues sobre un total de 102 compases la voz de contralto aparece 61 compases silenciada y el tiple guarda un total de 53 compases de silencio. Esto es un claro síntoma que los compositores españoles no controlaban la composición a más de 4 voces¹⁷⁹. La música de Peñalosa también presenta algunos arcaísmos estilísticos, como por ejemplo el uso de la cadencia borgoñona en varios de sus motetes¹⁸⁰.

Pese a no estar relacionado directamente con ninguna de las instituciones españolas (que se tenga constancia hasta la actualidad)¹⁸¹, Josquin Desprez (1440-1521) apodado el *príncipe de los músicos*¹⁸², fue uno de los principales autores del que sirve de transición española como motor de cambio entre el estilo motético del siglo XV y el siglo XVI.

Entre las características¹⁸³ más sobresalientes de Josquin en el campo de los motetes:

- Fue uno de los compositores que más auge dio a la forma del motete. Sienta las bases de la escuela polifónica europea y su modo de hacer duraría prácticamente la totalidad del siglo XVI.
- La creación del motete sacro bipartito¹⁸⁴ en latín que puede incluir *cantus firmus* o no (el estilo *cantilena* de A. W. Atlas).

¹⁷⁷ Según aparece en el manual de Samuel Rubio, a Juan de Anchieta se le atribuyen los siguientes títulos: *Domine Jesu Christe, Domine ne memineris, O bone Jesu, Virgo et Mater*. SAMUEL RUBIO: *Historia de la música española – Desde el “ars nova” hasta 1600*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pág. 118.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ DIONISIO PRECIADO: *Francisco de Peñalosa (ca.1470-1528) – Opera Omnia Motetes*, Vol. 1, Madrid, Ed. Alpuerto/Sociedad Española de Musicología, 1986, pág. 54.

¹⁸⁰ *Ibidem*, pág. 56.

¹⁸¹ Una de las primeras fuentes que se han localizado de Josquin en relación con el Reino de Aragón, pertenece al *Códice Chigi* (conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana) con ocasión de un regalo que le hizo Felipe (el yerno) a Fernando el “Rey Católico” en 1501. TESS KNIGHTON: *op. cit.*, págs. 116 y 139.

¹⁸² FRANCISCO ALCOVER: *op. cit.*, pág. 344.

¹⁸³ ULRICH MICHAELS: *Atlas de música* Vol. 1, Madrid, Alianza Editorial, 2004, págs. 242-243.

¹⁸⁴ Como señala el Samuel Rubio: “Cuando el texto es muy largo suelen dividirlo en dos partes, haciendo de cada una un motete. Cada una de estas partes suele ir encabezada en los impresos y manuscritos con las palabras *prima pars* y *secunda pars*”. SAMUEL RUBIO: *op. cit.*, pág. 172.

- El *cantus firmus* se puede cambiar a otras líneas melódicas. También puede adoptar la estructura de un canon.
- La mayoría de los motetes de estructura libre. No se someten a las directrices del *cantus firmus*. En ellos emplea la denominada *imitación desarrollada* que consiste en imitaciones entre voces siempre al comienzo de las frases. Uno de los principales objetivos que se persigue con esta técnica es dar la misma importancia a todas las voces por igual.
- Fue el instaurador de la técnica compositiva de la *bicinia* y la *tricinia*¹⁸⁵, esto no es otra cosa que imitaciones en bloques o parejas de dos o tres voces escritas armonizadas.
- En la obra del polifonista. Se aprecia la utilización de nuevas fórmulas cadenciales que se alejan de la primitiva “cadencia Landini” y la cadencia borgoñona (en ésta el bajo produce un salto de octava provocando un cruce de voces con el tenor).
- La declamación homofónica era utilizada por Josquin como un mecanismo que perseguía atraer la atención del oyente y hacer más claramente audible y comprensible un texto¹⁸⁶.
- Cambio de mentalidad en la composición: los autores del siglo XV sumaban voces a la voz principal, mientras que los seguidores de Josquin sincronizan todas las voces durante el proceso compositivo¹⁸⁷.
- Manifiesta su pretensión en remarcar las emociones y sentimientos inherentes en un texto, por ejemplo incorporando mayor número de bemoles en la armadura o ampliando la tesitura del bajo con la finalidad de crear un ambiente de pesadumbre y tristeza¹⁸⁸.
- La utilización de simbolismos literario-musicales o numéricos, (probablemente de tradición medieval) esto viene ejemplificado en el motete *Illibata Dei virgo* donde aparece como acróstico el nombre del compositor¹⁸⁹.

¹⁸⁵ No debemos de confundir la práctica de la *tricinia* con la del fabordón, pues pese a que en ambos casos son composiciones a tres voces por lo común, no pertenecen a prácticas compositivas equivalentes.

¹⁸⁶ LEEMAN L. PERKINS: “Motet II, 3: Renaissance – Josquin” Op. cit., pág. 632.

¹⁸⁷ En el tratado *Toscanello in musica* de Pietro Aaron (1524): “muchos compositores eran de la opinión de que la voz soprano tenía que ser compuesta primero, luego el tenor, y después del tenor el bajo... Los compositores modernos tenían una idea mejor... porque consideraban todas las voces a la vez. ALLAN W. ATLAS: op. cit., pág. 293.

¹⁸⁸ *Ibidem.*, págs. 312-314.

¹⁸⁹ *Ibidem.*, págs. 325-327.

Con el reinado de los Habsburgo en el siglo XVI aumentaron las relaciones entre los Países Bajos y España, de manera que la presencia de compositores flamencos en el país hispano se agudizó. Entre los principales músicos nacionales que traspasaron fronteras, se encuentra la figura del insigne polifonista español Cristóbal de Morales (1500-1553). Éste quedó fascinado ante la “pureza intelectual” de las composiciones neerlandesas¹⁹⁰.

Entre las características más reseñables de los motetes de Morales cabe mencionar las siguientes¹⁹¹:

- Predominio de los metros binarios sobre los ternarios, los cambios a proporción mayor se suceden en la mitad de la composición de algunos motetes.
- Destaca el movimiento *gradatim* en las voces superiores, mientras que la voz del bajo incorpora mayores saltos melódicos.
- Ningún motete comienza en estilo homófono, por lo tanto, sobresale el empleo de la *imitación desarrollada*.
- La música siempre está supeditada al verbo. Esto es, siempre va utilizar aquellos metros rítmicos que mejor se acoplen al acento de las palabras.
- La música de Morales está encaminada a alcanzar “la honra de Dios y la sublimación de los pensamientos humanos”, mediante la perfecta simbiosis establecida entre la espiritualidad religiosa y la matemática del sonido¹⁹².

A continuación, se expondrá aquellas técnicas compositivas empleadas por los autores de la polifonía hispánica postridentina hacia la segunda mitad del siglo XVI, entre los que se encuentran Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria y Juan de Esquivel. Aquí se enumeran algunas de las más relevantes, puntualizar que solo se recogen las definiciones de cada una de ellas sin entrar en los asuntos analíticos de cada compositor en particular, de lo contrario, este breve capítulo a manera de recopilación se alargaría innecesariamente:

- Estilo imitativo (o motete de estructura libre)¹⁹³: consiste en asignar a cada frase musical un motivo que es planteado por una voz base, el resto de voces hacen una imitación de

¹⁹⁰ LUCÍA DÍAZ: “Cristóbal Morales, músico español (1500-1553)”, en *Enciclopedia Universal Micronet DVD*, 1995-2006. Versión 3.00.

¹⁹¹ ROBERT STEVENSON: Op. cit., pág. 117.

¹⁹² LUCÍA DÍAZ: Op. cit.

¹⁹³ FRANCISCO RODILLA: *El libro de motetes de 1608 de Juan Esquivel de Barahona (c. 1560-1624) – Estudio y Transcripción*, Ciudad Rodrigo, Centro de Estudios Mirobrigenses, 2005, pág. 126.

este motivo inicial (generalmente a instancia de octava, cuarta y quinta), pero en un estilo más libre (normalmente se imitan las primeras notas del tema). Una vez que han entrado todas las voces, se produce una cláusula que coincide con el final de la frase. Justo antes de que se produzca la cláusula, una de las voces se ausenta tomando el relevo para el siguiente período. El número de secciones o frases musicales depende en buena medida de las oraciones que contenga el texto litúrgico. Esta forma es el procedimiento más tradicional que algunos autores denominan *stile alla palestrina*¹⁹⁴, empleado como sinónimo del “estilo antiguo” o *prima pratica*¹⁹⁵. Básicamente, esta práctica promueve desembarazarse de la tiranía que ejerce el *cantus firmus*, dando una mayor libertad al compositor a la hora de la elección de la temática musical.

- Estilo imitativo desarrollado: este estilo ya fue establecido por Josquin, en esta práctica se prescinde de la homofonía al inicio de la obra, normalmente se produce la exposición y luego se suceden las imitaciones en el resto de las voces de forma escalonada a distancia de cuarta, quinta, octava. Lo habitual es que no se utilicen recursos como la homofonía, la *bicinia* o el fabordón, pero existen compositores que pueden emplearlos en sus motetes, como es el caso de Victoria¹⁹⁶.
- Motete canónico¹⁹⁷: Destaca la parquedad en la utilización de la técnica imitativa canónica entre los compositores españoles del s. XVI. Francisco Guerrero fue el autor que con mayor frecuencia emplea el canon en sus motetes. En total ocho motetes canónicos a 5 voces¹⁹⁸.
- Motete tipo *cantus firmus*: a diferencia del Padre Samuel Rubio que solo aporta dos tipologías¹⁹⁹, Rodilla amplía y tecnifica las terminologías propuestas por aquel, clasificándolas en tres categorías a la vez que procede a su ilustración mediante el modelo motético de Juan Esquivel:

¹⁹⁴ KNUD JEPPESEN: *The Style of Palestrina and the Dissonance*, Mineola (Nueva York), Dover Publications Inc., 2005, págs. 12-47. Todo el capítulo que el sueco dedica a los fundamentos del estilo palestriniano.

¹⁹⁵ Giovanni Pierluigi da Palestrina y Orlando (Roland) di Lassus se encuentran en la cumbre en cuanto a producción motetística se refiere, con un total de 383 motetes el primero y 352 el segundo, el *opus musicae* de Victoria por contra, tan sólo comprende unos 106 motetes. ALLAN W. ATLAS: op. cit., pág. 311.

¹⁹⁶ FRANCISCO RODILLA: Op. cit., pág. 128.

¹⁹⁷ Bajo esta denominación aparece en el manual de: SAMUEL RUBIO: *La polifonía clásica*, Madrid, Biblioteca “La ciudad de Dios” El Escorial, 1956, pág. 166.

¹⁹⁸ Cristóbal de Morales añade la denominación *fuga ad unisonum*, *fuga ad secundam*, *fuga ad tertiam*, etc. ROBERT STEVENSON: Op. cit., pág. 236.

¹⁹⁹ Para el musicólogo leonés todos los motetes que posean íntegro el *cantus firmus* se ajustan a la denominación de *ostinato*. SAMUEL RUBIO: op. cit., págs. 126-127.

1. *Cantus firmus* estricto: se toma como base un canto llano en valores de breves o semibreves en las voces intermedias normalmente (según la señal indicial que se utilice se entiende). El resto de las voces realizan figuraciones más rápidas, con la pretensión de adornar el *melos* gregoriano. Esta técnica como se vio es antiquísima y trasciende a los orígenes del motete, por lo que no va a ser muy usual²⁰⁰.
2. *Cantus firmus ostinato*: se le asigna a una voz concreta una melodía gregoriana que es repetida continuamente a lo largo de la obra, la repetición del *cantus firmus* se puede dar en distintas alturas dentro de una misma voz (en el grado fundamental o la diapente del modo correspondiente) o pasar a interpretarse por otra voz²⁰¹.
3. *Cantus firmus* en estilo libre: incorpora el tema gregoriano pero siguiendo un procedimiento mucho más alambicado. Se incluyen tres subtipos²⁰²:
 - a) Como melodía completa, en la que se introducen algunos cambios de ritmo o alturas interválicas con respecto a la melodía original.
 - b) Melodía fragmentada: solo se incluyen algunos giros melódicos según las necesidades del compositor.
 - c) Como inicio de la melodía: se toman las primeras notas de la melodía como patrón motivico, el resto es un desarrollo a capricho del autor.

Con respecto a los compositores extranjeros que dejaron su huella en suelo valenciano a comienzos del siglo XVI, el ya mencionado Josquin Desprez. De este autor, se tiene noticia de un “llibret de cant d’orgue de les XV misses” que figura en uno de los inventarios de los bienes pertenecientes al “Castell de Sogorb”²⁰³. Y otro, con idéntica inscripción también aparece en la Catedral de Orihuela²⁰⁴, al parecer gozó de una gran popularidad en las instituciones religiosas

²⁰⁰ De los 72 motetes de Juan Esquivel estudiados por Rodilla, sólo 2 motetes son clasificados bajo el epígrafe de *cantus firmus estricto*, es decir el 2,8%, estos son: *Tria sunt munera* y *Ecce ancilla*. FRANCISCO RODILLA: Op. cit., pág. 141.

²⁰¹ En la segunda mitad del siglo XVI tenemos a varios autores que componen en este estilo, como son Fernando de las Infantas, Sebastián Vivanco y el zamorano Alonso de Tejeda. Ibídem, pág. 145.

²⁰² Francisco Rodilla mantiene la misma clasificación que Samuel Rubio. Ibídem, págs. 157-158.

²⁰³ JOSÉ CLIMENT: “Las capillas musicales – La transición al barroco” en GONZALO BADENES: *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Alicante, Ed. Prensa Alicantina, 1992, pág. 144.

²⁰⁴ En un inventario anterior a 1562 procedente de la entonces Colegiata de Orihuela se encuentra un volumen que se puede identificar con el *Liber quindecim missarum* (Roma, Antico, 1516) también incluía obras de Brumel, Févin, La Rue, Mouton, etc. ESPERANZA RODRÍGUEZ: “El repertorio polifónico de la colegiata de Orihuela según un inventario de mitad del s. XVI”, en *Anuario Musical*, N°63, 2008, pág. 14.

valencianas. Del mismo modo, también se puede encontrar a un compositor foráneo en el *Cancionero de Uppsala*²⁰⁵.

Se han localizado muy pocos compositores valencianos de motetes en los siglos XV y primera mitad del XVI, apenas existen estudios de ámbito nacional que traten sobre los maestros valencianos que componían música para la Iglesia, en parte porque no se conserva apenas música de estos autores.

Entre los primeros magisterios de música de la sede catedralicia valenciana se citan los siguientes²⁰⁶: Hernando Isassi²⁰⁷, Gabriel Gálvez²⁰⁸, Cristóbal Tellez, Miguel López²⁰⁹ y Juan Narciso Leida (¿Leysa?). De ellos tan sólo se conocen escasas referencias. En el caso Gálvez, se sabe que uno de sus motetes fue utilizado como tema para la misa *Emendemus in Melius* de Palestrina²¹⁰.

Entre los compositores de motetes vinculados a Valencia en el siglo XVI, podemos citar al abad del monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia: Pedro de Pastrana (1490?- 1560?), del cual solo se conocen unos 12 motetes conservados en la Catedral de Tarazona (Zaragoza), todavía sin estudiar y sin publicar. La mayoría son a cuatro voces (unos siete), el resto son a dos, tres, cinco y seis voces²¹¹.

En segundo lugar, citar al maestro de *Saetabis* Bernardino de Ribera (¿?-1570?), quien sirvió en el magisterio de Orihuela entre 1556 y 1559²¹². El grueso de sus motetes se conservan en el *Códice 6* de la Catedral de Toledo²¹³ y en el archivo musical perteneciente al Real Colegio del Corpus Christi de Valencia. Tiene dos motetes a 8 voces, uno a 7 voces, cinco a 6 voces y cuatro a 5 voces²¹⁴. Algunos de estos motetes se encuentran fragmentados como es el caso de

²⁰⁵ Concretamente el villancico a 5 voces *Dezidle al cavallero que non se quexe* atribuido al maestro Nicolás Gombert. LUCÍA DÍAZ: “Cancionero de Uppsala”, en *Enciclopedia Universal Micronet DVD*, 1995-2006. Versión 3.00

²⁰⁶ JOSEP SANCHÍS: *La catedral de Valencia – guía histórica y artística*, Valencia, Imp. Francisco Vives Mora, 1909, pág. 456.

²⁰⁷ Issassi o Ysasi (como aparece en los protocolos valentinos), ya trabajaba con anterioridad al año 1560 y falleció en 1568 a consecuencia de una enfermedad. CLP, págs. 64-65.

²⁰⁸ Proveniente de la Catedral de Cuenca sucedió a Ysasi el 5 de noviembre del 1568. *Ibidem*, pág. 224.

²⁰⁹ Asumió el magisterio entre el año 1575 y 1580. *Ibidem*, págs. 66-67.

²¹⁰ FRANCISCO ALCOVER Y RAFAEL LAFUENTE: *La historia de la música occidental – Desde la antigua Grecia hasta el Renacimiento*, Valencia, Ed. Morcillo, 2004, pág. 406.

²¹¹ ROSA ISUSI: “Pastrana, Pedro de.”, en EMILIO CASARES RODICIO: *Diccionario de la Música Valenciana*, Vol. II, Madrid, Iberautor Promociones Culturales/Instituto Valenciano de la Música, 2006, págs. 240-241.

²¹² ESPERANZA RODRÍGUEZ GARCÍA: *Op. cit.*, pág. 21.

²¹³ MICHAEL NOONE: “Ribera, Bernardino de.”, en EMILIO CASARES RODICIO: *Diccionario de la Música Valenciana*, Vol. II, Madrid, Iberautor Promociones Culturales/Instituto Valenciano de la Música, 2006, pág. 340

²¹⁴ Dos de los motetes a 5 voces conservados en el Patriarca: *Virgo prudentissima* y *Rex autem David* publicados por Hilarión Eslava, presentan las características propias del estilo imitativo desarrollado, un tema melódico que se

Ascendens Christus in altum (a 8v) que ha perdido el final o su *O quam speciosa* (a 6v) que le falta el folio 81. El profesor R. Stevenson²¹⁵ subraya su valía por su influjo en Victoria y le atribuye la composición de 5 de los cantos del *Misteri* de Elche²¹⁶.

El caso de Nicasio Zorita, maestro en la Sede valentina con anterioridad a 1578, tiene unos 32 motetes a cuatro voces y 20 motetes a cinco voces publicados en una colección de Barcelona en 1584²¹⁷.

Siguiendo con las producciones de motetes valencianas, enunciar las pertenecientes al renombrado Ginés Pérez de la Parra (1548-1600) maestro de la sede valentina. No obstante, su música no ha sido muy conocida por el colectivo científico por haber centrado su actividad en el círculo Orihuela-Valencia²¹⁸. Del músico orcelitano tan solo se conservan alrededor de unas 50 obras²¹⁹, de las cuales cerca de 14 son motetes²²⁰ (todos son copias modernas). Por desgracia, las obras de Pérez han sufrido a lo largo de su historia diversos avatares. Según atestigua el canónigo archivero mosén Alenda hacia 1636, “las obras de Pérez están en este Archivo y con el favor de Dios saldrán a la luz por lo mucho que se estiman²²¹”. Si el cabildo oriolano pensaba publicarlas lo cierto es que no se llegó a consolidarse esta empresa²²². En el inventario redactado por Diego Herrera (maestro de capilla en Orihuela a inicios del siglo XVII), se habla de la existencia de *sis llibretes de Pérez*²²³. J. Blasco, uno de los primeros investigadores de la obra de Ginés Pérez²²⁴, informa sobre la existencia de un inventario datado en 26 de Marzo de 1727,

repite en todas las voces en el comienzo del motete. HILARIÓN ESLAVA: *Lira Sacro-Hispana*, Vol. 1, Madrid, Martín Salazar, 1869, págs. 72-84.

²¹⁵ ROBERT STEVENSON: Op. cit., págs. 375-377.

²¹⁶ Bien merece la opinión del musicólogo alicantino J. M. Vives al respecto, pues no se conoce la verdadera autoría de las piezas (*Aquesta gran novetat, Flor de virginal bellesa, Cantem senyors*) de la *Festa*, las copias que han llegado hasta nuestros días solo hablan de un Ribera sin especificar si se refiere a Alonso de Ribera, Antonio de Ribera o Bernardino de Ribera. JOSÉ MARÍA VIVES: *La “festa” y el consueta de 1709*, Ed. del Ayuntamiento de Elche, 1980, págs. 243-244.

²¹⁷ *Liber Primus Nicasii Çorita Chori, Sancte, metropolitanae, Eclessie, Tarraconensis, Magistri Motectorum quae partim quinis vocibus concinantur. Barcinonae Cum licencia et privilegio apud Hubertum Gotardum*. ROBERT STEVENSON: Op. cit., pág. 392.

²¹⁸ ÓSCAR CREUS ORTOLÁ: *El oriolano Ginés Pérez y la música religiosa valenciana del s. XVI*, en GREGORIO CANALES y PABLO MELGAREJO: *Alquibla - Revista de investigación del Bajo Segura*, Nº 4, Orihuela, Escuela Politécnica Superior de Orihuela - Universidad Miguel Hernández, 1998. Págs. 313.

²¹⁹ SAMUEL RUBIO: *La polifonía clásica*, Madrid, Biblioteca “La ciudad de Dios” El Escorial, 1956, pág. 185.

²²⁰ Los motetes conservados en los archivos valencianos son: cinco motetes a 4 voces, seis a 5 voces y tres a 6 voces. Climent en la correspondiente referencia del *Diccionario de la música valenciana* solo aporta los cuatro motetes conservados en Orihuela.

²²¹ ROBERT STEVENSON: Op. cit., pág. 372.

²²² *Ibidem*.

²²³ JOSÉ CLIMENT: *Historia de la Música Valenciana*, Valencia, Rivera Mota, 1989, pág. 28.

²²⁴ ÓSCAR CREUS: *La obra del oriolano Ginés Pérez en los archivos catedralicios de Orihuela y Segorve: revisión crítica*, en GREGORIO CANALES y PABLO MELGAREJO: *Alquibla - Revista de investigación del Bajo Segura*, Nº 5, Orihuela, Escuela Politécnica Superior de Orihuela - Universidad Miguel Hernández, 1999, pág. 531.

posterior al de Herrera en el que ya no figuraba ninguna obra de Pérez. Como confiesa O. Creus²²⁵, “las obras completas desaparecieron del archivo entre los años 1647 (muerte del canónigo Alenda) y 1727 (fecha del segundo inventario)²²⁶”, o lo que viene a ser lo mismo, entre los magisterios de Sebastián Guevara (1648-1651)²²⁷ y Matías Navarro (1695-1727).

Por último, citar al polémico polifonista villenense Ambrosio Coronado de Cotes (1650-1603), quien tiene en su haber unos 25 motetes conservados casi en su totalidad en la Catedral de Granada²²⁸, la mayoría son a 4 voces (unos 26 motetes), el resto son a 5, 6 y hasta 7 voces. Pese a su mala fama, fue un eminente compositor, como lo atestigua su motete *Vidi angelum* “In festo Sancti Vicentii Ferrarrii” a 7 voces (uno de los más novedosos), en el cual se distinguen dos masas corales por separado²²⁹. Por otra parte, el motete *Mortuus Philippus Rex*, para las exequias del Rey Felipe II en 1598 es un caso excepcional por su gran extensión (unos 174 compases)²³⁰.

2.4. LAS INNOVACIONES EN EL MOTETE BARROCO DEL SIGLO XVII

Con respecto al panorama general europeo, el motete barroco perdió la posición hegemónica que había disfrutado durante los dos siglos anteriores como género idóneo para el templo, con la asimilación de los elementos de la *seconda prattica*, se abandonaron muchos de sus fundamentos clásicos²³¹.

Mediante las sistematizaciones adoptadas por Marco Scacchi y Athanasius Kircher en el siglo XVII, el “estilo motético” derivado del lenguaje polifónico tradicional del *ars perfecta* se convirtió de hecho, en una subdivisión dentro del “estilo eclesiástico”²³².

²²⁵ Uno de los mayores especialistas sobre la figura de Ginés Pérez de la Parra al que dedicó su tesis doctoral: ÓSCAR CREUS: *Ginés Pérez: Vida y Obra*, 3 Vols., Universidad de Valencia – Dep. Hist. del Arte, 2004.

²²⁶ *Ibídem*.

²²⁷ En ADO *Actas capitulares*, Tomo 11, fol. 134r, se lee lo siguiente: *Die nono mensis junii anno domini MDCquingagesimo: decr. que se li escriga al mestre Guevara que restituixca los papers [de música] que te en son poder y sino els restituhixsa que es proseguixca? contra aquell juridicament*. Parece ser que los devolvió al finalizar el verano: *Die XIX mensis septembris anno domini MDCXXXXX: decr. que los papers de musica que ha remes al C. Masquefa lo mestre Guevara se li entreguen a mº Sans (el sochantre) pera que los veja dictam? ajustats*. *Ibídem*, fol. 143r.

²²⁸ Todos ellos publicados en: JOSÉ MARÍA SOLER: *El polifonista villenense Ambrosio Cotes (1550-1603)*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos-Diputación Provincial de Alicante, 1979. Págs. 115-312

²²⁹ JOSÉ CLIMENT: “Cotes, Ambrosio” en EMILIO CASARES: *Diccionario de la Música Valenciana*, Vol. I, Madrid, Iberautor Promociones Culturales/Instituto Valenciano de la Música, 2006, págs. 240-241.

²³⁰ ROBERT STEVENSON: *Op. cit.*, pág. 354.

²³¹ CHRISTOPH WOLFF: “Motet III, 1: Baroque – general”, en STANLEY SADIE: *The new grove Dictionary of Music and musicians*, (Vol. 12), Londres, ed. Stanley Sadie, 1980, págs. 637-638.

²³² El *stilus moteticus* pasa a ser un sinónimo del *stilo antico* representada por la escuela de Palestrina. *Ibídem*.

A rasgos generales, el motete del *seicento* se dividió en dos líneas principales de desarrollo, por un lado está el “motete coral tradicional” que continúa con la herencia renacentista y por otro el “concierto eclesiástico” o *symphonia sacra* surgido de las primeras prácticas del policoralismo *concertato*, en este sentido destaca la Escuela Veneciana (Adrián Willaert y los *fratelli* Gabrieli), con sus característicos *cori spezzati*²³³.

La práctica del *stilo antico* perduró especialmente en el sur católico (Italia, Austria y sobre todo en España) donde se preservó a la manera tradicional con texto en latín. Desde Roma, se promocionó especialmente en la misa mediante la imposición por decreto papal (Urbano VIII en 1623) según se practicaba en la Capilla Sixtina²³⁴. Esta forma tan “monótona” y tan poco estudiada, se mantuvo en vigor hasta el siglo XIX. No obstante, esta práctica también tuvo sus condicionantes positivos, ya que sirvió de estímulo a la tendencia contrapuntística como aparece reflejada en los tratados teóricos de la época (Johan Joseph Fux, Giovanni Battista Martini, etc.) opuesta a las prácticas monódicas²³⁵.

El concierto sacro se desliga en exceso de la tradición motetística del Renacimiento y toma prestadas muchas características de los géneros teatrales y profanos como los madrigales o las óperas. En esta práctica surgen combinaciones aisladas de voces e instrumentos. De este modo el “motete concertado” empezó a comprender una serie de movimientos separados. Este fue el origen del motete orquestal italiano (con ejemplos como Alessandro Scarlatti, Francesco Durante, Giovanni Battista Pergolesi), el *Grand motet* en Francia (Marc Antoine Charpentier, Jean Baptiste Lully, Michel Richard de Lalande, Jean Philippe Rameau), o el desarrollo del *anthem* en verso en Gran Bretaña²³⁶.

Otro factor que irrumpe en el siglo XVII, es la creación de los estilos nacionales, el motete evolucionará de forma distinta en Francia, Alemania, Italia o Inglaterra.

Italia fue el país más afín con España, en cuanto a cultura y gustos musicales se refiere. Pietro Cerone, uno de los tratadistas del primer barroco italiano vinculado a la corte aragonesa de Nápoles, criticaba la corrupción que existía en su país en la composición del motete:

*Pues querendo el Compositor hazer un Motete, es menester tener cuenta que las bozes
vayan cantando con gravedad y magestad, particularmente la parte baxa: guardando con*

²³³ JESSIE ANN OWENS: “Motete”, en MICHAEL RANDEL: *Diccionario Harvard de música*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, pág. 750.

²³⁴ CHRISTOPH WOLFF: Op. cit., pág. 638.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Ibidem*.

*las partes tal orden, desde el principio hasta el fin. Aunque vemos que en estos tiempos no es observada esta orden, en particular de los de mi nacion: porque de tal manera ponen las partes ligeras y diminuydas, que parecen Madrigales y a vezes Chançonetas, y sirven de la Mínima sincopada en lugar de la Semibreve sincopada, la qual no conviene a la gravedad del Motete, ni a su magestad*²³⁷.

El “motete *concertato*” italiano dio comienzo con la publicación en 1602 de los *Cento concerti ecclesiastici* de Lodovico Viadana, también encontraremos ejemplos de composiciones de sinfonías sacras a lo largo de todo el *seicento* en diversos compositores italianos (Giovanni Gabrieli, Giacomo Carissimi, Alessandro Scarlatti, etc.)²³⁸

En la música sacra italiana se pueden distinguir los siguientes estilos de composición²³⁹:

- La monodia: entra a formar parte de la liturgia a partir de 1610. Los motetes polifónicos que normalmente habían formado parte de la liturgia, se vieron sustituidos por monodias que seguían los patrones de moda, como el uso de las *gorgia* (adornos melódicos), las secciones gregorianas pasaron a ser acompañadas con continuo. Hay que hacer mención a las aportaciones realizadas por Alessandro Grandi con respecto al motete monódico y a la cantata sacra para solista.
- El estilo *concertato*²⁴⁰: en este estilo se establece un juego imbricado donde intervienen diversas agrupaciones (solistas, coros, instrumentos, acompañamientos, etc.), se encuentran tanto partes a solo, a dúo, secciones instrumentales o antifonales. En el estilo *concertato* el empleo del *cantus firmus* irá desapareciendo progresivamente, en consecuencia de esto último otras estructuras de organización se adoptaron como por ejemplo: las melodías en *ostinato* o las sucesiones armónicas repetitivas conocidas como “variaciones estróficas”. Ejemplos de estas prácticas los encontramos en las famosas *Visperas* de Monteverdi (1610).

²³⁷ Según el italiano, se debían de utilizar figuraciones largas para dotar de una mayor solemnidad a la composición. PEDRO CERONE: *El melopeo y maestro*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci Impressores, 1613. Cap. XII: *La manera que se ha de tener para componer un Motete*, pág. 685 (edición original).

²³⁸ JESSIE ANN OWENS: Op. cit., pág. 750-751.

²³⁹ MANFRED FRITZ BUKOFZER: *La música en la época barroca – De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza Música, 2006, págs. 78-83.

²⁴⁰ Bukofzer distingue entre el *concertato* a pocas voces y el gran *concertato*, la diferencia estriba en que el primero normalmente lo forman un coro de cámara formado por solistas y *tutti* acompañados por continuo (aunque también puede ser *a capella*) y en el gran *concertato* se introducen los instrumentistas dotando a la pieza de un mayor colorido sonoro. *Ibidem*, págs. 79-80.

- El “barroco colosal”: este estilo es característico de la escuela romana y trataba de introducir las técnicas policorales de sello veneciano en el *stile antico*. Es decir, el estilo renacentista palestriniano pero vestido con tintes barrocos monteverdianos²⁴¹.
- El *stile antico*: consiste en la perpetuación de la tradición musical del *cinquecento* (*prima prattica*), con la diferencia que aquí se aporta el continuo. El motete en su sentido estricto y tradicional lo encontraremos en esta tipología.

En los países no católicos debemos hablar de una desambiguación generalizada del concepto tradicional del motete. En lo referente a las regiones calvinistas (Suiza, Holanda, etc), los arreglos de los salmos fueron el único género polifónico (por ejemplo los motetes salmódicos de Jan Pieterszoon Sweelinck)²⁴². En Inglaterra el *anthem*²⁴³ ya había reemplazado al motete hacia la segunda mitad del siglo XVI. Por último, en las regiones del norte de Alemania encontramos dos tipologías de motetes²⁴⁴:

- El “motete-canción”: en estilo libre, ligeramente imitativo (*Liedmotette*) que puede utilizar el *cantus firmus* de manera ocasional, generalmente armonizada a cuatro voces con la melodía principal en la voz superior.
- El “motete-texto” (*Spruchmotette*) o motete de proverbios²⁴⁵: la base de este motete puede estar sacada de un versículo de la Biblia (Salmo, Evangelios, Cantar de los Cantares, etc.), permite ilustrar los textos sagrados mediante la representación musical.

Con posterioridad al siglo XVII, el género demuestra una cierta imprecisión terminológica, ya que el vocablo “motete” hacía referencia a cualquier tipo de música vocal con afiliaciones litúrgicas.

²⁴¹ No se aprecian grandes diferencias entre el estilo *concertato* y el “barroco colosal”.

²⁴² CHRISTOPH WOLFF: “Motet III, 3: Baroque – Germany”, en STANLEY SADIE: *The new grove Dictionary of Music and musicians*, (VOL. 12), Londres, ed. Stanley Sadie, 1980, pág. 640.

²⁴³ El *anthem*: es una composición coral con texto sacro en inglés, en el siglo XVI se distinguen entre los *verse anthem* para solistas con acompañamiento y los *full-anthem* para coros. A partir de 1660 se incorporaron los estilos barrocos continentales como el *concertato* entre voces solistas, el coro de los *tutti*, las secciones instrumentales y el empleo del continuo. RICHARD F. FRENCH (autor) y ROBIN A. LEAVER (rev.): “anthem”, en MICHAEL RANDEL: *Diccionario Harvard de música*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, págs. 91-92.

²⁴⁴ ULRICH MICHAELS: *Atlas de música*, Vol. II, Madrid, Alianza Editorial, 2004, págs. 330-331

²⁴⁵ *Ibidem*.

2.5. EL MOTETE BARROCO EN EL CASO ESPAÑOL Y LOS REPERTORIOS VALENCIANOS

España siempre vivió en una situación de aislamiento cultural, sobre todo en el ámbito religioso. A esto se une la decisión adoptada por Felipe II de prohibir a los españoles estudiar en las Universidades extranjeras, con lo cual la situación se agravó²⁴⁶. Por otra parte, los modelos pictóricos y arquitectónicos italianos se introducen en España con facilidad, en parte por las conexiones culturales existentes entre el Reino de las dos Sicilias y la Corona de Aragón.

En oposición con otros países europeos, en España se imprimieron muy pocas producciones polifónicas. Por lo tanto muchas composiciones se han perdido o duermen un sueño profundo en los diferentes archivos hispánicos²⁴⁷.

En lo referente a las prácticas musicales del *seicento*, existen dos tendencias esenciales:

- La polifonía de estilo clásico (música lineal con la tradicional técnica de la *imitación desarrollada* y coro a *capella*), que tuvo su culmen hacia la segunda mitad del siglo XVI. Este estilo se mantendrá hasta la primera mitad del siglo XVII²⁴⁸. Como particularidades de esta música, destaca el empleo del cromatismo, la utilización del acorde de 5ª disminuida y uso cada vez más frecuente de la homorritmia, etc²⁴⁹.

Entre los autores más conservadores encontramos a Sebastián de Vivanco, Alonso de Tejada y Tomas Luis de Victoria.

- La nueva polifonía barroca: incluye nuevos elementos como la utilización de los *solos*²⁵⁰, una melodía más dramatizada, nuevas formaciones corales, empleo de los ministriles y la incorporación del continuo (órgano, realejo, arpa, bajón, etc.). Se superpone el uso de la armonía vertical sobre la horizontalidad renacentista por influjo del continuo. En el Renacimiento las composiciones se comprenden como una superposición de líneas

²⁴⁶ ÓSCAR CREUS: *El oriolano Ginés Pérez y la música religiosa valenciana del s. XVI*, en GREGORIO CANALES y PABLO MELGAREJO: *Alquibla - Revista de investigación del Bajo Segura*, Nº 4, Orihuela, Escuela Politécnica Superior de Orihuela - Universidad Miguel Hernández, 1998, págs. 311-312.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ DANIEL CODINA: "La música vocal d'església en el barroc", en XOSÉ AVIÑO: *Història de la música catalana, valenciana i balear*, Vol. II, Barcelona, Edicions 62, 1998. Pág. 18.

²⁴⁹ JOSÉ LÓPEZ: *Historia de la música española - Siglo XVII*, Vol. III, Madrid, Alianza Música, 1983, págs. 17-21.

²⁵⁰ Ya se atisban rasgos barrocos en el período postconciliar (mediados del s. XVI). Como ejemplo, el caso de la Catedral de Granada "que no cante sencillos si no se lo encomendare el maestro de capilla". *Ibidem*, pág. 11.

melódicas mientras que en la etapa barroca se tiene una mayor conciencia armónica, fruto de la polarización de las voces tiple-bajo²⁵¹.

Entre los tratadistas barrocos hispanos que hablan del motete se encuentra Francisco Valls (1671-1747), quien inserta el estilo motético dentro del canto eclesiástico. Lo habitual en este tipo de composiciones es el uso de un estilo compositivo “libre y suelto”, si bien también se pueden tomar los temas del canto llano de las antífonas o responsorios, en este caso lo denomina “motete atado”. Incluye en su *Mapa armónico –práctico* ejemplos de motetes a ocho voces²⁵².

Uno de los rasgos más remarcables dentro de las características barrocas hispánicas es el empleo del doble coro, según la opinión que comparten M. Querol y J. López “la policoralidad en España surge por sí sola como evolución natural de la música”²⁵³.

Existen otros autores que sugieren lo contrario por ejemplo, el caso de Gioseffo Zarlino manifiesta que la “antifonía” polifónica se le atribuye al compositor franco-flamenco Adrián Willaert (*circa* 1490-1560), tomando como base la creación de sus famosos *salmi spezzati*:

*Accaderà alle volte comporte alcuni Salmi in una maniera, che si chiama Choro spezzato, i quali spesse volte si sogliono cantare in Venetia nelli Vesperi et altre hore delle feste solenni; et sono ordinati et divisi in due o più Chori; ne i quali cantano Quattro o più voci; et li Chori si cantano hora uno hora l'altro a vicenda; et alcune volte tutti insieme: massimamente nel fine [...] Questo avvertimento non è da sprezzare; percioche è di grande commodo; et fu ritrovato dall Eccellentissimo Adriano*²⁵⁴

En la actualidad, se conocen otros datos: como por ejemplo los llamados “códices de Módena” fechados hacia la segunda mitad del *quattrocento*²⁵⁵, o los nueve salmos para doble coro de Fray Rufino Bartolucci d'Assisi datados hacia 1520²⁵⁶.

En principio la policoralidad se aplicaba con criterios selectivos para las grandes formas en latín: misas, salmos, lamentaciones de Semana Santa y también los motetes. El coro de solistas era más importante y recibía por tanto mayores rentas que el segundo. Otro elemento se encuentra en la colocación de los diferentes coros aprovechando los recursos arquitectónicos de

²⁵¹ Ibídem, págs. 21-25

²⁵² FRANCISCO VALLS: *Mapa Armónico Práctico*, manuscrito de 1742, Barcelona, Institución Milá y Fontanals – CSIC, 2002 (Edición facsímil del Manuscrito 783), fols. 163r – 173v.

²⁵³ JOSÉ LÓPEZ: Op. cit., pág. 25.

²⁵⁴ GIOSEFFO ZARLINO: *Institutioni Harmoniche*, Venecia, 1558, págs. 329-330.

²⁵⁵ GUSTAVE REESE: *La música en el Renacimiento*, Vol. 1, Madrid, Alianza Editorial, 2003, pág. 52.

²⁵⁶ FRANCISCO RODILLA: *El libro de motetes de 1608 de Juan Esquivel de Barahona (c. 1560-1624) – Estudio y Transcripción*, Ciudad Rodrigo, Centro de Estudios Mirobrigenses, 2005, pág. 165.

las catedrales²⁵⁷. Un ejemplo: Juan Bautista Comes, en su Miserere a 16 voces en 4 coros, fija una distribución: “el primer coro en el altar mayor, al lado del Evangelio; el segundo, en la tribuna del gran órgano; el tercero en el lado de la Epistola del altar mayor y el cuarto, junto al órgano pequeño²⁵⁸”.

Las principales producciones de motetes de los principales autores valenciano-aragoneses de la primera mitad del siglo XVII son:

- Juan Bautista Comes (c. 1582-1643): llamado el fundador de la escuela valenciana de polifonistas, el grueso de su *corpus musicae* se conserva en los archivos valencianos. Aunque también se encuentran obras suyas por todo el territorio peninsular e incluso en el continente americano²⁵⁹. En cuanto a su inventario de motetes se enumeran unos 74 en el área valenciana. La mayoría son a 8 voces en dos coros (unos 25) y a 4 voces (unos 19)²⁶⁰. Junto con Mateo Romero, es uno de los primeros en escribir obras policorales para muchas voces, en concreto su Miserere a 19 voces. Posee un pleno dominio sobre de la polifonía clásica y las innovaciones propias del barroco. Como novedad, utiliza a los ministriles para acompañar a las voces solistas. Aunque su obra profana esta publicada prácticamente en su totalidad no ocurre igual con la litúrgica.
- Vicente García Velcaire (1593-1650): tuvo una vida musical muy ajetreada, pues sirvió en capillas de toda la geografía española: Orihuela, Valencia, Cuenca, Madrid, Toledo, etc. Su producción de motetes es bastante parca, pues únicamente han llegado tres motetes hasta nosotros, todos a ocho voces²⁶¹.
- Diego de Pontac (1602-1654): fue maestro de capilla de la sede valenciana entre 1649 y 1653, prácticamente toda su obra es religiosa (salvo dos obras con texto en castellano). Solo tiene un motete a 4 voces (que se sepa) *Iosep sponsus virginis Mariae* (1631). Este compositor pertenece al estilo de la *prima prattica*, aunque también es dado a la

²⁵⁷ JOSÉ LÓPEZ: Op. cit., pág. 31-32.

²⁵⁸ MIGUEL QUEROL: “Los orígenes del Barroco musical español – lección magistral en el Conservatorio de Valencia en la inauguración del curso 1973-74”, en *Memoria-Anuario* del Conservatorio de Valencia, pág. 15.

²⁵⁹ En la Catedral de Bogotá se conserva su misa de *Tres Contrabajos*. ROBERT STEVENSON: *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington, General Secretariat, Organization of American States, 1970, pág. 11.

²⁶⁰ CLP, págs. 164-169.

²⁶¹ LUIS ANTONIO GONZÁLEZ: “García Velcaire, Vicente”, en EMILIO CASARES: *Diccionario de la música valenciana*, Vol. I, Madrid, Iberautor Promociones culturales, 2006, págs. 432-433.

utilización de los ministriles (chirimías, cornetas, bajón y sacabuches), la voz del bajón suele doblar o sustituir a veces a la voz del bajo²⁶².

- Francisco Navarro (ca. 1610-1650): quien fuera el segundo maestro de Jerónimo Comes (entre 1644 y 1650). Su vida como músico comenzó en Valencia con Vicente García. Posteriormente trabaja en las plazas de Teruel, Albarracín y Segorbe (años 1628-1634). Tras la defunción de Juan Bautista Comes en 1643, Navarro fue instituido en el magisterio valenciano. Al parecer el cabildo no se mostraba del todo de acuerdo con el nombramiento, pero se accedió porque había adquirido el estilo musical de Comes recién instaurado y además su voz de contralto era muy apreciada. Solamente se tiene noticia de un motete *Veni de Libano* a 9 voces conservado en el archivo de la Catedral de Segorbe²⁶³.
- Urbán de Vargas (1606-1656): navarro de procedencia, optó al magisterio de la catedral metropolitana de Valencia entre 1653-1656. Destaca sobre todo en la composición de villancicos. No ocurre igual con los motetes, sólo se han conservado unos 8 motetes en total, la mayoría a 2 coros. Los motetes incluyen novedosa instrumentación como por ejemplo su motete *adjuva nos Deus* a 12 voces con acompañamiento de claviórgano (un extraño instrumento para la época que consta de dos cajas ensambladas que incluyen un órgano portativo y un clave vertical). Como curiosidad, destaca una carta dirigida a Juan de Arruego, donde explica su simbolismo en la música religiosa, utiliza el sagrado número de “tres” coros que entre todos suman 12 voces (los doce apóstoles). El primer coro a 3 voces representa la Santísima Trinidad representado en el Padre (la voz de tenor), el Hijo (tiple primero) y el Espíritu Santo (el tiple segundo)²⁶⁴.
- Gracián Babán (1620-1675): Miguel Querol lo destaca como uno de los mejores músicos del siglo XVII. En muchas de sus obras destaca el uso del arpa como instrumento acompañante. Su producción de motetes no es muy numerosa pero sí que es importante. Reúne en su haber un total de 10 motetes todos con acompañamiento y todos con la disposición CCAT (en el coro superior), la mayoría son a 4 voces (unos 7 motetes), lo que

²⁶² PILAR RAMOS: “Pontac, Diego de”, en EMILIO CASARES: *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, Vol. 8, Madrid, Sociedad General de Autores y editores, 2000, págs. 897-898.

²⁶³ JOSÉ MARÍA LLORENS: “Navarro, Francisco”, en EMILIO CASARES: *Diccionario de la música valenciana*, Vol. II, Madrid, Iberautor Promociones culturales, 2006, págs. 154-155.

²⁶⁴ ANTONIO EZQUERRO: “Vargas, Urbán de”, en EMILIO CASARES RODICIO: *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, VOL 10, Madrid, Sociedad General de Autores y editores, 2000, págs. 738-744.

en verdad es como si fueran cinco voces, ya que la voz del bajo la hace el acompañamiento²⁶⁵.

2.6. RESUMEN

El motete es una forma musical paralitúrgica en constante evolución a lo largo de su historia, por ello es tan complicado establecer una clasificación. Aquí se expone un esquema que simplifica su trayectoria como género musical, dentro de los períodos estudiados:

EVOLUCIÓN DEL MOTETE HISPÁNICO			
FINALES SIGLO XV	Mot. <i>Cantus firmus</i> (Herederio del Mot. Isorítmico)	Mot. “estilo cantilena”	
SIGLO XVI	Mot. <i>Cantus firmus</i> (incorpora las técnicas de <i>bicinia</i> , <i>canon</i> , etc.)	Mot. de estructura libre o imitación desarrollada	
SIGLO XVII		Mot. <i>stilo antico</i> (imit. desarrollada, a <i>capella</i>)	Mot. <i>concertato</i> (policoralidad, solos, continuo, ministriles).

De las tres tipologías planteadas por A. W. Atlas, sólo el “estilo cantilena” es el que sobrevive con sus pequeñas variaciones a lo largo de su historia. Del motete tipo *chanson* se tienen pocas referencias en nuestro país. La técnica del *cantus firmus* sólo se mantendrá como recurso compositivo dentro del motete en *stilo antico* durante el siglo XVII. Recordar que el motete de estructura libre también podía contener *cantus firmus*, es decir, como parte integrante e inspiradora de un motivo, no como material de base de una composición.

Fue un tipo de composición muy recurrida por los compositores del siglo XVI, ya que permite su inserción en diversos contextos litúrgico-devocionales. En importancia, representa la composición por excelencia del siglo XVI, superando a la misa y a los géneros profanos. La explicación de su éxito en esta época, se debe a la gravedad de su sonoridad además de ser el género que mejor representa los ideales postconciliares.

Durante el *seicento* la producción de este género sacro cambiará drásticamente. La razón esencial se encuentra en el villancico con texto en castellano, que irá relegando progresivamente a la ancestral canción sacra. Otra hipótesis del declive de estas composiciones es que los maestros de capilla prefieren usar las ediciones anteriores porque son prácticos y su

²⁶⁵ ANTONIO EZQUERRO: “Músicos del seiscientos hispánico: Miguel de Aguilar, Sebastián Alfonso, Gracián Babán y Mateo Calvete”, en *Anuario Musical*, N° 61, enero-diciembre 2006, págs. 101-113.

incorporación en el ceremonial católico es perfecta. De ahí que en muchas instituciones se conservaran los tradicionales motetes renacentistas a cuatro voces en lujosos volúmenes de coro o en copias de la época. Por otra parte, el panorama de la música para la Iglesia en España siempre va a mostrarse receptiva a cualquier innovación procedente de la música del teatro, esto choca seriamente con el resto de tradiciones católicas como Francia o Italia. En el país ibérico se van a potenciar el género polifónico y el canto llano como los principales modelos musicales de representación.

Por otra parte, destaca el crecimiento del influjo flamenco entre los compositores nacionales, como por ejemplo en Cristóbal de Morales. Otro tanto ocurre con el caso valenciano en particular, como queda suficientemente demostrado en la aparición de obras foráneas en los diversos cancioneros y archivos valencianos de la época. Como hipótesis se puede decir que, muy seguramente compositores del segundo renacimiento (1ª mitad del siglo XVI) como Hernando Ysasi, Pedro de Pastrana o Bernardino de Ribera se sintieran interesados por la música de Josquin Desprez o Nicolas Gombert, etc.

El motete que se cultiva en Valencia en el siglo XVII va a ser el establecido por Juan Bautista Comes, tanto que hizo escuela con muchos estudiantes y seguidores (Marcelo Septimio, su sobrino Jerónimo Comes, etc). El pilar fundamental de su estilo reside en la policoralidad, entre dos y tres coros dependiendo de los recursos económicos de la capilla de música. Al parecer, acusa su influencia a la obra de Jerónimo Felipe, maestro valenciano quien según J. Climent compuso un “*Miserere* a 16 voces”²⁶⁶.

²⁶⁶ De este autor apenas se conocen datos sobre su vida y su obra, fue el directo antecesor de Juan Bautista Comes en la Sede de Urgell y en Valencia. JOSÉ CLIMENT: “Felipe, Jerónimo” en EMILIO CASARES: *Diccionario de la Música Valenciana*, Vol. I, Madrid, Iberautor Promociones Culturales/Instituto Valenciano de la Música, 2006, pág. 343.

3. LA MÚSICA DEL MAESTRO JERÓNIMO COMES

3.1. CRITERIOS ANALÍTICOS Y DESCRIPTIVOS DE LAS FUENTES MUSICALES

A continuación se van a trazar las principales características estilísticas que definen la música de Jerónimo Comes para valorar su aportación a la escuela valenciana de música religiosa de la segunda mitad del siglo XVII. Para ello, seguidamente, se presenta un estudio del pequeño elenco de obras musicales conservadas en el Archivo para los Bienes Culturales de la Diócesis Orihuela-Alicante.

Por cuestiones de normalización y con motivo de facilitar las informaciones pertinentes a los usuarios de este archivo, se ha adoptado el modelo de la *Checklist* o “lista de comprobación” de Kurt Dorfmueller, en la que se fijan las ocho áreas obligatorias que deben aparecer en todos los casos²⁶⁷. Asimismo se comentaran aquellos parámetros que se ajustan a las normas de codicología de la *Deutsche Forschungsgemeinschaft* para la catalogación y descripción de manuscritos medievales.

En materia de análisis, se opta por un modelo personalizado para el estudio pormenorizado de la forma y la estructura (macro, medio y microestructura), por otra parte se abordarán los cinco principios para el análisis del estilo musical que propone J. LaRue, estos son: sonido, armonía, melodía, ritmo y crecimiento. Este autor centra su sistema de análisis en estos elementos mencionados, los cuales son relacionados con las grandes y medias dimensiones, pero no ahonda en el estudio de los motivos por considerarlo en parte innecesario, como afirma: “en el último caso, el árbol, no la célula, deberán recibir nuestra mayor atención²⁶⁸”.

En este análisis se ha considerado por contra un estudio minucioso en las pequeñas dimensiones. Del mismo modo que en arquitectura, previo a la fase de construcción de un edificio, se han de estudiar y conocer los materiales a emplear. Así pues, el estudio de los elementos citológicos debe primar sobre el entendimiento de la obra en sentido global. En la parte correspondiente a la microestructura hay que hacer notar que “motivo”, por definición es una unidad autosuficiente que posee unos diseños melódico-rítmicos preestablecidos. El motivo está formado a su vez por otras unidades más pequeñas e indivisibles llamadas células, portadoras de los elementos musicales esenciales. No obstante, como se verá posteriormente, el

²⁶⁷ KURT DORFMÜLLER: “The changing Face of RISM”, en *Fontes Artis Musicae*, XXV, 1978, pág. 293.

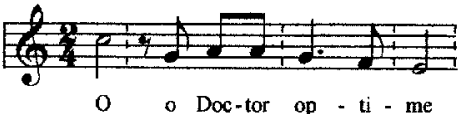
²⁶⁸ JAN LARUE: *Análisis del estilo musical*, s.l, SpanPress Universitaria, 1998, pág. 7.

motivo en materia de polifonía religiosa está muy ligado al hecho literario. Por lo tanto, solo se podrá hablar de “motivo” tal y como se conoce en la actualidad dentro de una misma frase musical.

En el comentario acerca de la modalidad, el contrapunto y las teorías de los afectos siguiendo criterios puramente historicistas, se tomarán como referencia las obras de los principales tratadistas de la época (principalmente *Fragmentos músicos* de Pablo Nassarre y *Mapa Armónico Práctico* de Francisco Valls).

3.2. EL MOTETE O DOCTOR OPTIME

3.2.1. Descripción de la fuente

LISTA DE COMPROBACIÓN	
Nombre del autor normalizado	Jerónimo Comes
Título uniforme y forma musical	Motete a 5
Título propio	<i>O Doctor Optime</i>
Manuscrito/ impreso	Manuscrito del s. XVII
Tipo de documento	Música en <i>particellas</i> /legajos
Incipit musical	
Nombre del archivo	ADO Fondo musical Cat. de San Salvador de Orihuela
Signatura	133/4

Encabezamiento:

1. Catalogador y fecha de catalogación: Fue inventariado por Carlos Moreno Soria²⁶⁹ en mayo de 1909. Posteriormente, J. Climent en 1986 lo recoge en sus Fondos Documentales de la Región Valenciana (Vol. IV) - Catedral de Orihuela, con la misma signatura que anotó Moreno en su inventario²⁷⁰.
2. Signatura: 133/4²⁷¹.

²⁶⁹ Carlos Moreno Soria (1874-1962): fue uno de los últimos maestros de capilla en la sede oriolana, sucedió a José Ramón Bisquert en 1898 y en 1913 renuncia a su puesto, después de terminada la Guerra Civil se encarga de la dirección musical de la colegiata de San Nicolás de Alicante. JOSÉ CLIMENT: “Moreno Soria, Carlos”, en EMILIO CASARES: *Diccionario de la música valenciana*, Vol. II, Madrid, Iberautor Promociones culturales, 2006, pág. 131.

²⁷⁰ Carlos Moreno no llegó a publicar este inventario, por lo que es un libro escrito a mano que pertenece al Archivo Diocesano: CARLOS MORENO: *Archivo de Música – Propiedad de la Santa Iglesia Catedral de Orihuela. Inventario*, Orihuela, 1909.

²⁷¹ Aparece anotada en el legajo perteneciente al segundo acompañamiento de arpa (escrita a lápiz por José Climent según la información del archivero).

3. Autor y título del manuscrito: Jerónimo Comes, la referencia viene escrita a pluma por Carlos Moreno, “Motete à 5 O Doctor Optime de Comes”.
4. Material: el soporte es en papel, el color es blanquecino – amarillento.
5. Número de hojas: 7 *particellas*, para dos coros A-SATB con dos acompañamientos de arpa distintos.
6. Formato (alto x ancho): 33x21 cm.
7. Procedencia y datación: su origen proviene del Archivo Musical de la Catedral, hoy emplazado en el Museo Diocesano. El legajo no incluye ningún tipo de fecha, por lo que no es posible conocer a ciencia cierta cuando fue compuesta o interpretada en la capilla orcelitana, según Climent en su catálogo lo cita como “partituras del siglo XVII²⁷²”.

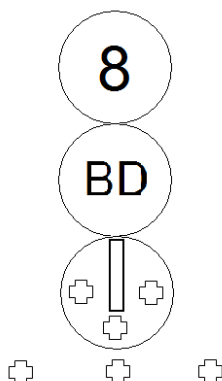
Descripción externa:

1. Composición del manuscrito: música en legajos (7 folios doblados por la mitad envueltos por una carpeta de tapas duras en color marrón oscuro).
2. Historia: Esta pieza en concreto, fue restaurada con ocasión de la exposición del “Archivo de Música” en el acontecimiento de “la Luz de las Imágenes”, y como tal aparece recogida en la publicación²⁷³.
3. Cuadernillos: El legajo tiene la numeración 4 y se encuentra en la carpeta número 133 como aparece en su signatura. En las tapas de la carpeta viene la denominación “Motetes latinos varios” anotado por Carlos Moreno.
4. Lagunas y desperfectos: como se ha dicho anteriormente, esta obra fue restaurada, por lo tanto todos los huecos anteriores aparecen ahora cubiertos por papel blanco. No se han repasado las figuras musicales después de la restauración.
5. Marcas de agua: en la partitura manuscrita perteneciente a la voz solista del *Altus* del 1º *chori* se puede ver al trasluz el anagrama: tres círculos idénticos en disposición vertical, el primero contiene en su interior un ocho, el segundo las letras en mayúsculas BD y el

²⁷² JOSÉ CLIMENT: *Fondos musicales de la región valenciana – Catedral de Orihuela*, Vol. IV, Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986, pág. 120.

²⁷³ JOSÉ CLIMENT: *Música de la Catedral de Orihuela – Pequeña antología*, Valencia, Fundación “La luz de las imágenes – Orihuela”, 2003, págs. 52-56.

tercero una vírgula atravesada con tres cruces. Debajo de los tres círculos aparecen tres cruces dispuestas en sentido horizontal, como se especifica en el dibujo²⁷⁴:



6. Número de líneas: Cada *particella* contempla unos 8 pentagramas.
7. Rúbrica: el manuscrito aparece firmado en la cabecera de cada *particella* (la firma es una especie de cruz inclinada o lo que parece ser una C alargada).
8. Manos adicionales: todo parece indicar que pertenece al mismo copista o copistas (en caso que letra y música sean elaborados por dos copistas distintos), si bien en las dos voces del arpa, el tamaño de las notas es inferior a la del resto de *particellas*.
9. Miniaturas: no se contemplan.
10. Fragmentos añadidos: la única partitura que comporta fragmentos añadidos es la voz solista perteneciente al *Altus* 1º del 1º coro que tiene un pequeño fragmento en la parte del verso de la *particella*.



Contenido:

- Relación: En la parte superior de cada folio viene el tipo de voz del intérprete (*Cantus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus*), el número del coro (1º *chori* ó 2º *chori*), el total de voces que forman la agrupación musical (5 voz pone)²⁷⁵ y el nombre del compositor (Hieronimi

²⁷⁴ Existe un trabajo sin publicar sobre las marcas de agua en Orihuela: FRANCISCO JAVIER ROMERO y JOXÉ BENANTZI BILBAO: *Aportación al archivo musical de la S. I. Catedral del Salvador de Orihuela, Transcripción de las obras musicales y estudio cronológico y rastrológico de las marcas de agua*, Orihuela, 2004. El trabajo presenta graves incorrecciones metodológicas, se divide en 4 anexos, el último sin terminar, carece de índice y por ejemplo el motete *O doctor optime* que aquí se analiza, se lo atribuye a Juan Bautista Comes, sin duda no llegó a consultar el catálogo de José Climent.

²⁷⁵ Por este motivo, aunque faltasen algunas voces podríamos conocer el número total de voces, puesto que lo pone en el encabezamiento de cada *particella*.

Comes). En el primer acompañamiento de arpa solo pone C en el encabezamiento (puede ser que se refiera a la C de Comes). Los dos acompañamientos de arpa solo incluye el texto *O doctor optime*, como era costumbre, para indicar que es una *particella* para instrumentistas.

- Denominación de las voces que aparecen en cabecera:

Altus 1º Chori, Cantus 2º Chori, Altus 2º Chori, Tenor 2º Chori, Bassus 2º Chori. Acompa. arpa (1º acomp. de arpa), Arpa (Arpa alternativo o 2º Acomp.).

- Elementos de escritura musical:

- Claves: utiliza claves altas, DO en 2ª para la voz solista, llave de SOL para el *cantus*, DO en 2ª para el *altus*, DO en 3ª para el *tenor* y DO en 4ª para el *bassus*.
- Armadura: No se contempla.
- Signo de compás: la señal indicial de compasillo “C”.
- Notación: el tipo de notación es redondeada típica del siglo XVII, como valor máximo utiliza la *breve* y como valor mínimo la *corchea*.
- Alteraciones accidentales: utiliza el fa, do y sol sostenidos.
- Texto: en latín eclesiástico sin normalizar.
- Otros elementos: aparecen ligaduras para indicar la duración del texto; el custos o guión al final de cada pentagrama; no se utiliza barra divisoria de compás pero sí doble barra final; solo se hace uso del calderón en la breve final y el continuo aparece sin ningún tipo de cifrado.

3.2.2. Análisis formal

En este apartado se procede a la realización del análisis musical de una de las cuatro obras conservadas en Orihuela pertenecientes a Jerónimo Comes.

Así pues, aportamos un cuadro a manera de esquema donde anotamos todos aquellos rasgos esenciales a destacar de esta pieza:

ASPECTOS GENERALES	
GÉNERO:	Religioso- litúrgico devocional
TIPO DE FORMACIÓN:	Policoral con acompañamiento instrumental
TEXTURA:	Contrapuntístico imitativa – homofónico
ARMONÍA:	Modal (8º tono en SOL – claves altas)
FORMA:	Tripartita A-B-C

El motete que se analiza aquí pertenece al estilo *concertato*, el heredero barroco del motete *cantilena* propuesto por A. W. Atlas como se vio con anterioridad. El principio constructivo de esta pieza reside en los juegos dialogantes entre las masas corales (voces, instrumentos, solos). Para este tipo de composición normalmente no se va a emplear el *cantus firmus*, aunque se puede tomar como referencia, no es el caso del motete que se trata aquí.

Su aplicación en el ceremonial orcelitano parece evidente, puesto que está especialmente dedicado al oficio del Común de los Doctores²⁷⁶, concretamente cualquiera de los veinticinco doctores de la Iglesia. En este caso, como atesora el tercer verso de la oración: *Beate Thoma*, se trata, sin ninguna duda, de la festividad perteneciente a la figura de Santo Tomás de Aquino (1221-1274), gran teólogo, filósofo cristiano, patrón de los estudiantes y doctor de la Iglesia Católica. En la actualidad, su festividad se ubica el 28 de enero, aunque en la época de Jerónimo Comes su día de celebración era el 7 de marzo²⁷⁷.

Según da a conocer el investigador Juan Pérez en su tesis, el día de Santo Tomás de Aquino se inserta dentro de las funciones litúrgicas del año “no móviles”, es decir, aquellas celebraciones que tienen asignada una fecha fija dentro del calendario litúrgico²⁷⁸. J. Pérez le asigna un rango de “cuatro capas” o “dobles de segunda clase” a la festividad de Santo Tomás de Aquino²⁷⁹. Durante estas celebraciones la presencia de la música polifónica era menor que en otras ocasiones.

Es bastante probable que el motete sirviera para otras celebraciones similares como el día dedicado a Santo Tomás de Villanueva (1486-1555), pese a no ser doctor poseía culto nacional y como tal aparece en el santoral de la época²⁸⁰.

²⁷⁶ LU, pág. 1188.

²⁷⁷ AMO: *Kalendario de las fiestas del año del señor de 1674*.

²⁷⁸ PB, pág. 498.

²⁷⁹ En general, existen tres tipos de festividades donde se emplea el Canto de Órgano: Dobles de Primera Clase (6 capas), Dobles de Segunda (4 capas) y “otras celebraciones” inferiores a 4 capas. Juan Pérez no explica que quiere decir esto de “capas”. Ibídem, pág. 498.

²⁸⁰ La festividad de Santo Tomás de Villanueva se ubicaba el 18 de septiembre en el año 1674. AMO: Op. cit.

Otros compositores que han escrito sobre el *Comune Sanctorum*, destacamos el motete *O doctor optime* de Tomás Luis de Victoria, conservado en el *Manuscrito 682* de la Biblioteca de Cataluña²⁸¹, el mismo que aparece publicado en el apéndice musical del manual de S. Rubio²⁸². Entre las características de este motete²⁸³:

- Generalmente va acompañado por una antífona de vísperas asociada con el magnificat.
- El tono del motete coincide con el gregoriano de la antífona.
- Aparece dividido en dos mitades (*prima et secunda pars*) de similar longitud.
- Uso de cláusulas cerradas²⁸⁴ (V-I y VII₆-I) o cadencias perfectas (bajo la óptica de la tonalidad).

Entre los autores valencianos ligados a Orihuela que utilizan el texto *O doctor optime*, se encuentran los dos sucesores de Jerónimo Comes: Roque Monserrat y Matías Navarro. El primero tiene un motete a 4 voces²⁸⁵ y del segundo se conserva otro a 8 voces separados en dos coros con la disposición CCAT-CATB²⁸⁶ ambos conservados en el Archivo Diocesano de Orihuela.

Siguiendo con las características generales de este análisis, el tipo de agrupación que escoge el Jerónimo Comes es policoral formado por una voz solista (como primer coro), las cuatro voces del coro de la capilla catedralicia (como segundo coro) más el acompañamiento del arpa²⁸⁷.

En esta pieza sacra se van a presentar dos tipologías de tejidos musicales, con carácter general:

- El homofónico: en el cual la trama musical se desarrolla simultáneamente.

²⁸¹ ROBERT STEVENSON: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pág. 505.

²⁸² SAMUEL RUBIO: *La polifonía clásica*, Madrid, Biblioteca “La ciudad de Dios” El Escorial, 1956. Láminas II y III.

²⁸³ ROBERT STEVENSON: Op. cit., pág. 506.

²⁸⁴ Conviene aclarar que en la época no entendían el concepto de “cláusula” sin el fenómeno de la ligadura (o retardo), en la cadencia era obligatorio el uso de la disonancia. En el *Diccionario de la RAE* se encuentra la definición de ligadura que sigue así: artificio con que se ata y liga la disonancia con la consonancia, quedando como ligada o impedida para que no cause el mal efecto que por sí sola causaría.

²⁸⁵ Libro de facistol número XII, fol. 19v al 21r. JOSÉ CLIMENT: *Fondos musicales de la región valenciana – Catedral de Orihuela*, Vol. IV, Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986, pág. 24.

²⁸⁶ *Ibidem*, pág. 199.

²⁸⁷ Para el presente trabajo sólo se ha analizado el arpa que aparece en primer lugar, el segundo arpa ha sido incluido en la transcripción bajo el seudónimo de “alternativo”, más adelante se hablará sobre este asunto.

- El contrapuntístico imitativo: en este estilo, los diferentes hilos melódicos se desarrollan de forma independiente.

Otro elemento textural de menor relevancia que se sitúa dentro del contexto homofónico es el de melodía *plus* acompañamiento que va a aparecer muy brevemente en las partes transitorias.

El plan armónico propuesto es de carácter modal, para ser más exactos pertenece al 8º tono en claves altas o tono maestro, con final en la nota SOL y mediante (o dominante modal) sobre la nota DO²⁸⁸. Así pues, bajo la óptica de la tonalidad plantea un aspecto de SOL mayor.

En lo referente a la forma adoptada, se puede hablar de tres divisiones que se corresponden con las frases latinas del texto litúrgico utilizado.

Basándose en esta división fraseológica del texto, las tres secciones quedarían del siguiente modo:

1ª sección: *O doctor optime Ecclesiae sanctae lumen*

2ª sección: *Beate Thoma divinae legis amator*

3ª sección: *deprecare pro nobis Filium Dei*²⁸⁹.

3.2.2.1. Forma y estructura

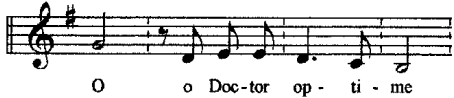
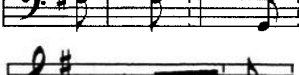
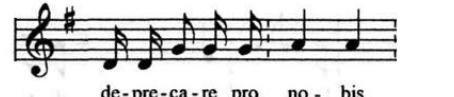
Antes de pasar a comentar las grandes y medias dimensiones, se han de comentar los elementos internos empleados por el compositor (microestructura).

Es en la pequeña dimensión donde se centran las intenciones creativas del compositor. El motivo es el elemento base y el que asume la mayor importancia, puesto que de él se extrae todo lo demás. Como se podrá observar Jerónimo Comes no da una disposición circular a la composición, es decir, no reutiliza los mismos motivos a lo largo de toda la pieza para dar una cohesión temática, sino que emplea materiales totalmente nuevos que no obstante pueden estar relacionados rítmicamente.

Aquí se aporta la tabla con los principales elementos temáticos que se podrán encontrar en la pieza:

²⁸⁸ PABLO NASSARRE: *Fragmentos musicales*, Madrid, 1700. Libro tercero. Cap. IX, págs. 113-116.

²⁸⁹ El texto no coincide con el de la partitura original, por ello se ha adoptado el texto normalizado que aparece en: LU, págs. 1188-1189.

TABLA DE MOTIVOS BASE			
Motivos		Células	
M 1 (cc. 1-4) <i>Altus 1</i>		Cel. 1 (cc. 2-3)	
		Cel. 2 (cc. 3-4)	
M 2 (cc. 7-9) <i>Bassus 2</i>		Cel. 1 (cc. 7-8)	
		Cel. 2 (cc. 8-9)	
M 3 (cc. 31-33) <i>Altus 1</i>		Cel. 1 (cc. 31-32)	
		Cel. 2 (cc. 32-33)	
M 4 (cc. 33-34) <i>Cantus 2</i>		Similar a M 1 (no es reducible)	
M 5 (cc. 56-57) <i>Cantus 2</i>		Cel. 1 (c. 56)	
M 6 (cc. 58-60) <i>Altus 1</i>		Cel. 1 (c. 58)	

Leyenda: m => motivo // c. => compás // cel. => célula

La voz predominante en el discurso melódico es claramente la voz solista, pues su participación en el motete es superior al resto de voces. Se puede comprobar como conscientemente el compositor usa un diseño melódico distinto por cada oración. De esta manera hace coincidir la métrica latina con el ritmo de la música. Además las sílabas tónicas van a coincidir por norma general en el ictus o tiempo fuerte del compás. Esto es un signo claro que lo más se desea es mantener un clima religioso, hacer especial hincapié sobre el verbo y no buscar tanto el lucimiento de la música (esto es, la música al servicio de la palabra). Por otra parte, se puede comprobar como algunos motivos guardan cierto parecido rítmico como sucede con M1 y M4 sobre las palabras llanas *o doctor* y *divine* respectivamente donde se emplean tres corcheas (semimínimas).

Reseñar aquí que el texto *amator* no tiene una formación motívica propia, sino que es una ampliación del M4.

En relación con los motivos empleados hay que citar por separado sus correspondientes mudanzas melódicas y rítmicas:

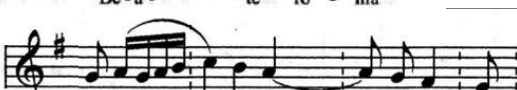
TABLA DE VARIANTES DEL MOTIVO 1	
Motivo 1 “Base” (cc. 1-4) <i>Altus 1</i>	
Variante 1ª (cc.5-8) <i>Tenor 2</i>	
Variante 2ª (cc. 8-12) <i>Altus 1</i>	
Variante 3ª (cc. 10-11) <i>Tenor 2</i>	
Variante 4ª (cc. 15-18) <i>Bassus 2</i>	
Variante 5ª (cc. 16-19) <i>Altus 2</i>	

En lo referente a las variaciones entre motivos se ha realizado un muestreo de aquellos que son considerados de mayor relevancia, se podían haber incluido una mayor cantidad de variantes, pero una vez conocido el material base es fácil identificar cada una de sus mudanzas. Siguiendo la explicación, en la primera variante ver como el motivo se alarga en dos corcheas y una negra. En la siguiente, señálese como a la blanca inicial se le añade medio tiempo al principio del motivo y se elimina la fórmula rítmica de negra con puntillo seguido de corchea. La variante tercera el patrón rítmico que aparece bajo la palabra *optime* procede por disminución ya que su valor está reducido a la mitad. La variante cuarta es casi idéntica a la segunda y por último la variante quinta la segunda célula rítmica (bajo las sílabas *optime*), se encuentran ampliadas con respecto al motivo base.

TABLA DE VARIANTES DEL MOTIVO 2	
Motivo 2 “Base” (cc. 7-9) <i>Bassus 2</i>	
Variante 1ª (cc. 8-10) <i>Cantus 2</i>	
Variante 2ª (cc. 15-19) <i>Tenor 2</i>	

Variante 3ª (cc. 19-21) <i>Cantus 2</i>	
Variante 4ª (cc. 21-25) <i>Altus 1</i>	
Variante 5ª (cc. 25-27) <i>Altus 2</i>	

De la misma manera que ocurría con el motivo anterior, la primera célula rítmica de este motivo (M2 cel. 1 c. 7-8) va a tener una escasa variación, pues siempre tiene el típico comienzo anacrúsico que permite dotar de un mayor apoyo tónico a la palabra esdrújula *ecclesie*. Prácticamente, todas las variaciones se van a centrar en los textos *sancte lumen*, la fórmula sincopada del primer caso va a subdividirse en figuras menores como ocurre con la variante primera, puede omitirse y sustituirse por un ritmo de corcheas como sucede con la segunda puede alargarse mediante un recurso melismático (variante 4ª), etc.

TABLA DE VARIANTES DEL MOTIVO 3	
Motivo 3 “Base” (cc. 31-33) <i>Altus 1</i>	
Variante 1ª (cc. 34-37) <i>Tenor 2</i>	
Variante 2ª (cc. 37-39) <i>Cantus 2</i>	

En contraste con los materiales anteriores, este motivo va a ser el que menor variación sufra, las principales diferencias van a ser melódicas y no rítmicas. En la primera variante el motivo se alarga dos compases más y en la segunda variante la línea melódica traza una bordadura sobre la nota MI mientras que el motivo base tiene un perfil descendente.

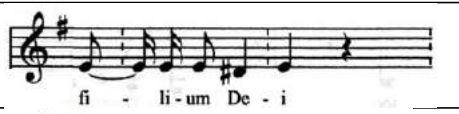
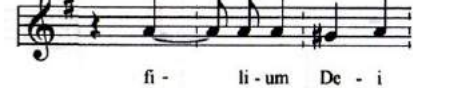
TABLA DE VARIANTES DEL MOTIVO 4	
M 4 “Base” (cc. 33-34) <i>Cantus 2</i>	
Variante 1ª (cc. 34-36) <i>Altus 1</i>	

Variante 2ª (cc.37-39) <i>Tenor 2</i>	
Variante 3ª (cc. 40-42) <i>Cantus 2</i>	

Como se vio con anterioridad, este motivo posee la misma célula rítmica (M1 cel. 1 c. 2-3), por lo que no se puede hablar de materiales nuevos realmente. No obstante, también es cierto que la música trata de adaptarse a las reglas que fija el texto y las normas que rigen el contrapunto escolástico, por ello es difícil encontrar dos motivos idénticos que procedan por movimiento regular (la música instrumental por el contrario tiene una mayor libertad), lo frecuente es que sólo se halle imitada la parte inicial del motivo como sucede en este motivo 4.

TABLA DE VARIANTES DEL MOTIVO 5	
Motivo 5 “Base” (cc. 56-57) <i>Cantus 2</i>	
Variante 1ª (cc. 61-63) <i>Altus 1</i>	

La principal diferencia de este motivo radica en su perfil melódico, el motivo base tiene una curvatura melódica ascendente mientras que en su variante lo es en sentido descendente.

TABLA DE VARIANTES DEL MOTIVO 6	
Motivo 6 “Base” (cc. 58-60) <i>Altus 1</i>	
Variante 1ª (cc. 70-72) <i>Tenor 2</i>	

No hay mucho más que aportar aquí. Vemos como la variante mantiene el mismo perfil melódico mientras que el metro está ampliado al doble.

Seguidamente, se exponen las grandes y medianas dimensiones del motete, he aquí una tabla indicativa con cada una de las partes del mismo:

PERÍODOS (macroestructura)	FRASES (mezzoestructura)
SECCIÓN A (cc. 1 – 30)	F1 (cc. 1 – 19)
	F2 (cc. 19 – 30)
SECCIÓN B (cc. 31 – 56)	F3 (cc. 31 – 40)
	F4 (cc. 40 – 56)
SECCIÓN C (cc. 56 – 76)	F5 (cc. 56 – 64)
	F6 (cc. 64 – 76)
CONCLUSIÓN (cc. 76 – 83)	F7 (cc. 76 – 83)

Se justifica el uso de esta clasificación en base a tres parámetros fundamentales:

- El texto: como se ha indicado con anterioridad, el motete consta de tres frases por lo tanto se deben de distinguir tres secciones.
- Los cambios en el tejido musical (la textura): las dos primeras secciones van a comenzar con sendos discursos imitativos (compases 1 y 31).
- Las cláusulas o cadencias: que aparecen al término de las frases.

La primera sección A (c.1-30) la hemos dividido en dos frases atendiendo a las texturas, pues vemos como F1 tiene una textura contrapuntística y F2 está organizada en bloques acórdicos (la capilla de música o segundo coro) y dialogan en un estilo concertante con el solista o primer coro. Ambas frases están relacionadas, puesto que emplean los mismos materiales M1 y M2 fundamentalmente.

La segunda sección B (c. 31-56) sigue el modelo anterior, en F3 la voz solista se ensambla en el modelo contrapuntístico pasando a ser como una “especie de coro a 5 voces”, esta situación cambia con el comienzo de F4 (c. 40), donde nuevamente se vuelve al estilo empleado en la F2, es decir, se adopta el modelo responsorial (solista+capilla).

En la tercera sección C (c. 56-76) vemos como se acelera el ritmo de la composición al utilizar figuras más cortas, el autor pretende dar la sensación de que nos estamos acercando de una forma progresiva hacia el final de la pieza. La textura empleada es del tipo homofónico-acórdico con una mayor participación esta vez del la voz de Altus del primer coro, por lo tanto homofónico y melodía acompañada.

En el período conclusivo se producen algunas breves imitaciones rítmicas como las de los compases 76 y 77 entre la voz del tenor y el resto de voces del segundo coro (cantus, altus y bassus). En los periodos finales en general, se puede hablar de un modelo polifónico masivo, en el cual todas las voces se suceden simultáneamente a la vez que se produce un todo armónico.

3.2.2.2. *Sonido*

Timbre:

En lo correspondiente a la elección tímbrica, destacar la adopción de voces masculinas (tiples infantillos de *vermell* o de *morat*, capones, tenores y bajos). Los coros mixtos estaban malogradamente desacreditados en la época. Por otra parte, el arpa (probablemente de dos órdenes), un instrumento muy recurrido en los ambientes musicales religiosos, pues por su sonoridad lo hacía el candidato más idóneo para el acompañamiento de los coros.

Dicho sea de paso, el *altus* del primer coro sólo es perceptible en los fragmentos donde interviene en solitario (por ejemplo cc. 1-4, 22-24, etc.), cuando interviene con el coro se funde con su voz homónima. Es bastante probable que Jerónimo Comes contase con un buen falsetista entre su plantilla de cantores.

Idioma:

Por lo que ha llegado hasta nuestros días, parece ser que el compositor se muestra un poco parco hacia la idiomática del arpa, pues la parte acompañante carece de cualquier cifrado, aunque en la época tampoco era obligatorio incluir el bajo cifrado. El instrumento se ajusta celosamente al marco temático de las voces y en ningún lugar se desliga de él ni propone virtuosismos o glosas de corte melódico.

La voz “a solo” carece de dificultad añadida con respecto al segundo coro, pues no se contemplan ornamentos, *gorgias*, ni contrastes. Además, carece totalmente de una sección expresa dedicada a éste.

Dinámica:

No figura ninguna indicación sobre las dinámicas a emplear. No obstante se puede hablar de una escritura concebida en estratos o capas sonoras que permiten establecer diferentes niveles dinámicos por la acumulación de voces. La frase F1 (cc. 1-19) es uno de los mejores ejemplos en este sentido. La intensidad sonora crece de forma gradual por medio de las sucesivas entradas de voces (entre los cc. 1 al 10). En los fragmentos homofónicos no existe este crecimiento gradual. La dinámica que impera es por terrazas o bloques sonoros debido a la alternancia del *tutti* con el solista. Los pasajes que poseen una dinámica formada por terrazas son por ejemplo F2 (cc. 19-30), el contraste se produce por la adopción del modelo responsorial que viene a reforzar el

significado del texto *ecclesie sancte lumen* (como si quisiera decir “hágase la luz”). A partir de F4 (cc. 40-56) hasta el final de F6 (c. 77) la dinámica de bloques permanece invariable, siempre con la textura homofónica.

Textura y trama:

En el ámbito de las grandes dimensiones en cuanto a los tipo de trama utilizada se pueden resumir en dos básicamente: el estilo contrapuntístico, derivado de una mayor independencia melódica y el homofónico en sus diferentes variantes. Dentro del estilo homofónico va a sobresalir una incipiente melodía con acompañamiento, pero en ningún lugar ésta se independiza del contexto del motete.

En la mediana dimensión o *mezzo-estructura* se va a seguir la clasificación que establece M. Ferrer en cuanto a la valoración de las distintas texturas de la mayor a la menor simultaneidad de las voces²⁹⁰, a continuación se mostrará una tabla con las texturas empleadas a lo largo de este motete:

Mezzo-estructura	Cesura	Textura	Mezzo-estructura	Cesura	Textura
F1 (cc. 1-19)	1ª cc. 1-19	Contr. imitativo	F6 (cc. 64-76)	1ª cc. 64-67	Homorrítmica
F2 (cc. 19-30)	1ª cc. 19-21	Homorrítmica		2ª cc. 67-69	Inter-coral mixta
	2ª cc. 22-25	Homofónica		3ª cc. 70-72	Homorrítmica
	3ª cc. 25-27	Homofónica		4ª cc. 72-76	Homofónica
	4ª cc. 28-30	Homorrítmica	F7 (cc. 76-83)	1ª cc. 76-80	Contr. acordal
F3 (cc. 31-40)	1ª cc. 31-34	Homofónica		2ª cc. 80-83	Homofónica
	2ª cc. 34-40	Contr. imitativo			
F4 (cc. 41-56)	1ª cc. 41-56	Homorrítmica			
F5 (cc. 56-64)	1ª cc. 56-57	Homorrítmica			
	2ª cc. 58-60	Inter-coral mixta			
	3ª cc. 60-64	Homofónica			

En los fragmentos polifónicos el *altus* del primer coro pasa a incorporarse al coro segundo, dando la sensación de un motete a cinco partes, mientras que en las secciones homofónicas, la voz de acompañamiento suele ir siempre en combinación del arpa, por lo tanto en el diálogo inter-coral va ser siempre: *altus*+arpa contra 2º coro.

²⁹⁰ Maria Teresa las clasifica en: *Homorrítmica*: tratamiento acórdico-rítmico simultáneo de las voces; *Homofónica*: tratamiento acórdico pero con pequeños desplazamientos de las líneas vocales; *Contrapunto acordal*: está dentro de un contexto acórdico pero los hilos melódicos aparecen de una manera muy discreta; *Contrapunto imitativo*: cada línea melódica es independiente, se tienen presentes las consonancias entre las voces; *Textura inter-coral mixta*: cada coro se comporta como si fuere una voz sola, pero se dan imitaciones entre los bloques sonoros. MARÍA TERESA FERRER: *Antonio Teodoro Ortells y su legado en la música barroca española*, Valencia, Institut Valencià de la música, 2007, págs. 173-182.

De la información de la tabla anterior se desprende que la textura preferida por el compositor en la *mezzo*-estructura es la homofónica o homorrítmica mientras que la imitativa (tanto a nivel coral como inter-coral) queda relevada a un segundo plano.

Tanto dinámica como textura son dos elementos que están muy relacionados en esta pieza. La dinámica se produce como consecuencia del tipo de tejido a utilizar. La textura se hace más densa cuando la participación de las voces es mayor, por ejemplo en el compás 10, la obra ya alcanza su mayor densidad y en los compases 1-3 ó 22-24 la trabazón es menor.

A continuación, se exponen el orden de entrada de las voces según el motivo melódico usado. Manifestar que sólo se encuentran tres períodos en polifonía que son los siguientes:

Fragmentos polifónicos	Orden de entrada de las voces “en imitación”											
	1 ^a	c.	2 ^a	c.	3 ^a	c.	4 ^a	c.	5 ^a	c.	6 ^a	c.
F 1 (cc. 1-19)	A ¹	1	C ²	4	T ²	5	Ac.	8	A ¹	8	A ²	9
F 3 (cc. 31-39)	A ¹	31	T ²	34	C ²	35	B ²	36	A ²	37	A ²	38
F 7 (cc. 76-83)	T ²	76	A ²	76	B ²	78	A ¹	78	A ²	80	A ²	82

LEYENDA: Ac. = acompañamiento; C²= cantus 2º coro; A¹= altus 1º coro; A²= altus 2º coro, etc.

El orden de entradas en F1, se produce de forma escalonada y descendente, es decir, desde la voz más aguda a la más grave. Según lo interpreta S. Rubio este “orden inverso” manifiesta una “pérdida de tensión” en el sonido²⁹¹. La imitación es regular en la primera célula (O, o *Doctor*), esto es, blanca con la exclamación en las voces *Oh* y tres corcheas, las variaciones se focalizan en torno a la segunda célula de M1 (*optime*), como se vio con anterioridad. Los pasos o imitaciones están en la fundamental del modo (DO) o a la quinta (SOL).

²⁹¹ SAMUEL RUBIO: *La polifonía clásica*, Madrid, Biblioteca “La ciudad de Dios” El Escorial, 1956, pág. 144.

Las entradas de M1 son compartidas por las seis voces. Decir que el vocablo “Oh” actúa como una especie de llamada de atención a los feligreses, también se puede utilizar como elemento de expresividad.

Si exceptuamos, el breve fragmento homofónico que se produce en los compases 33 y 34 (2ª coro), es posible vislumbrar las entradas de M3 (en verde). En esta ocasión, ya no hay una entrada graduada de las voces si no que todas se entremezclan dotando a la música de una mayor densidad sonora. Por otra parte, se encuentra una amalgama de tejidos en los cuales se combinan los homofónicos con los contrapuntísticos.

91

En F7 (cc. 76-83), las imitaciones son más rítmicas que melódicas y no están tan claras como en los fragmentos anteriores, los materiales están tomados de la variante de M6 (cc. 70-72). En esta sección las texturas contrapuntística y homofónica se funden en un todo armónico, por lo tanto guarda un mayor parecido con F3 que con F1.

3.2.2.3. Armonía

Esta pieza se encuadra dentro del 8º tono en SOL (claves altas) con FA# en la armadura, esto es: tiple en clave de SOL, contralto en DO en 2ª, tenor en DO en 3ª y la voz del bajo en clave de DO en 4ª, sin bemol en la armadura y con la final sobre la nota SOL y la mediación o dominante modal sobre la nota DO. Como corresponde a las claves altas debe de leerse en SOL no en DO, esto es: cuatro puntos más abajo²⁹², como indica el célebre maestro Francisco Valls²⁹³. Visto desde el prisma de la tonalidad, adquiere un aspecto tonal de SOL mayor con el FA sostenido en la armadura.

Según Pablo Nassarre, las voces deben de entrar con “passos” (imitaciones o temas) sobre las notas SOL (*Gesolreut*) y DO (*Cesolfaut*), aunque en esta composición se produce sobre la diapente o quinto grado RE. Las cláusulas secundarias se realizan sobre los grados segundo (*Alamire*), quinto (*Delasolre*), sexto (*Elami*) y séptimo (*Fefaut*)²⁹⁴.

Aquí se muestra el “diapasson²⁹⁵” del tono empleado:

Escala del 5º tono (en la partitura original)	Finalis Mediación Diapente
Clave de lectura (4 puntos bajo)	Finalis Mediación

²⁹² Por “punto” entienden los tratadistas antiguos una nota musical. Según el Diccionario de la RAE el modismo “bajar el punto” significa: bajar la cuerda o transportar el tono más bajo, otra acepción es “poner a punto”: afinar un instrumento.

²⁹³ *Quando el baxo tuviere la clave de Cesolfaut à la quarta línea el Tenor à la tercera, y el contralto à la segunda, el tiple la tendra de Gsolreut y en obras antiguas se halla la clave del Baxo de Ffaut a la tercera línea, y las demas voces como se dixo: esta apunacion se toca transportada quarta baxa.* FRANCISCO VALLS: *Mapa Armónico Práctico*, manuscrito de 1742, Barcelona, Institución Milá y Fontanals – CSIC, 2002 (Edición facsímil del Manuscrito 783), fol. 24r.

²⁹⁴ PABLO NASSARRE: *Fragmentos musicales*, Madrid, 1700. Libro tercero. Cap. IX, pág. 116.

²⁹⁵ Según el Diccionario de la RAE, diapasón es un intervalo que consta de cinco tonos (tres mayores y dos menores) y dos semitonos mayores. El diapasón se configura por la suma de diapente y diatesarón.

Los ejes armónicos van a recaer en la *finalis* y la diapente o quinto grado del tono, en lugar de la dominante modal (como suele ser común). Las alteraciones de uso ornamental que aparecen en la transcripción van a ser: FA# (no es accidental, ya que aparece por defecto al sensibilizar el 7º grado), DO#, SOL# y RE#.

A continuación, se incluye una tabla con los ámbitos de todas las voces de la pieza:

Voces	<i>Altus</i> 1º	<i>Cantus</i> 2º	<i>Altus</i> 2º	<i>Tenor</i> 2º	<i>Bassus</i> 2º	Arpa
Ámbito extensión	SOL ² a SOL ³	RE ³ a MI ⁴	LA ² a SOL# ³	RE ² a MI ³	SOL ¹ a SOL ²	SOL ¹ a DO ³
Sobrepasan la octava	—	1 punto por arriba	1 menos por abajo	1 por arriba	—	“3 por arriba”

Se puede observar como el compositor pretende ajustar una tesitura de octava para mayor comodidad interpretativa de los cantores. Las tres voces superiores del segundo coro cuentan con una nota de licencia. La voz instrumental es superior al resto, se comprende, aquí solo se ha adoptado el ámbito perteneciente al bajo. Las voces del *cantus* y *tenor* siguen el ámbito del 8º modo (división aritmética 4ª+5ª), mientras que las voces de *altus* y *bassus* siguen la división armónica.

Según la clasificación de las etapas de la tonalidad que propone J. LaRue²⁹⁶, la pieza que se estudia aquí, pertenece a la categoría de “tonalidad migratoria o pasajera”, ya que sus principales ejes de recitación residen sobre los grados fundamental y dominante modal. No se establece ningún sentido de dirección y todavía se mantiene viva la tradición renacentista de asentarse en cualquier punto conveniente.

El concepto de armonía es un poco posterior a la época de Jerónimo Comes. Decir que toda música polifónica tiene inherente una armonía. Así pues, se pasa a describir el plan armónico en las dimensiones medias:

- F1 (cc. 1-19): se producen acordes de carácter ornamental como por ejemplo en el segundo tiempo del compás 12. Por otra parte se observa una breve modulación hacia el segundo grado (LA) del modo, en los compases 16 al 18.

²⁹⁶ LaRue no se muestra de acuerdo con la denominación de modalidad, ya que su análisis armónico siempre se percibe desde el punto de vista de la tonalidad, según merece su opinión: “La <<palabra modalidad>> es ambigua y engañosa cuando se emplea como término para describir esta etapa de la evolución armónica, el sistema modal se basa en un desarrollo específicamente melódico, nunca aplicado a la armonía”. JAN LARUE: *Análisis del estilo musical*, s.l, SpanPress Universitaria, 1998, págs. 39 - 40.

- F2 (cc. 19-30): entre los compases 25 y 30 se establece en el tono del quinto grado por medio de acordes secundarios prestados como LA, DO#, MI, por citar un ejemplo: el primer tiempo del compás 27 (acorde de dominante secundaria de SOL).
- F3 (cc. 31-39): el comienzo de este pasaje se encuentra en el tono de RE porque el motivo M3 (voz *altus* del 1^{er} coro) realiza un giro melódico sobre la nota RE (cc. 31-33), pero si se sigue el discurso melódico, se puede ver como el resto de imitaciones se hacen en estado fundamental, por ello se vuelve al tono principal de la obra (cc. 34-39).
- F4 (cc. 40-56): es importante reseñar que esta pieza se debe de interpretar con instrumentos polifónicos en la parte del bajo, porque si no corre el peligro de crear acordes abiertos (1^{er} acorde del compás 40). No es el caso aquí, pues el arpa suple el resto de voces que le faltan al acorde. Siguiendo con la explicación se puede ver como los seis primeros compases de esta frase se encuentran en el tono de SOL. Posteriormente vemos como la progresión que se produce en la voz del *altus* 1^o (cc. 46-48) induce a pensar que nos hallamos en una modulación transitoria hacia el tono del sexto grado MI.

Al comienzo de la tercera sección (c. 56) se puede observar como se produce una cláusula hacia el tono de la diapente RE. Tanto el solista (cc. 50-53) como la entrada homofónica del 2^o coro (cc. 53-56), se encuentran en el tono de la diapente.

- F5 (cc. 56-64): siguiendo el discurso anterior el primer grupo acórdico *deprecare pro nobis*, está en el tono de la diapente RE, la voz a solo (cc.57-60) muda hacia el tono del sexto grado MI y el coro repite justo la última frase de éste: *filium dei*, con la misma base armónica, por ello el arpa no interviene en esta ocasión (cc. 60-61). Como bien se puede deducir de todo ello, se genera un contraste armónico entre el solista+arpa y el 2^o coro. Posteriormente, la voz del 1^{er} coro se sirve del acorde del segundo grado para terminar la frase de vuelta al tono de SOL (cc. 61-64).
- F6 (cc. 64-76): salvo por las dos cláusulas intermedias al quinto (c. 70)²⁹⁷ y segundo grado (c. 72), el resto de este período se encuentra en el tono de la fundamental. Se entiende que el autor desea retornar a la *finalis* para finalizar en el período conclusivo.

²⁹⁷ Es de suponer que el arpa debe de llevar anotado en el cifrado el típico 3 con el sostenido para indicar que la sensible de SOL lleva el FA alterado.

- F7 (cc. 76-83): el compositor utiliza una progresión armónica o círculo de quintas MI-LA-RE-SOL, como bien se puede apreciar en el continuo (cc. 78-80).

Con respecto al estudio de las cláusulas o cadencias, existen tantas cláusulas como frases o periodos musicales. En los fragmentos imitativos no es posible establecer cesuras de forma tan concisa, pues existe una gran confusión semántica y el ritmo armónico es continuo. Las cláusulas intermedias, por tanto resultan más esclarecedoras en los pasajes homofónicos donde la armonía aparece en bloques sonoros. En la siguiente tabla se señalan todos los tipos de cláusulas que se hallan en este motete:

	Tipo de cláusula	Compás	Función armónica
Sección A (cc. 1-30)	Claus. final de frase	c. 18-19	Cadencia al V
	Intermedia	c. 25	Cadencia al V
	Intermedia	c. 27	Cadencia al V
	Claus. final de frase	c. 30	Cadencia al V
Sección B (cc. 31-56)	Claus. final de frase	c. 40	Cadencia al V
	Intermedia	c. 48-49	Cadencia al VI
	Intermedia	c. 53	Cadencia V – I
	Claus. final de frase	c. 55-56	Cadencia al V
Sección C (cc. 56-76)	Intermedia	c.59- 60	Cadencia al VI
	Claus. final de frase	c. 63-64	Cadencia V – I
	Intermedia	c. 72	Cadencia al II
	Claus. final de frase	c. 75-76	Cadencia VII – I
Conclusión (cc- 76-83)	Intermedia	c. 80	Cadencia al V
	Claus. final	c. 83	Cadencia V – I

Como bien se puede observar, el centro de atracción de la armonía gira en torno a los dos acordes formados sobre la diapente y *finalis*, todas las cláusulas que inician una nueva sección lo hacen en uno de estos acordes. Los otros tipos de cláusulas (al II y VI grado) asumen un papel secundario en el motete.

Conviene reseñar la escasez de acordes en primera inversión con respecto a los imperantes en estado fundamental. También citar la ausencia de acordes aumentados o disminuidos o segundas inversiones sin preparar. Solo mencionar el caso del c. 63 donde se produce una 5ª disminuida en la tercera parte del compás en forma de síncopa entre el acompañamiento y solista.

Como curiosidad, el movimiento arcaizante que produce Comes en el c. 78, al provocar unísono sobre la sensible del segundo grado (SOL#) en la voz del *altus* 2º, para evitar que ambas

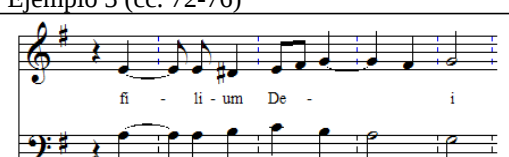
voces resuelvan en LA, baja el *altus* a sexta originando un recurso contrapuntístico de carácter auxiliar.

Los cruzamientos de voces son prácticamente inexistentes. Mencionar el que se produce en el c. 13 entre las voces *cantus* y *altus* del segundo coro, el cual resuelve por estricto movimiento contrario.

A continuación, se muestran algunos supuestos comentados de las cláusulas más destacadas:

Ejemplo 1 (cc. 15-19) 	En este ejemplo se puede comprobar como el cantus 1º (c.17), hace la prevención (preparación del retardo) en especie disonante (séptima con el acompañamiento y quinta disminuida con el bajo), realiza la ligadura o retardo en cuarta justa y desliga en especie consonante (tercera mayor), para resolver en acorde de tónica. Esta es la típica cadencia que Gaspar Sanz denomina “cláusula cerrada”²⁹⁸.
---	--

Ejemplo 2 (cc. 53-56) 	Este fragmento es una copia del caso anterior: Retardo de la cuarta por la tercera y resolución en acorde fundamental, a diferencia de aquella, en este ejemplo se previene en especie consonante.
--	---

Ejemplo 3 (cc. 72-76) 	Aquí se puede ver como el <i>Altus</i> del primer coro previene en sexta, liga en séptima con el arpa y desliga en sexta para luego resolver por movimiento contrario en la <i>finalis</i>.
--	--

²⁹⁸ GASPAR SANZ: *Instrucción de música sobre la guitarra española – Tratado segundo*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674, pág. 4.

³⁰⁰ Según la terminología utilizada por Bernhard Meier: la *cláusula cantizans* es aquella en la que el tiple hace sonar la sensible del modo (movimiento habitual del tiple), la *cláusula tenorizans* la característica de la misma voz, el tenor resuelve en *gradatim* descendiente y cuando el bajo realiza el salto de cuarta ascendente o quinta descendente recibe la denominación de *cláusula basizans*. Ibídem, pág. 407.

3.2.2.4. *Melodía*

En este punto se tratarán todos los aspectos relativos a los diferentes diseños melódicos empleados por el compositor.

En general, se puede hablar de la utilización de una melodía diatónica en *gradatim*, no emplea ningún tipo de cromatismos, las alteraciones accidentales que va a adoptar son el DO# (para las cláusulas sostenidas para el quinto grado), el SOL# (cláusula del segundo), el RE# (cláusula con el sexto). El autor en la mayoría de los casos respeta la tesitura de una octava en casi todas las voces, facilitando la entonación a los cantores.

Hablando en términos macroestructurales, no se puede hablar de puntos álgidos de la melodía, pues en toda la pieza predomina un estilo plano y equilibrado. Cuando la melodía se dirige hacia un punto de tensión o agudeza, el autor busca corregir esta tendencia contraponiendo una melodía de perfil descendente. Baste señalar la progresión melódica que reproduce el *Altus 1* al final de F4 (cc. 46-53), en la cual se produce un ascenso primero por terceras (cc. 47-48) y luego por movimiento de cuarta ascendente y descendente (cc. 51-52) hasta ocupar toda una octava melódica. Posteriormente, se acrecienta el ritmo melódico con la entrada del coro 2º (cc. 56-57) en el texto *deprecare pro nobis*, para terminar la F6. Se puede comprobar como la voz del *Altus 1* deshace la tensión acumulada hasta entonces, realizando una escala descendente sobre la *finalis* del modo (cc. 61-64).

Otra cima melódica puede situarse en el período conclusivo donde se realizan breves imitaciones y todas participan de forma simultánea.

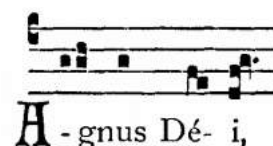
Para un estudio melódico pormenorizado, se debe de atender a la mediana y pequeña dimensión, de modo que un análisis centrado en las grandes dimensiones generaría algunas ambigüedades.

Como se propuso con anterioridad, el discurso melódico queda fijado por el acento métrico del texto. En ningún lugar la melodía se independiza del “grillete” representado por la alocución divina. Así pues, las diferencias melódicas se pueden contrastar dentro de una misma frase musical.

En F1 (cc. 1-19) sólo se utilizan dos tipos de motivos o diseños melódicos. La categoría melódica aplicada en este caso es la recurrencia o repetición inmediata como forma idónea de continuación. Ambos materiales se conjugan al mismo tiempo y son repetidos continuamente por

las 5 voces concertantes. El acompañamiento instrumental sólo interviene de forma individual en una ocasión (cc. 8-10), ya que el resto de este fragmento dobla al bajo muy a menudo.

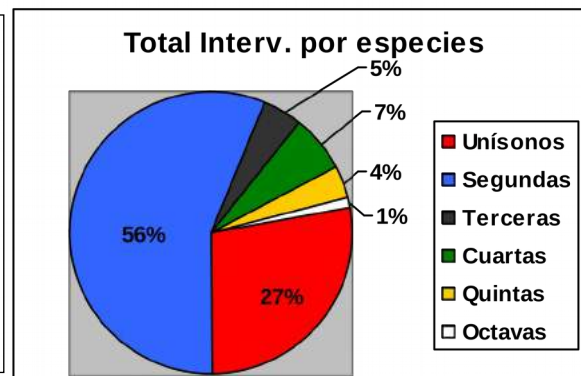
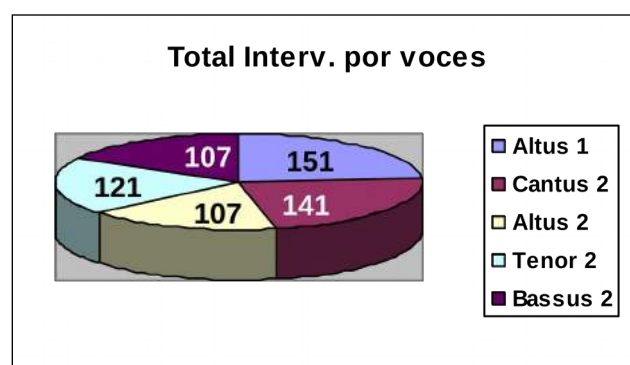
En principio, todo parece indicar que el motivo melódico de M1 (cc. 1-4) no está sacado de ningún *cantus firmus* gregoriano. Aún así, se puede observar como guarda gran parentesco con algunas fuentes gregorianas como este



En los períodos homofónicos como F2 (cc. 19-30), la voz preponderante desde el punto de vista melódico reside en el *Altus 1*, el segundo coro pasa a desempeñar una función más rítmica que melódica. En la segunda sección (cc. 31-56) la melodía alcanza su grado de mayor complejidad y densidad producto de los ornamentos de las figuraciones rápidas.

Seguidamente, se aportará una tabla donde se recogen todos los movimientos melódicos por voces, especies y el total de intervalos utilizados por el compositor en este motete:

		Intervalos utilizados					
		Unísonos	Segundas	Terceras	Cuartas	Quintas	Octavas
Voces	Altus 1	33	102	6	8	1	1
	Cantus 2	33	96	4	6	1	1
	Altus 2	41	57	4	5	0	0
	Tenor 2	42	61	12	2	4	0
	Bassus 2	23	39	3	20	17	5
	Total	172	355	29	41	23	7

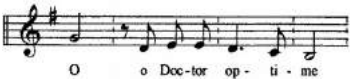
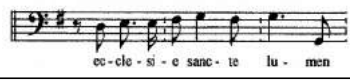
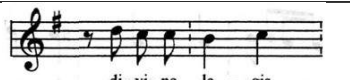
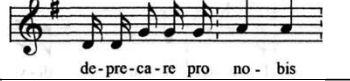
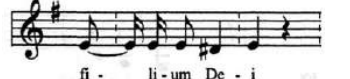


³⁰² LU, pág. 56.

Las deducciones que se obtienen con este estudio son muy esclarecedoras. Por una parte, observar como las voces con mayor protagonismo melódico residen en el *Altus 1* y el *Cantus 2* con 151 y 141 movimientos melódicos respectivamente. En segundo lugar, el perfil melódico por *gradatim* (segundas) es sin duda, el preferido por el compositor con un total de 355 si se suman todas las voces (más de la mitad de la obra está escrita con este procedimiento, es decir el 56%). Destacar también como las voces correspondientes al *Altus 2* y *Tenor 2* son las que realizan más unísonos. Esto es debido a que cumplen más con la labor armónica que melódica. Por otra parte, el bajo es el que realiza los mayores saltos (cuartas, quintas y octavas) con respecto al resto de voces. Señalar que los intervallos disjuntos de sextas y séptimas son inexistentes, ya que por las leyes de contrapunto (o canto de órgano) proscriben su empleo.

La parte instrumental no se incluye por motivos obvios. Obedece más a características armónicas que melódicas, además no posee ninguna independencia melódica como ocurre con el resto. Su función principal es el acompañamiento y como referencia sonora para el buen temple del conjunto coral.

Para terminar con el estudio melódico, se expondrán los contornos melódicos en la pequeña dimensión, para ello se tomarán los principales materiales temáticos que aparecían con anterioridad en la microestructura:

ESTUDIO DEL FLUJO MELÓDICO		
M 1 (cc. 1-4) <i>Altus 1</i>		Este motivo abarca una tesitura de una sexta menor y posee un perfil melódico descendente en general, teniendo en cuenta que ninguna figuración sobresale del intervalo citado.
M 2 (cc. 7-9) <i>Bassus 2</i>		Para este tema emplea un contorno ascendente en su inicio y hacia su mitad en zigzag.
M 3 (cc. 31-33) <i>Altus 1</i>		Tanto el comienzo como el final se producen en la nota RE, destaca su “excursión melódica” hacia SOL, por medio de una curva ondulante, el resultado es una melodía con forma de arco ascendente.
M 4 (cc. 33-34) <i>Cantus 2</i>		Al contrario que la anterior plantea un arco descendente, aunque de mayor brevedad.
M 5 (cc. 56-57) <i>Cantus 2</i>		Perfil melódico ascendente, la tesitura abarca una extensión de quinta justa.
M 6 (cc. 58-60) <i>Altus 1</i>		Este motivo no tiene ninguna relevancia en el aspecto melódico, puesto que su perfil es bastante nivelado.

3.2.2.5. *Ritmo*

Como ya se ha expuesto con anterioridad, el ritmo es un parámetro muy ligado a la métrica latina del texto. De esta manera, no se puede hablar de un metro estrictamente regular en el *continuum*. Se puede decir que la variabilidad de figuraciones utilizadas en la pieza (negras, corcheas y semicorcheas) está sujeta a la prosodia de la lengua utilizada. En consecuencia, los pasajes melismáticos o las figuraciones más largas recaerán sobre las articulaciones principales de las palabras (con frecuencia en los tiempos tónicos, esto es, en *tesis* “al dar” o en *arsis* “al alzar”), dependiendo si la palabra latina es llana o esdrújula el componente métrico a utilizar será uno u otro. Por ejemplo, el pie trocaico de tres moras (larga + breve) será el que impere en las palabras llanas (*Doctor*, *sancte*, *lumen*, *divine*).

El motete que se estudia aquí, destaca por su gran austeridad en materia rítmica, ya que no emplea proporciones ni cambios de compás.

En lo referente a la agógica que se ha de seguir, es posible que el maestro Comes expusiera a sus intérpretes algunas instrucciones verbales sobre el modo de declamación de su obra. También, es bastante probable que los cantantes tuvieran noción de la forma de interpretación de los motetes, dada la falta de indicaciones requeridas para su ejecución³⁰³.

En relación al ritmo de superficie o vocabulario rítmico, comentar que la notación que se va a emplear es la heredera de la notación blanca renacentista, si bien, en esta pieza no se contemplan arcaísmos como las ligaduras o las opuestas propiedades. La señal indicial escogida por Comes en esta ocasión es el compasillo o compás menor uno de los más empleados para este tipo de composiciones. Según Pablo Nassarre “en los tiempos que comúnmente llamamos compasillo [...], la Maxima vale ocho compases; la Longa, quatro; la Breve, dos; la Semibreve, uno; dos Minimás, un Compàs; quatro Seminimas entran en un Compàs; Corcheas, ocho; y Semicorcheas, diez y seis³⁰⁴”. Así pues, las figuras que se encontraran en esta composición van desde la breve hasta la corchea como valor más corto.

Si se relaciona la textura con el ritmo, se podrá comprobar, como en los períodos imitativos (principalmente en F1, F3 y F7), hay un predominio del tejido polirrítmico derivado de la

³⁰³ José Climent le adjudica un tempo de *Adagio* en la publicación que hace de este motete. JOSÉ CLIMENT: *Música de la Catedral de Orihuela – Pequeña antología*, Valencia, Fundación “La luz de las imágenes – Orihuela”, 2003, págs. 52-56.

³⁰⁴ PABLO NASSARRE: *Fragmentos musicales*, Madrid, 1700. Tratado segundo, Cap. III, pág. 35.

superposición permutada de las líneas melódicas. Por el contrario, en F2 (cc. 19-30) se pasa a un *continuum* regular como resultado de las entradas de los diferentes coros en *alternatim*.

En resumen, y para mayor acomodo del lector, se aporta aquí una tabla donde se clasifican los patrones rítmicos de los períodos homorrítmicos:

Frase homorrítmica	Temática rítmica	Modelo rítmico
F2 (cc. 19 – 30)	a, a', a, b, b	
F4 (cc. 40 – 56)	a, a, a, a, a', a, a', a'	
F5 (cc. 56 – 64)	a, a, b, b, a, b	
F6 (cc. 64 – 76)	a, a, b, b, b, a, c, c'	

La primera entrada en F2 que hace el solista (cc. 21-25), duplica el tema rítmico del inicio de “a” propuesto por el segundo coro (cc. 19-21). La segunda intervención a solo anticipa el inciso rítmico de “b” (cc. 27-29) que repite el coro de capilla con el texto *sancte lumen* (cc. 29-30). De esta manera, el patrón rítmico para F2 sería “a, a', a, b, b”. En F4 (cc. 40-56) el flujo rítmico es muy constante: a, a, a, a... Esto se debe a que el contexto literario es idéntico en métrica y duración: *divine legis* y *Beate Toma*. La palabra *amator*, la introduce el solista mediante el motivo rítmico “a' ” (cc. 48-49) y el segundo coro al término de la sección (cc. 55-56).

En F5, la musicalización del texto está en conexión con la acentuación del modelo rítmico “a” y “b”. Sale de manera instantánea tan sólo con pronunciar los textos: *deprecare pro nobis* y *filium Dei*. F6 está relacionada con los motivos rítmicos anteriores, el modelo “a” es el mismo que “a” de F4, el “b” con “a” de F5, el “c” con “b” de F5 y “c’” es una ampliación de “c”.

En último término, el ritmo armónico viene dado por la línea del acompañamiento que imita en lo posible las voces humanas. Normalmente los valores preferidos para la armonía son a blancas (semibreves) y a negras (mínimas), es decir en compases o en dos partes la mayoría de las veces³⁰⁵.

3.2.2.6. *Crecimiento musical*

En este apartado se estudia el carácter funcional del material musical así como los procedimientos por medio de los cuales, el compositor presenta los temas musicales.

Como forma de control de la expresión musical, se adopta el modelo de la “especialización”³⁰⁶. En este caso, Jerónimo Comes escoge la tipología del motete barroco policoral que tiene unas particularidades inherentes que no presentan otros géneros como pueden ser las recercadas, los tientos, villancicos, zarzuelas, etc.

Los elementos temáticos del motete no están relacionados en principio entre sí ni plantean una continuidad formal. En definitiva, es una composición para-litúrgica imbuida en un lenguaje basado en la tradición musical para la interpretación en el templo.

El compositor utiliza dos dispositivos para contribuir al desarrollo de la obra: el sonido y el ritmo:

- La textura es el principal elemento del que se sirve el compositor para establecer un contraste: se observa una combinación de tejidos sonoros que van desde el contrapunto imitativo hasta la melodía con acompañamiento y las texturas acordales homofónicas.
- La utilización de texturas diferenciadas da como resultado cambios en los diseños rítmicos, es decir polirrítmias, homorrítmias o combinación de ambas.

³⁰⁵ Como excepción, señalar los compases 65 y 66 donde se utilizan acordes sobre semimínimas, en las dos partes del primer tiempo de cada compás.

³⁰⁶ Se refiere a la adecuación de ciertas estructuras a formas musicales en particular, por ejemplo: la forma Sonata, el Lied, etc. JAN LARUE: *Análisis del estilo musical*, s.l, SpanPress Universitaria, 1998, pág. 92.

Por contra, permanecen constantes el carácter melódico y la armonía. La melodía no presenta cambios en el ámbito, registro o tesitura. Tampoco se producen complejidades acórdicas, ni cambios bruscos a otros tonos.

Como elemento de unión entre secciones se emplea en este motete, dos tipos de articulaciones:

- La elisión o función elíptica: se refiere a la situación articular de un acorde que sirve tanto de conclusión de una frase como de inicio de la siguiente. Por ejemplo: el segundo tiempo del compás 21.
- La laminación: se refiere a aquellos supuestos en los que las entradas en imitación están solapadas. Es decir, las frases entran antes de que hayan terminado. Este tipo de trabazón se da sobretodo en fugas, motetes, cánones y otros géneros contrapuntísticos. Sirva como modelo los compases 1 al 6 del motete: la segunda entrada que realiza el *cantus* 2º es un claro ejemplo de elisión mientras que la entrada del *tenor* (c. 5) lo hace mediante “estrecho” o superposición de líneas melódicas.

3.2.2.7. *Influencia del texto*

Sabido es que los compositores utilizaban la música para potenciar el efecto de un texto, además tenían muy presente la musicalidad inherente en la lengua a utilizar. Aquí se aporta el texto del motete *O Doctor optime*:

TEXTO NORMALIZADO Y TRADUCIDO DEL MOTETE <i>O DOCTOR OPTIME</i>	
O Doctor optime,	¡Oh doctor admirable,
Ecclesiae sanctae lumen,	luz de la Iglesia santa,
beate [Thoma],	bienaventurado [Tomás],
divinae legis amator	fiel cumplidor de la ley divina,
deprecare pro nobis Filium Dei.	ruega por nosotros al Hijo de Dios ³⁰⁷ !

El idioma elegido por Comes es el latín medieval eclesiástico, los cambios derivados de la elección de este idioma se dan principalmente en los diptongos *Ecclesiae*, *Sanctae* y la “h” en *Thoma*.

³⁰⁷ Traducción tomada de Raúl Luis García en: MICHAEL NOONE: *Tomás Luis de Victoria – Himnos, Motetes y Misa de todos los Santos*, Vol. 6, Ensemble Plus Ultra, Fundación Caja Madrid, 2010, disco compacto.

La relación entre el metro poético y el metro musical es enorme, como se ha dicho. Por una parte, el texto proporciona tanto la estructura formal del motete, y el flujo rítmico viene dado por la prosa latina.

En cuanto a la musicalización del texto, existe un predominio del estilo silábico, aunque se observan también algunos melismas producto de la ornamentación de la melodía sobretodo en las cadencias, por ejemplo en los compases 74 y 75. También se encuentran giros melódicos dentro de una misma sílaba tónica, (como ocurre con la frase *Beate Thoma*).

En principio, no se vislumbran grandes referencias simbólicas o manifestaciones místicas, de querer expresar “un sentimiento o una emoción” con la música. Si bien, es cierto que el *Oh* inicial puede significar una señal de atención al público como pretender captar la atención con la pretensión de maravillar o entusiasmar al oyente. Baste señalar la advertencia que hace de este supuesto S. Rubio en su manual³⁰⁸.

La elección del tono, no es pura casualidad, ya que el octavo tono nos induce a un clima de jolgorio festivo y de regocijo³⁰⁹. Precisamente, en los compases 31 y 39, donde casualmente se introduce el nombre del santo (*Beate Thoma*) principal inspirador de la obra musical, la melodía alcanza su mayor grado de complejidad y densidad sonora, como otorgando a Santo Tomás aquellas “cualidades celestiales” que les son propias a las divinidades. Decir también que palabras como *Filium Dei*, refuerzan la sonoridad en el final de la pieza.

Para concluir, la advocación a la figura de Santo Tomás de Aquino de este motete está plenamente justificado a raíz de las informaciones obtenidas en los documentos orcelitanos, como ya se comentó en el apartado biográfico. El motete *O Doctor optime* lo debió de componer hacia el final de su magisterio (aproximadamente unos días con anterioridad a marzo de 1672), cuando el cabildo oriolano le da permiso para actuar con la capilla de música en el Colegio de Sto. Domingo³¹⁰.

³⁰⁸ “La interjección “O” sirve para expresar pensamientos y afectos de admiradores, de adoración, de súplica [...] para traducir ideas de alegría, festividad”, añade Rubio los ejemplo de los motetes de Tomás Luis de Victoria: *O Regem*, *O sacrum convivium*, etc. SAMUEL RUBIO: *La polifonía clásica*, Madrid, Biblioteca “La ciudad de Dios” El Escorial, 1956, págs. 157-158.

³⁰⁹ En concreto la fiesta de los estudiantes, se sabe que a partir de 1610, Orihuela fue declarada “ciudad universitaria”.

³¹⁰ Véase el pie de página N° 133 de esta obra.

El tipo de motete es de tipo policoral barroco perteneciente al estilo motético de tema libre y suelto, con preferencia hacia las voces graves y reverentes como pertenece al género eclesiástico³¹¹.

En términos genéricos, se puede decir que continúa con la praxis musical policoral heredada de su tío Juan Bautista Comes, con algunas leves apreciaciones: como por ejemplo una menor suntuosidad en sus composiciones. A pesar de las carencias de la capilla musical de Orihuela el compositor valenciano muestra sobradamente como con pocos recursos se pueden construir obras de una cierta calidad.

Jerónimo Comes muestra su dominio del contrapunto escolástico en los pasajes imitativos realizados, manteniéndose fiel al motete *seicentista* de estructura libre o imitación desarrollada (aunque con cambios sutiles, como la utilización de entradas diferentes al tema inicial), por otra parte como se ha visto en el apartado de la armonía, es poco proclive al uso de “falsas” o disonancias (solo utiliza cuartas y séptimas con carácter expresivo).

No existe diferencia estilística alguna entre el coro de capellanes reales y el segundo coro de la capilla, ya que no se establecen ornamentos barrocos tales como: *gorgias* o inflexiones de la voz, las únicas diferencias destacables son:

- El *altus* solista interviene en solitario y probablemente se ubicara en un lugar distinto para favorecer el diálogo antifonal. Es digno de mención como toma esta voz (más apropiada para lo lúgubre) en lugar del tiple para expresar afectos alegres o festivos³¹², tal vez se deba a una alegría comedida o simplemente por pura disponibilidad del intérprete. Por otra parte, se puede ver claramente que cuando esta voz interviene con el resto de voces queda ensombrecido.
- El segundo coro asume una función más rítmica que melódica, en una tentativa de incorporar una voz solista en toda regla.

La melodía de Comes es diatónica, evidencia la falta de cromatismos y de intervalos aumentados, suele respetar el ámbito de una octava y todas las voces utilizan como denominador común el intervalo melódico de segunda, facilitando la labor interpretativa. El autor respeta así las indicaciones de los teóricos musicales del momento que recomiendan el movimiento

³¹¹ FRANCISCO VALLS: *Mapa Armónico Práctico*, manuscrito de 1742, Barcelona, Institución Milá y Fontanals – CSIC, 2002 (Edición facsímil del Manuscrito 783), fol. 163r.

³¹² *Ibídem*, fol. 213v.

gradatim de las voces y el respeto por un estilo severo, austero y tradicional para la composición del motete.

La pauta rítmica viene constreñida por la rigidez del texto literario donde queda evidente la sumisión de la música con respecto al texto.

Un aspecto que debe tratarse aquí es sobre el acompañamiento armónico. La pieza en cuestión, posee dos bajos continuos distintos sin apenas diferencias en la armonía. En el análisis realizado tan solo se ha tenido en cuenta el primero de ellos, el segundo se ha incluido en la transcripción bajo el apelativo de “alternativo” siguiendo las posturas de Francisco Valls, quien da por supuesto que hasta 6 voces basta con un solo acompañamiento:

*A siete ya se usan por ordinario los dos Baxos; con que es mas facil su composición à 8 es lo mesmo*³¹³.

Ahora bien, no debe descartarse la posibilidad de que esta arpa se utilizara también para labores de acompañamiento de la voz solista³¹⁴.

En la publicación realizada de este motete, J. Climent funde ambos acompañamientos en uno solo, escogiendo siempre la opción que más le conviene en relación al movimiento³¹⁵.

³¹³ FRANCISCO VALLS: Op. cit., fol. 110r.

³¹⁴ Por ejemplo: se puede apreciar como el citado va en concierto con la voz solista en los cc. 17-24 y 34-36.

³¹⁵ En los cc. 1-4 y 46-49 toma como referencia el bajo alternativo. JOSÉ CLIMENT: *Música de la Catedral de Orihuela – Pequeña antología*, Valencia, Fundación “La luz de las imágenes – Orihuela”, 2003, págs. 52-56.

3.3. EL MOTETE O QUAM SPECIOSA

3.3.1. Descripción de la fuente

LISTA DE COMPROBACIÓN	
Nombre del autor normalizado	Jerónimo Comes
Título uniforme y forma musical	Motete a 7
Título propio	<i>O Quam Speciosa</i>
Manuscrito/ impreso	Manuscrito del s. XVII
Tipo de documento	Música en <i>particellas</i> /legajos
Incipit musical	
Nombre del archivo	ADO Fondo musical Cat. de San Salvador de Orihuela
Signatura	124/5

Encabezamiento:

1. Catalogador y fecha de catalogación: José Climent en 1986.
2. Signatura: 124/5
3. Autor y título del manuscrito: Jerónimo Comes, la referencia viene escrita por la mano de Carlos Moreno, *Motete à 7 O Quam speciosa*.
4. Material: en papel, de color ocre.
5. Número de hojas: 7 *particellas*.
6. Formato (alto x ancho): 33x21 cm.
7. Procedencia y datación: proviene del Archivo Musical de la Catedral y los legajos son del s. XVII.

Descripción externa:

1. Composición del manuscrito: música en legajos (7 folios doblados por la mitad dentro de una hoja blanca que hace de separador).
2. Historia: no se tienen datos suficientes.

3. Cuadernillos: el legajo tiene la numeración 5 y se encuentra en la carpeta 124 como viene recogido en su signatura. En las tapas de la carpeta viene anotado “A la Sma. Virgen, varias obras”³¹⁶.
4. Lagunas y desperfectos: el estado de conservación es óptimo, aunque los bordes están corroídos por el tiempo.
5. Marcas de agua: el papel presenta trazas horizontales.
6. Número de líneas: cada *particella* contiene unos 8 pentagramas.
7. Rubrica: no se contemplan
8. Manos adicionales: la música está escrita por una sola mano, la letra no se sabe si pertenece al mismo o es de otro copista.
9. Miniaturas: no se contemplan.
10. Fragmentos añadidos: no se contemplan.

Contenido

- Relación: En la parte superior de cada folio viene el tipo de voz del intérprete (*Cantus*, *Altus*, *tenor*, *bassus*), el número del coro a la que pertenece (1º *chori* ó 2º *chori*) y el total de voces que forman la agrupación musical (en este caso 7 voces) y el nombre del compositor (Hieronimi Comes).
- Denominación de las voces que aparecen en cabecera:

Cantus 1º Chori, Altus 1º Chori, Tenor 1º Chori, Cantus 2º Chori, Altus 2º Chori, Tenor 2º Chori, Bassus 2º Chori.
- Elementos de escritura musical:
 - Claves: utiliza claves altas, clave de Sol en 2ª para el *cantus* del primer y segundo coro, DO en 2ª para el *altus* del primer y segundo coro, DO en 3ª para el *tenor* de primer y segundo coro y DO en 4ª para la voz del *bassus* del segundo coro.
 - Armadura: tiene un bemol.

³¹⁶ Según la información facilitada por Mariano Cecilia secretario y archivero de los Bienes Culturales de la Diócesis de Orihuela, fue Carlos Moreno quien realizó esta inscripción.

- Signo de compás: la señal indicial de compasillo “C”.
- Notación: el tipo de notación es redondeada típica del siglo XVII, como valor máximo utiliza la *breve* y como valor mínimo la *semicorchea*.
- Alteraciones accidentales: utiliza FA y DO sostenidos, el SI natural y el MI bemol.
- Texto: en latín eclesiástico sin normalizar.
- Otros elementos: aparecen ligaduras para indicar la duración del texto; el custos o guión al final de cada pentagrama; no se utiliza barra divisoria de compás pero sí doble barra final; solo se hace uso del calderón en la breve final y no se conserva la partitura del acompañamiento.

3.3.2. Análisis formal

Se aporta un cuadro a manera de esquema donde se anotan todos aquellos rasgos esenciales a destacar de esta pieza:

ASPECTOS GENERALES	
GÉNERO:	Religioso- litúrgico devocional
TIPO DE FORMACIÓN:	Policoral con acompañamiento instrumental
TEXTURA:	Contrapuntístico imitativo – homofónico
ARMONÍA:	Modal (1º tono en SOL – claves altas)
FORMA:	Tripartita A-B-C

El siguiente motete pertenece al estilo *concertato*, su base vertebradora reside en el lenguaje policoral. Los elementos sonoros de los dispone su autor son dos coros dispuestos en lugares separados para, de esta manera, obtener un efecto estereofónico, ya que la música concebida desde dos puntos distintos permite al oyente una sensación espacial, en acorde con los movimientos artísticos de la época. El maestro valenciano presta la misma importancia a ambas agrupaciones por igual, aunque si se atiende al número de intervenciones, el coro de capellanes reales posee unos 17 compases más que el segundo coro.

Este motete no conserva su parte de acompañamiento, no obstante, no se comprende la música barroca sin un bajo continuo (órgano, realejo, bajón, violón, etc.), por ello en la transcripción se ha pretendido recomponer atendiendo a la voz del bajo (o en su defecto la más grave) y tomando como referencia el único continuo que se conserva: el papel de arpa del motete *O Doctor optime*.

Conviene añadir que la sede oriolana mantenía en su capilla de música a ministriles o músicos asalariados, los cuales cumplían con sus labores musicales en las grandes solemnidades³¹⁷. Aunque no aparece tipificado en ningún lugar concreto, es bastante probable que los ministriles sirvieran de apoyo al coro de cantores duplicando o sustituyendo alguna voz o bien realizando tareas de carácter mixto en la música polifónica³¹⁸.

La advocación a la que está dedicada este motete se corresponde con la festividad de la Virgen del Rosario³¹⁹, según la opinión de Juan Pérez, la fiesta del Rosario estaba ligada al propio del tiempo litúrgico (días móviles de la música) y tenía lugar el primer domingo del mes de mayo conocido como “el Rosario de Mayo” y el primer domingo de octubre o “Rosario de Octubre”³²⁰. La *Santa Confraria de nostra Señora del Roser* y con ella sus cofrades se encargaban de los gastos derivados de cera, faroladas, música, etc., necesaria para las procesiones³²¹.

Es posible que este motete se asociase por igual con otros ritos marianos, como por ejemplo la festividad de la “Virgen de la Asunción en Agosto”, etc.

El maestro ilicitano Matías Navarro (ca. 1666 – 1727) también tiene entre sus composiciones un motete *O Quam speciosa*, pero no emplea el mismo bajo que Jerónimo Comes por tanto son composiciones diferentes³²².

Esta pieza es de carácter modal, en particular pertenece al primer tono en claves altas con *finalis* en RE y mediación en LA (transportado una cuarta descendente, porque la partitura original está en SOL).

³¹⁷ ADO FDCss *Actas capitulares*, Tomo 13, fol. 274v: *Die III mensis octobris anno dni MDCLXVII: (menestrils multa O) Decr. que lo s. majordoms no paguen cosa alguna als menestrils desta Sta. Ig. per no haver muntat a la torre a tocar la vespra de la verge Ss^{ma}. del Roser del present any y manen a dits menestrils que de aci avant en totes les festivitats que se han de tocar de mati a mig dia y de nit a la festa que es celebrara tinguen obligacio de muntar a la torre y deixantho de fer lo s' administrador de la Q^{ta}. Casa los lleve deu reals de son salari.*

³¹⁸ Juan Pérez expone lo siguiente: “entre 1565 y 1671 se habilitaron partidas salariales mixtas; de esta forma califico una serie de dotaciones destinadas a intérpretes de chirimía, sacabuche, corneta y bajón que también realizaban labores de cantor”. PB, pág. 125.

³¹⁹ JOSÉ CLIMENT: *Fondos musicales de la región valenciana – Catedral de Orihuela*, Vol. IV, Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986, pág. 120.

³²⁰ PB, pág. 504.

³²¹ La Catedral de San Salvador tenía una capilla dedicada a la Virgen del Rosario desde finales del s. XIII, pero tras el establecimiento del Colegio de Predicadores en Orihuela a principios del s. XVI, comenzaron los pleitos por conseguir el patrocinio de esta “lucrativa” institución. Posteriormente, se decidió que la Cofradía tendría dos capillas y dos administraciones independientes, una dependiente de los dominicos y otra controlada por el cabildo de la Catedral. ANTONIO LUIS GALIANO: *Cofradías y otras asociaciones religiosas en Orihuela en la Edad Moderna* (tesis doctoral), Alicante, Universidad de Alicante, 2004, págs. 217-235.

³²² JOSÉ CLIMENT: Op. cit., pág. 200.

Para la división estructural de la música se ha tomado como referencia la división fraseológica del texto, las cláusulas principales y el contraste producido por la alternancia de los tejidos musicales empleados (el polifónico y el homofónico en sus diferentes variantes).

Si atendemos al texto la pieza quedaría dividida en tres partes más la sección conclusiva:

1ª Sección: *O quam speciosa facta es*
et suavis in deliciis virginitatis

2ª Sección: *Sancta Dei genetrix*
quam videntes filiae Sion
vernantem in floribus rosarum
et filiis convallium

3ª Sección: *beatissimam praedicaverunt*
et reginae laudaverunt eam.

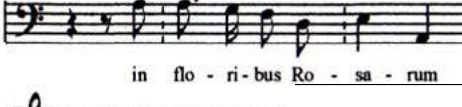
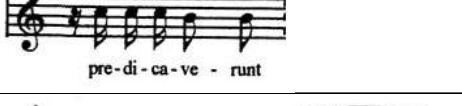
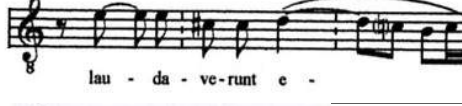
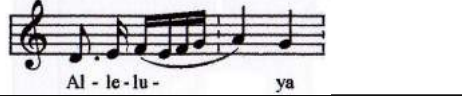
Sección conclusiva: *Alleluya*

3.3.2.1. Forma y estructura

Al contrario que sucedía en el motete analizado con anterioridad, el texto es notoriamente más extenso, 8 versos a diferencia de los 5 de *O doctor optime*, esto va a redundar en gran medida en la microestructura. El autor no abandona nunca los patrones característicos de este tipo de composiciones, lo que si se vislumbra es una pérdida de conciencia en la unidad temática, a saber, la repetibilidad y reutilización de elementos temáticos para dotar a la pieza de una cierta cohesión.

De modo general, se puede decir que las variaciones motívicas van a aparecer con mayor claridad en los pasajes imitativos y menos en los homofónicos, donde la pauta métrica y rítmica prevalece.

Aquí se exponen algunos de los temas más señalados:

TABLA DE MOTIVOS BASE	
M 1 (c. 4-6) <i>Altus 1</i>	
M 2 (c. 6-8) <i>Altus 1</i>	
M 3 (c. 11-13) <i>Cantus 2</i>	
M 4 (c. 32-34) <i>Cantus 1</i>	
M 5 (c. 55-58) <i>Bassus 2</i>	
M 6 (c. 81) <i>Cantus 1</i>	
M 7 (c. 84-87) <i>Tenor 1</i>	
M 8 (c. 107-108) <i>Altus 1</i>	

Aunque se han seleccionado estos ocho motivos porque pueden introducir perfectamente el sustrato temático, no obstante bien podrían haber sido escogidos otros cualquiera. Depende del punto de vista con el que analicen, se pueden elegir otros patrones temáticos o incluso considerar que generan estructura algunos menos.

Se entiende, por otra parte, que el autor busca una imitación temática inmediata, casi siempre dentro de una misma frase musical o literaria que no suele extenderse más de diez compases.

Al contrario que sucede en la música instrumental, donde la pauta viene infundada por el objeto orgánico y se recurre con mayor frecuencia a la repetibilidad de estructuras temáticas, en la música vocal religiosa la organización estructural de la música queda circunscrita por la rigidez del texto. Otro asunto a tener en cuenta es que se trata de un motete con una longitud textual considerable de manera que esto influye en la microestructura final.

En ocasiones, también se puede observar como el compositor conscientemente imita bloques armónicos enteros en lugar de unidades melódico-rítmicas aisladas. De esta manera, solo

debe de preocuparse de ajustar una base armónica en un coro para cuatro voces o en el coro de tres, eliminando aquellas voces superfluas o de relleno armónico. Por poner un ejemplo, el segundo coro (cc. 54-57) contra el primer coro (cc. 57-60), en este caso el *tenor 1*, hace una imitación a la cuarta de la base armónica del *Bassus 2* (M5), las otras voces del primer coro (*Cantus 1* y *Altus 1*), tan solo toman el inicio (*vernantes*) del *Cantus 2* y *Tenor 2*.

Seguidamente se expondrán las variaciones de los motivos base de la tabla anterior:

TABLA DE VARIANTES DEL MOTIVO 1	
Motivo 1 base (cc. 4-6) <i>Altus 1</i>	
Variante 1 (cc. 11-13) <i>Altus 2</i>	
Variante 2 (cc. 22-23) <i>Altus 1</i>	

Se toman las variantes atendiendo a su parentesco rítmico y melódico, es decir, donde se emplea el mismo tema musical. Entre las principales diferencias que se observan, la primera variante utiliza células rítmicas más breves como las fusas. La segunda variante solo guarda parecido con el perfil descendente de la palabra *speciosa*.

TABLA DE VARIANTES DEL MOTIVO 2	
Motivo 2 base (cc. 6-8) <i>Altus 1</i>	
Variante 1 (cc. 16-17) <i>Altus 1</i>	

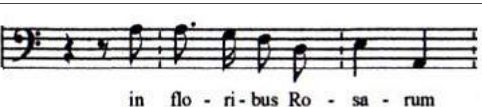
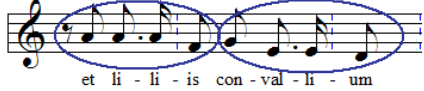
En este caso, el perfil melódico aparece invertido con respecto al motivo base. La parte más ornamentada recae sobre el acento tónico de la palabra llana *facta*.

TABLA DE VARIANTES DEL MOTIVO 3	
Motivo 3 base (cc. 11-13) <i>Cantus 2</i>	
Variante 1 (cc. 22-23) <i>Cantus 1</i>	

Notar como la variante 1 solo toma la segunda parte del motivo base, la métrica de la variante *speciosa* coincide con *et suavis*, y la glosa en semicorcheas aparece omitida en la variante 1.

TABLA DE VARIANTES DEL MOTIVO 4	
Motivo 4 base (cc. 32-34) <i>Cantus 1</i>	
Variante 1 (cc. 40-42) <i>Bassus 2</i>	
Variante 2 (cc. 46-47) <i>Tenor 1</i>	

En la variante 1, el compositor solo toma el perfil melódico ascendente, el ritmo se simplifica utilizando negras (en la obra también pueden aparecer en movimiento descendente, como por ejemplo en la voz del *Tenor 1* c. 48-50). La variante 2 las dos notas iniciales reducen su valor a la mitad.

TABLA DE VARIANTES DEL MOTIVO 5	
Motivo 5 base (cc. 54-57) <i>Bassus 2</i>	
Variante 1 (cc. 60-62) <i>Bassus 2</i>	
Variante 2 (cc. 66-68) <i>Cantus 1</i>	

Las principales diferencias radican en la utilización de distintos perfiles melódicos en el motivo base y la primera variación. En el segundo caso, tan solo se puede hablar de una imitación del inicio del motivo, otra vez más por cuestiones métricas que temáticas, ya que el compositor adopta modelos rítmicos similares al tratar el acento tónico en la sílaba antepenúltima (*floribus*, *liliis*, *convallium*).

TABLA DE VARIANTES DEL MOTIVO 7	
Motivo 7 base (cc. 84-87) <i>Tenor 1</i>	
Variante 1 (cc. 94-99) <i>Bassus 2</i>	

En esencia es el mismo movimiento, uno en el tono de la finalis y el de la variante primera en el tono del 4º (aunque no se puede hablar de sujeto y respuesta en el sentido de una fuga tonal), la diferencias son evidentes una voz mueve en el sentido que lo haría un tenor por cláusula *tenorizans* (movimiento *gradatim* descendente) y la variante por movimiento de quinta descendente o *basizans*, motivo 7 es mucho más lírico y ornamentado hacia la segunda parte.

De los motivos 6 y 8 no se aprecian grandes alteraciones en cuanto a su contenido.

A continuación se estudiarán los datos relativos a las grandes y medianas dimensiones, de modo general se comentarán como inciden los temas descritos en cada una de las frases de este motete:

PERÍODOS (macroestructura)	FRASES (mezzoestructura)
SECCIÓN A (cc. 1 – 31)	F1 (cc. 1 – 22)
	F2 (cc. 22 – 31)
SECCIÓN B (cc. 32 – 71)	F3 (cc. 31 – 40)
	F4 (cc. 40 – 54)
	F 5 (cc. 54 – 71)
SECCIÓN C (cc. 71 – 106)	F6 (cc. 71 – 84)
	F7 (cc. 84 – 94)
	F 8 (cc. 94 – 106)
PERIODO CONCLUSIVO (cc. 107 – 122)	F 9 (cc. 107 – 122)

Se ha optado por esta clasificación atendiendo a los tres parámetros el compositor utiliza como cesuras: el texto, la textura y los movimientos cadenciales. No obstante, este análisis no es el único, también son igualmente válidas otras interpretaciones (siempre y cuando se pueda justificar).

La primera sección A (cc. 1-31) está compuesta por dos frases de irregular duración: 21 compases la primera y 10 compases la segunda. F1 (cc. 1-22) destaca por su perfil polifónico, la imitación se produce de dos formas: entre voces o entre coros. Dentro de un mismo coro, las voces se imitan por medio de breves incisos inmediatos o por medio de entradas pareadas que forman series de tercetas (ejemplo: el caso de M2, cc. 13 y 14). Para la imitación entre coros,

Comes emplea el mismo bajo armónico y tan solo se preocupa de repartir u organizar las voces que quedan sin armonizar (en el caso del segundo coro siempre tendrá que añadir una cuarta voz más a la armonía). En F2 (cc. 22-31) por el contrario, se organiza en bloques acórdicos, y se busca el final de la sección por medio del encuentro de ambas masas sonoras.

La segunda sección B (cc. 32-71) es un poco más extensa que las otras dos (30 cc. la primera sección, 39 cc. la sección B y 35 cc. la C) e incluye tres frases asimétricas (F3= 9 cc., F4= 14 cc. y F5= 17cc.). Tras la cadencia en bloque claramente definida (c. 31), vemos nuevo texto y nuevo tratamiento de la textura que pasa a ser del tipo contrapuntístico-imitativa. Si prestamos atención a F4 (cc. 40-54), se podrá comprobar como los materiales de dos bajos armónicos (en el 1^{er} coro la voz de *tenor* y en el 2^o coro la voz del *bassus*), están tomados de M4 “base” (cc. 32-34 *cantus 1*). Comes aplica los textos *quam videntes* y *filie Sion* a cada uno de estos dos bajos y los intercala de manera que suenan dos veces la variante primera de M4 (*Bassus 2* cc. 40-42) y tres la variante segunda de M4 (*Tenor 1* cc. 46). Para terminar la frase ambos coros terminan con *filie Sion* (cc. 52-54).

F5 (cc. 54-71) plantea la misma textura que la frase anterior, las fórmulas rítmicas dactílicas de los cc. 62-71 están tomados del inicio del M5.

La tercera sección C (cc. 71-106) está formada por tres frases, la primera frase comienza con una entrada homofónica en el primer coro y al alzar de compás, a diferencia de las otras secciones, en los cc.91-94 se acrecienta el ritmo con la introducción del M6 y la participación conjunta de los dos coros y en los cc. 83-84 se produce una especie de soldadura o nexo de unión que utiliza el compositor para reanudar un nuevo contexto temático.

Las frases F6 y F7 guardan un cierto parecido, en el compás el primer coro vuelve a entrar en solitario pero esta vez haciendo “passos” a la cuarta y al unísono. En el c. 91 se vuelve a introducir M5 y en los cc. 93-94 se reduce la densidad rítmica. Para terminar la sección retoma la temática de M7 (cc. 94-99), presenta las dos agrupaciones de forma separada y a partir del c. 102 conjuntamente para realizar la última cláusula sobre la *finalis* RE.

El período conclusivo con el texto *Alleluya*, es un poco un resumen de las texturas utilizadas en la pieza, pero en esta ocasión emplazadas en un espacio de tiempo más breve.

3.3.2.2. *Sonido*

Timbre:

En la elección del timbre, se pueden incluir las voces masculinas en sus diferentes facetas: voces blancas, *castrati* o capones, contratenores³²³ (hombres con facilidad para el registro agudo), tenores y bajos. Entre los instrumentos existe la posibilidad del empleo del cuarteto tradicional de ministriles (corneta, chirimía, sacabuche y bajón) y como instrumentos polifónicos el órgano y el arpa, pero no se tiene constancia de su empleo en esta obra a juzgar por las *particellas* conservadas donde no se indica, ya que la voz del organista siempre se comprende como un agregado. Tampoco conviene desestimar la opción de que se cantase a *capella*, que algún músico duplicase alguna voz o que simplemente el compositor no incluyera la voz del acompañamiento porque el instrumentista directamente lo improvisaba sin necesidad de ningún soporte escrito³²⁴.

Idioma:

El compositor muestra un gran dominio en el lenguaje policoral, por otra parte no da un tratamiento distinto a ninguno de los coros (en ningún lugar hace mención de que utilice un coro de solistas).

Dinámica:

En los manuscritos originales no se advierten indicaciones sobre las dinámicas a utilizar. Sin embargo, si se puede reparar en los contrastes que se establecen de forma natural al hacer intervenir los conjuntos vocales. Raramente se aprecian en la pieza evoluciones graduales en la intensidad del sonido, como norma general, el compositor siempre suele utilizar los dos coros por separado creando contrastes al alternarlos (nunca un coro a siete voces). El crecimiento

³²³ Aunque en los documentos oriolanos aparece con la designación de *contralt*, no contratenor. Aquí se incluye un ejemplo de una contratación de un cantor para el segundo coro: ADO *Actas capitulares*, Tomo 13, fol. 141v: *Die III mensis decembris anno dni MDCLXIII (voto al Sⁿ O^{po} para la Capell^a del numero de contralto) Decr. que es demane lo vot al S^r Bisbe pera encomanar la capellania del numero que esta vacant a Pedro Ruvio contralt y que li correga la renta del dia de huy en avanti y que es convoque.*

³²⁴ Se sabe que en los tiempos de Jerónimo Comes la Capilla de música contó en innumerables ocasiones con un organista invidente: ADO *Actas capitulares*, Tomo 13, fol. 153v: *Die XIII mensis martii anno dni MDCLXIII (O musicos) Decr. que despedixen desta S^{ta} Ig^a a m^o Juan Lopez musich de tenor (ministril, no dice instrumento) y a m^o Juan Moya organiste y a m^o Barthome verdun tiple y los priven de la capellania del numero que te encomanada m^o Esteve Moya per justes causes movents son animo y per haver donat causa ab ses poques atencions pera ello y si lo majordom los deu a qualsevol de aquells alguna cosa pagant primeramente lo que deuran? los pague. Decr. que **Thomas Perez sego** servixca lo offici de organiste ab lo salari que te de ajudant y altra? de aquell se li asigna lo salari del arpa que tenia m^o Moya pera que toque aquella y guaïe los percansos en la capella de la musica.*

gradual por la incorporación de voces, solo se encuentra en las frases F3 (cc. 32-40) y F7 (cc. 84-94), en este último caso, el incremento progresivo del volumen sonoro se aprecia con mayor claridad al sumarse el segundo coro en el c. 90.

Prácticamente el 85% de la pieza (si exceptuamos los ejemplos anteriores) está compuesta siguiendo un sistema de dinámicas en terrazas o bloques sonoros, producto de la alternancia de densidades entre coros. También se puede hablar de la utilización de ecos sonoros por la utilización de versículos muy cortos como sucede en la F4 (cc. 40-54) o en los cc. 62-64.

Textura y trama:

En términos macroestructurales cabe apuntar el contraste sonoro producido por la gran variedad de texturas utilizadas, a modo de epítome se puede decir que existen dos tipologías: homofónica y contrapuntística con sus diferentes variantes. Jerónimo Comes lleva a cabo una organización de los tejidos texturales con una función estructural y contribuye a su vez a crear un clima de gran expresividad.

Por otra parte, se debe de diferenciar dos niveles de texturas, el generado de forma individual por cada agrupación coral y el resultante del propio lenguaje policoral, llamado nivel inter-coral.

Según la clasificación que establece M. Ferrer referente a las texturas desde la mayor a la menor simultaneidad de las voces³²⁵, se aporta aquí un cuadro sinóptico con las texturas empleadas en la mediana dimensión:

Mezzo-estructura	Cesura	Textura	Mezzo-estructura	Cesura	Textura
F1 (cc. 1-21)	1ª cc. 1-3	Homorrítmica	F6 (cc. 71-84)	1ª cc. 71-75	Homorrítmica
	2ª cc. 4-8	Contrap. imitativa		2ª cc. 76-79	Contr. acordal
	3ª cc. 8-10	Homorrítmica		3ª cc. 80-84	Inter-coral mixta
	4ª cc. 11-21	Contrap. Imitativa	F7 (cc. 84-94)	1ª cc. 84-90	Contrap. imitativa
F2 (cc. 22-31)	1ª cc. 22-23	Homofónica		2ª cc. 91-94	Inter-coral mixta
	2ª cc. 23-31	Homorrítmica	F8 (cc. 94-106)	1ª cc. 94-106	Homofónica
F3 (cc. 32-40)	1ª cc. 32-40	Contrap. imitativa	F9 (cc. 107-122)	1ª cc. 107-109	Contrap. imitativa
F4 (cc. 40-54)	1ª cc. 40-44	Homofónica		2ª cc. 110-112	Inter-coral mixta
	2ª cc. 44-47	Inter-coral mixta		3ª cc. 113-115	Contrap. imitativa
	3ª cc. 47-52	Homofónica		4ª cc. 116-119	Inter-coral mixta
	4ª cc. 52-54	Homorrítmica		5ª cc. 119-122	Homofónica
F5 (cc. 55-71)	1ª cc. 55-61	Homorrítmica			
	2ª cc. 62-65	Inter-coral mixta			
	3ª cc. 66-71	Homorrítmica			

³²⁵ MARÍA TERESA FERRER: *Antonio Teodoro Ortells y su legado en la música barroca española*, Valencia, Institut Valencià de la música, 2007, pág. 173.

De este estudio se puede deducir la preferencia del entramado homofónico en el ámbito uni-coral, mientras que en el marco policoral ambos estilos se encuentran en equilibrio (trece fragmentos homofónico/homorrítmicos frente a doce en estilo imitativo). El estilo polifónico o imitativo³²⁶ es empleado mayormente en el primer coro, en ellos se emplea el recurso del paso, explicado con profundidad por Francisco Valls:

El passo en el contrapunto es: elegir tres o quatro notas al principio de el, y aquellas en el progreso de el repetirlas en el Diapente, Diatesaron, o Diapason; esto es la 4ª, 5ª o 8ª quando encontrare lugar; y si este passo se puede tomar imitando el canto llano tendra mas primor, etc³²⁷.

Por lo tanto, esta tipología no presenta niveles de desarrollo demasiado complejos dada la brevedad del material expuesto. Jerónimo Comes presta mayor atención a la multiplicidad que a la unidad textural, de ahí que en todas las secciones aparezcan intrincados juegos entre conjuntos. En los cc. 15-21, por ejemplo “entremezcla” dos tipos de texturas: el contrapunto imitativo a nivel uni-coral y el dialogo inter-coral que no obstante, no obedece al tipo definido por M. Ferrer³²⁸.

Para terminar, apuntar que los grados de mayor complejidad y densidad textural se dan preferentemente antes del cambio de sección o de frase, por ejemplo cc. 28-31, cc. 69-70 y sobretodo en el período conclusivo (cc. 120-122).

En el siguiente punto se estudiarán las imitaciones producidas en los pasajes imitativos:

Fragmentos polifónicos	Orden de entrada de las voces “en imitación”							
	1ª	c.	2ª	c.	3ª	c.	4ª	c.
F 1 (cc. 4-8)	C ¹	4	T ¹	4	A ¹	4	-	-
F 1 (cc. 15-17)	C ¹	15	T ¹	15	A ¹	16	-	-
F 3 (cc. 32-40)	C ¹	32	T ¹	34	A ¹	36	-	-
F 7 (cc. 84-90)	T ¹	84	C ¹	85	A ¹	86	-	-
F 9 (cc. 107-110)	A ¹	107	C ¹	107	T ¹	108	-	-
F 9 (cc. 113-116)	A ²	113	C ²	113	T ²	114	B ²	114
LEYENDA: C ¹ = cantus 1º coro; A ¹ = altus 1º coro; A ² = altus 2º coro, etc.								

³²⁶ Entendemos por polifonía en el sentido de varias voces en contraposición a monofonía, no debe de confundirse el término fugado con el de polifonía, puesto que aquel se refiere a una técnica específica de la práctica del contrapunto. Ibídem, pág. 172.

³²⁷ FRANCISCO VALLS: *Mapa Armónico Práctico*, manuscrito de 1742, Barcelona, Institución Milá y Fontanals – CSIC, 2002 (Edición facsímil del Manuscrito 783), fol. 5v.

³²⁸ María Teresa Ferrer define textura inter-coral mixta como contrapunto imitativo a un nivel mayor, es decir que cada coro se comporta como si fuese una sola voz, esto se consigue mediante la imitación de bloques acórdicos y homorrítmicos, por lo tanto esta tipología solo es posible dentro del género policoral. MARÍA TERESA FERRER: Op. cit., pág. 179.

En algunas secciones el nivel de imitación va a ser ínfimo, el compositor dirige su atención al pequeño grupo de notas inicial, el resto lo desarrolla a su antojo. En otras ocasiones, el material objeto de la imitación va a constar de una frase musical por entero (siguiendo el ejemplo de la polifonía clásica tradicional). La mayoría de los casos van a ser casi siempre las voces pertenecientes al primer coro las que realicen los fragmentos polifónicos en exclusividad. También conviene considerar la *exclamatio* inicial ¡Oh! (cc. 1-3 y 8-10), mediante la cual su autor pretendía infundir un sentimiento de fervor y devoción entre el público orcelitano.

A continuación, se mostrarán aquellos supuestos más significativos:

o quam spe - ci - o - sa spe - ci - o - sa fac - ta es
 o quam spe - ci - o - sa fac - ta es
 o quam spe - ci - o - sa fac - ta es
 fac - ta es
 fac - ta es
 fac - ta es

En este caso (F1 cc. 4-8), reseñar como la imitación tan solo recae sobre las tres primeras figuras, al igual que sucede en la gran mayoría de este género, todas las entradas comienzan con el habitual salto de cuarta o de quinta justa³²⁹. La disposición de las voces es siempre el mismo durante toda esta frase: *Cantus 1*, *Tenor 1* y *Altus 1*. Sobre el texto *facta* (en azul), se producen imitaciones dos a dos (suposición es que el acompañamiento debe de interpretar la serie de tercera que le falta a la voz del *Altus* del primer coro).

En el ejemplo siguiente (cc. 32-40), se vuelve a repetir el mismo modelo anterior, pero en esta ocasión la sucesión de los temas no son tan inmediatos.

Sanc - ta De - i ge - ni - trix De - i Sanc - ta De - i ge - ni - trix ge - ni - trix
 Sanc - ta De - i ge - ni - trix
 Sanc - ta De - i ge - ni - trix

³²⁹ SAMUEL RUBIO: *La polifonía clásica*, Madrid, Biblioteca “La ciudad de Dios” El Escorial, 1956, pág. 142.

Otro supuesto el que acontece en los cc. 84-90 (color púrpura), donde se intercambian roles las voces del *tenor 1* y el *cantus 1*. El efecto que se pretende conseguir con esta fórmula, es equilibrar la sonoridad al escuchar casi de modo simultáneo las dos voces extremas.

En estos dos últimos (cc. 107-110 y 113-116), el autor adelanta en ambos coros a la voz del *altus* para contrastar con los casos anteriores. Si bien, en la entrada del segundo coro (cc. 113-116) se puede interpretar como una pérdida de la energía vital por la imbricación de las voces en orden inverso.

3.3.2.3. Armonía

El motete *O quam speciosa* se encuadra en el primer tono en RE en claves altas con mediación sobre el quinto grado LA (transportado una cuarta descendente, en el original viene en SOL con SI bemol en la armadura). Bajo la óptica de la tonalidad, adquiere un aspecto de RE menor.

Según indica Pablo Nasarre “quando fenecce in Gesolreut han de tener Bemol las Claves, y no quando fenecen en Delasolre”³³⁰, además las cláusulas o periodos cadenciales se pueden realizar “sin salirse de Tono, en seis, que son los mas principales, en el final (RE) y en mediación

³³⁰ PABLO NASSARRE: *Fragmentos músicos*, Madrid, 1700. Libro tercero, cap. IX, pág. 107.

(LA); después en el cuarto grado (SOL), segundo grado (MI), en séptimo grado (DO), y en tercer grado (FA)”³³¹.

Aquí se muestra el diapasón del tono empleado:

Escala del 1 ^{er} tono (en la partitura original)	
Clave de lectura (4 puntos bajo)	

Los pilares armónicos residen en la *finalis* del modo y la mediación, además las cláusulas intermedias (o “menos principales” según Nasarre). Las alteraciones accidentales que aparecen en la transcripción son: FA, DO y SOL sostenidos y SI bemol que funciona como bordadura superior de la mediente.

En el caso de las modulaciones asumen siempre un papel ornamental, nunca desempeñan un valor estructural y suelen ser por lo general casi inapreciables.

Si se toma como marco de referencia el modelo de LaRue³³², esta obra pertenecería a la tipología de tonalidad migratoria dentro de la clasificación de las etapas de la tonalidad, el compositor es plenamente consciente de las relaciones armónicas que surgen en la obra, evidentemente no da a la pieza una dirección tonal (porque entre otras no conoce sus preceptos), pero si que percibe un reflejo del sistema polar que rige tanto en la música modal como en la tonal.

A continuación, se incluye una tabla con los ámbitos de todas las voces de la pieza:

Voces	<i>Cantus</i> 1º	<i>Altus</i> 1º	<i>Tenor</i> 1º	<i>Cantus</i> 2º	<i>Altus</i> 2º	<i>Tenor</i> 2º	<i>Bassus</i> 2º
Ámbito extensión	RE ³ a FA ⁴	LA ² a LA ³	RE ² a FA ³	RE ³ a MI ⁴	LA ² a LA ³	RE ² a FA ³	FA ¹ a DO ³
Sobrepasan la octava	2 puntos por arriba	—	2 puntos por arriba	1 punto por arriba	—	2 puntos por arriba	2 puntos por abajo y arriba

³³¹ Ibídem, pág. 108.

³³² JAN LARUE: *Análisis del estilo musical*, ¿s.l?., SpanPress Universitaria, 1998, págs. 39 - 40.

Prácticamente la totalidad de los componentes rebasan la tesitura de una octava en un promedio de dos puntos, por lo que se encuentran dentro de lo que se considera habitual³³³, en el caso del bajo hasta 4 notas (si se toma como referencia el ámbito del tono plagal LA¹ a LA²). La voz del *Altus* (en ambos coros) es la única que respeta la tesitura de octava, pues cumple con labores más armónicas que melódicas, esto hace que sea la voz que menos se mueve.

Como confirma S. Rubio³³⁴, para conocer si una pieza polifónica está en modo auténtico basta con atender al ámbito de la voz más superior (en este caso el *cantus 1*), si comienza con el pentacordio en lugar del tetracordio del modo correspondiente, se encuentra en el tono auténtico.



Por lo tanto, cabe resumir que las voces del *cantus* y *tenor* (pentacordio + tetracordio) poseen el ámbito del 1^{er} tono maestro y las del *altus* y *bassus* las propias del discípulo o 2^o tono.

Seguidamente, se explicará el plan armónico adoptado en las medianas dimensiones:

- F1 (cc. 1-21): las dos voces inferiores del primer coro (*altus 1* y *tenor 1*, cc. 1-8) realizan una transposición cuatro puntos más abajo (cc. 8-15), el resultado, una imitación del bloque armónico al quinto grado (LA).

1er Coro (cc. 1-8)

2º Coro (cc. 8-15)

Cambios por la armonía

³³³ La mayor parte de los polifonistas consideraban dos puntos de licencia, uno en la parte inferior y el otro en la superior. TOMÁS DE SANTA MARÍA: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, 1565, fol. 61r.

³³⁴ SAMUEL RUBIO: Op. cit., pág. 52.

Destacar el salto de octava que se produce en la base armónica entre la primera entrada ¡Oh! y el tema contrapuntístico que sigue a colación (*Tenor* cc. 1-4), la voz del bajo sustituye las cinco notas finales del *tenor 1* (cc. 7-8), para realizar una cláusula al cuarto grado (cc. 14-15). Las voces superiores del 2º coro (*Cantus 2* y *Altus 2*) están reelaboradas con respecto al 1º coro.

En el pasaje siguiente (cc. 15-19) el procedimiento a seguir es el mismo que en el caso anterior: el *tenor 1* (cc. 15-17), mueve del 4º grado a la *finalis* y el *bassus* (cc. 17-19), hace lo propio de la *finalis* al quinto grado. Las voces superiores también copian los modelos anteriores (véase la quinta melódica ascendente en las voces del *cantus 1* c. 15 y el del *cantus 2* c. 17).

- F2 (cc. 22-32): el primer coro realiza una cadencia frigia (c. 23) sobre el segundo grado (MI). En los cc. 27-28, se observan armonías de carácter ornamental que producen la sensación de una modulación a la diapente. La sección concluye con una cadencia sobre el quinto grado (cc. 30-31).
- F3 (cc. 32-40): al final de esta frase vemos una cadencia frigia sobre la mediación (cc. 37-40), pero en este caso un poco enrarecida porque la voz del *altus 1* no resuelve en LA.

- F4 (cc. 40-54): aparecen breves cláusulas ordenadas por bloques armónicos (2º coro: cc. 40-42 y 43-44) y arpeggios desplegados en forma de acordes sobre la *finalis* (RE), diatesaron (SOL) y diapente (LA), por ejemplo 1º coro cc. 42-43 y 44-45 ó 2º coro cc. 47-48 y 50 y 51. En síntesis, Comes realiza imitaciones sobre un tema base y reordena las voces superiores (cc. 40-42):



En el primer coro (cc. 48-52) se producen dos cadencias frigias, una sobre LA y la segunda sobre MI.

- F5 (cc. 55-71): esta fase guarda un cierto parecido con la anterior, la misma base armónica en los dos coros (2º coro cc. 55-57 y 1º coro cc. 57-60) y se elimina la voz del *altus* 2. En los cc. 65-66 se produce una breve cadencia sobre el tercer grado. La sección termina con un V-I (cc. 69-71) con una tercera mayor.
- F6 (cc. 71-83): destaca la quinta disminuida producida en el 1º coro que resuelve por movimiento contrario (c. 78). Señalar también la alternancia de los acordes LA y MI (cc. 81-83) y desde el punto de vista armónico, la frase se cierra rodeada de un clima suspensivo (cc. 83-84) con movimientos acórdicos paralelos y descendentes que van desde el segundo al tercer grado. Entre el *altus* 2 y el *cantus* 2 casi llega a rozar el cromatismo SOL-SOL#.
- F7 (cc. 84-94): en los cc. 89-90 se advierte una cadencia frigia del mismo tipo que aparecía en el c. 23, pero en esta ocasión con retardo de la cuarta (c. 90).
- F8 (cc. 94-106): señalar las dos cláusulas principales de este fragmento, en los cc. 98-99 sobre V y 105-106 sucesión V-I.
- F9 (cc. 107-122): como cláusulas principales, la del c. 113 y 122 sobre la *finalis* y como cláusulas intermedias la del c. 118 (séptimo grado) y c. 119 (tercer grado).

En referencia al estudio de las cláusulas, aquí se detallan en relación a su tipología y función armónica en el motete:

	Tipo de cláusula	Compás	Función armónica
Sección A (cc. 1-31)	Intermedia	c. 8	Cadencia al V
	Intermedia	c.15	Cadencia al IV
	Intermedia	c. 19	Cadencia al V
	Claus. final de frase	c. 22	Cadencia al IV
	Intermedia	c. 23	Cadencia al II
	Intermedia	c. 28	Cadencia al V
	Claus. final de frase	c. 31	Cadencia al V
Sección B (cc. 32-71)	Claus. final de frase	cc. 39-40	Cadencia al V
	Intermedia	c. 42	Cadencia V – I
	Intermedia	c. 44	Cadencia al IV
	Intermedia	c. 50	Cadencia al V
	Intermedia	c. 52	Cadencia al II
	Claus. final de frase	c. 55	Cadencia al V
	Intermedia	c. 57	Cadencia al V
	Intermedia	c. 60	Cadencia V – I
	Intermedia	c. 62	Cadencia al VII
	Intermedia	c. 66	Cadencia al III
	Claus. final de frase	c. 71	Cadencia V – I
Sección C (cc. 71-106)	Intermedia	c. 80	Cadencia V – I
	Claus. final de frase	c. 84	Cadencia al III
	Intermedia	c. 88	Cadencia V – I
	Intermedia	c. 90	Cadencia al III
	Claus. final de frase	c. 94	Cadencia al V
	Intermedia	c. 102	Cadencia VII-I
	Claus. final de frase	c. 106	Cadencia V – I
Conclusión (cc- 107-122)	Intermedia	c. 113	Cadencia V – I
	Intermedia	c. 117	Cadencia al VII
	Intermedia	c. 119	Cadencia al III
	Claus. final	c. 122	Cadencia V – I

El balance total son: 9 cadencias a la diapente, 9 sobre la final del modo, 4 al tercer grado, 3 al cuarto grado, 2 al segundo grado y dos sobre el séptimo grado. Por lo tanto, se puede concluir que los movimientos cadenciales preferidos por Comes son aquellos que giran en torno al primer y quinto grado del modo, además las cadencias más principales como los cambios de frase o de sección también recaen sobre estos grados, como excepción mencionar el c. 22 y el 84 que lo realiza sobre el cuarto y tercer grado respectivamente. El resto de cadencias intermedias juegan un papel secundario dentro del motete.

Entre los patrones acórdicos más repetidos se encuentran en estado fundamental en su mayoría, también aparecen en menor cantidad formaciones en primera inversión y segundas inversiones en muy raras ocasiones (véase por ejemplo el c. 39 segunda mitad). Como evento excepcional destaca el intervalo de cuarta aumentada que se forma en la segunda parte del c. 86

(si se hace natural el DO del *tenor* mediante la semitonía), también el acorde de quinta disminuida en primera inversión que se produce en el c. 101.

Los cruzamientos de voces en una misma agrupación coral son muy raros (por ejemplo: c. 37 entre el *cantus 1* y el *altus 1*). Los cruzamientos entre voces homófonas son irremediables.

La disposición armónica del acorde final (c. 122), es en parte un aspecto a destacar del motete ya que depende en gran parte la impresión que el oyente recibe al finalizar la obra, si duplicamos la octava y hacemos sonar la nota pedal (*finalis* RE¹) en el órgano, se produce el siguiente esquema acórdico: fundamental, octava, quinta, fundamental, tercera, unísono con la fundamental, unísono con la tercera y otra vez fundamental. Esta disposición se ajusta a la disposición de la física del sonido o dicho de otra manera del fenómeno físico-armónico. Al sostener esta estructura, el acorde genera una serie de resonancias naturales que potencian la sonoridad de éste, con lo que se obtiene una mayor sensación de plenitud, grandiosidad y suntuosidad sonora que no pasaba desapercibido para los compositores de la época³³⁵.

En el caso del teórico Francisco Valls prefiere la disposición por terceras superpuestas, se puede duplicar la sensible (nota que lleva el sostenido), pero a condición de que sea por cada coro, si aparece en el bajo está prohibido:

*Se le podran escribir dos Baxos, sobre los quales ponga seys voces que todas serán ocho divididas en dos Coros [...] En caso que dos voces estén en sostenido. esto es en 3ª ò 6ª del Baxo, sea una en cada coro y si el Baxo fundamental lo tuviere no le ponga ninguna voz en 8ª. 15ª ò 22ª [...] Ponga siempre que pueda a cada uno de los Coros la consonancia llena de 3ª. 5ª. y 8ª ò sus compuestos*³³⁶

³³⁵ ANTONIO CALVO: *Acústica físico-musical*, Madrid, Real Musical, 2004, pág. 187.

³³⁶ FRANCISCO VALLS: *Mapa Armónico Práctico*, manuscrito de 1742, Barcelona, Institución Milá y Fontanals – CSIC, 2002 (Edición facsímil del Manuscrito 783), fol. 92v.

A continuación, se exponen algunas de las cláusulas más interesantes del motete:

Ejemplo 1 (cc. 28-31) 	El típico supuesto de cláusula regular muy característica de los finales de frase. Presenta las tres fórmulas: <i>cláusula cantizans</i> (movimiento ascendente en la sensible) en el <i>cantus 1</i>, <i>clausula tenorizans</i> (resolución de 2ª descendente) en el <i>tenor 2</i> y <i>cláusula basizans</i> o de bajo (5ª descendente) en el <i>bassus 2</i>.
Ejemplo 2 (cc. 37-40) 	Ejemplo de cadencia frigia sobre el V grado³³⁷, en este caso, la sensible del V grado (SOL) no sube al LA, la causa el intervalo de 4ª aum. que se forma y que debe de resolver por estricto movimiento contrario. Destacar la sucesión de ligaduras de séptima con el <i>tenor</i> (cc. 38-39).
Ejemplo 3 (cc. 48-50) 	El mismo supuesto que el anterior, pero en éste no se hace ligadura sobre la sensible del V grado (SOL), por lo tanto, no se crea la disonancia de 5ª dism. Si el tiple realizase cadencia sostenida y no remisa por semitónia, se formaría el acorde de sexta aumentada.

³³⁷ Es un caso un tanto atípico, pues aunque el *tenor* mueve por semitono melódico, el contralto no sube a LA como suele ser habitual en la cadencia frigia.

Ejemplo 4 (cc. 53-55) 	Cláusula irregular del tipo evitada, hurtada o <i>fuggita</i>, según Zarlino³³⁸, en ella las voces parecen dirigirse hacia una cadencia perfecta pero súbitamente cambian de dirección. En este caso el primer coro busca una cadencia sobre el II grado, pero el acorde es retomado por el segundo coro quien resuelve en la diapente (LA).
Ejemplo 5 (cc. 83-84) 	Cadencia al II grado, no se puede hablar de cláusula puesto que no está puesta en forma de ligadura. Las voces mueven por movimiento paralelo (salvo el bajo y el alto para evitar faltas).
Ejemplo 6 (cc. 94-99) 	La voz del <i>tenor</i> forma una ligadura en el c. 96, hace su prevención en octava, liga en séptima y desliga en sexta con el bajo, a su vez es prevención de la ligadura siguiente (c. 97), ligadura de quinta dism. que resuelve por movimiento contrario en tercera menor. Por último, señalar la ligadura de la cuarta por la tercera (c. 98).

³³⁸ Paloma Otaola aporta el dato de una edición inglesa de *Le Institutione harmoniche* de Zarlino, pero tal explicación no se halla en la pág. 151 sino en la pág. 226 del tratado original. PALOMA OTAOLA: *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo*, Kassel, Ed. Reichenberger, 2000, pág. 412.

Ejemplo 7 (cc. 102-106)	
	Se produce una ligadura de quinta dism. entre el <i>altus 1</i> y el <i>altus 2</i> (c. 104), la prevención se hace en consonancia perfecta, liga en quinta dism. y resuelve en tercera menor, moviendo ambas voces por movimiento contrario. En el c. 105 se encuentra una ligadura de la cuarta por la tercera en la voz del <i>cantus 1</i>.

Aquí se mencionan los tipos de ligaduras ordenados por voces:

Voz	Compás	Tipo de ligadura	Voz	Compás	Tipo de ligadura
<i>Cantus 1º Coro</i>	c. 5	4ª x 3ª (sinc.)	<i>Altus 1º Coro</i>	cc. 88-89	7ª x 6ª
	c. 30	4ª x 3ª (sinc.)		cc. 100-101	7ª x 6ª
	cc. 33-34	4ª x 3ª		cc. 103-104	5ª dism.
	cc. 39-40	4ª x 3ª	<i>Tenor 1º Coro</i>	cc. 35-36	2ª x fund.
	cc. 77-78	5ª dism.	<i>Altus 2º Coro</i>	cc. 96-97	5ª dism.
<i>Altus 1º Coro</i>	cc. 89-90	4ª x 3ª	<i>Tenor 2º Coro</i>	c. 43	7ª x 6ª (sinc.)
	c. 105	4ª x 3ª (sinc.)		c. 96	7ª x 6ª (sinc.)
	cc. 37-38	7ª x 6ª			
	c. 78-79	4ª x 3ª	Sinc. => figura síncopa		

Las ligaduras más asiduas son con mucho, la ligadura de cuarta justa y la de séptima (7 de cuarta justa, 3 de séptima menor y 2 de séptima mayor), también se encuentran tres ligaduras de quinta disminuida, en éstas la voz que provoca la disonancia resuelve mediante movimiento ascendente buscando la consonancia imperfecta. Por último, nombrar la ligadura de segunda del c. 36 entre el *altus 1* y el *tenor 1*.

3.3.2.4. Melodía

En términos genéricos, existe un predominio de la melopea diatónica por grados conjuntos, hay una total evidencia del cromatismo. Entre las alteraciones accidentales que aparecen se encuentran: el DO# (para las resoluciones a la *finalis* o las cláusulas a la diapente), el FA# (cláusulas a la *diatesaron*), el SOL# (resolución de la cláusula a la diapente) y el SIb (como bordadura del LA o para evitar el tritono melódico FA-SI).

En el estudio de tesituras realizado con anterioridad, se puede concluir que el autor busca reducir el marco melódico a una octava, a excepción de la voz del bajo quien sobrepasa los límites establecidos.

En referencia a la melodía en macroestructura, decir que en este motete se ha aumentado de forma consciente tanto en complejidad como en densidad melódica, el principal indicativo resalta por la utilización de valores superreducidos tales como las fusas en el primer período (c. 11). Con la pretensión engrandecer y hacer más suntuosa la ceremonia, Comes presta más atención al movimiento que a la forma, es por ello, que hay una falta en la continuidad de la temática musical.

En las grandes dimensiones, no se puede percibir el factor melódico con claridad, por ello conviene centrarse en aquellos puntos álgidos o grandes depresiones de la melodía. Entre los períodos de mayor intensidad en el discurso sonoro, se encuentra con diferencia la fase conclusiva (cc. 107-122), el *cantus 1* alcanza su cima canora (c. 118), la melodía se hace más volátil y compleja (empleo de semicorcheas), se entremezclan melodías líricas con otras más rítmicas y por otros factores relacionados (expresividad inherente, musicalidad, dinamismo, retórica de júbilo, etc.).

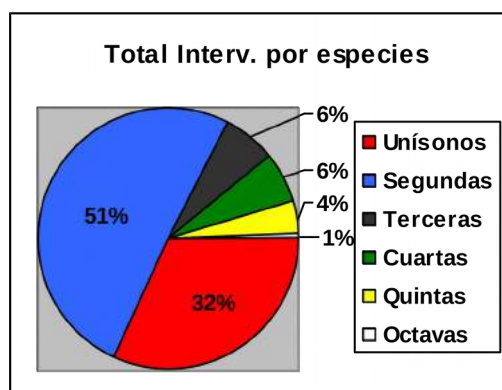
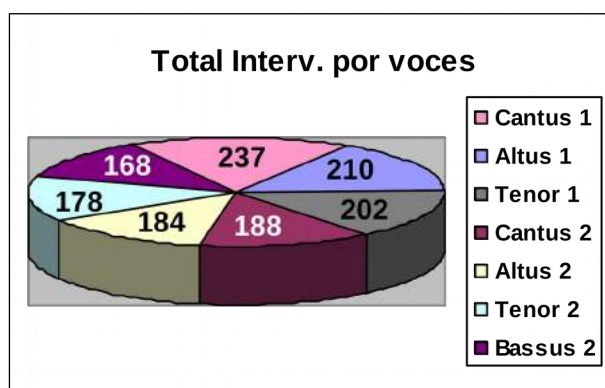
En el lado opuesto, la melodía alcanza su mayor grado de depresión hacia el comienzo de F8 (cc. 94-99), el perfil melódico es descendente, recitado por el segundo coro y precedido por un fragmento que gran agitación rítmica (cc. 91-94).

En términos fraseológicos, decir que el motete no parece estar tomado de ningún canto llano, aunque si queda atado al texto del antifonario.

Cada frase literaria suele estar ligada más a una pauta rítmica (por la influencia de la métrica latina) que melódica. Se observan pocas referencias a los temas melódicos: en F1 dado el carácter imitativo de la música hay mayor presencia de la melodía, F3 y F7 (cc. 32-40 y 84-90 respectivamente) son los fragmentos donde el *melos* se puede apreciar con mayor claridad, porque los temas se hallan independizados.

Seguidamente, se expondrá una tabla donde se indica con guarismos el número de intervalos melódicos usados por cada cantante:

		Intervalos utilizados					
		Unísonos	Segundas	Terceras	Cuartas	Quintas	Octavas
Voces	Cantus 1	65	142	13	13	3	1
	Altus 1	56	132	13	9	0	0
	Tenor 1	57	84	9	27	21	4
	Cantus 2	71	100	15	1	1	0
	Altus 2	70	99	13	2	0	0
	Tenor 2	64	90	15	8	1	0
	Bassus 2	50	50	10	28	27	3
	Total	433	697	88	88	53	8



Según los datos obtenidos tras su recuento, se pueden establecer algunas impresiones:

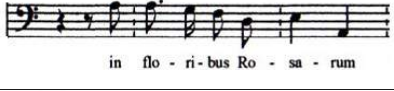
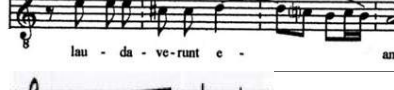
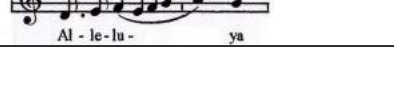
- Las voces que gozan de una mayor representatividad en la obra son las que conforman el primer coro con más de 200 movimientos melódicos. En el segundo coro la popularidad va de forma gradual desde la voz más aguda a la más grave (188 movimientos melódicos el *cantus 1* y 168 el *bassus*).
- El perfil melódico por excelencia es el diatónico, ya que la mitad de la obra está compuesta siguiendo este procedimiento (el 51%).
- Las voces que cumplen con labores de acompañamiento son las de la segunda agrupación, pues contemplan un mayor uso de unísonos.
- Las voces de *Tenor 1* y *Bassus* son las que realizan mayores saltos interválicos (cuartas, quintas y octavas) con respecto al resto de voces, esto es en gran medida a que el *tenor 1* cumple con la función de base armónica del primer coro, de ahí su denominación: *tenor-bassus*. La voz del acompañamiento instrumental, pese a que no se conserva debe de ajustarse en la medida de lo posible, a los movimientos de estas dos voces.

quam vi - den - tes

The image displays three musical staves, each representing a different vocal part in a choir setting. The lyrics are 'Lauda-ve-runt e-am'. The staves are annotated with yellow circles and red lines to highlight specific musical features:

- Staff 1 (Soprano):** The first measure is circled in yellow, showing a melodic line. A red line indicates a pitch contour. The second measure is also circled in yellow, showing a melodic line. A red line indicates a pitch contour.
- Staff 2 (Alto):** The first measure is circled in yellow, showing a melodic line. A red line indicates a pitch contour. The second measure is also circled in yellow, showing a melodic line. A red line indicates a pitch contour.
- Staff 3 (Bass):** The first measure is circled in yellow, showing a melodic line. A red line indicates a pitch contour. The second measure is also circled in yellow, showing a melodic line. A red line indicates a pitch contour.

En relación con la melodía en las pequeñas dimensiones, se estudiará el flujo melódico en los materiales temáticos seleccionados anteriormente:

ESTUDIO DEL FLUJO MELÓDICO		
M 1 (cc. 1-4) <i>Altus 1</i>		Este motivo abarca una tesitura de cuarta justa y posee un perfil melódico zigzagante. Destaca su “excursión melódica” hacia la nota RE.
M 2 (cc. 7-9) <i>Bassus 2</i>		Perfil melódico descendente que comprende un intervalo de cuarta disminuida.
M 3 (cc. 31-33) <i>Altus 1</i>		El contorno melódico es de carácter ondulante, señalar la “excursión melódica” a FA tras un salto de quinta justa.
M 4 (cc. 33-34) <i>Cantus 2</i>		Perfil melódico descendente, la tesitura abarca un intervalo de cuarta justa.
M 5 (cc. 56-57) <i>Cantus 2</i>		La voz más grave es la que presenta mayores saltos en el flujo melódico con una tesitura de octava. Perfil melódico ondulante.
M 7 (c. 84-87) <i>Tenor 1</i>		Perfil melódico descendente, su tesitura es de una quinta justa.
M 8 (c. 107-108) <i>Altus 1</i>		Perfil melódico ascendente y su tesitura comprende una cuarta justa.

3.3.2.5. Ritmo

Una vez más se puede corroborar como el elemento rítmico está plenamente integrado en el aspecto literario, los polifonistas tienen muy presente que la musicalización del texto se sustenta sobre su conocimiento de la prosodia.

Con respecto al ritmo de superficie, pertenece a la tipología de la notación barroca mensural y redondeada propia de esta época. La señal referida al tempo es la de tiempo imperfecto, compasillo o compás menor, las figuras que se encuentran en esta composición van desde la breve (dos compases) hasta la semicorchea (una dieciseisava parte).

El tempo determina la mayor o menor velocidad de una base rítmica, el resultado viene dado mediante la elección de un tiempo o compás, si bien, es cierto que al tiempo de compasillo se le asocia un tempo más pausado que al compás mayor³³⁹.

Son varios los teóricos que tratan sobre el asunto del tempo, entre ellos el maestro Francisco Correa de Arauxo, quien ya establecía disimilitudes entre los compases binarios:

³³⁹ Del tiempo imperfecto mas usado, que tenemos en practica, llamado compasillo por disminución, ò compàs menor [...] Este tiempo fue inventado de los Practicos modernos, dividiendo el compàs mayor (que es el mas antiguo) en dos compases cada uno y fue con el fin de componer la Musica mas pausada. PABLO NASARRE: *Escuela música según la practica moderna*, Zaragoza, 1724. Libro III, cap. V, pág. 233.

Atribuir el tiempo partido a las de ocho (¿corcheas?), y el imperfecto a las de a diez y seys (¿semicorcheas?) como de jure se le deve: para dar a entender, la diferencia que a de aver, en llevar el compas en uno, y en otro. Y porque entre estos extremos de compas a espacio, y compas a priesa, etc³⁴⁰.

Aunque en esta época no se establecen diferencias entre los conceptos de tiempo y compás, debido a la ambigüedad que existe entre autores, queda clara la unidad del *tactus* como unidad universal de división temporal.

En escritos posteriores, aparece una terminología específica para referirse al tempo, esto es, la concepción de *aire*, como un grado de presteza o lentitud con el que se ejecuta una obra musical:

Hágase cargo y procure penetrar el aire que pide aquella composición que gobierna, así suya como ajena, porque muchas veces experimentará que un poco más o menos vivo el compás le da todo el espíritu que requiere o se le quita. En música eclesiástica, la que sea de difuntos o Semana Santa, es muy del caso vaya a espacio y lentamente. En la demás del año se gobernará según lo pidiere aquella composición, sea latín o romance³⁴¹.

Por lo tanto, la elección del tempo de una pieza en concreto, fuera del ciclo cuaresmal correspondía única y exclusivamente a la voluntad del maestro de capilla.

En el ritmo armónico existe una preferencia hacia el pulso de negras o corcheas, esto es entre dos y cuatro unidades acórdicas por compás, las figuras restantes adoptan el sistema de suposición de especie propuesto por Pablo Nasarre en el libro cuarto³⁴².

3.3.2.6. Crecimiento musical

Seguidamente se estudiará el carácter funcional del material musical que va dirigida a la delineación de la forma.

Se adopta el modelo de la “especialización” como forma de control de la expresión musical, más concretamente el prototipo del motete barroco policoral con sus principales

³⁴⁰ FRANCISCO CORREA DE ARAUXO: *Libro de tientos y discursos de musica practica y theorica de organo, intitulado Facultad organica*, Alcalá de Henares, 1626, fol. 4r.

³⁴¹ FRANCISCO VALLS: *Mapa Armónico Práctico*, manuscrito de 1742, Barcelona, Institución Milá y Fontanals – CSIC, 2002 (Edición facsímil del Manuscrito 783), fol. 224r.

³⁴² PABLO NASARRE: *Fragmentos músicos*, Madrid, 1700. Tratado cuarto, págs. 127-159.

características como son: la escritura polifónica y la alternancia de las dos masas sonoras según patrones antifonales.

Para la creación de este tipo de piezas se emplea una escritura tradicional basada en la práctica de la disonancia por medio de las ligaduras o pasar mala por buena (notas de paso).

Como elementos de contraste Jerónimo Comes emplea:

- El ritmo: sucesión de metros diferentes, unas veces figuras rápidas y otras cortas con el propósito de crear una oposición entre secciones.
- La textura: utiliza dos tipos de escrituras totalmente opuestas: por un lado el estilo fugado o imitativo, y por otro el acórdico-homorrítmico.

Entre los elementos de unión se utilizan en esta pieza:

- La elisión o función elíptica: un acorde que tiene función pivote, es decir marca el final de una sección y el principio de otra nueva.
- La laminación: se refiere a la trama típica del motete polifónico clásico, en la cual abunda la independencia de las líneas melódicas. Este patrón influirá en otros géneros posteriores como las fugas, cánones, tocatas, etc.

3.3.2.7. Influencia del texto

Jerónimo Comes como personaje perteneciente al barroco pleno conoce las leyes que rigen la música de su tiempo. El objetivo principal es conmover y estimular los sentidos del oyente por medio de aquellos elementos musicales que promueven la expresividad: métrica, melodía y textura como organización del sonido. La dicción o musicalización también encierra un valor capital que contribuye a potenciar el sentido semántico del texto.

El tono escogido (1^{er} tono o maestro) por su gravedad y austeridad favorece un clima devocional y de recogimiento religioso en lugar de un ambiente festivo, alegre o de regocijo.

En términos generales existe un predominio del estilo silábico, con mayor presencia entre los pasajes homorrítmicos y en los diálogos inter-corales (F2, F4, F5, F6). Los melismas se suceden en los fragmentos imitativos, cadencias y en el *Alleluya* final.

El texto del motete *O quam speciosa* es el siguiente:

TEXTO NORMALIZADO Y TRADUCIDO DEL MOTETE <i>O QUAM SPECIOSA</i>	
<i>O quam speciosa facta es et suavis</i>	¡Oh de cuanta hermosura y fragancia estás hecha
<i>in deliciis virginitatis</i>	con el encanto de la virginidad
<i>sancta dei genetrix</i>	Santa Madre de Dios
<i>quam videntes filiae Sion</i>	vista por las hijas de Sión
<i>vernantem in floribus rosarum</i>	florecente entre las flores de rosas
<i>et liliis convallium</i>	y los lirios de los valles
<i>beatissimam praedicaverunt</i>	te proclamaron la más bendita
<i>et reginae laudaverunt eam</i> ³⁴³ .	y reina te alabaron ³⁴⁴ !

El teórico Francisco Valls una vez más se muestra revelador en el asunto que se trata aquí, el compositor ha de conocer el contenido del texto para poder traducir su significado en el arte musical:

Esta materia es la mas importante, para el buen compositor; [...] aunque la composición tenga todos los primores musicales; esta sola falta, siendo tan grave, le deslucirá todo su trabajo. Consiste [...] en entender bien el sentido de la letra; assi como de latín, como de romance, etc.

Entre los recursos expresivos destacamos las siguientes figuras retóricas:

- El noema³⁴⁵: consiste en la interpolación de una textura diferente con la intención de crear un contraste o cambio de intensidad, por ejemplo en los cc. 1-15, donde la pieza tiende a ralentizarse debido a la brusca combinación de texturas.
- Exclamatio: El ¡Oh! inicial cumple en esta ocasión una labor de gran expresividad.
- La anáfora³⁴⁶: tiene como finalidad intensificar una idea por medio de la repetición de la palabra o la frase, sobretudo este recurso es usado hacia el final de la pieza en la mayoría de los casos. Entre los supuestos en los que se utiliza esta deixis se encuentran sobre los textos: *facta es* (cc.15-21), *filiae Sion* (cc. 44-48), *et liliis* (62-66), *predicaverunt* (cc. 80-83), *Alleluia* (107-122). En apariencia, estos textos no parecen tener una relevancia significativa en el motete, tal vez la expresión *predicaverunt* como dando una preeminencia a la dignidad de la Madre de Dios y por supuesto el *Alleluia* del final.

³⁴³ www.globalchant.org

³⁴⁴ Texto tomado de una traducción en inglés: www.studyblue.com/#note/study/465144

³⁴⁵ MARÍA TERESA FERRER: *Antonio Teodoro Ortells y su legado en la música barroca española*, Valencia, Institut Valencià de la música, 2007, pág. 258.

³⁴⁶ ÓSCAR CREUS: *Ginés Pérez: Vida y Obra*, Vol. 3, Universidad de Valencia – Dep. Hist. del Arte, 2004, pág. 1025.

- La catábasis³⁴⁷: proveniente del griego, implica descenso y refuerza el sentido de decaimiento que transmite el texto. Se pueden apreciar tres supuestos: *et suavis* (cc. 22-23), *et Regine* (cc. 83-84) y *laudaverunt eam* (cc. 94-99).
- La anáploce³⁴⁸: consiste en la repetición en homofonía por un segundo coro mientras que su inmediato permanece en silencio. Por señalar un ejemplo, el acaecido en los cc. 23-28.

A modo de recapitulación o resumen del presente análisis, decir que la tipología del motete es policoral, pertenece al estilo motético (clasificación de Francisco Valls), sin ningún influjo de un esbozo monódico previo. Hasta la fecha, es el único motete conservado del repertorio de Jerónimo Comes de temática mariana.

La incidencia o énfasis en el desarrollo de los elementos orgánicos (concepción de motivo o material musical surgido tras la combinación de ritmo y melodía) es menor que en otras creaciones. Tal vez porque el músico barroco no posee la perspectiva del compositor moderno ilustrado en cuanto a la homologación de forma y estructura. Para Jerónimo Comes, lo realmente importante no es tanto la forma musical sino que los materiales sonoros posean una cierta coherencia y organización.

La forma es un parámetro omnipresente en toda música (sea de la época que fuere), pero el compositor religioso barroco de música vocal busca una musicalización discursiva que sea fácil y accesible tanto para el intérprete como para el oyente, el lenguaje ha de ser claro para que el mensaje llegue a todos con claridad.

Pese a que no se ha encontrado a ningún tratadista que hable de las partes o secciones que ha de constar un motete, o qué características ha de comprender una unidad temática, el único elemento orgánico (que data desde la misma creación de la forma motete) es la imitación o “passo” (técnica predecesora del estilo fugado), un diseño melódico de unas 4 ó 5 notas que puede hacerse en imitación regular o irregular. Las imitaciones irregulares se producen como resultado de la semitonía subintellecta (por ejemplo cc. 32-40).

Como sucedía con *O Doctor optime*, no hay diferencias sobresalientes entre el coro de capellanes reales y del número o segundo coro. Las únicas disimilitudes que se estiman son las siguientes:

³⁴⁷ Óscar Creus toma este término del manual de J. G. Walther (no aporta el texto en la bibliografía). *Ibíd.*, pág. 1024.

³⁴⁸ MARÍA TERESA FERRER: *Op. cit.*, pág. 254.

- Mayor implicación melódica por parte del primer coro, tal y como se vio en el apartado melódico, donde el primer coro sobrepasa los 200 compases.
- La utilización de la textura contrapuntística es superior en el primer coro que en el segundo y por tanto su dificultad de interpretación es mayor.
- El modelo antifonal como sistema de ejecución³⁴⁹.

Entre los elementos de los que se sirve Comes para crear un contraste son:

- La diversidad en la textura: siendo la predominante la homofónica a nivel coraico y la imitativa en el ámbito inter-coral.
- La densidad rítmica: como consecuencia del incremento de la actividad en los pasajes dialogados. Por ejemplo los cc. 62-64, 80-83 y 91-93.
- La dinámica como resultado de la aumentación/disminución del factor textural.

La melodía de Comes es nuevamente de carácter diatónico, se muestra prudente en el empleo de la disonancia, y en muy raras ocasiones aparecen intervalos aumentados (por ejemplo el tritono del *cantus* 1 cc. 22-23).

En el plano armónico destaca su carácter pretonal al centrar las áreas de recitación en torno al primero y quinto grados, en cuanto a la teoría de los afectos según advierte el Padre Tomás Vicente Tosca (influido muy seguramente por el *Musurgia Universalis* de Athanasius Kircher) el primer tono es el más idóneo para cosas pías y modestas y es el predilecto por los autores valencianos para los temas dedicados a la Virgen³⁵⁰.

En lo que compete al uso de las ligaduras sobresalen las de cuarta, séptima y quinta disminuida. Pese a que no se conserva su acompañamiento armónico, se ha intentado captar el estilo tomando como base el continuo del primer motete. Por lo tanto, se han adoptado las siguientes premisas:

- Seguir las explicaciones de los tratadistas de la época, como el caso de Francisco Valls quien expone que ninguna composición puede ir desprovista de su bajo, como elemento indispensable del motete barroco.

³⁴⁹ Como se vio con anterioridad, los dos cuartetos vocales ocupaban lugares distintos, el coro de capellanes reales en la parte de la epístola y los capellanes del número o segundo coro del lado del evangelio. PB, pág. 105.

³⁵⁰ JOSEP ANTONI ALBEROLA: "Tonalidad versus modalidad en la música valenciana de la segunda mitad del siglo XVII", en *Revista de Musicología*, XXVI, Vol. 1, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2003, págs. 198-199.

- Pese a que el maestro Valls aprueba la utilización del *basso seguente*³⁵¹, en el motete anterior se puede ver como el arpa conscientemente dobla la voz del bajo, aunque también adquiere cierta individualidad en algunos pasajes. En esta pieza por lo tanto, se han tomado en consideración ambas prácticas a la vez, sobretodo intentando que el continuo estorbe en la menor medida de lo posible y que sirva más de soporte armónico del conjunto coral que como una voz independiente.

3.4. EL MOTETE SACERDOS ET PONTIFEX

3.4.1. Descripción de la fuente

LISTA DE COMPROBACIÓN	
Nombre del autor normalizado	Jerónimo Comes
Título uniforme y forma musical	Motete a 8
Título propio	<i>Sacerdos et Pontifex</i>
Manuscrito/ impreso	Manuscrito del s. XVII
Tipo de documento	Música en <i>particellas</i> /legajos
Incipit musical	
Nombre del archivo	ADO Fondo Cat. de San Salvador de Orihuela
Signatura	133/3

Encabezamiento:

1. Catalogador y fecha de catalogación: José Climent en 1986.
2. Signatura: 133/3
3. Autor y título del manuscrito: Jerónimo Comes, la referencia viene escrita por la mano de Carlos Moreno, *Motete à 8 Sacerdos et Pontifex*.
4. Material: en papel, de color ocre.
5. Número de hojas: 8 *particellas*.
6. Formato (alto x ancho): 33x21 cm.
7. Procedencia y datación: proviene del Archivo Musical de la Catedral y los legajos son del s. XVII.

³⁵¹ MARÍA TERESA FERRER: *Antonio Teodoro Ortells y su legado en la música barroca española*, Valencia, Institut Valencià de la música, 2007, pág. 201.

Descripción externa:

1. Composición del manuscrito: música en legajos (8 folios doblados por la mitad dentro de una hoja blanca que hace de carpeta y separador, esta última trae la signatura escrita a lápiz por J. Climent).
2. Historia: su origen proviene del fondo documental de la catedral emplazado en la actualidad en el palacio episcopal Archivo para los Bienes culturales del museo diocesano de Orihuela-Alicante. Según informaciones confidenciales las obras musicales fueron deportadas a Alicante durante la Guerra Civil, pero una vez concluida la contienda el oriolano Carlos Moreno que ya desempeñaba su cargo en San Nicolás de Alicante las identificó (porque ya las había inventariado con anterioridad) y las retornó de vuelta a su lugar de origen donde hoy se conservan.
3. Cuadernillos: el legajo tiene la numeración 3 y se encuentra en la carpeta 133 como viene recogido en su signatura. En las tapas de la carpeta viene anotado el rótulo siguiente: “Motetes latinos varios”³⁵².
4. Lagunas y desperfectos: aparecen agujeros justo en el centro de la partitura, puede ser que sea de la carcoma, también aparecen surcos roídos en los márgenes derechos y superior (el encabezamiento) de cada *particella*. En los márgenes izquierdos presentan breves arrugas y tienen manchas como de haber estado bajo el efecto de la humedad. Algunas notas de música por el efecto del hierro que contenía la tinta y por el elevado volumen de tinta aparecen roídas en la cabeza de la nota (no se pueden distinguir si son mínimas o seminímas). Por el verso de las *particellas* se transparenta la tinta. Salvo por las lagunas del centro de la *particella* toda la obra se conserva casi intacta y se puede trabajar bien.
5. Marcas de agua: la *particella* perteneciente al *Cantus* 1º del 1º coro presenta una marca de agua justo en el centro del papel son tres círculos del mismo tamaño dispuestos en vertical atravesados por vírgula en el centro, es posible que sea la misma que en la de *O Doctor Optime*, sino la misma muy parecida.
6. Número de líneas: cada *particella* contempla unos 9 pentagramas dispuestos en sentido vertical (no apaisada).

³⁵² Según la información facilitada por Mariano Cecilia secretario y archivero de los Bienes Culturales de la Diócesis de Orihuela, fue Carlos Moreno quien realizó esta inscripción.

7. Rubrica: el manuscrito aparece firmado en la cabecera de cada *particella*, la firma es una especie de cruz inclinada.
8. Manos adicionales: tanto el texto como la música parecen haber sido escritos por el mismo copista, o bien dos copistas diferentes (música y texto).
9. Miniaturas: no se contemplan.
10. Fragmentos añadidos: no se contemplan.

Contenido:

- Relación: En la parte superior de cada folio viene el tipo de voz del intérprete (*Cantus*, *Altus*, *tenor*, *bassus*), el número del coro a la que pertenece (1º *chori* ó 2º *chori*) y el total de voces que forman la agrupación musical (en este caso 8 voces) y el nombre del compositor: Hieronimi Comes.
- Denominación de las voces que aparecen en cabecera:
Cantus I 1º Chori, *Cantus II 1º Chori*, *Altus 1º Chori*, *Tenor-bassus 1º Chori*, *Cantus 2º Chori*, *Altus 2º Chori*, *Tenor 2º Chori*, *Bassus 2º Chori*.
- Elementos de escritura musical:
 - Claves: utiliza claves bajas; clave de DO en 1ª para los tres *cantus* (dos en el primer coro y otro para el segundo coro), DO en 3ª para el *altus* del primer y segundo coro, DO en 4ª para el *tenor-bassus* y *tenor* de primer y segundo coro y FA en 4ª para la voz del *bassus* del segundo coro.
 - Armadura: sin alteraciones.
 - Signo de compás: la señal indicial de compasillo “C” y compás de proporción mayor “C barrada con cedilla”.
 - Notación: el tipo de notación es redondeada típica del siglo XVII, como valor máximo utiliza la *breve* y como valor mínimo la *corchea*.
 - Alteraciones accidentales: utiliza FA y DO sostenidos, el SI natural y el MI bemol.
 - Texto: en latín eclesiástico sin normalizar.

- Otros elementos: aparecen ligaduras para indicar la duración del texto; el custos o guión al final de cada pentagrama; no se utiliza barra divisoria de compás pero sí doble barra final; solo se hace uso del calderón en la breve final y no se conserva la partitura del acompañamiento. En la parte inferior de los pentagramas aparecen unas rayitas que indican exactamente en qué nota finaliza el texto de una frase musical. Cuando no pone la rayita es que las frases musicales están separadas por una pausa o silencio.

3.4.2. Análisis formal

Se aporta un cuadro a manera de esquema donde se anotan todos aquellos rasgos esenciales a destacar de esta pieza:

ASPECTOS GENERALES	
GÉNERO:	Religioso- litúrgico devocional
TIPO DE FORMACIÓN:	Policoral con acompañamiento instrumental
TEXTURA:	Contrapuntístico imitativo – homofónico
ARMONÍA:	Modal (8º tono en SOL – claves bajas)
FORMA:	Tripartita A-B-C

El motete *Sacerdos et pontifex* pertenece a la praxis policoral, instaurada ya en tierras valencianas desde principios del siglo XVII por Jerónimo Felipe y Juan Bautista Comes. Si bien esta técnica ya era utilizada con anterioridad por maestros de la talla de Ambrosio de Cotes y Mathieu Rosmarín a finales del XVI.

Es la única obra en la que se emplean íntegramente los dos cuartetos vocales, se dan preferencia a las voces agudas en el coro primero. Esto explica sin duda, la relación existente entre el repertorio policoral de Jerónimo Comes y su tío Juan Bautista Comes. Pues el valenciano utiliza muy a menudo la formación CCAT-CATB³⁵³.

Según la información que proporciona el LU, este motete se interpretaba con seguridad en las primeras vísperas del confesor del obispo, es decir, la tarde antes de la festividad. En segundas vísperas (durante el crepúsculo del día siguiente) se cantaban los salmos: *Laudate Dominum* (en lugar del *Dixit Dominus*), *Confitebor*, *Beatus vir*, *Laudate pueri* y *Memento Dómine Dávid*³⁵⁴. De todos ellos se conservan copias de salmos policorales del maestro Juan

³⁵³ Se conservan un total de siete piezas entre salmos, cánticos y motetes en el archivo orcelitano de Juan Bautista Comes con la formación CCAT-CATB. JOSÉ CLIMENT: *Fondos musicales de la región valenciana – Catedral de Orihuela*, Vol. IV, Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986, pág. 120.

³⁵⁴ LU, págs. 1173-1175.

Bautista Comes en el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia³⁵⁵, muy seguramente su fiel prosélito tuvo sin duda algún conocimiento de ello, pues tres de los salmos mencionados también se conservan en Orihuela³⁵⁶.

El texto del motete está tomado del texto de la antífona del mismo nombre, en la época de Comes muy posiblemente se interpretaba durante las visitas pastorales del obispo a la Catedral, donde se oficiaba la llamada “misas pontificales”. Lo habitual en el ceremonial era que tras la ejecución en el coro del introito, se abrieran las puertas de la Catedral para recibir al obispo, y mientras éste se dirige al Altar mayor se canta el motete *Sacerdos et Pontifex*³⁵⁷.

No se conoce de primera mano el número de visitas pastorales que pudieron acontecer en la Seo orcelitana, pero sí se conocen los nombres de los tres prelados que ejercieron su pontificado durante el magisterio de Jerónimo Comes:

- Luis Crespi de Borja: toma posesión el 2 de Febrero de 1652 y se declara sede vacante en la primera semana del mes de mayo de 1658, del único que se tienen referencias de sus visitas³⁵⁸.
- Fray Acacio March de Velasco: el instigador del Tercer Sínodo Oriolano (1663), toma posesión de su cargo en la diócesis de Orihuela el 1 de mayo de 1660 y fallece en la ciudad de Alicante, el 27 de mayo de 1665³⁵⁹.
- José Verge: toma posesión el 28 de mayo de 1666 y fallece el día 21 de julio de 1678³⁶⁰.

De todas formas, por el tipo de composición y por la referencia literaria se sabe que fue compuesto para una festividad con rango de seis capas o “Dobles de primera clase”³⁶¹, esto es:

³⁵⁵ JOSÉ CLIMENT: *Fondos musicales de la región valenciana – Real Colegio de Corpus Christi Patriarca*, Vol. II, Valencia, Instituto de Musicología – Institución Alfonso “El Magnánimo”, 1984, págs. 233-241.

³⁵⁶ Concretamente los salmos *Laudate Dominum*, *Beatus vir* y *Laudate pueri*. JOSÉ CLIMENT: *Fondos musicales de la región valenciana – Catedral de Orihuela*, Vol. IV, Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986, págs. 120-121.

³⁵⁷ MARÍA ANTONIA PALACIOS: *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI – XVIII*, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, 2000, pág. 332.

³⁵⁸ Se tiene noticia de una visita pastoral a la Catedral de su diócesis, concretamente el domingo de Ramos de 1652 (durante el segundo año de magisterio de Comes) “dando comienzo a la Semana Santa y el Jueves Santo celebra la Misa Pontifical con ostentación y grandeza, consagró los Santos Óleos y lavó los pies a los canónigos del Cabildo Catedral”. GONZALO VIDAL: *Un obispado español el de Orihuela-Alicante*, Vol. I, Alicante, Diputación Provincial de Alicante, 1961, págs. 230-242.

³⁵⁹ *Ibidem*, págs. 258 y 261.

³⁶⁰ *Ibidem*, págs. 276 y 278.

³⁶¹ PB, pág. 492-493.

Canto de órgano solemne a dos coros para ser cantado en cuaresma, porque en la sección de conclusión del motete no incluye el *alleluia* que lleva el texto de la antífona³⁶².

El motete es de carácter modal, pertenece al octavo tono en claves bajas con *finalis* en SOL y dominante modal en el cuarto grado DO. Su clave de lectura es la misma que en la edición original.

Para la división estructural de la música se ha tomado como referencia la división fraseológica del texto, el estudio funcional de las cláusulas y el uso que hace el compositor del tejido como factor organizativo del sonido.

La pieza está compuesta en tres secciones, para justificar esta propuesta se aporta aquí el texto del motete:

- 1ª Sección: *Sacerdos et Pontifex*
 et virtutum opifex
- 2ª Sección: *Pastor bone in populo*
- 3ª Sección: *ora pro nobis Dominum*
- Sección conclusiva: *ora pro nobis Dominum*

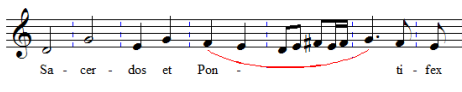
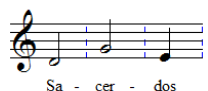
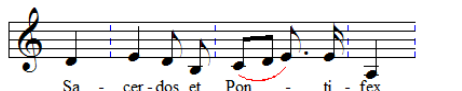
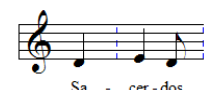
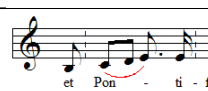
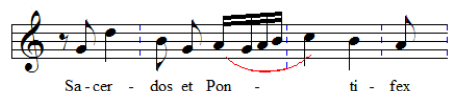
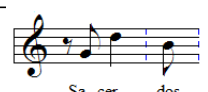
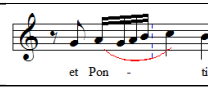
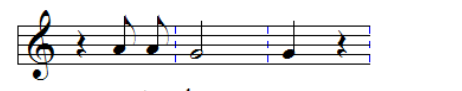
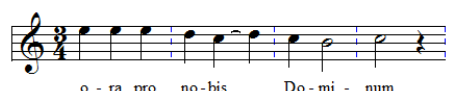
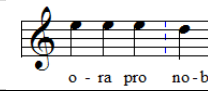
3.4.2.1. Forma y estructura

La organización temática de este motete parte del principio que los compositores de aquella época no tenían un concepto temático entendido como un tema melódico generador al que se pudiera recurrir en un momento dado. Es más una técnica de musicalización que aprendían de modo individual e interiorizaban con el devenir de los años tras una vida dedicada a su oficio. Por ello, los elementos motivicos solo van a aparecer mediante el fenómeno imitativo a nivel coral o inter-coral, otra forma de recurrencia temática es por medio de las fórmulas rítmicas.

Aquí se aportan algunos materiales seleccionados:

TABLA DE MOTIVOS BASE

³⁶² LU, pág. 1173.

Motivos		Células	
M 1 (cc. 1-7) <i>Altus 1º</i>		Cel. 1 (cc. 1-3)	
		Cel. 2 (cc. 6-7)	
M 2 (cc. 9-12) <i>Altus 1º</i>		Cel. 1 (cc. 9-10)	
		Cel. 2 (cc. 10-12)	
M 3 (cc. 29-32) <i>Cantus I 1º</i>		Cel. 1 (cc. 29-30)	
		Cel. 2 (cc. 30-32)	
M 4 (cc. 45-47) <i>Cantus II 1º</i>		No es reducible	
M 5 (cc. 82-85) <i>Cantus II 1º</i>		Cel. 1 (c. 82-83)	
		Cel. 2 (c. 84-85)	
Leyenda: m => motivo // c. => compás // cel. => célula			

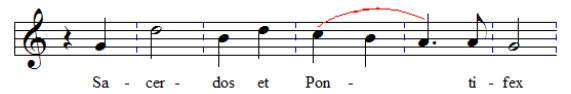
Estos son los motivos que se han tomado, si bien lo realmente interesante en este motete es el análisis de la grande y mediana dimensión donde el contraste de materiales es mayor. Decir también que las variaciones temáticas van a centrarse en las secciones imitativas, pues en los fragmentos homofónicos lo relevante reside en la particularidad rítmica.

En el motivo 1 comienza con el tradicional salto de cuarta justa y realiza una especie de glosa sobre el acento tónico *Pontifex*, normalmente esta palabra recibirá elaboraciones más sofisticadas que *Sacerdos* donde solo utiliza la célula 1. La fórmula rítmica anapéstica (larga-breve-breve) que utiliza en la célula 2, ya es un elemento habitual en los análisis de Jerónimo Comes.

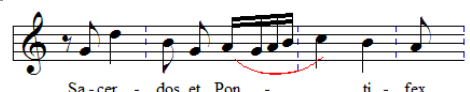
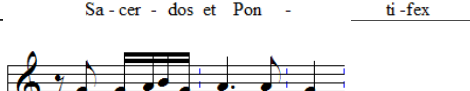
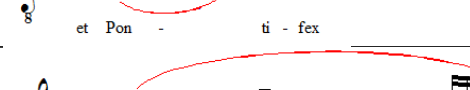
Los motivos 1, 2 y 3 están muy relacionados por puras razones literarias. Se puede decir que M2 y M3 son un desarrollo del motivo 1, la célula 1 es la misma para todos mientras que la 2ª célula del motivo tres será muy recurrida a lo largo de toda la obra.

Los motivos 4 y 5 no destacan en el aspecto melódico puesto que se sitúan en pasajes homofónicos, el motivo 5 es la combinación de un pie tribraquio (tres sílabas breves) con dos yambos (breve –larga), por lo tanto la palabra *Dominum* tiene desplazado su acento tónico a la segunda sílaba.

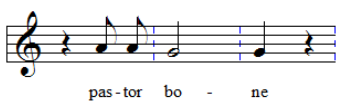
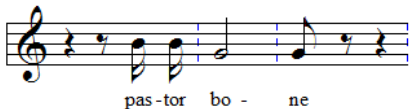
A continuación se mostrarán las principales variaciones de los temas escogidos:

TABLA DE VARIANTES DEL MOTIVO 1	
Motivo 1 base (cc. 1-6) <i>Altus</i> 1º	
Variante 1 (cc. 4-9) <i>Cantus</i> I 1º	

La variación se centra en la segunda parte del motivo (*et Pontifex*), aunque más que variación lo que hace es una reducción del motivo de presentación, básicamente es una adaptación al movimiento de la armonía por ello recurre a los ritmos puntillados.

TABLA DE VARIANTES DEL MOTIVO 3	
Motivo 3 base (cc. 29-32) <i>Altus</i> 1º	
Variante 1 (cc. 35-39) <i>Cantus</i> 2º	
Variante 2 (cc. 40-42) <i>Tenor</i> 2º	
Variante 3 (cc. 47-51) <i>Cantus</i> I 1º	

Básicamente este material es una ampliación de lo anterior, el inciso rítmico de *et Pontifex* va a salpicar, en sentido literal, toda la composición. Por desgracia su fuerte contenido rítmico hace difícil definir el perfil melódico que va a ir cambiando constantemente. Las variaciones se van a centrar en la segunda célula, de manera que en la primera variación se sustituye la fórmula inicial por los ritmos con puntillos, la segunda variación cambia el perfil melódico y las figuras finales tienen los valores alargados. La Variante 3 es una progresión melódica descendente que está sacada de la segunda célula de M3, la métrica de los textos *et Pontifex* con *in populo* también están en conexión.

TABLA DE VARIANTES DEL MOTIVO 4	
Motivo 4 base (cc. 45-47) <i>Altus</i> 1º	
Variante 1 (cc. 46-48) <i>Cantus</i> 2º	

No hay mucho que aportar aquí, se trata de una reducción de las dos primeras figuras, en lugar de corcheas utiliza semicorcheas para dar mayor movimiento al pasaje. El resto de motivos no se han añadido porque su variación prácticamente es inexistente.

En lo referente al estudio de la grande y mediana dimensión aquí se aporta la clasificación:

PERÍODOS (macroestructura)	FRASES (mezzoestructura)
SECCIÓN A (cc. 1 – 45)	F1 (cc. 1 – 15)
	F2 (cc. 15 – 29)
	F3 (cc. 29 – 45)
SECCIÓN B (cc. 45-81)	F4 (cc. 45 – 61)
	F5 (cc. 61 – 75)
	F6 (cc. 75 – 81)
SECCIÓN C (cc. 82 – 109)	F7 (cc. 82 – 94)
	F8 (cc. 95 – 109)
CONCLUSIÓN (cc. 109 – 119)	F9 (cc. 109 – 119)

Jerónimo Comes utiliza como principales elementos organizativos los factores textuales, texturales y la introducción de las cláusulas con el fin de delimitar las frases literarias y musicales.

La primera sección A (cc. 1-45) está dividida en tres frases más o menos simétricas, de unos 15 compases aproximadamente cada una. F1 (cc. 1-15) sigue el proceso de composición de la polifonía clásica, puesto que prácticamente todos los motetes comienzan con un pasaje imitativo. La presentación de los temas es idéntico en los dos coros (F1 y F2), la única diferencia estriba en el orden de las entradas. Se puede decir que F2 (cc. 15-29) es un poco la réplica de F1.

En F3 (cc. 29-45) se produce un aumento en el juego temático-imitativo como consecuencia de una mayor actividad melódica, la voz del bajo del segundo coro por ejemplo, comienza con la segunda célula de M3 en lugar de la primera (*bassus* cc. 35-36). La frase musical del segundo coro (cc. 35-45) es más extensa por el agregado textual al final de la frase.

La segunda sección B (cc. 45-61) comprende tres frases asimétricas (las dos primeras de unos 15 compases cada una y la tercera de 6 compases). En F4 (cc. 45-61) cambia el discurso

musical con la introducción de pasajes homofónicos en alternancia. Conviene destacar la introducción de la fórmula rítmica del motivo 3 (cuatro semicorcheas seguidas de dos corcheas) con la cual se confecciona el pasaje descendente del primer coro (cc. 47-51).

F5 (cc. 61-75) es una continuación temática de la frase anterior, la densidad de la textura aumenta gracias a un mayor diálogo inter-coral. F6 (cc. 75-81) da la sensación de ser más un fragmento de transición que sirve de enlace para la Sección C, puesto que la densidad en la textura es máxima y todas las voces buscan la cláusula con el cuarto grado o dominante modal (c. 81).

La sección C (cc. 82-109) está formada por dos frases más o menos simétricas, en F7 (cc. 82-94) se produce cambio de texto y de compás, la textura se vuelve más liviana y se recurren a temas más rítmicos que melódicos con el único fin de destacar el texto. F8 comienza con una sección de corte imitativo (cc. 95-101) y vuelve de nuevo (cc.101-109) al compás ternario y a la textura homorrítmica para finalizar con una cadencia plagal (cc.108-109).

En F9 (cc. 109-119) se vuelve al compás binario y aumenta la densidad sonora hacia el c. 115 con la entrada del segundo coro.

3.4.2.2. Sonido

Timbre:

Se puede hablar nuevamente de la elección de voces masculinas, en sus diferentes franjas sonoras: bajos, tenores, altos y tiples.

Sobre los tiples, establece Pablo Nasarre tres clasificaciones: “muchachos, eunucos y mugeres”. La voz de los infantes entraña un problema que cuando están en su mejor momento de aprendizaje sobreviene la muda que puede “acontecer en unos días”³⁶³. Las mujeres por su parte, han sido apartadas históricamente de las funciones litúrgicas y entre los capones (Nasarre siempre los llama eunucos, pero no es lo mismo), los mejores candidatos son aquellos que son intervenidos en el momento anterior a la muda³⁶⁴.

³⁶³ PABLO NASARRE: *Escuela música según la practica moderna*, Zaragoza, 1724. Libro I, Cap. XII, pág. 43.

³⁶⁴ ÁNGEL MEDINA: *Los atributos del capón-imagen histórica de los cantores castrados en España*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, pág. 43.

Con respecto a los altos o contraltos el autor de *Escuela Musica* establece tres tipos: hombres *perfectos*, mujeres y eunucos. Sobre los hombres perfectos, son aquellos que poseen una habilidad natural para el agudo:

*Algunas voces de tiples se hallan en varones, sin ser eunucos; pero con la distinción, que en el hablar tienen las voces tan graves, como qualquiere otros; pero cantando son tiples naturales. [...] aviendoles dilatado la naturaleza en el tiempo de la muda aquella parte [...] o yà que se dilatasse, fue poco, se queda siempre en la linea de voz aguda, aunque estos son pocos, pero ordinariamente son las voces buenas*³⁶⁵.

En el caso orcelitano si que se encuentran algunas muestras de contratos a cantantes castrados tanto para el coro de capellanes reales (primer coro) o el caso de los capellanes menores o llamados también “capellanes del número” (segundo coro):

*Die XXVIII mensis februaryi anno dni MDCLquarto: (Cap. de tiple): decr. tenint lo vot del Ill^m s^r Bisbe lo s^r maestrescuela que puixen a M^o Pareja de la Capellania de tiple de les quatre menors que si fonch encomanada y la donen y encomanen a Bartolome Julian **capo** pera que la servixca cum omnibus suis Juribus.*

*(cap. del rey afecta a tiple): decr. que la part corresponent a les messades en diner de la capellania del Rey affecta a tiple la y asignen per modo de salari a Agustin Blanco **capo** y que aquell la servixca en lo choro*³⁶⁶.

En el caso de los instrumentos “artificiales” habría que hablar de los ya descritos en los análisis anteriores: órgano, arpa y la capilla de *musichs* o ministriles.

Idioma:

Jerónimo Comes domina a la perfección la escritura para voces, pues se adecua al registro de los cantantes para ayudar a la rápida repentización de sus efectivos. En cuanto a la voz de acompañamiento, no se puede conocer de un modo directo las indicaciones establece para el órgano, si que se tiene constancia del uso de los registros del órgano en sus composiciones:

*Die XVIII mensis septembris anno dni MDCLXII: (m^o Sans) decr. que donen llicencia a M^o Sans M^e de Capella y m^o Moya pera que numeren los registres del orgue*³⁶⁷.

³⁶⁵ PABLO NASARRE: *Escuela música según la practica moderna*, Zaragoza, 1724. Libro I, Cap. XII, pág. 47.

³⁶⁶ ADO FDCss *Actas capitulares*, Tomo 12, fol. 44_v.

³⁶⁷ ADO FDCss *Actas capitulares*, Tomo 13, fol. 92_v.

Dinámica:

No se advierten indicaciones sobre el tipo de dinámicas a utilizar. Este parámetro siempre va a venir como consecuencia de la mayor o menor participación de los conjuntos vocales. Dado el estilo fragmentario de la música policoral de esta época no se puede hablar de un crecimiento gradual en la intensidad del sonido, ya que el compositor siempre basa la evolución del sonido siguiendo un esquema que progresa mediante bloques armónicos. No obstante, se puede observar como en los cc. 61-81 existe un incremento progresivo de la densidad como producto del juego dialogante entre coros.

Textura y trama:

En términos macroestructurales existe una organización en torno a dos tipologías de texturas: simultaneidad de voces o independencia de capas dentro de la trama, si bien la primera sección posee un perfil más contrapuntístico que las dos secciones siguientes.

Seguidamente se procede a exponer el uso de la textura en la dimensión media:

Mezzo-estructura	Cesura	Textura	Mezzo-estructura	Cesura	Textura
F1 (cc. 1-15)	1ª cc. 1-15	Contrap. imitativa	F5 (cc. 61-75)	1ª cc. 61-65	Homofónica
F2 (cc. 15-29)	1ª cc. 15-29	Contrap. imitativa		2ª cc. 65-69	Inter-coral mixta
F3 (cc. 29-45)	1ª cc. 29-35	Contrap. imitativa		3ª cc. 69-75	Contr. acordal
	2ª cc. 35-39	Contrap. imitativa	F6 (cc. 75-81)	1ª cc. 75-81	Contr. acordal
	3ª cc. 39-42	Contrap. imitativa	F7 (cc. 82-94)	1ª cc. 82-94	Homorrítmica
	4ª cc. 42-45	Homofónica	F8 (cc. 95-109)	1ª cc. 95-100	Contr. acordal
F4 (cc. 45-61)	1ª cc. 45-47	Homofónica		2ª cc. 101-109	Inter-coral mixta
	2ª cc. 48-50	Contr. acordal	F9 (cc. 109-119)	1ª cc. 109-114	Contr. acordal
	3ª cc. 51-53	Homorrítmica		2ª cc. 115-116	Homorrítmica
	4ª cc. 54-61	Homofónica		3ª cc. 117-119	Homofónica

Jerónimo Comes utiliza con carácter general la textura homofónica en sus diferentes variantes (homofonía, homorrítmica y contrapunto por acordes), pero en las primeras frases del motete apunta a la textura más típica del estilo postridentino: la contrapuntística. Los mayores niveles de densidad de texturas se alcanzan entre las frases 5 y 6 (cc. 61-81) donde ambas formaciones buscan llegar a todos los espacios del templo oriolano.

En el siguiente punto se estudiarán las imitaciones producidas en los pasajes imitativos:

Fragmentos polifónicos	Orden de entrada de las voces “en imitación”							
	1 ^a	c.	2 ^a	c.	3 ^a	c.	4 ^a	c.
F 1 (cc. 1-15)	A ¹	1	CI ¹	4	CII ¹	7	T ¹	8
F 2 (cc. 15-29)	C ²	15	A ²	16	T ²	21	B ²	22
F 3 (cc. 29-35)	CI ¹	29	A ¹	29	CII ¹	31	T ¹	32
F 3 (cc. 35-45)	C ²	35	A ²	35	T ²	36	B ²	36
LEYENDA: CI ¹ = <i>cantus I</i> 1º coro; CII ¹ =; <i>cantus II</i> 1º coro; A ² = <i>altus</i> 2º coro, etc.								

En esta ocasión el tamaño de las imitaciones es considerable, pues no se ciñe a las 4 ó 5 notas iniciales tan características en estos contextos imitativos, es posible que este cambio se deba a una búsqueda de una mayor solemnidad y recargo de las frases musicales. No existen grandes diferencias entre los dos coros en la utilización de la textura, ambos coros intercambian los mismos temas y en la misma duración.

A continuación, se mostrarán aquellos supuestos señalados en la tabla anterior:

En este ejemplo (cc. 1-13), la imitación comienza con el quinto grado RE en lugar de la *finalis* del tono, también citar que recae sobre la diapente, no sobre la dominante modal (4º grado) como suele ser costumbre. En cuanto a la combinación de entradas no se busca una gradación sonora porque se suceden voces medias con las agudas, algo que es muy común es dejar la entrada de la voz más profunda para el último lugar³⁶⁸. Los pasos son muy elaborados con glosas hacia el final del tema.

³⁶⁸ SAMUEL RUBIO: *La polifonía clásica*, Madrid, Biblioteca “La ciudad de Dios” El Escorial, 1956, pág. 146.

En este caso (cc. 15-27), los temas expuestos son los mismos que en el supuesto anterior, pero el orden de entradas varía, el autor prefiere una gradación en sentido inverso mediante entradas emparejadas dos a dos. El primer tema en sonar lo hace en el tono principal de la obra.

En este supuesto (cc. 29-35) emplea otro tipo de combinación, alternando voces agudas con los registros más graves del primer coro. La sucesión de los temas son inmediatos casi en parejas.

Para terminar señalar el modelo siguiente (cc. 35-38), donde el bajo comienza con la segunda parte de la entrada, para dar una mayor continuidad y dirección en el componente rítmico. Es muy parecida al segundo supuesto, pero en esta ocasión la sucesión de entradas aparece en estrecho.

3.4.2.3. Armonía

El motete *Sacerdos et pontifex* se incluye dentro del octavo tono en SOL con claves bajas, su clave de lectura es la misma que en la partitura original. Desde el prisma de la tonalidad asume un aspecto DO mayor, como es habitual en este tono, pues tanto el inicio de la pieza como la cláusula final se forman sobre el quinto grado SOL.

Aquí se aporta el diapasón del tono empleado sin alteraciones en primer lugar y con las alteraciones accidentales y sus cláusulas en segundo lugar:

Escala del 8º tono (en la partitura original)	Finalis Mediación Diapente
Clave de lectura	Finalis C. Mediación C. C. C.

El octavo tono se forma sobre el mismo diapasón que su maestro (SOL), pero al contrario que éste tiene su dominante modal sobre el cuarto grado DO. En palabras de Pietro Cerone:

Las clausulas principales y finales seran las mesmas del septimo que son Gsolreut y Dlasolre: verdad es que el diligente Compositor assi mesmo tomarà por Clausula principal à la de Csolfaut; y servirse ha della, mas que de la otra de Delasolre³⁶⁹.

Por los escritos Nasarre se sabe que la apuntación de las claves en la época de Comes difería con la del siglo siguiente, a saber:

Los Tiples eran de cesolfaut en la primera linea, los Contraltos en la tercera, los Tenores en la quarta, y los Baxos de fefaut en la quarta; y el tono natural no se transportava; porque venia assi en el Organo, como en los demàs Instrumentos por gesolreut, que era como se figurava para cantado³⁷⁰.

Con posterioridad, la costumbre de escritura del 8º tono en claves bajas declinó, al parecer por el empleo de los instrumentos transpositores en SOL y se van a escribir en claves altas. En el caso del octavo tono, se puede componer siguiendo dos procedimientos distintos: “a la antigua” sobre su final en SOL y también sobre su mediación DO, por lo que pierde ya parte de su identidad original para abrazar los contextos tonales:

Yà los Practicos modernos no hazen memoria de semejante figuracion del octavo, y solo se usa al presente de dos modos. El uno acaba en su final propio, y el otro en su mediación, que es cesolfaut, con unas mismas claves que son sin bemol, los Tiples de

³⁶⁹ PEDRO CERONE: *El melopeo y maestro*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci Impressores, 1613. Lib. XVI Cap. XV: *De la formación, principios, Clausulas, y Claves, del Octavo Tono*, pág. 897 (edición original).

³⁷⁰ PABLO NASARRE: *Escuela música según la practica moderna*, Zaragoza, 1724. Libro III, cap. XV, págs. 310-311.

*gesolreut, los Contraltos de cesolfaut en la segunda linea, los Tenores en la tercera, y los Baxos con la de cesolfaut en la quarta, ò con la de fefaut en tercera*³⁷¹.

Las cláusulas del octavo tono recaen sobre los grados segundo, sexto, séptimo y sobre todo la diapente, nota sobre la cual se pueden realizar las imitaciones al comienzo del motete, aunque es más común utilizar el cuarto grado³⁷². Las alteraciones accidentales principales son FA y DO sostenidos pues hacen cláusula en el primer, quinto respectivamente, el SOL sostenido y el SI bemol poseen un carácter secundario, ya que ambas alteraciones funcionan como bordaduras superior e inferior del segundo grado.

En la tabla siguiente se exponen los ámbitos utilizados en las dos formaciones corales:

Voces	Cantus I 1º	Cantus II 2º	Altus 1º	Tenor 1º	Cantus 2º	Altus 2º	Tenor 2º	Bassus 2º
Ámbito extensión	RE ³ a FA ^{#4}	RE ³ a RE ⁴	LA ² a LA ³	DO ³ a FA ⁴	RE ³ a MI ⁴	SOL ² a LA ³	FA ³ a FA ⁴	FA ¹ a DO ³
Sobrepasa la octava	2 puntos por arriba	—	Un punto por arriba	2 puntos por arriba	1 punto por arriba	1 punto por arriba	2 puntos por arriba	3 puntos por arriba y 1 por abajo

En la mayoría de las voces Jerónimo Comes emplea un registro de octava. De todas formas utiliza un registro mayor con tendencia hacia el agudo saliéndose por tanto, de las normas tradicionales establecidas en la tratadística:

*De la materia del modo de proceder las voces por el diapason en el Canto de Organo, digo, que [...] En el septimo, y octavo el Tiple, y el Tenor tienen su modo de proceder en el diapason harmonicamente; y el Contralto y Baxo según arismetica*³⁷³.

No lejos de cierta ambigüedad, se puede comprobar como el octavo tono sigue los mismos preceptos que el tono maestro, esto es para la división del diapasón se toma como referencia la diapente en lugar de la mediación o dominante del modo de la siguiente manera:

División harmónica del diapasón en el 8º tono	División aritmética del diapasón en el 8º tono

³⁷¹ *Ibíd*

³⁷² PABLO NASARRE: *Fragmentos músicos*, Madrid, 1700. Libro tercero, cap. IX, pág. 116.

³⁷³ PABLO NASARRE: *Escuela música según la practica moderna*, Zaragoza, 1724. Libro III, Cap. XIV, pág. 303.

A continuación se pasará a describir el plan armónico adoptado por el compositor en la mediana dimensión:

- F1 (cc. 1-15): se advierten una sucesión de cadencias al primer grado con la entrada de cada voz (cc. 6, 9, 13 y 15). También destacar la utilización de la séptima como nota de paso que se forma sobre el acorde de SOL (c. 6) y la quinta disminuida (c. 14).
- F2 (cc. 15-29): como resultado del entramado contrapuntístico se producen las cadencias sobre la *finalis* (cc. 21, 23, 27 y 29). Otras novedades son los intervalos de 5ª disminuida que se crean en los cc. 20, 25, 26 y 28. Casi todos se suceden por el empleo de la ligadura, el único caso curioso es el del c. 25 entre las voces del *Altus* 2 y *Tenor* 2, donde la disonancia se origina de golpe desde una séptima.
- F3 (cc. 29-45): destaca esta frase particularmente por las grandes extravagancias armónicas que en ella se encuentran, en primer lugar señalar los acordes abiertos sin la tercera (cc. 40-41) y que se supone corresponde al continuo completar. En segundo lugar el movimiento cromático que se produce en los cc. 43-44 con el objetivo de evitar una quinta disminuida melódica en el c. 43, aunque sea como fuere el cromatismo no puede evitar la doceava disminuida que se forma entre bajo y tiple (c. 44).

Por ultimo destacar la no menos habitual cadencia plagal al séptimo grado al final de la frase (c. 45). Autores como O. Creus o R. Stevenson han calificado a este fenómeno como acorde napolitano tomando como ejemplo el motete *Domine Deus* en el cuarto modo o *deuterus* plagal (cc. 34-39) del maestro Ginés Pérez³⁷⁴, aunque realmente no se contempla ninguna relación entre este supuesto y el acorde napolitano definido por la teoría musical moderna, entre las hipótesis que se barajan: como utilización de armonía ornamental y sin duda para evitar la cuarta aumentada tanto armónica como melódica. Se añade aquí el supuesto del compositor oriolano para mayor conocimiento del lector/a:

³⁷⁴ ÓSCAR CREUS: *Ginés Pérez: Vida y Obra*, Vol. 3, Universidad de Valencia – Dep. Hist. del Arte, 2004, pág. 983.

- F4 (cc. 45-61): los compases comprendidos entre el c. 45 y el c. 57 se podrían catalogar como de *mutatio toni*, ya que el compositor utiliza el cuarto grado como elemento sostenedor de la armonía, pues todas las cadencias se dirigen a él. También se puede vislumbrar el ahorro temático por la utilización de un mismo bajo armónico (cc. 45-48), como sucedía en el análisis anterior se toma un tema base y el resto de voces superiores se intercambian con ligeras modificaciones:

En los cc. 48-51 en el primer coro vemos la utilización de una progresión descendente en la cual se produce una especie de imitaciones pareadas que forman series de tercetas paralelas y descendentes. Destacar nuevamente el peculiar caso del cromatismo generado en el primer coro (cc. 58-59).

- F5 (cc. 61-75): a partir de esta frase (concretamente desde los cc. 65-66 hasta el c. 81), el compositor va a centrar su atención en el cuarto grado, por eso desde la perspectiva tonal va parecer que se encuentre en DO mayor en lugar de SOL mayor. No obstante, se entiende se incida en el tono de la dominante modal, como una especie de excursión sobre otra cuerda de recitación armónica distinta para generar contraste. Entre los cc. 69-73 conviene destacar una de las mayores aportaciones en el campo de la armonía en la

música de Jerónimo Comes, la utilización del círculo de quintas, aunque solo realiza un encadenamiento de 6 quintas (LA-RE-SOL-DO-FA-SI), desde el segundo grado hasta el séptimo del cuarto grado³⁷⁵.

- F6 (cc. 75-81): esta frase tiene poco de novedoso, no se advierte ninguna alteración accidental y busca una cadencia plagal hacia el cuarto grado DO (cc. 80-81).
- F7 (cc. 82-94): en este pasaje destaca por su peso armónico, también mencionar la utilización de armonías con carácter ornamental como por ejemplo en los cc. 100-101.
- F8 (cc. 95-109): vemos el empleo de un acorde de séptima en primera inversión (c. 98), aunque esta se produce bajo el efecto de una ligadura percutida. El LA del *tenor 1* (c. 97) salva la situación y evita que se formen dos quintas disminuidas seguidas entre voces extremas (cc. 97-98). Otro dato curioso es la séptima menor que se forma de golpe en el acorde del c. 108. También hablar de los acordes prestados con función de adorno (cc. 104 y 107).
- F9 (cc. 109-119): tras una cadencia sobre el cuarto grado (c. 114-115), se produce un cambio de dirección armónica inesperado para finalizar en el tono del 8º tono (SOL). Destacar el empleo de acordes en primera inversión (cc. 111-113) y en segunda inversión (c. 117), también se recurren a séptimas de paso (c. 117).

³⁷⁵ Este fenómeno ya aparecía con anterioridad en la música de su tío y mentor Juan Bautista Comes, por ejemplo en el villancico *Plaza que entra triunfando* cc. 4-14. JOSEP ANTONI ALBEROLA: “Tonalidad versus modalidad en la música valenciana de la segunda mitad del siglo XVII”, en *Revista de Musicología*, XXVI, Vol. 1, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2003, pág. 196.

En referencia al estudio de las cláusulas, aquí se detallan en relación a su tipología y función armónica en el motete:

	Tipo de cláusula	Compás	Función armónica
Sección A (cc. 1-45)	Claus. final de frase	c. 14-15	Cadencia V – I
	Intermedia	c. 22-23	Cadencia V – I
	Claus. final de frase	cc. 28-29	Cadencia VII – I
	Intermedia	cc. 34-35	Cadencia al IV
	Intermedia	c. 38	Cadencia V – I
	Claus. final de frase	c. 45	Cadencia al VII
Sección B (cc. 45-81)	Intermedia	cc. 50-51	Cadencia al IV
	Intermedia	cc. 56-57	Cadencia al IV
	Claus. final de frase	cc. 60-61	Cadencia V – I
	Intermedia	cc. 72-73	Cadencia al IV
	Claus. final de frase	cc. 74-75	Cadencia VII – I
	Claus. final de frase	cc. 80-81	Cadencia al IV
Sección C (cc. 82-109)	Intermedia	cc. 89-90	Cadencia IV – I
	Claus. final de frase	cc. 92-94	Cadencia al IV
	Intermedia	cc. 100-101	Cadencia al VII
	Claus. final de frase	cc. 108-109	Cadencia IV – I
Conclusión (cc- 109-119)	Intermedia	cc. 114-115	Cadencia al IV
	Claus. final	cc. 118-119	Cadencia V – I

De este estudio se obtienen los siguientes resultados: 9 cadencias al primer grado (5 desde la diapente, 2 desde el diatesaron y 2 desde el séptimo grado) y 6 cadencias al cuarto grado. Así pues, se puede inferir que el compositor prefiere aquellos movimientos cadenciales que giran en torno al primero y cuarto grados, sobre todo en las cláusulas de final de un período. Las cadencias a la diapente son prácticamente inexistentes, las armonías derivadas de esta cadencia (el DO #) son utilizadas de forma ornamental en el motete (ejemplo: cc. 19, 25, 44, 69, etc.) y no tienen gran peso en el devenir armónico.

Si se toma como referencia las voces graves de ambas agrupaciones (*tenor-bassus 1º* y *bassus 2º*), entre los patrones acórdicos más utilizados se encuentran en su estado fundamental la mayor parte, y en menor cantidad las formaciones en primera inversión (ejemplo: cc. 70-71, 83, 87, 110-113, etc.). El dato curioso es el acorde de segunda inversión sin preparar que se produce en el penúltimo compás.

Son bastante prolíficos también los intervalos de quinta disminuida como resultado de la formación del acorde tríada con esta disonancia o dentro de un acorde de séptima, se han contabilizado un total de trece supuestos (cc. 14, 20, 25, 26, 28, 31, 44, 59, 72, 84, 97, 98, 112), ocho pertenecientes a acordes de séptima y cinco como acordes tríadas de quinta disminuida.

Por otra parte los casos de cruzamientos de voces son inapreciables en este motete, tan solo citar el antepenúltimo compás de la obra entre el contralto y el tenor del segundo coro.

A continuación, se exponen algunas de las cláusulas más interesantes del motete:

Ejemplo 1 (1º Coro cc. 13-15)

En este supuesto se puede ver la formación de una 5ª disminuida entre el tenor y el tiple 2º (o séptima entre contralto y tiple 2º), la particularidad que tiene esta disonancia es que se produce en tiempo fuerte y resuelve en consonancia imperfecta, en este caso una décima mayor.

Ejemplo 2 (2º coro cc. 27-29)

Ligadura de la segunda por la fundamental que forma un intervalo de quinta disminuida entre voces extremas y que debe de desligar por estricto movimiento contrario.

Ejemplo 3 (2º coro cc. 42-45)

En este caso se observa el cromatismo intencionado para evitar una quinta disminuida melódica en el bajo, aunque de todas formas se crea una quinta disminuida entre voces extremas. Esta cadencia no está puesta en forma de ligadura sino que concluye de forma percutida.

Ejemplo 4 (1º coro cc. 73-75)

Ejemplo de cadencia sobre el I grado, se podrá advertir como no se puede utilizar el FA # como semitonía *subintellecta*, con ello se evita duplicar la sensible.

Ejemplo 5 (cc. 115-119)

Cláusula regular característica de los finales de una obra. En el primer coro conviene notar el intercambio de fórmulas entre el tiple primero y el contralto, siendo aquella la que realiza el movimiento de tiple o *cantizans*. El tenor 1 asume un papel de bajo, pero en este caso por movimiento contrario de cuarta ascendente. En el segundo coro, las dos voces intermedias ejecutan una *cláusula tenorizans* o movimiento de segunda descendente.

Aquí se mencionan los tipos de ligaduras ordenados por voces:

Voz	Compás	Tipo de ligadura	Voz	Compás	Tipo de ligadura
<i>Cantus I</i> 1º Coro	c. 46	4ª x 3ª (sinc.)	<i>Altus</i> 2º Coro	cc. 21-22	4ª x 3ª
	cc. 96-97	5ª dism.		cc. 37-38	4ª x 3ª
	cc. 97-98	5ª dism.		cc. 111-112	5ª dism.
<i>Cantus II</i> 1º Coro	cc. 33-34	4ª x 3ª	<i>Tenor</i> 2º Coro	cc. 55-56	4ª x 3ª
	cc. 59-60	4ª x 3ª		cc. 112-113	7ª x 6ª
<i>Altus</i> 1º Coro	cc. 7-8	4ª x 3ª	<i>Bassus</i> 2º Coro	cc. 113-114	4ª x 3ª
	cc. 31-32	4ª x 3ª		cc. 27-28	2ª x fund.
	cc. 117-118	4ª x 3ª		Sinc. => figura síncopa	

Este recurso polifónico destaca principalmente en los contextos polifónicos y en las cláusulas o finales de frase. Entre las ligaduras más frecuentes se encuentran las de cuarta justa (10 en total), seguidas de las de 5ª disminuida (3 ligaduras), otras menos asiduas son las de séptima menor y el retardo de bajo o de segunda por la fundamental.

Por último, en relación con el acompañamiento armónico dado que no se ha conservado en nuestros días. Se ha optado por imitar la línea del bajo realizando duplicaciones octavadas o leves imitaciones en las secciones contrapuntísticas, con la principal función de contribuir al soporte armónico del conjunto y de no favorecer a la digresión.

3.4.2.4. Melodía

En este motete existe un predominio del *melos* diatónico por grados conjuntos. Una curiosidad es la utilización del género cromático (cc. 43-44 y 58-59), inexistente en los dos análisis anteriores. El motivo de su aplicación aquí se puede deber a motivos expresivos o bien para evitar incorrecciones melódicas.

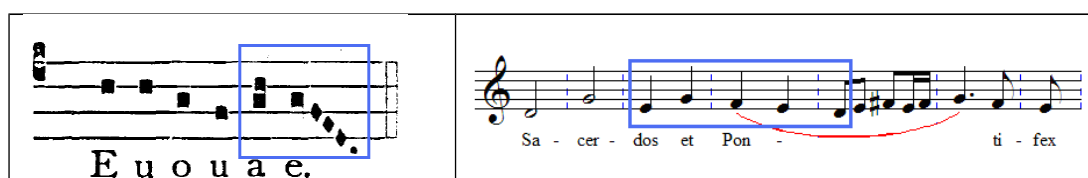
En términos genéricos Comes emplea una melodía accesible y muy cantable que se ajusta a las capacidades del intérprete de tipo medio, pues salvo la voz del bajo que sobrepasa la octava en 4 puntos, el resto de voces se adecua a los estándares habituales.

Entre las alteraciones accidentales que aparecen en la obra se citan las siguientes: el FA# (cláusula de la *finalis*), DO# (herencia del 7º tono), SOL# (ornamento inferior del 2º grado) y SIb (bordadura superior del segundo grado y para evitar tanto el tritono armónico como el melódico).

Para buscar la riqueza melódica en esta pieza debe de dirigirse la atención hacia aquellos fragmentos de corte contrapuntista, en contraposición a los pasajes homofónicos donde la melodía queda un tanto distorsionado por una mayor focalización en torno a la armonía. En este sentido, la primera sección tiene una mayor importancia melódica que el resto de la pieza. Se puede observar como la densidad melódica va creciendo paulatinamente a medida que se sucede una frase tras otra (cc. 1-38). En los temas iniciales (cc. 1-15) prevalecen las negras y corcheas y en F3 (cc. 29-45) la melodía se torna mas ornamentada y melismática con la incorporación de las semicorcheas.

Por otra parte, cabe destacar la similitud melódica entre los primeros compases de F8 (cc. 95-101) y los primeros compases del período conclusivo o F9 (cc. 109- 115).

Una vez dicho esto, para ahondar en el estudio del perfil melódico hay que recurrir necesariamente a la pequeña y mediana dimensión. En primer lugar, todo parece indicar que los diferentes hilos melódicos que conforman el motete no hallan su fuente de inspiración en ningún *cantus firmus*. Si bien, conviene destacar el parentesco entre el *seculorum amen* de la antífona *Sacerdos et Pontifex*³⁷⁶ y el tema con el que el motete da comienzo:



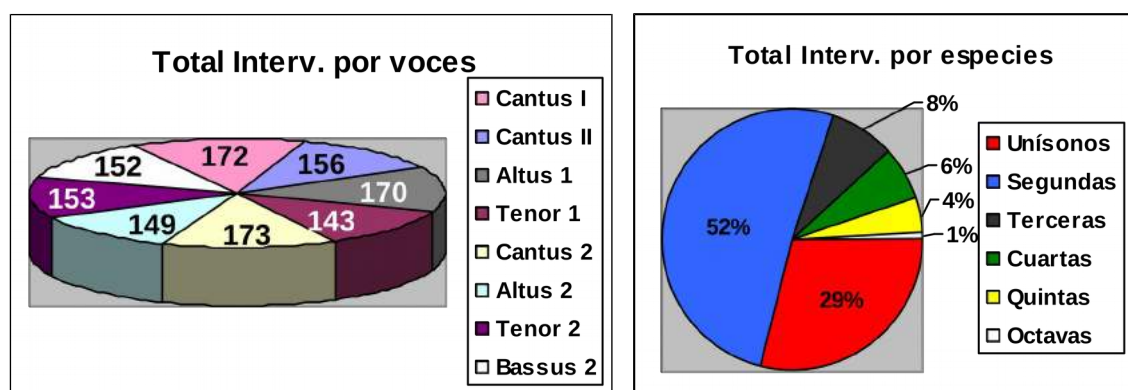
Es bastante probable que el compositor haya querido enlazar el tono del salmo que se ejecutase este día con el del motete, por eso el primer tema comienza en RE, en lugar de la fundamental del tono.

Otro aspecto muy interesante radica en el ámbito melódico, en este caso si tomamos por ejemplo la línea melódica del *altus 1* (cc. 1-15), se puede comprobar como no supera una séptima menor desde el LA² al SOL³ en toda su excursión melódica. Mientras que en otros pasajes del motete la misma voz no sobrepasa el intervalo de 4ª (cc. 82-94). Entre todos los intérpretes es el bajo el que contiene un mayor ámbito melódico, en concreto una décima desde el LA² hasta el FA¹ (cc. 35-45).

Seguidamente, se expondrá una tabla donde se indican con guarismos el número de intervalos melódicos usados por cada intérprete:

		Intervalos utilizados					
		Unísonos	Segundas	Terceras	Cuartas	Quintas	Octavas
Voces	Cantus I	54	94	15	5	4	0
	Cantus II	44	90	13	7	2	0
	Altus 1	43	103	16	7	1	0
	Tenor 1	34	57	10	24	14	4
	Cantus 2	55	95	12	6	5	0
	Altus 2	45	80	11	9	4	0
	Tenor 2	48	83	16	3	3	0
	Bassus 2	42	52	9	21	20	8
Total		365	653	102	82	53	12

³⁷⁶ LU, pág. 1173.



Según la información que se desprende de este estudio:

- Existe un reparto equitativo en la representatividad melódica entre las dos formaciones corales (el promedio se encuentra en unos 158 movimientos melódicos), no obstante como suele ser habitual, “las voces aguas” o más ligeras: el tiple 1º del primer coro y el tiple del segundo coro poseen un mayor protagonismo melódico con 172 y 173 movimientos melódicos cada uno.
- En el diagrama de la derecha se puede comprobar como el perfil melódico por excelencia es el diatónico por grados conjuntos con un total del 52% (excluyendo los dos cromatismos que ya se han mencionado anteriormente). El intervalo melódico de sexta que aparece en el segundo tiple del coro primero (c. 99) es tan poco habitual como contradictorio.
- Tanto el tenor del primer coro como el bajo del segundo coro cumplen sirven de base de la armonía. Por ello, son las voces que realizan mayor número de saltos melódicos: cuartas, quintas y octavas melódicas son más frecuentes en ellos que en el resto de voces.

A continuación se valorarán los supuestos referidos al empleo de la semitonía *subintellecta*. Si bien es cierto, este apartado se podría haber expuesto en la sección anterior, para los cantantes de aquella época esta práctica respondía más a cuestiones melódicas que armónicas, aunque ya se sabe que en este punto toda aportación es siempre subjetiva. Por razones estéticas y atendiendo a las normas del contrapunto se han añadido dos alteraciones:

En el primer ejemplo (*cantus I* 1º c. 49): con el motivo de corregir la quinta disminuida que se produce con el *altus* 1º.

in po - pu - lo

in po - pu - lo

in po - pu - lo

in po - pu - lo

En este supuesto (*tenor* 2º c. 72), sexta mayor que ha de ir a octava justa (cláusula al cuarto grado), aunque esto implica la formación de una quinta menor con el tiple:

in po - pu - lo

in po - pu - lo

in po - pu - lo

in po - pu - lo

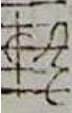
Por ultimo, se estudiará el perfil melódico de los materiales temáticos seleccionados anteriormente:

ESTUDIO DEL FLUJO MELÓDICO		
M 1 (cc. 1-7) <i>Altus</i> 1º		Posee un perfil melódico zigzagueante. Destaca su “excursión melódica” hacia la nota SOL.
M 2 (cc. 9-12) <i>Altus</i> 1º		Perfil melódico ondulante que comprende un intervalo de quinta justa. La palabra <i>Pontifex</i> utiliza una curva abovedada.
M 3 (cc. 29-32) <i>Cantus</i> I 1º		El contorno melódico es de carácter ondulante, señalar la “excursión melódica” inicial a RE tras un salto de quinta justa.
M 5 (cc. 82-85) <i>Cantus</i> II 1º		Muestra una deficiente oscilación melódica, ya que el motivo se encuadra dentro de un pasaje homofónico. Presenta un perfil melódico descendente.

3.4.2.5. *Ritmo*

En cuanto a la jerarquía métrica no existe una conciencia de pulso continuo, el aspecto rítmico siempre aparece ligado al hecho literario. Por ello, no hay un *tactus* con carácter fijo establecido: si a blancas, a negras o a corcheas. No obstante, si se atiende al fenómeno rítmico-armónico se podrá comprobar como el autor siempre establece con carácter general uno ó dos acordes por compás, el resto de notas restantes se clasifican como notas de paso, *broderies* o suposiciones de especie.

En esta pieza se adoptan dos tipologías de signos para determinar el valor de las figuras, a saber:

- El compasillo, compasete o compás menor: ya mencionado con anterioridad, pertenece al tipo binario y tiene como unidad de tiempo la negra (mínima) y como unidad de compás la blanca (semibreve), se señala con una C o semicírculo.
- El tiempo menor partido de proporción mayor: de corte ternaria, tiene como unidad de tiempo la semibreve y como unidad de compás a la breve perfecta y el signo correspondiente a la pieza de Comes se señala: una C con una vírgula por medio más una cedilla a su derecha. El tratadista Andrés Lorente, expone este signo bajo la explicación del compás de proporción menor, lo que entraña cierta confusión³⁷⁷.  Según la información que proporciona el mencionado teórico: “se cantan tres Semibreves en cada uno de sus compases, dos al dar, y uno al alçar”, esto es siguiendo un pie métrico troqueo (larga-breve)³⁷⁸.

Ahora bien, la alternancia entre los dos compases mencionados durante el transcurso de la tercera sección C (cc. 82-109) no debe tomarse al pie de la letra como cambios de compás en términos de la teoría moderna, sino bajo el punto de vista de las proporciones o lo que en la actualidad se conoce como divisiones artificiales (grupos excedentes o deficientes, dosillos, tresillos, etc.).

Entre los autores que se han localizado que traten el tema de las proporciones aplicado a los cambios de tiempo, se puede citar al aragonés Pablo Nasarre, quien expone lo siguiente:

³⁷⁷ ANDRÉS LORENTE: *El Por qué de la Música*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672, pág. 171.

³⁷⁸ *Ibidem*.

*Considerando un tiempo con otro, si es del compàs mayor al compasillo, de la proporción mayor a la menor siempre estan en proporción dupla todas las figuras, pero considerada la proporción menor con el compasillo, se hallan en proporción sesquialtera*³⁷⁹.

En las transcripciones realizadas se ha tenido en cuenta esta pauta: dos negras (mínimas) en el compàs de compasillo equivalen a tres en la proporción menor, es decir, una relación hemiolia o sesquiáltera. Si bien el punto conflictivo se encuentra precisamente en querer establecer equivalencias entre dos compases con relaciones métricas muy dispares:

*Comparada la proporción mayor con el compasillo, todas las figuras menores se hallan en proporción tripla; porque seis minimas entran en un compas de proporción mayor, y dos en el compasillo [6 a 2= proporción tripla], doze semiminimas en la proporción, y quatro en el compasillo. [...] En quanto a las figuras mayores, el semibreve tambien se halla en proporción tripla porque incluye tres en un compas de proporción, y uno el compasillo. Las otras tres figuras mayores estan en quanto al valor extrínseco en proporción dupla, aunque en quanto al valor intrínseco estan tambien en proporción sesquialtera. La breve en la proporción vale un compas, y en el compasillo vale dos, que es dupla 2 a 1. Pero en quanto al valor intrínseco tiene valor de seis minimas en la proporción, y en el compasillo de quatro*³⁸⁰.

Las equivalencias intrínsecas hacen referencia a los valores menores que forman las unidades mayores de referencia y las relaciones extrínsecas a las relaciones entre figuras de la misma especie. Resulta más comprensible la relación sesquiáltera a la tripla, puesto que de no ser así, la pieza incrementaría el tempo de una forma un poco antinatural.

Al igual que sucedía con la Escuela de vihuelistas en el siglo XVI (Narváez, Mudarra, Valderrábano) y algunos organistas del siglo XVII (Correa de Arauxo) comprendía una práctica bastante extendida el establecer juegos de proporciones con el objetivo de dotar a la pieza con una mayor velocidad, sobre todo hacia el final de las composiciones donde el compositor buscaba una la excitación mediante la “explosión sonora de sensaciones”. Nuevamente cabe mencionar otra cita de Nasarre a este respecto:

³⁷⁹ PABLO NASARRE: *Escuela música según la practica moderna*, Zaragoza, 1724. Libro IV, cap. IX. De las proporciones que se hallan en las figuras de un tiempo à otro, y de las que se han de observar en la aceleracion del compàs, y en mas, y menos cuerpo de la voz, pág. 415.

³⁸⁰ *Ibíd.*, pág. 416.

*Los Compositores muchas vezes usan de la advertencia en algunas composiciones, de que un Periodo vaya mas aprisa, ò mas à espacio, acelerando, ò pausando mas el compas, de conforme iba; y porque en esto se debe observar su proporcion, advirtiendo, que ha de ser una de dos dupla, ò sesquialtera y esto es acelerando, ò pausando el compas por la mitad, ú de tres partes dos, ú de dos tres, lo qual se ha de regular por el prudente juizio de la razon*³⁸¹.

Otro tratadista que habla de los cambios de tiempo dentro de una obra es Cerone, éste hace alusión a dos tipos posibles de mudanzas de tiempos: “se puede deshazer de dos maneras; es a saver, ò con figuras numerales, ò con señal indicial del Tiempo”³⁸².

Siguiendo con el comentario de la sección en ternario, se podrá comprobar como corresponde al pie troqueo resultante del compás de proporción mayor, todas aquellas figuras que no se encuentran bajo el fenómeno del ennegrecimiento siguen el pie tribraquio (tres breves) o el troqueo (larga - breve). Los cambios a compás binario que se producen en los cc. 95-100 y 109-119, aumentan el pulso a corcheas (semimínimas) para contrarrestar el cambio de velocidad del compás de proporción mayor.

3.4.2.6. Crecimiento musical

En el crecimiento se estudia la forma o procedimiento mediante el cual el compositor presenta los distintos elementos musicales:

Como ya se expuso en los análisis anteriores, se adopta el modelo de “especialización” como forma de control de la expresión musical. El motete (más concretamente el modelo hispano), comprende una serie de elementos y particularidades que no poseen otras composiciones de la época. No hay que dudar de las grandes semejanzas estilísticas entre los géneros para el templo (motetes, misas, antifonas, salmos, villancicos, oratorios, cantatas, etc.), de todas maneras el tratamiento del motete generalmente es específico en comparación con la música *teatral religiosa*. El motete comprende el punto de unión entre la canción sacra milenaria y las sobrias innovaciones en materia de la música religiosa.

Los elementos de articulación tienen como finalidad establecer principios formales mediante el contraste de los diversos elementos, los más destacados son los siguientes:

³⁸¹ Ibídem, pág. 420.

³⁸² PEDRO CERONE: *El melopeo y maestro*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci Impressores, 1613, libro XII, cap. IX: *Como y de quantas maneras se deshaga la Proporción: y como se entienda la similitud de las notas en las Proporciones*, pág. 995 (edición original).

- El ritmo: distintos tipos de figuraciones y de metros tienen como finalidad crear una oposición entre secciones.
- La textura: la variedad en la construcción del sonido es un elemento perfectamente conocido por los compositores barrocos para generar contraste.

Entre los elementos de unión se utilizan en esta pieza:

- La elisión o función elíptica: un acorde que tiene función pivote, es decir marca el final de una sección y el principio de otra nueva.
- La laminación: se refiere a la trama típica del motete polifónico clásico, en la cual abunda la independencia de las líneas melódicas. Este patrón influirá en otros géneros posteriores como las fugas, cánones, tocatas, etc.

3.4.2.7. *Influencia del texto*

El texto del motete *Sacerdos et Pontifex* es el que se muestra aquí:

TEXTO NORMALIZADO Y TRADUCIDO DEL MOTETE <i>SACERDOS ET PONTIFEX</i>	
Sacerdos et Pontifex	Sacerdote y pontífice
et virtutum opifex	y ministro de virtudes
pastor bone in populo:	buen pastor de tu pueblo
ora pro nobis Dominum.	ruega por nosotros al señor.
(Tiempo pascual: Alleluya).	

El estudio del aspecto literario resulta obligatorio, dado el grado de expresividad de la música barroca en esta época. Decir que el texto de esta pieza no nos evoca ningún sentimiento o simbología en particular, si bien si existen algunas “palabras clave” sobre las que el compositor centra más su atención: el caso del vocablo *Pontifex* suele aparecer dentro de un contexto de gran melodismo que el autor prefiere destacar. En el verso *In populo* (cc. 47-51 y 69-75), Comes nos insinúa la algarada del pueblo llano por medio de un pasaje descendente con figuraciones rápidas.

En la musicalización del texto destaca el predominio del estilo silábico sobretudo en las secciones homófonas, aunque en algunos casos introduce alguna voz que discanta con el resto (tenor 2º cc. 54-57), los giros melismáticos se van a dar mayormente en las cadencias y en las partes principales del compás haciendo coincidir la tónica de la palabra.

Entre los recursos expresivos destacamos las siguientes figuras retóricas:

- El noema³⁸³: consiste en la interpolación de una textura diferente con la intención de crear un contraste o cambio de intensidad, por ejemplo en F8 (cc. 95-109), aparecen dos contextos texturales totalmente diferenciados.
- La anáfora³⁸⁴: intensifica una idea por medio de la repetición de la palabra o la frase, sobretodo este recurso es usado hacia el final de la pieza en la mayoría de los casos. Entre los supuestos en los que se utiliza esta deixis se cita la tercera sección (cc. 82-119) donde se reincide una y otra vez en el mensaje principal del motete.
- La catábasis³⁸⁵: implica descenso y refuerza el sentido de decaimiento que transmite el texto. Se pueden apreciar algunos supuestos: el caso de los fragmentos donde aparece el texto *in populo* antes comentado y los primeros compases de F8 (cc. 95-100).

A modo de epílogo, cabe mencionar las principales características de estilo que se desprenden del análisis realizado.

En lo que confiere a la temática religiosa, el motete *Sacerdos et Pontifex* está confeccionado con una finalidad puramente solemne, como es la visita pastoral de un obispo a la Catedral de su diócesis. La dedicación del ceremonial puede estar relacionada con la intencionalidad musical, ya que el compositor ha querido expresar un *ethos* de alegría y regocijo.

Los procesos temáticos pueden observarse con mayor detenimiento en los contextos contrapuntísticos de la pieza, especialmente en la primera sección (cc. 1-45), donde existe una mayor conciencia melódica. En los fragmentos homófonos por contra, predominan los esquemas acórdicos sobre los melódicos.

La textura, adquiere un papel capital en la obra de Comes por su capacidad contrastiva, ya que se sirve de aquella para definir y separar los contenidos musicales. Entre las más relevantes: los tejidos contrapuntísticos y homofónicos con sus diferentes variaciones dependiendo de la mayor o menor simultaneidad de las voces.

En términos melódicos, decir que la pieza no entraña una gran dificultad interpretativa, ya que en la práctica el compositor busca adecuar el registro sonoro a un ámbito de octava. La

³⁸³ MARÍA TERESA FERRER: *Antonio Teodoro Ortells y su legado en la música barroca española*, Valencia, Institut Valencià de la música, 2007, pág. 258.

³⁸⁴ ÓSCAR CREUS: *Ginés Pérez: Vida y Obra*, Vol. 3, Universidad de Valencia – Dep. Hist. del Arte, 2004, pág. 1025.

³⁸⁵ *Ibidem*, pág. 1024.

excepción es el bajo, quien emplea mayores saltos melódicos que el resto de voces (de modo directo una 8ª como máximo y dentro de un discurso melódico una 10ª). Las voces aguas proceden con normalidad por grados conjuntos como viene siendo habitual.

Este motete es la única pieza de Jerónimo Comes escrita en claves bajas, por lo que se puede deducir la no inclusión de instrumentos transpositores en su confección. Una de las mayores novedades de esta pieza es la utilización del cromatismo con pretextos preventivos y expresivos. Los intervalos cromáticos o incantables son ampliamente aceptados por la tratadística:

*El menor, ò incantable solo lo usavan en genero Chromatico, y hallamos ser tan necessario en el Diatonico para la mayor perfeccion de la Musica*³⁸⁶.

Otro elemento que no se debe de pasar por alto, es la inclusión de modernas armonías como el acorde de quinta disminuida, que en algunas ocasiones se da de una forma directa, no por el recurso de las ligaduras (por ejemplo c. 20).

Para la confección del bajo armónico se ha atendido a los mismos parámetros que el motete anterior, esto es doblar la línea del bajo en los pasajes homofónicos como un *basso seguente*. En los fragmentos contrapuntísticos se le ha dotado de cierta independencia para que se halle en correspondencia con el contexto.

Por último, exponer la utilización de proporciones, hacia el final de la pieza (cc. 82-119) con el único fin de dotar a la obra de una mayor movilidad.

³⁸⁶ PABLO NASARRE: Op. cit. Libro III, cap. XII. Del uso del semitono menor y del modo de cantar accidentalmente, pág. 284.

3.5. LA ANTÍFONA *FELIX NAMQUE*

3.5.1. Descripción de la fuente

LISTA DE COMPROBACIÓN	
Nombre del autor normalizado	Jerónimo Comes
Título uniforme y forma musical	<i>Et omni laude dignísima</i> Antífona a 8
Título propio	¿ <i>Felix namque</i> ?
Manuscrito/ impreso	Manuscrito del s. XVII
Tipo de documento	Música en <i>particellas</i> /legajos
Incipit musical	
Nombre del archivo	ADO Fondo Cat. de San Salvador de Orihuela
Signatura	130/11

Encabezamiento:

1. Catalogador y fecha de catalogación: José Climent en 1986.
2. Signatura: 130/11
3. Autor y título del manuscrito: Jerónimo Comes. “Creo recordar” que no venía con título.
4. Material: en papel, de color ocre.
5. Número de hojas: 3 *particellas*, pertenece a una obra fragmentada o incompleta.
6. Formato (alto x ancho): 15x10 cm.
7. Procedencia y datación: proviene del Archivo Musical de la Catedral y los legajos son del s. XVII.

Descripción externa:

1. Composición del manuscrito: música en legajos (3 semifolios dentro de una hoja blanca que hace de carpeta).
2. Historia: su origen proviene del fondo documental de la Catedral emplazado en la actualidad en el Palacio Episcopal para los Bienes culturales del Museo Diocesano de Orihuela-Alicante.
3. Cuadernillos: el legajo tiene la numeración 5 y se encuentra en la carpeta 124 como viene recogido en su signatura.

4. Lagunas y desperfectos: el estado de conservación es óptimo, aunque los bordes están corroídos por el tiempo.
5. Marcas de agua: no se contemplan.
6. Número de líneas: cada *particella* contiene unos 4 pentagramas
7. Rubrica: no se contemplan.
8. Manos adicionales: la música está escrita por una sola mano, la letra no se sabe si pertenece al mismo o es de otro copista.
9. Miniaturas: no se contemplan.
10. Fragmentos añadidos: no se contemplan.

Contenido

- Relación: En la parte superior de cada folio viene el tipo de voz del intérprete (*Cantus*, *Altus*, *tenor*, *bassus*), el número del coro a la que pertenece (1º *chori* ó 2º *chori*) y el total de voces que forman la agrupación musical (en este caso 7 voces) y el nombre del compositor (Hieronimi Comes).
- Denominación de las voces que aparecen en cabecera:
Cantus 2º Chori, *Altus 2º Chori*, *Tenor 2º Chori*.
- Elementos de escritura musical:
 - Claves: utiliza claves altas, clave de Sol en 2ª para el *cantus* del segundo coro, DO en 2ª para el *altus* del segundo coro, DO en 3ª para el *tenor* del segundo coro.
 - Armadura: no tiene alteraciones.
 - Signo de compás: la señal indicial de compasillo “C”.
 - Notación: el tipo de notación es redondeada típica del siglo XVII, como valor máximo utiliza la *breve* y como valor mínimo la *corchea*.
 - Alteraciones accidentales: utiliza FA, DO y SOL sostenidos
 - Texto: en latín eclesiástico sin normalizar.

- Otros elementos: aparecen ligaduras para indicar la duración del texto; el custos o guión al final de cada pentagrama; no se utiliza barra divisoria de compás pero sí doble barra final; solo se hace uso del calderón en la breve final, faltan el primer coro entero, el bajo del segundo coro y el acompañamiento.

3.5.2. Comentario sobre esta pieza

El estado fragmentado y el reducido número de voces que se conservan de esta pieza, hacen muy difícil su recuperación. Una de las causas que han podido provocar la pérdida de parte de esta obra, se puede deber a que las *particellas* se encuentran partidas por la mitad.

Por el encabezamiento de las piezas se sabe que era una composición para dos coros a 8 voces para ser interpretada en *alternatim*, entre entrada y entrada en el segundo coro se produce el número de pausas adecuadas para que se solapen los incisos que faltan en el primer coro.

El texto proporciona cierta información sobre la temática mariana de esta composición. No hay mucho más que aportar aquí, en futuras investigaciones sería interesante estudiar otros archivos de música en pos de encontrar las partes restantes.

4. INFLUENCIAS ENDÓGENAS Y EXÓGENAS EN LA OBRA DE JERÓNIMO COMES

4.1. EL CASO DE JUAN BTA. COMES – EL MOTETE *IN NOMINE JESU*

Es indudable el sello que dejó este autor tanto en el ámbito valenciano como a nivel nacional o internacional. A Juan Bautista Comes se le debe la introducción del género multicoral en Valencia, modelo de composición que perdurará en el ámbito religioso hasta bien entrado el siglo XIX.

En sus orígenes revela las influencias de la polifonía clásica, ya que en una de sus obras, concretamente en la misa *Iste confesor* a 8 voces, el primer coro es una reelaboración de la misa a 4 voces del mismo nombre de Palestrina³⁸⁷.

En su formación también recibe influencia de Ginés Pérez y de otros maestros polifonistas del s. XVI. Pero aunque cuenta con piezas en ambos estilos, polifónico coral clásico y multicoral, es el segundo el que más centró su atención³⁸⁸.

No se puede saber con ciencia cierta de quien recibió Juan Bautista esta influencia, si fue como resultado de su formación con Jerónimo Felipe o por herencia de otros ámbitos culturales foráneos. En la opinión de uno de sus mayores estudiosos: “El arte multicoral de Comes debió de nacer del ambiente de ampulosidad del momento valenciano”³⁸⁹. No lejos de cierto chauvinismo, también encierra gran autenticidad, ya que las relaciones entre Valencia y Roma fueron constantes en aquel tiempo. Sea como fuere, lo cierto es que la policoralidad del Lacio difería de la veneciana y en España se tomó partido por la romana sin duda³⁹⁰.

Juan Bautista es uno de los tres compositores que mayor representatividad posee en el *Cancionero Musical de Onteniente* (1641), con un total de 10 piezas, que vienen rubricadas por un Comes, y que en ningún caso se puede atribuir a Jerónimo Comes como advierte J. Climent³⁹¹.

³⁸⁷ ROBERT STEVENSON: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pág. 352.

³⁸⁸ CLP, pág. 130.

³⁸⁹ *Ibidem*, pág. 131.

³⁹⁰ JUAN JOSÉ CARRERAS: “La policoralità come identità del Barroco Spagnolo- 2ª Ponencia, en el Seminario: La Tradizione policorale in Italia, nella penisola en el Nuovo Mondo. Venecia, 2005.

³⁹¹ JOSÉ CLIMENT: *El cançoner musical d’Onteniente*, Ajuntament d’Onteniente, 1996, pág. 23.

En este apartado se ha seleccionado un motete entre sus múltiples composiciones para el ámbito litúrgico. En concreto, la pieza *In nomine Jesu* conservada en Orihuela de autor anónimo pero atribuida por J. Climent a Juan Bautista Comes, en este estudio se ha podido comprobar de primera mano como este motete es el mismo que conserva el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia.

4.1.1. Características generales

FORMA

Este motete se emplea durante el introito de la Misa del Sagrado nombre de Jesús celebrado normalmente entre la Circuncisión (1 de Enero) y la Epifanía del Señor (6 de Enero) o conmemoración de la primera manifestación de Cristo en el mundo³⁹².

En lo que compete a la estructura de la pieza, se divide en las siguientes secciones y subsecciones:

PERÍODOS (macroestructura)	FRASES (mezzoestructura)
SECCIÓN A (cc. 1 – 39)	F1 (cc. 1 – 16)
	F2 (cc. 17 – 39)
SECCIÓN B (cc. 40-61)	F3 (cc. 40-61)
SECCIÓN C (cc. 62-86)	F4 (cc. 62-86)
SECCIÓN D (cc. 87-115)	F5 (cc. 87-115)
SECCIÓN E (cc. 116-140)	F6 (cc. 116-140)
CONCLUSIÓN (cc. 141-152)	F7 (cc. 141 – 152)

Basándose en esta división fraseológica del texto, las secciones quedarían del siguiente modo:

In nomine Jesu omne genu flectatur, (Sección A)
caelestium terrestrium et infernorum: (Sección B)
et omnis lingua confiteatur (Sección C)
quia Dominus (noster) Jesus Christus (Sección D)
*in Gloria est Dei Patris*³⁹³. (Sección E y conclusión).

En este motete, apenas existen diferencias entre la macroestructura y las dimensiones medias, ya que prácticamente por cada sección emplea una textura y texto nuevos formando un

³⁹² MARIO RIGHETTI: *Historia de la liturgia*, Vol. 1, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1955, pág. 713.

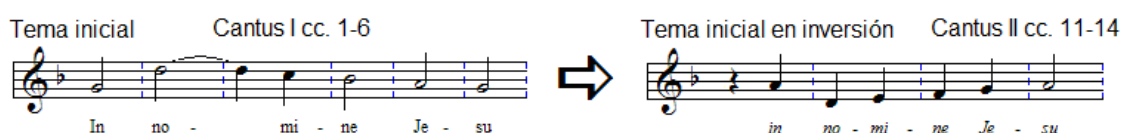
³⁹³ LU, pág. 446. Juan Bautista introduce la palabra *noster* en el cuarto verso: *quia Dominus **noster** Jesus Christus*.

encadenamiento de episodios distintos. Al término de cada sección ambos coros intervienen de manera conjunta.

SONIDO

Los únicos recursos sonoros de los que se sirve todo maestro de capilla son las voces masculinas y los instrumentos habituales aprobados por la Iglesia.

El dominio del lenguaje contrapuntístico en Juan Bautista Comes no admite discusión. Se puede comprobar, por ejemplo la utilización de dos temas diferentes en la primera frase (cc. 1-17), uno que comienza en SOL (*Cantus 1* 1^{er} coro cc. 1-6) y otro en RE (*Cantus 2* 1^{er} coro cc. 2-6). Estos se hallan intercalados entre las voces del primer coro, también se debe destacar el uso de inversiones en los temas:



Juan Bautista Comes destaca por su gran capacidad de orquestador en la música policoral, por otra parte, el concepto de frase literaria queda un tanto atenuada por la fragmentación a la que es sometida continuamente la música.

En lo referente a las texturas utilizadas por el compositor, se exponen el tipo de tejido aplicado en cada fragmento:

Mezzo-estructura	Cesura	Textura	Mezzo-estructura	Cesura	Textura
F1 (cc. 1-16)	1ª cc. 1-16	Contrap. imitativa	F5 (cc. 87-115)	1ª cc. 87-101	Homorrítmica
F2 (cc. 17-29)	1ª cc. 17-29	Homofónica		2ª cc. 101-115	Homofónica
F3 (cc. 40-61)	1ª cc. 40-56	Inter-coral mixta	F6 (cc. 116-140)	1ª cc. 116-140	Homofónica
	2ª cc. 57-61	Homofónica	F7 (cc. 141-152)	1ª cc. 141-152	Homofónica
F4 (cc. 62-88)	1ª cc. 62-74	Inter-coral mixta			
	2ª cc. 74-80	Homorrítmica			
	3ª cc. 80-86	Homofónica			

Salvo el fragmento inicial (cc. 1-16), único escrito en estilo *antico* en un solo coro, el resto de la obra continua con un lenguaje estrictamente homofónico. Se recurre pues, a una imitación más armónica que melódica y se da con mucha frecuencia la fragmentación del texto en pequeños incisos dándose la llamada textura inter-coral mixta (ya explicada con anterioridad).

Decir también que hacia el final de las frases se produce un cambio de textura con motivo de la inserción de un fragmento a modo de cláusula que sirve de nexo entre una frase y otra. Por

ejemplo, en los cc. 57-58 se detiene de forma súbita el diálogo inter-coral ante la llegada del final de la frase donde el compositor busca una clima textural diferente (cc. 57-61).

ARMONÍA

La obra se asienta sobre el segundo tono en SOL con claves bajas. Tiene su *finalis* en la nota SOL y su dominante modal en en tercer grado SI bemol. Desde el punto de vista de la tonalidad, posee un aspecto de SOL menor pero sin el MI bemol en la armadura.

Las cláusulas o movimientos cadenciales se van a producir sobre los dos ejes armónicos centrales: la *finalis* (cc. 39, 61, 152) y la diapente (cc. 16, 33, 82, 115, 140). Además de estos también existen otra retahíla de cláusulas sobre otros grados, por ejemplo: la mediación o tercer grado (c. 86) y cuarto grado (c. 24).

En la tabla siguiente se muestran todas las especies de ligaduras que aparecen en la pieza ordenadas por voces:

Voz	Compás	Tipo de ligadura	Voz	Compás	Tipo de ligadura
<i>Cantus I</i> 1 ^{er} Coro	c. 81	7 ^a x 6 ^a (sinc.)	<i>Cantus 2º</i> Coro	cc. 106-107	7 ^a x 6 ^a
<i>Cantus II</i> 1 ^{er} Coro	cc. 103-104	7 ^a x 6 ^a		cc. 149-151	4 ^a x 3 ^a
	cc. 109-110	7 ^a x 6 ^a	<i>Altus 2º</i> Coro	cc. 91-92	7 ^a x 6 ^a
<i>Altus 1º</i> Coro	cc. 36-38	4 ^a x 3 ^a	<i>Tenor 2º</i> Coro	cc. 131-132	4 ^a x 3 ^a
	c. 60	4 ^a x 3 ^a (sinc.)			
	cc. 120-121	4 ^a x 3 ^a			
	cc. 144-145	4 ^a x 3 ^a	Sinc.=> figura síncopa		

La introducción de la disonancia en el motete se manifiesta principalmente por medio del recurso de la ligadura, las únicas que utiliza Juan Bautista Comes son las ligaduras de cuarta y de séptima, éstas últimas siempre en primera inversión en el momento del deslizar.

Por otra parte, existen supuestos en los que las disonancias se producen sin ningún tipo de artificio contrapuntístico, aquí se han señalado algunos de los ejemplos más destacados:

- El acorde de séptima sobre el quinto grado (c. 8), la quinta disminuida que provoca este acorde resuelve por estricto movimiento contrario.
- Un acorde en segunda inversión (c. 14) situado en primer tiempo del compás, en términos modernos se entiende como un 6_4 cadencial, pero en la primera mitad del XVII es sin duda una novedad en materia de disonancias.

- La 4ª aumentada del c. 68 entre voces intermedias como resultado del empleo de un acorde tríada en primera inversión sobre el séptimo grado. Este acorde tiene un carácter ornamental por ser utilizado en tiempo débil.
- Acorde de séptima sobre el séptimo grado en primera inversión (c. 95), no posee ningún tipo de preparación.

Sus principales innovaciones son los acordes de tríadas de quinta disminuida y cuatríadas de séptima escritos mayormente en primera inversión. Es posible que se prefiriese esta formación por ser menos disonante que en estado fundamental y por lo tanto fuese mejor vista su práctica.

Otra de sus novedades reside en el movimiento secuencial de fundamentales muy típico en la práctica tonal, consiste en una serie de progresiones por quintas cuyo objetivo es encontrar reposo en la nota final del tono. Un ejemplo muy claro en este sentido, se puede encontrar en los cc. 133-137, donde el movimiento armónico se inicia en la diapente y finaliza en el tercer grado, por lo tanto no sigue el esquema habitual de la tonalidad (III-VI-II-V-I)³⁹⁴.

Juan Bautista Comes se revela como un pionero de la *Seconda pratica* en el ámbito valenciano, pues todas sus piezas están escritas con un bajo cifrado. Éste copia normalmente la dirección de las voces más graves y asume una función de acompañamiento y sostenimiento de la trama. El único rasgo de individualidad se encuentra en la octava melódica descendente de los dos primeros compases del inicio.

MELODÍA

En lo que a este motete se refiere, la melodía de Juan Bautista Comes queda un tanto distorsionada por su continuada perseverancia en el sustrato rítmico y homofónico.

Aquí se incluye una tabla con los diferentes ámbitos utilizados por voces:

Voces	<i>Cantus I</i> 1º	<i>CantusII</i> 1º	<i>Altus</i> 1º	<i>Tenor</i> 1º	<i>Cantus</i> 2º	<i>Altus</i> 2º	<i>Tenor</i> 2º	<i>Bassus</i> 2º
Ámbito extensión	RE ³ a FA ⁴	RE ³ a RE ⁴	SOL ² a LA ³	SI ² a MI ³	RE ³ a MI ⁴	SOL ² a LA ³	RE ² a FA ³	FA ¹ a DO ³

En términos generales, el compositor busca ajustarse a una tesitura accesible para el intérprete. Existe un predominio de la melodía diatónica por grados conjuntos, si bien, la voz más variable son sin duda las voces del bajo y el tenor del primer coro, en los cc. 54-56, en

³⁹⁴ ROBERT GAULDIN: *La práctica armónica en la música tonal*, Madrid, editorial Akal, 2009, págs. 119-120.

ambas voces se pueden apreciar un salto melódico de 10ª en el caso del bajo y uno de 12ª por parte del tenor.

RITMO

En lo que a rítmica se refiere, la dependencia del idioma es clara, el pulso armónico se mide en dos movimientos (dar y alzar).

La regularidad en el metro va a predominar en aquellos periodos homorrítmicos o en las imitaciones inter-corales por ejemplo en F3 (cc. 40-57) y F4 (cc. 62-82).

Un dato a tener en cuenta en el apartado rítmico es la utilización de proporciones en la parte del *in gloria Dei Patris* (F6 cc. 116-140) hacia al final de la pieza con lo que da a la pieza una mayor velocidad y por lo tanto funciona como elemento contrastante.

Por último, cabe destacar el gran efectismo producido por el uso de pausas en todas las voces y entre fragmentos cortos que invitan a la meditación.

4.1.2. Comparativa de estilos

La música de Juan Bautista Comes fue muy utilizada tanto por su sobrino como por los sucesivos maestros con los que contó el cabildo orcelitano, ya que su archivo conservó gran número de piezas de este afamado compositor, por ser muy admirada su obra y ser tan aptas para el culto religioso.

En este apartado se pasan a enumerar los principales elementos convergentes y divergentes en los aspectos que definen el estilo de los dos compositores:

FORMA Y ESTRUCTURA:

Jerónimo Comes da a sus motetes una dimensión ternaria, el factor más importante que influye en la configuración de los temas reside en la organización del texto. El compositor tan solo debe de realizar un trabajo de orquestación repartiendo los versos musicados entre las dos agrupaciones.

En el caso del motete *In nomine Jesu* realiza frases mucho más extensas que se pueden identificar como períodos o secciones. El modo de composición es el mismo que en el caso del sobrino, vestir los textos litúrgicos con armonías y disponer las voces en bloques.

Una característica común a ambos tiene que ver con la disposición de las voces. De los 25 motetes conservados a 8 voces de Juan Bautista Comes, 14 tienen la configuración CCAT-CATB y 9 la formación CATB-CATB. Una formación un tanto atípica es la del motete canónico *Sancta Maria susurre miseris* con la formación CCCC-AATB³⁹⁵.

En el caso de Jerónimo Comes la formación más repetida es CCAT-CATB, ya que tanto para la antifona *Felix namque* como para el motete *Sacerdos et Pontifex* se emplea esta colocación.

En las composiciones a 7 voces también se ofrecen concordancias, pues tanto el tío como el sobrino usan la disposición CAT-CATB. Así pues, lo más usual en el repertorio policoral comesiano es la presencia del cuarteto CATB como segundo coro, y el primer coro se mueve generalmente dentro de una tesitura más aguda: CCAT.

Jerónimo y Juan Bautista Comes difieren en la configuración a 5 voces. Todos los motetes conservados de Juan Bautista están escritos para un solo coro (CCATB). Un ejemplo es el motete *Estote fortes in bello*³⁹⁶, escrito siguiendo la técnica de la imitación desarrollada *a capella* en el estilo de Tomás Luis de Victoria. En este motete no existe un solo pasaje en homofonía, destaca por su horizontalidad melódica (superposición escalonada de frases melódicas separadas por pausas). De esto se deduce que Juan Bautista a la vez que domina ambos métodos, fue evolucionando dentro de su propio estilo hacia un lenguaje más policoral.

En el motete *O Doctor optime* a 5 voces de Jerónimo Comes, ya se vio como cuando la voz solista intervenía junto con el segundo coro, de forma automática el motete pasaba a comportar la formación a cinco. Mientras que cuando intervenía en solitario creaba un juego muy característico solista+arpa contra el segundo coro. Este rasgo solo se observa con Jerónimo.

En palabras de J. Climent: Juan Bautista Comes “no se ha salido de la línea que separa el género religioso del profano [...] sus villancicos se escribieron para ser cantados en el templo, y en nada se apartan del motete, de texto latino”³⁹⁷, no se puede hablar, por tanto de dos estilos en la obra de Juan Bautista, aunque sí existen tratamientos musicales diferentes.

³⁹⁵ JOSÉ CLIMENT: *La música de la Catedral de Valencia*, Valencia, Ajuntament de València, 2011, pág. 144.

³⁹⁶ JOSÉ CLIMENT: *Retrobem la nostra música – Polifonía del siglo XVII – Juan Bautista Comes*, Vol. 13, Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 2006, págs. 11-22.

³⁹⁷ CLP, pág. 130.

TEXTURA

Por la extensión de este trabajo resulta prácticamente imposible realizar un estudio metódico sobre los 74 motetes conservados (que no publicados) de Juan Bautista Comes.

Las obras de ambos compositores suelen comenzar con un fragmento contrapuntístico, siguiendo la costumbre del motete palestriniano del *cinquecento*. En el motete *O quam speciosa* de Jerónimo Comes no se somete a estos parámetros, pues en su inicio se encuentran dos bloques acórdicos, si bien el contexto de la frase es contrapuntístico.

Si se atiende a las tipologías de las texturas utilizadas en ambos compositores se podrá comprobar como la riqueza textural en las dimensiones medias es mayor en Jerónimo Comes. En el motete *O quam speciosa* la mutabilidad de la trabazón oscila constantemente (en algunos casos de un compás a otro), generalmente va desde una total simultaneidad de las voces (composición por pasos e imitación armónica inter-coral) hasta la concomitancia rítmico-melódica. En el motete de Juan Bautista, por contra posee un carácter más austero y mantiene un mismo clima durante todo el motete. Si bien, también es cierto que no se puede ni se debe de parangonar un solo motete de Juan Bautista a toda su producción.

ARMONÍA

Las principales innovaciones armónicas se perciben por el mayor uso de la disonancia, el acercamiento hacia la escritura pretonal y por los vínculos con el resto de tradiciones europeas. En lo que respecta al tratamiento de la disonancia, ambos compositores presentan características análogas. En la obra de Jerónimo Comes se encuentran todo tipo de ligaduras: la de cuarta, séptima, quinta disminuida, la de segunda (o ligadura de bajo). Fuera de este fenómeno los intervalos aumentados en Jerónimo Comes son muy escasos y casi siempre en tiempos débiles. Una excepción se encuentra en el c. 14 del motete *Sacerdos et Pontifex*, donde se llega a un intervalo de quinta disminuida sin ninguna preparación o retardo.

En el caso de Juan Bautista Comes solo se recogen las ligaduras que aparecen en el motete *In nomine Jesu* que son las de cuarta y séptima. No obstante si se observan armonías extravagantes como el uso de acordes de séptimas tríadas y cuatríadas en primera inversión sin preparar.

En el tratamiento del continuo hay una falta de información en la obra de Jerónimo Comes, ya que solo se conserva un papel de arpa entre cuatro composiciones. Mientras que con Juan

Bautista en las composiciones a más de seis voces el bajo es casi obligatorio³⁹⁸. En otros géneros más madrigalescos como las Danzas para la procesión del Corpus también figura la denominación “acompañamiento” o arpa para desempeñar las labores de continuo. No obstante, se dedica precisamente a eso, a acompañar. En ninguna de las representaciones o estaciones se desprende el bajo de su soporte armónico³⁹⁹.

En la obra comesiana, el papel que desempeña el continuo está muy ligado a las voces inferiores *tenor-bassus* o *bassus*, como ya se observó con anterioridad corresponde a un *basso seguente* carente de cualquier rasgo de individualidad.

Otro rasgo de interés radica en la incorporación del círculo de quintas, tanto el motete *Sacerdos et Pontifex* (cc. 69-73) como *In nomine Jesu* (cc. 133-137) se observa este fenómeno.

Jerónimo Comes copia de su tío algunos procedimientos para evitar faltas en el contrapunto. El ejemplo más patente se encuentra en el c. 78 de *O doctor optime* donde se duplica el séptimo grado dentro de una glosa que realiza el *altus* del 2º coro, esto se considera un recurso auxiliar. Otro tanto ocurre en *In nomine Jesu* (c. 123), donde el tiple 2º del primer coro duplica la misma nota que el tiple del segundo coro y para salvar la situación resuelve descendentemente. En nuestros días esta práctica sería considerada improcedente en la práctica contrapuntística escolástica.

MELODÍA

En términos genericos no se aprecian grandes diferencias en este punto. Ambos compositores destacan por el modelo diatónico, se evitan intervalos aumentados y se prefieren los perfiles melódicos que no sobrepasen apenas una octava. La excesiva utilización de coros homorrítmicos provoca el decaimiento en la vitalidad melódica en pos de la sonoridad armónica.

Las prácticas melódicas de Jerónimo Comes entroncan con las de su tío, como se puede ver en el ejemplo siguiente del motete a cuatro voces para difuntos *In memoria aeterna* (cc. 1-5)⁴⁰⁰. Juan Bautista introduce el cromatismo con claras pretensiones expresivas:

³⁹⁸ Todos los motetes a 4 ó 5 voces de Juan Bautista Comes conservados en la Seo valenciana carecen de continuo, por lo tanto se deduce que fueron compuestos en estilo antiguo para ser cantados *a capella* sin acompañamiento. JOSÉ CLIMENT: *La música de la Catedral de Valencia*, Valencia, Ajuntament de València, 2011, págs. 133-145.

³⁹⁹ MANUEL PALAU Y VICENTE GARCÍA: *Danzas del Santísimo Corpus Chisti*, Valencia, Institución “Alfonso el Magnánimo” – Diputación Provincial de Valencia, 1952, págs. 1-144.

⁴⁰⁰ JOSÉ CLIMENT: *Retrobem la nostra música – Polifonía del siglo XVII – Juan Bautista Comes*, Vol. 13, Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 2006, págs. 5-9.

En el caso del sobrino, señalar el ejemplo del motete *Sacerdos et Pontifex* (cc.43-45), se entiende que utiliza el cromatismo para evitar incurrir en faltas melódicas:

RITMO

Jerónimo Comes utiliza valores más cortos que su tío, si atendemos a las obras analizadas. En el motete *O quam speciosa* la densidad rítmica es muy superior a la del motete *In nomine Jesu*. En el primero Jerónimo emplea como valor mas corto la semicorchea mientras que Juan Bautista usa la corchea.

Un paralelismo que se observa en ambos compositores es el manejo de las proporciones en sus obras. En los motetes *Sacerdos et Pontifex* e *In nomine Jesu* se emplea el compás de proporción mayor para dotar a la pieza de una mayor movilidad.

4.2. EL CASO DE ROQUE MONTSERRAT – EL MOTETE *TU ES PETRUS*

A pesar de que Jerónimo Comes y Roque Monserrat solo mantuvieron el contacto durante dos años y medio a juzgar por las fuentes documentales (concretamente entre julio de 1676 y noviembre de 1678), lo cierto es que si se advierten algunas semejanzas entre los dos estilos

compositivos. De todas formas, Monserrat antes de su llegada a Orihuela ya era un músico muy capaz que destacaba por su destreza al órgano.

En este apartado se estudiará el único motete a 8 voces conservado en Orihuela del maestro Roque Monserrat cuya transcripción ha sido incluida del mismo al final de esta obra.

4.2.1. Características generales

FORMA

El motete como su propio texto indica, fue compuesto para ser interpretado en la festividad de San Pedro y San Pablo que se celebraba con carácter habitual el 29 de junio⁴⁰¹. Se sabe que en la Catedral de San Salvador de Orihuela fue instituida una cofradía dedicada al apóstol a comienzos del siglo XVII⁴⁰².

A continuación se muestra como quedaría dividida la estructura del motete:

PERÍODOS (macroestructura)	FRASES (mezzoestructura)
SECCIÓN A (cc. 1-33)	F1 (cc. 1-14)
	F2 (cc. 14 – 33)
SECCIÓN B (cc. 33-60)	F3 (cc. 33-46)
	F4 (cc. 46-60)
SECCIÓN C (cc. 60-83)	F5 (cc. 60-83)
SECCIÓN D (cc. 84-96)	F6 (cc. 84-96)
CONCLUSIÓN (cc. 97-104)	F7 (cc. 97 – 104)

Para esta clasificación se ha atendido a las cláusulas más principales y a los cambios de letra. Se puede observar como en varias situaciones coinciden períodos y frases musicales.

El texto del motete es el siguiente, también se expone su traducción:

⁴⁰¹ AMO: *Kalendario de las fiestas del año del señor de 1675*.

⁴⁰² Sólo podían formar parte de la cofradía los miembros del clero catedralicio o de otras parroquias oriolanas, sufragaba los gastos de la festividad, gastos asistenciales y de deceso de los capitulares. ANTONIO LUIS GALIANO: *Cofradías y otras asociaciones religiosas en Orihuela en la Edad Moderna* (tesis doctoral), Alicante, Universidad de Alicante, 2004, pág. 76.

TEXTO NORMALIZADO Y TRADUCIDO DEL MOTETE <i>TU ES PETRUS</i>	
(SECCIÓN A) <i>Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam,</i>	Tú eres Pedro y sobre esta piedra será edificada mi Iglesia,
(SECCIÓN B) <i>et portae inferi non praevallebunt adversus eam. et tibi dabo claves regni caelorum.</i>	y las puertas de los infiernos no prevalecerán contra ella. A ti te serán dadas
(SECCIÓN C) <i>Quodcumque ligaveris super terram, erit ligatum in caelis; et quodcumque solveris super terram, erit solutum in caelis.</i>	las llaves del Reino de los Cielos Tanto como ates en la tierra quedará atado en el cielo. Así como lo que desates en la tierra
(SECCIÓN D) <i>Et tibi dabo claves regni caelorum.</i>	Quedará desatado en el cielo.
(CONCLUSIÓN) <i>Et tibi dabo claves regni caelorum</i>	A ti te serán dadas las llaves del Reino de los Cielos.

SONIDO

En la elección del timbre destaca la utilización de las voces masculinas y la potente sonoridad del órgano como instrumento acompañante. El contraste en el timbre es inexistente, puesto que los intérpretes son los mismos durante toda la pieza.

En cuanto a la dinámica no se ha observado ningún indicativo en la obra original, por lo tanto queda sujeta al tipo de textura utilizada, o esto o ya entran en juego los gustos particulares de cada director.

El tejido sonoro utilizado por el compositor es ampliamente el homofónico. Básicamente el motete ha sido diseñado desde una perspectiva armónica (¿por influencia del lenguaje orgánico?). La variación de texturas se produce dentro del estilo homófono y va desde la homofonía-acórdica hasta una homofonía menos estricta, normalmente siempre hay una o varias voces que discantan con el resto. Los diálogos entre coros se pueden dar en forma de pequeñas frases o imitaciones acórdicas dando lugar a la conocida textura inter-coral mixta. Citar por ejemplo los cc. 52-54.

ARMONÍA

El motete *Tu es Petrus* de Roque Monserrat se ubica en el 8º tono en SOL (claves altas). Los grados sobre los que se sustenta la armonía son el primero o *finalis* y el cuarto grado o

dominante modal. No obstante, las principales cadencias se dirigen hacia los grados primero y quinto. La cadencia final (IV-I) es plagal muy característica del 8º tono. El resto de cláusulas responden a una práctica de corte ornamental.

Aquí se muestran todas las especies de ligaduras que aparecen en la pieza:

Voz	Compás	Tipo de ligadura	Voz	Compás	Tipo de ligadura
<i>Cantus I 1º Coro</i>	cc. 19-20	4ª x 3ª	<i>Cantus 2º Coro</i>	cc. 72-73	4ª x 3ª
	c. 48	7ª x 6ª (sinc.)		cc. 81-82	4ª x 3ª
	cc. 63-64	4ª x 3ª		c. 89	7ª x 6ª (sinc.)
<i>Cantus II 1º Coro</i>	cc. 2-3	7ª x 6ª	<i>Altus 2º Coro</i>	cc. 9-10	7ª x 6ª
	cc. 6-7	7ª x 6ª		cc. 12-13	7ª x 6ª
	cc. 27-28	7ª x 6ª		cc. 74-75	4ª x 3ª
	c. 86	4ª x 3ª (sinc.)		cc. 79-80	4ª x 3ª
<i>Altus 1º Coro</i>	cc. 36-37	7ª x 6ª	<i>Tenor 2º Coro</i>	cc. 31-32	4ª x 3ª
	c. 37	4ª x 3ª (sinc.)		cc. 44-45	7ª x 6ª
	c. 59	4ª x 3ª (sinc.)		c. 45	4ª x 3ª
	cc. 67-68	4ª x 3ª (sinc.)		cc. 76-77	4ª x 3ª
<i>Tenor 1º Coro</i>	cc. 30-31	7ª x 6ª		cc. 95-96	4ª x 3ª
<i>Cantus 2º Coro</i>	c. 51	7ª x 6ª (sinc.)	Lig. 4ª : 14v	Lig. 7ª: 11v	
	cc. 55-56	4ª x 3ª	Sinc. => figura síncope		

De esta tabla se desprende que el compositor solo va a utilizar dos tipos de ligaduras: la de cuarta en 14 ocasiones y la de séptima unas 11 veces. El retardo de séptima en la mayoría de las veces resuelve sobre el acorde de 5ª disminuida en primera inversión.

Con Roque Monserrat se da la circunstancia que muchas de las ligaduras son prevenidas en disonancia, con carácter general la cuarta justa. Ejemplos: *Cantus I 1º coro* (cc. 63-64); *Cantus 2º coro* (cc. 72-73); *Tenor 2º coro* (cc. 31-32).

En este motete se hallan algunos fenómenos de excepción:

- El acorde de 5ª disminuida en estado fundamental entre voces extremas (c. 99).
- El acorde de 7ª menor en segunda inversión (c.30), tiene lugar en tiempo débil y funciona como una armonía de clase ornamental.

Otros elementos a destacar son los acordes en segunda inversión (por ejemplo c. 31), también utiliza los círculos de quintas (cc. 37-40) [LA-RE-SOL-DO-FA].

En el tratamiento del continuo, Monserrat no se desvincula de las voces inferiores, los dos coros cantan continuamente, por lo tanto no existe ningún pasaje (preludio, interludio...) para la ejecución pura instrumental.

MELODÍA

La calidad de la melodía queda sojuzgada por el contexto homofónico que impera en este motete. En esta ocasión la melodía está supeditada tanto al elemento textual como al rítmico.

Aquí se incluye una tabla con los diferentes ámbitos utilizados por voces:

Voces	<i>Cantus I</i> 1º	<i>CantusII</i> 1º	<i>Altus</i> 1º	<i>Tenor</i> 1º	<i>Cantus</i> 2º	<i>Altus</i> 2º	<i>Tenor</i> 2º	<i>Bassus</i> 2º
Ámbito extensión	FA ³ a SOL ⁴	MI ³ a SOL ⁴	SI ² a DO ⁴	LA ² a FA ⁴	RE ³ a MI ⁴	LA ² a SI ³	RE ² a MI ³	RE ¹ a SI ²

Conforme a lo habitual, el compositor se ajusta a un ámbito que sea fácil de interpretar para el cantante medio (lo máximo es un salto melódico de octava). Las voces más graves *Tenor* del 1º coro y *Bassus* del 2º coro son los que registran mayores tesituras con respecto al resto de los intérpretes. Conviene destacar que Roque Monserrat tendría entre sus intérpretes a un bajo bien dotado porque son muy pocos los que realmente pueden entonar el RE¹.

RITMO

Como en todos los motetes que se han analizado hasta ahora, el ritmo queda sujeto a las directrices del texto. Se contempla el uso de signos antiguos tales como los ennegrecimientos y las opuestas propiedades.

Roque Monserrat utiliza el compás de proporción menor con la intención de dotar a la pieza de una mayor velocidad. El resultado es una proporción sexquiáltera.

Como curiosidad destacar el dato llamativo que se produce en el bajo (cc. 76-78), no se sabe si se debe a una incoherencia por parte del autor, del copista o que en verdad quería establecer un simbolismo mediante el texto, porque la voz inferior canta *in terris* mientras que las voces superiores entonan *in celis*. Tal vez se deba a que el autor pretenda utilizar los elementos retóricos formulados por Athanasius Kircher, quien expone que en música existen cuatro tipo de humores: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra, los cuales se relacionan con los cuatro elementos: aire, agua, fuego y tierra⁴⁰³.

⁴⁰³ RUBÉN LÓPEZ: *Música y retórica en el Barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pág. 50.

4.2.2. Comparativa de estilos

Tu es Petrus es el único motete a 8 voces que se conserva en el Archivo Diocesano de Orihuela, contiene la misma formación que el motete *Sacerdos et Pontifex* de Jerónimo Comes CCAT-CATB.

En las características del sonido, el maestro Jerónimo Comes posee una mayor variedad en la utilización de las texturas, logra captar la atención del espectador con los continuos contrastes en el sonido. Por el contrario, la sensación que produce Monserrat es como si estuviera interpretando un verso o una armonización al órgano. Es decir, lleva a cabo una simplificación en la composición mediante la distribución de las notas del acorde entre las dos agrupaciones.

Por otra parte también se observa un tímido acercamiento al diálogo intercoral, prefiere el empleo de frases musicales más largas. Un grado de parentesco con la música de Jerónimo Comes se halla en los diálogos inter-corales con ritmos densos, por ejemplo: el pasaje de *et tibi dabo* (cc. 52-54) guarda cierto parecido estilístico con el *predicaverunt* del motete *O quam speciosa* de Comes (cc. 80-83).

La música de Monserrat es más evolucionada desde el punto de vista armónico que la de Jerónimo y Juan Bautista Comes. El ritmo y progresión de sus acordes (IV, V y I grados) siguen de cerca un estadio pretonal, tal vez se deba a la influencia del órgano sobre su estilo compositivo. (Al igual que ocurría con la música policoral de Juan Bautista Cabanilles). De todas maneras, resulta bastante evidente se dejen llevar por sus propias intuiciones como músicos, que por las exigencias de la tratadística tradicional. Aunque el músico eclesiástico está obligado a mantener el clima de sobriedad y recogimiento también está en contacto con las prácticas musicales de su tiempo.

El uso de disonancias es mucho más frecuente que con “los Comes”. En un motete de unos 104 compases se producen un total de 26 ligaduras cuando el promedio de ligaduras utilizadas por Jerónimo Comes son unas 16 ligaduras por motete (18 lig. en *O Doctor optime*, 16 lig. en *O quam speciosa* y 15 en *Sacerdos et Pontifex*).

En referente al ritmo de superficie, todos los compositores emplean el mismo tipo de notación y las figuras antiguas.

En lo que al motete analizado se refiere, Roque Monserrat utiliza el compás de compasillo y la proporción menor. Por lo tanto, no utiliza el mismo cambio de proporción que su predecesor.

Habría que valorar el resto de obras para ver si en todos los ternarios hace el cambio a proporción menor, porque según la tratadística no es igual un cambio a proporción menor que a mayor.

Al igual que ocurría con Juan Bautista Comes, Monserrat también compuso motetes en estilo antiguo, concretamente *Ego sum Panis vivus y Gratias tibi, Deus* ambos a cuatro voces y sin acompañamiento instrumental⁴⁰⁴. En Orihuela no se conserva la obra *Tu solus Sanctus* que cita Francisco Valls en su tratado⁴⁰⁵.

4.3. EL ESTILO MUSICAL DE LOS MOTETES DE JERÓNIMO COMES

En términos generales, no se puede profundizar sobre el estilo musical de Jerónimo Comes con el mismo rigor que permiten otros autores contemporáneos, puesto que la mayor parte de su repertorio se ha perdido. Únicamente es posible establecer un estilo de forma coherente en cuanto su música paralitúrgica en latín, más concretamente los motetes.

Jerónimo Comes se define como el más digno heredero del legado musical de su tío Juan Bautista, en ningún caso adquiere la dimensionalidad de éste por haber centrado toda su actividad en Orihuela. Si bien, no es cierta la aseveración de J. Climent sobre Jerónimo Comes: “Por lo visto no heredó el talento musical de su tío y con su muerte (la de Juan Bautista Comes) se eclipsó su nombre, casi por completo”⁴⁰⁶. En primer lugar, existen pocos compositores españoles que puedan ser comparados con Juan Bautista, puesto que su obra trasciende por su faceta de innovador y por sus grandes aportaciones a la música barroca española, en cualquier caso, son compositores distintos y pertenecen a épocas diferentes. Por otra parte, los factores socio-económicos a menudo están muy ligados a la producción musical.

Entre los rasgos distintivos de su música, destaca por los principios barrocos básicos: carácter solemne, dramatismo, grandiosidad y el contraste sonoro como principio discursivo en toda su producción.

Sus motetes se enclavan en distintas festividades según el calendario litúrgico oriolano: Santo Tomás de Aquino (patrón de los estudiantes) en enero, la Virgen del Rosario en octubre y

⁴⁰⁴ JOSÉ CLIMENT: *Música de la Catedral de Orihuela – Pequeña antología*, Valencia, Fundación “La luz de las imágenes – Orihuela”, 2003, págs. 57-60.

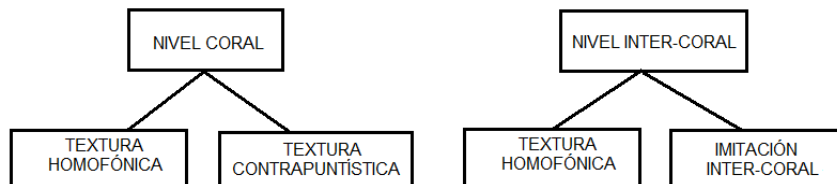
⁴⁰⁵ FRANCISCO VALLS: *Mapa Armónico Práctico*, manuscrito de 1742, Barcelona, Institución Milá y Fontanals – CSIC, 2002 (Edición facsímil del Manuscrito 783), fols. 104r.

⁴⁰⁶ CLP, pág. 27.

en las vísperas de la Confesión del obispo con motivo de las visitas pastorales que el pontífice realizaba en su diócesis.

En cuanto a la estructuración que lleva a cabo en su *opus*, Comes no escoge una forma fija establecida, la longitud del motete viene dada por el número de frases utilizadas. Da la casualidad, que en los tres motetes analizados coincide una estructura ternaria (A, B, C), pero no tiene por que darse siempre esta forma. El principal indicativo para fijar la estructura viene dado por la musicalización del texto, por las cadencias que realizan conjuntamente los dos coros y por el contraste de las texturas. Las frases musicales no están interconectadas temáticamente sino que permanecen sujetas todo el tiempo al texto. No obstante, los motivos como tales, solo se producen en los pasajes contrapuntísticos mediante la incorporación del “paso”. En otros contextos se debería de hablar de leves imitaciones rítmicas.

El sonido constituye el elemento más característico de la música de Jerónimo Comes, el compositor le confiere una función eminentemente expresiva al alternar pasajes homofónicos con otros fragmentos polifónicos. En la música policoral de Comes van a aparecer dos niveles de texturas:



El nivel coral comprende las variaciones en la trama surgidas en un solo coro, mientras que en el policoral se pueden dar: la textura homofónica, cuando los dos coros realizan su actividad de manera simultánea o la imitación inter-coral cuando se producen diálogos entre los dos conjuntos.

La textura contrapuntística a nivel policoral es inexistente. Los dos coros solo se unen en polifonía en una sola ocasión: el motete a 5 voces *O Doctor optime* (cc.1-19 y 31-40), en esta ocasión el *altus 1* pasa a formar parte del segundo coro, como si fuera un coro a 5 voces.

Otra excepción tiene lugar en el motete *O quam speciosa* (cc. 15-21) donde se sucede dos tipos de trama en *alternatim*: la contrapuntística a nivel coral y el diálogo inter-coral.

Lo habitual en el género policoral comesiano es la sucesión de bloques homófonos, si bien, cuando el fragmento a imitar es muy corto, por ejemplo una palabra se produce lo que M. T. Ferrer ha denominado como textura inter-coral mixta⁴⁰⁷:

Motete *O quam speciosa* cc. 80-83

The image shows a musical score for a motet. It consists of four staves. The first three staves have the lyrics 'pre-di-ca-ve-runt' and the fourth staff has 'tis-si-mam'. The score is in G major and 4/4 time. Red boxes highlight imitative passages where one voice part enters with a new phrase while others continue. Blue dashed lines indicate homophonic passages where all voices move together. Vertical dashed lines separate measures.

Entre todos los tipos de tramas utilizados por Comes, la gran ausente es la del tipo melodía *plus* acompañamiento, aunque en el motete *O doctor optime* se producen breves pasajes donde el arpa acompaña a la voz solista lo cierto es que estos fragmentos son asimilados dentro del contexto homofónico.

Destaca por la utilización de tonos afectivos que contienen un *ethos* de alegría y júbilo, como es el caso de los motetes *O doctor optime* y *Sacerdos et Pontifex*. En el caso del motete mariano *O quam speciosa* la elección del primer tono está relacionado con una expresión de devoción y reverencia.

En cuanto al uso de la disonancia, el autor se ajusta a las normas tradicionales del contrapunto. Aquí se añade una tabla donde figuran los tipos de disonancias empleados en cada una de las piezas analizadas:

⁴⁰⁷ MARÍA TERESA FERRER: *Antonio Teodoro Ortells y su legado en la música barroca española*, Valencia, Institut Valencià de la música, 2007, pág. 179.

		Tipos de ligaduras utilizadas			
		4ª x 3ª	7ª x 6ª	5ª dism.	2ª x fund.
Motetes	<i>O Doctor optime</i>	10	6	1	0
	<i>O quam speciosa</i>	7	5	3	1
	<i>Sacerdos et Pontifex</i>	10	1	3	1
	Total	27	12	7	2

El predominio de la ligadura de 4ª es muy superior al resto. Dado el carácter mixto de esta disonancia, es muy común entre las voces agudas (cláusula *cantizans*) sobre todo en las cadencias de finales de frase o sección. La séptima es la segunda de las opciones para el compositor, normalmente siempre va seguida de un acorde en primera inversión. En el caso de la quinta falsa o disminuida requiere del movimiento del bajo para ser considerada como tal. Por último la ligadura de 2ª siempre se produce en las voces más graves, en *O quam speciosa* la produce el *tenor-bassus* y en *Sacerdos et Pontifex* la voz del bajo.

Jerónimo Comes utiliza con gran profusión los acordes en primera inversión, mientras que los acordes en segunda inversión se suceden de manera muy excepcional siempre en el segundo tiempo del compás (ejemplo: motete *O quam speciosa* c. 39 y 78).

En lo referente al uso de armonías poco convencionales citarles los acordes de quinta disminuida y séptima. A continuación se añade una tabla donde se especifican todos los intervalos disonantes empleados por el compositor:

Ejemplos de armonías extravagantes			
	Tipo de acorde	Compás	Tiempo
<i>O Doctor optime</i>	Quinta dism. en 1ª inv.	11	débil
<i>O quam speciosa</i>	Quinta dism. en 1ª inv.	14	débil
<i>Sacerdos et Pontifex</i>	Séptima en 1ª inv.	12	débil
	Séptima en 1ª inv.	20	débil
	Quinta dism. en 1ª inv.	25	2º tiempo fuerte
	Séptima en 1ª inv.	26	débil
	Quinta dism. en E. F.	44	1º tiempo fuerte
	Séptima en 1ª inv.	59	1º tiempo fuerte
	Quinta dism. en 1ª inv.	72	débil
	Séptima en 1ª inv.	84	1º tiempo fuerte
	Séptima en 1ª inv.	91	1º tiempo fuerte

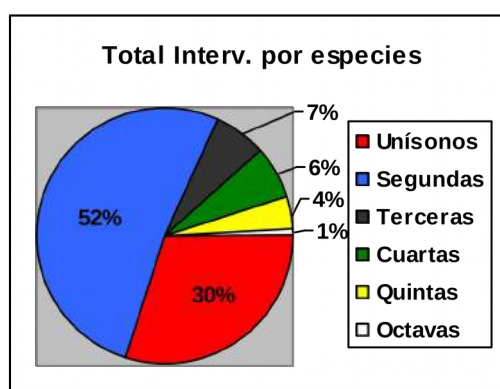
Vemos como los acordes disonantes se encuentran mayormente en el motete *Sacerdos et Pontifex*. Los casos más llamativos se producen como consecuencia del uso del cromatismo (c. 44 y 59) y por la introducción de la fórmula rítmica yambo en el ternario (c. 84 y 91).

Por otra parte, no se ha encontrado ninguna partitura en la que se conserve el acompañamiento para órgano. La única pieza en la que interviene un instrumento acompañante se da en el motete *O doctor optime*, corresponde a un arpa sin cifrado. La línea del bajo sigue de cerca sin alejarse ni un ápice de su función principal que es la de sostén armónico.

Referente a la funcionalidad contenida de la melodía, decir que en aquellos períodos contrapuntísticos el valor de la melodía resalta sobre el resto de elementos, mientras que en los contextos homofónicos da una sensación de discontinuidad por la fragmentación a la que está sometida.

A continuación, se aporta una tabla acompañada de un diagrama donde se enumeran todos los intervalos contabilizados en todos los motetes, con el objetivo de dilucidar el perfil melódico de Comes:

		Total intervalos utilizados					
		Unísonos	Segundas	Terceras	Cuartas	Quintas	Octavas
Motetes	<i>O Doctor optime</i>	172	355	29	41	23	7
	<i>O quam speciosa</i>	433	697	88	88	53	8
	<i>Sacerdos et Pontifex</i>	365	653	102	82	53	12
	Total	970	1705	219	211	129	27



La melodía de Jerónimo Comes es esencialmente diatónica, como así lo confirman los tres análisis realizados. En todos los casos (si hallamos los %), más de la mitad de los movimientos melódicos se producen en *gradatim*. El sentido melódico en general, es de carácter lineal sin grandes abrupciones, adaptándose a una tesitura de octava.

Por las piezas que se han conservado, no utiliza pausas en todas las voces como sí ocurría en la obra del tío.

Jerónimo Comes no ha compuesto ningún motete en estilo canónico, tampoco conocemos si ha escrito algún motete en estilo antiguo. Aunque en Orihuela se conservan un gran número de motetes a cuatro voces anónimos.

5. CONCLUSIONES GENERALES

En este apartado se recogen las conclusiones dispersas en cada uno de los capítulos anteriores. El fin que tiene este apartado es dar solución a los objetivos y preguntas planteadas en la introducción así como exponer la necesidad de nuevas líneas de investigación.

5.1. JERÓNIMO COMES Y SU ENTORNO MUSICAL

El periodo de actividad de Jerónimo Comes se inserta en una época de gran crisis para la monarquía española, dentro de los reinados de los Austrias menores: Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1675-1700). Es la época del ocaso del imperialismo español y esto se deja sentir por las derrotas militares, descensos demográficos y bancarrotas comerciales.

En lo que a las artes se refiere viven su mejor momento, el siglo XVII ha sido considerado como el “Siglo de Oro español”, destacan principalmente: la pintura, arquitectura y la literatura. En cuanto a la música todavía queda mucho por estudiar.

En la música religiosa existe una gran similitud entre las instituciones musicales españolas y las regiones del sur de Italia (Reino de Nápoles o de las Dos Sicilias) y de Roma, la capital del catolicismo⁴⁰⁸. Gran parte de los historiadores destacan el grado de hermetismo y aislamiento que caracteriza a la música religiosa española en contraste con otras tradiciones europeas (austríaca, veneciana o francesa). Tal vez las mayores innovaciones se produzcan dentro de la música organística, ya que estos intérpretes-compositores hacen un uso acusado de la disonancia. Uno de los más internacionales y contemporáneos a Jerónimo Comes fue Juan Bautista Cabanilles Barberá, llamado el “Bach español”.

La capilla de música oriolana queda muy lejos del prestigio de otras instituciones como Toledo o Sevilla en Castilla o Valencia y Zaragoza en Aragón. En Valencia por ejemplo, el maestro de Capilla percibía unas 500L (todo incluido, capellanía y servicios de música) mientras que en Orihuela tan solo unas 140L⁴⁰⁹.

El personal al servicio de la música en la fábrica orcelitana durante el período estudiado, ronda los 17 intérpretes “como mínimo”, a saber: cuatro capellanes del rey, cuatro capellanes del número, dos sochantres, dos organistas, cuatro mozos de coro y un bajón. No obstante, en

⁴⁰⁸ JOHN WALTER HILL: *La música barroca – Música en Europa occidental, 1580-1750*, Madrid, Ed. Akal, 2008, pág. 275.

⁴⁰⁹ PB, pág. 145.

ocasiones temporales era usual contratar a más cantores en las grandes celebraciones como la Natividad del Señor, la celebración de la Santísima Trinidad o *Corpus Christi*, en las cuales se contrataba a una compañía de ministriles.

Otras festividades de gran importancia para las cuales intervenía la capilla de música al completo, eran en las fiestas catalogadas como “fiestas de seis capas o dobles de primera clase”, entre las más destacables se citan: el 1 de enero “la Circuncisión del Señor”, 5 y 6 de enero vísperas y segundas vísperas de reyes, 1 y 2 de febrero “la Purificación de Nuestra Señora”, los maitines de tinieblas o Miércoles de Ceniza, el ciclo pascual o Semana Santa, 23 y 24 de junio “San Juan Bautista”, 17 de julio “Santas Justa y Rufina”, 25 de julio “Santiago Apóstol”, 6 de agosto “la Transfiguración del Señor”, 1 de noviembre “Todos los Santos” y por supuesto las fiestas de la Virgen del Rosario (primer domingo de mayo y primer domingo de octubre). Unas fechas son fijas y otras móviles dentro del calendario litúrgico.

Luego se encuentran otros actos ceremoniales que, aunque pueden asumir la misma importancia que las anteriores, son de carácter extraordinario, por ejemplo: diversos eventos históricos: la boda de un noble de la ciudad, la investidura de un obispo, la muerte de un rey, etc.

La capilla de música oriolana seguía una estricta normativa en materia de jerarquía. Cada uno de los miembros de dicha institución percibía una retribución en consonancia con el cargo que desempeñaba. En la cúspide se encuentra el *president* o pavorde, el cual vigilaba atentamente la actividad de la capilla y en la parte más baja se encuentran los mozos de coro, con una retribución de 10L/año.

Sin duda las penurias por las que atravesó la región del Bajo Segura a mediados del siglo XVII, se hicieron sentir en la música, cuando se decide contratar a un solo ministril⁴¹⁰. También para impedir la pérdida en la calidad de la música se disponen capellanías de tipo mixto, como por ejemplo el caso de Baptiste Istela, quien fue cantor seglar e instrumentista durante el magisterio de Comes.

Un rasgo particular de la Catedral de Orihuela es que durante el siglo XVII se nombran maestros de capilla sin ningún tipo de concurso-oposición, como ocurre con el caso de Sebastián Guevara, Jerónimo Comes o Roque Monserrat, mientras que otros cargos de inferior categoría como las capellanías, organistía e infantillos era práctica común. Al igual que ocurre en nuestros

⁴¹⁰ ADO *Diccionario histórico de acuerdos capitulares*. Año 1652 – 7 de septiembre – V. ministriles: quita el cabildo todos los salarios que da la fabrica a los ministriles, y dexa solamente las 60L del baxon.

días, se sucedían corruptelas o sinecuras como el nombramiento de intérpretes sin la aprobación expresa del maestro de capilla⁴¹¹.

Por último decir que las variaciones “exactas” dentro de la capilla de la música no han podido ser estudiadas con la fidelidad científica que requiere. El trabajo se ha centrado más en la parte biográfica de la figura de Jerónimo Comes y esto ha redundado en detrimento de esta sección. De especial importancia son los *Libros de cuentas de la mayordomía* donde se halla gran información sobre las contrataciones de músicos asalariados no sujetos a beneficios eclesiásticos. Al contrario que ocurre en la Seo valenciana, en Orihuela no se encuentra ningún manuscrito expresamente dedicado a la plantilla de la música.

Por otra parte, fuentes tan valiosas como los *Libros de capellanías* no se han podido consultar por diversas causas. Dadas las limitaciones temporales y la inexistencia del servicio de reproducción de documentos del Archivo Diocesano de Orihuela no se ha podido ilustrar con mayor detenimiento las fuentes consultadas durante el periodo de investigación.

Entre las conclusiones referentes a la biografía de Jerónimo Comes, no se ha aportado nada nuevo de su primer período, solamente su nombramiento como acólito en 1644 y aclarar y perfilar lo que ya fue investigado por J. Climent con anterioridad.

Como era habitual en aquella época los oficios se organizaban en torno a gremios, la mayoría de carácter familiar. En la música se encuentran varios casos como el de Roque Monserrat perteneciente a una familia de organistas. En la familia de Jerónimo Comes, tanto su tío Juan Bautista, el padre Pedro Pablo y su otro tío Joan Vicent desempeñaron labores ligadas a la capilla de música en la Catedral de Valencia.

Según J. Climent, Jerónimo Comes debió de ingresar en 1636 o 1637, pero en los protocolos de estos años no se ha observado ninguna referencia a un Comes infantillo. El único periodo que se conoce con seguridad es el ejercicio de 1639-1640. Como bien explica el *Protocolo notarial de Crispín Pérez Calvillo*, el 16 de julio de 1639 se le nombra infante del coro sustituyendo a Nicolás Sales. Por todo esto se puede conjeturar que tan solo sirvió de monacillo durante un año.

⁴¹¹ ADO *Diccionario histórico de acuerdos capitulares*. Año 1652 – 8 de julio – V. Capilla de música: Admisión en ella por el cabildo de un particular y sin contar con los músicos.

No se ha podido conocer de cerca la relación que mantuvo con su tío Juan Bautista durante el periodo 1639-1643 y tampoco se sabe nada sobre el contacto epistolar que mantuvo con su segundo maestro, el contralto Francisco Navarro (1643-1648).

En relación con los antecedentes en la capilla oriolana se conocen los nombres de los dos antecesores de Comes:

- Lluys Juliá o Luis Julián: según J. Pérez fue nombrado instituido de maestro de capilla en 1638⁴¹² y según se ha podido demostrar en este estudio fallece con ocasión del brote de peste negra que padeció la ciudad de Orihuela en 1648⁴¹³. En el Archivo Diocesano de Orihuela se conservan un total de cinco composiciones de este autor (todas en latín)⁴¹⁴.
- Sevastiá Guevara o Sebastián Guevara: este maestro sirvió en calidad de interino entre el 27 de febrero de 1649 y 14 de mayo de 1650. No se conserva ninguna composición suya.

El magisterio de Jerónimo Comes fue uno de los más extensos de todo el siglo XVII, con un total de 25 años (septiembre de 1651 a julio de 1676). A la luz de las fuentes documentales se sabe que el maestro valenciano gozó de una gran productividad dados los numerosos encargos de la capilla. De forma habitual, el cabildo encargaba la última semana de noviembre la composición de villancicos de Navidad para lo cual concedía 15 días de presencia que le permitía ausentarse de sus oficios como presbítero pero no de sus labores docentes. Según las informaciones que se desprenden de las *Actas capitulares* se contabilizan un total de 13 encargos de villancicos, de los cuales no se conserva ni uno solo.

Al parecer se sirvió sin ningún reparo de las composiciones de su tío para sus labores con la capilla de música, quien pudo servir como fuente inspiradora para sus propias creaciones. En la actualidad, el número de composiciones de Juan Bautista conservadas en Orihuela es superior a las del propio Jerónimo Comes.

El último periodo del magisterio de Jerónimo Comes se caracteriza por sus continuas riñas con el cabildo debido a una suma de acontecimientos que se explican en el capítulo

⁴¹² PB, pág. 822.

⁴¹³ ADO *Actas capitulares* Vol. 11, fol. 92r. Día 20 de octubre de 1648: *Decrev. que per quant es mort lo Mestre de capella...*

⁴¹⁴ JOSÉ CLIMENT: *Fondos musicales de la región valenciana – Catedral de Orihuela*, Vol. IV, Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986, pág. 146.

correspondiente⁴¹⁵. El asunto debió de complicarse hasta el punto que se hizo necesaria la contratación de un segundo maestro de capilla (Frances Soler proveniente de Elche).

En julio de 1676, Comes suplica al cabildo que le jubilen y le libren de sus obligaciones con la capilla de música. Dos años después, en noviembre de 1678 le sobrecogería la muerte. Se sabe con certeza que murió en estas fechas por la fecha del testamento (18 de noviembre) y porque en diciembre de dicho año, no figura su beneficio de la mensa. También se sabe que otros beneficiados acuden “en la vacante de Comes” a las festividades que le corresponderían a aquél.

Los principales indicios que permitieron descubrir el fallecimiento del maestro valenciano se encuentran en el *Libro de mayordomía del año 1679*, en el folio (sin numerar) correspondiente al presbítero Comes donde figuran las palabras clave: “albacea” y la abreviatura “Qd.” (*quondam*: en otro tiempo o el que fue) en lugar de la habitual M^o (mossen) o B^t (beneficiat). En el documento se acompaña la firma de su testamentario, el canónigo Cristóbal Gómez:

*En nombre de **albacea** del **Qd.** Comes ajuste todas las messadas de su annata dexe pagadas la restitucion las propiedades de dobla y aniversarios y las partidas de arriba y alcanzo el cumplimiento de toda la annata doze libras tres dineros las cuales he recebido y por la verdad lo firme. [Firma de Gomez]*⁴¹⁶

Se desconocen cuáles fueron las causas de su muerte, ya que no se conservan las actas médicas, tampoco el *Libro de entierros y oleares* de 1678. La noticia de su muerte debió de pasar desapercibida porque no aparece anotada en las *Actas capitulares* del citado mes de noviembre.

Un dato certero es que durante las vacaciones de ese año (normalmente 60 días), abandonaría temporalmente la ciudad de Orihuela y tras pasar los cordones sanitarios interpuestos en el verano de 1678 enfermó y falleció. Se tiene constancia que salió “al campo” porque pidió prestadas 18L a una tal Anna Martínez como figura en su testamento⁴¹⁷.

Nada se sabe acerca de su música, en el testamento no legó ninguna partitura a sus beneficiarios. Los *Protocolos notariales de Ginés Ros* contienen información suficiente sobre la tasación de los bienes de Comes y en el inventario de los bienes realizados en el mismo año con posterioridad a su defunción, figuran dos libros de música. Si bien estos documentos no han podido ser estudiados con mayor detenimiento dado que no se han facilitado la reproducción de

⁴¹⁵ Véase págs. 54-55 de la presente obra.

⁴¹⁶ ADO *Libro de mayordomía del año 1679*. Sin foliar.

⁴¹⁷ ADO *Protocolos de Ginés Ros de 1678*, fol. 466v.

los documentos. Tal vez en futuras investigaciones se pueda conocer qué ocurrió con las composiciones de Jerónimo Comes.

5.2. EL MOTETE DEL *SEICENTO*

En el apartado historiográfico de la evolución del motete en este trabajo se explica de forma detallada la transformación surgida entre el motete renacentista y el motete policoral del siglo XVII.

En la actualidad no existe ningún estudio específico de la forma motete en lengua española. Para poder realizar una historiografía se debe acudir a la bibliografía foránea. El estudio de los repertorios litúrgicos como motetes y misas han despertado escaso interés en nuestro país, tal vez porque las mayores innovaciones se producen en los repertorios profanos como los villancicos, pero dado que la gran cantidad de estas obras se conservan también, tal vez se deberían de incluir en los trabajos musicológicos con el fin de poder vislumbrar los cambios o influencias de otros géneros.

El motete o canción sacra, es un tipo de composición que se engloba dentro del estilo eclesiástico paralitúrgico en lengua latina. Se caracteriza por su gran versatilidad, ya que puede ser utilizado en gran variedad de contextos ceremoniales. Durante el *seicento* esta forma iniciará su decadencia ante el empuje de los géneros teatrales o profanos como el villancico o el oratorio. Además en la mayoría de los templos hispanos ya se disponen de numerosas colecciones en ediciones manuscritas o impresas de los grandes maestros renacentistas como Palestrina, Guerrero o Victoria.

En la España postconciliar siguió de forma muy ortodoxa las disposiciones adoptadas en Trento, incluso más que la propia Italia, y no permitió las innovaciones procedentes del teatro o la ópera. Tan solo a finales del siglo XVII se producirá la incorporación de los instrumentos del teatro (violines, violones, oboes, clavecín, etc.).

En el caso valenciano en el siglo XVII se encuentran dos clasificaciones de motetes:

- El motete en *stilo antico*: heredera de la tradición renacentista, normalmente escrita a cuatro voces o pocas más, siguen el proceso compositivo de la imitación desarrollada (un tema inicial que se repite en todas las voces). Destaca por su perfil lineal, superposición de líneas melódicas independientes, articulación de tipo laminada, esto es, líneas

melódicas solapadas (antes de que termine una frase comienza la siguiente) y escrito *a capella* sin acompañamiento instrumental.

Este tipo de composición tuvo su culmen hacia la segunda mitad del siglo XVI con Bernardino de Ribera o Ginés Pérez, aunque en el siglo siguiente todavía se seguirán interpretando. De hecho compositores como Juan Bautista Comes o Roque Monserrat componen motetes en este estilo.

- El motete *concertato*: destaca principalmente en el empleo de la policoralidad dialogante, aunque también presentan algunas similitudes con el motete renacentista como los pasajes polifónicos o imitativos en los inicios. Incluyen nuevos elementos como la utilización de los solos o “sencillos”, la utilización del continuo y los ministriles. Con el empleo de los afectos en la música se consigue una melodía mucho más dramatizada. En general, existe un predominio de la armonía sobre la melodía por la influencia del acompañamiento instrumental.

Los pioneros en este tipo de composiciones serán: Mateo Romero, Ambrosio Coronado de Cotes y por supuesto, Juan Bautista Comes quien finalmente le pone el broche final y lo consolida como género propiamente barroco. Juan Bautista fue de los primeros maestros en hacer obligatorio el uso del continuo con cifrado, también la incorporación del arpa como instrumento acompañante, la instauración de varios coros situados en lugares diferentes con densas texturas homorrítmicas. Tiene motetes para 12 voces o tres coros como *O magnum misterium* o *Hodie nobis*⁴¹⁸.

A Juan Bautista Comes se le debe la fundación de la llamada “Escuela valenciana policoral”, contó con muchos seguidores y alumnos, su obra fue muy apreciada tanto a nivel nacional como en el Nuevo Mundo. Las principales fábricas españolas se disputaron sus servicios.

⁴¹⁸ CLP, pág. 164.

5.3. CARACTERÍSTICAS DE LOS MOTETES DE JERÓNIMO COMES

El motete *O doctor optime* a 5 voces (A-CATB):

Es una pieza policoral de tema libre y suelto, por lo tanto no se inspira en ninguna melodía previa, está dedicado a la festividad de Santo Tomás de Aquino (1221-1274), doctor de la Iglesia católica y patrón de los estudiantes, como figura en el tercer verso del motete *beate Thoma*. Su festividad se ubicaba, en la época de Jerónimo Comes, el 7 de marzo dentro de los días hábiles o fechas fijas del calendario litúrgico.

Según se desprende de las fuentes documentales oriolanas, el 3 de marzo de 1672, Jerónimo Comes pide permiso al Cabildo catedralicio para asistir a la celebración de un acto religioso extraoficial con motivo de la festividad de Santo Tomás de Aquino, de modo que es solicitada la presencia de la capilla de música tanto por el Concejo como por el rector de la Universidad de Orihuela en el Colegio de Santo Domingo. Para tal ocasión, sin duda Jerónimo Comes tuvo que componer un motete similar al que se estudia aquí. Dado el tipo de festividad, no requiere de un gran aparato musical, de ahí el reducido número de voces empleadas.

Entre las particularidades más señaladas de esta pieza:

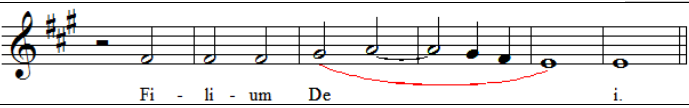
- Se estructura en seis frases musicales repartidas en tres secciones más una frase de carácter conclusivo. Para establecer esta clasificación se atienden a tres parámetros fundamentales: texto (va indicar la duración de la frase), la textura (elemento contrastivo), las cadencias (marcan el final de las frases musicales).
- Destaca como novedad la incorporación del arpa como instrumento acompañante. Según las obras conservadas en Orihuela se trata de uno de los primeros autores en admitir este instrumento, no se sabe si fue el primero, ya que el arpa se incorpora en las capillas religiosas españolas en la década de 1620.
- En la idiomática del motete, no se advierten grandes diferencias entre el primer y segundo coro, la voz solista no posee ni una sola sección específica, tampoco se hallan indicaciones sobre niveles de intensidad (dinámicas), ornamentos, quiebros o inflexiones de la voz.
- En los pasajes imitativos, la voz solista del primer coro se funde con el segundo coro, de esta manera, la pieza se convierte en un motete en cinco partes.

- En los contextos homofónicos, el segundo coro asume una función más rítmica que melódica. Jerónimo Comes explota al máximo el recurso dialéctico solista-*tutti*.
- El idioma escogido es el latín medieval eclesiástico, lo que el copista debió de valorar es la adaptación del texto para el intérprete, por ello se eliminan los diptongos *ae* y la hache en *Thoma*.

El motete cuenta con dos arpas como acompañamiento instrumental, la primera opción figura con la denominación *Acompa. Arpa* y la segunda viene como *Arpa* “a secas”. Ambas opciones figuran en la transcripción, el segundo acompañamiento se le ha puesto la denominación “alternativo”, puesto que no se advierten grandes diferencias entre los dos. Para este análisis se ha optado por la primera opción, por ser aquella la que sigue de cerca la línea del bajo y además la ornamentación es mayor. En esencia posee la misma base armónica, el segundo acompañamiento utiliza figuraciones más largas y únicamente se centra en hacer sonar los bloques acórdicos importantes. Los dos bajos se suceden al mismo tiempo y con la misma armonía, solo difieren en un par de compases.

Entre las razones por las que se ha optado por un único acompañamiento, se ha hecho atendiendo a la normativa del teórico Francisco Valls, quien expone que hasta seis voces solo es necesario un único acompañamiento. No obstante ello no excluye la posibilidad, de que esta pieza se interpretara con los dos acompañamientos. Se sabe que al organista primero se le retribuía con un complemento salarial por la interpretación con el arpa.

J. Climent publica este motete en su Antología con ocasión de la exposición de la *Luz de las Imágenes*, en el año 2003. En su publicación lo que hace es fundir ambos bajos en uno solo escogiendo “a placer” entre los dos diseños rítmicos el que más se ajusta a sus necesidades. También transporta la pieza una tercera descendente en lugar de una cuarta, con lo que tiene un aspecto de LA mayor con tres sostenidos. Los compases 78-79, se produce una diferencia con nuestra transcripción. Los últimos siete compases correspondientes a la voz solista fueron copiados en el verso del folio original de modo erróneo, de forma que se pueden realizar diversas interpretaciones del fragmento en concreto. Aquí se aporta las dos transcripciones junto con el fragmento original:

Fragmento del manuscrito original	
Transcripción de J. Climent	
Transcripción propuesta en este estudio	

El motete *O quam speciosa a 7 voces* (CAT-CATB):

Este motete es de temática mariana como bien advierte J. Climent en su catálogo⁴¹⁹, si bien aparece anotado con la “t” intervocálica: *spetiosa* en lugar de *speciosa*.

La virgen del Rosario gozó de gran devoción en la ciudad de Orihuela. se sabe que en la Catedral había una capilla dedicada a esta Virgen, costeada principalmente por la Cofradía del Rosario. Jerónimo Comes en su testamento encarga “cien misas rezadas en el Altar de la Virgen del Rosario para la salvación de su alma”. Así pues, la festividad de la Virgen del Rosario estaba ligada al propio del tiempo o días móviles de la música y constaba de dos días festivos: uno el primer domingo de mayo o Rosario de mayo y el otro el Rosario de octubre en la primera semana del mes. Esta festividad gozaba de una gran solemnidad, por lo tanto el aparato musical requerido era más costoso.

Entre las principales características de este motete se deben de señalar:

- Estructuración en ocho frases repartidas en tres secciones, más una frase de conclusión.
- La voz de tenor del primer coro, asume funciones de bajo y de tenor, ya que funciona como base armónica a la misma vez que interpreta pasajes en la tesitura del tenor, por ello la voz que lo interpretase sería un barítono en lugar del tenor dada el amplio registro que abarca, como bien indica en el manuscrito original la denominación sería *Tenor-bassus*.
- El lenguaje musical empleado por los dos coros es el mismo, si bien la participación del primer coro es superior al segundo y los pasajes imitativos son interpretados en su mayoría por el primer coro.

⁴¹⁹ JOSÉ CLIMENT: *Fondos musicales de la región valenciana – Catedral de Orihuela*, Vol. IV, Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986, pág. 120.

Referente al acompañamiento instrumental, no se ha conservado el manuscrito original, de modo que en este estudio se ha procedido a su reconstrucción, tal y como exigen las premisas de aquella época. Para ello se ha imitado el bajo que acompaña al motete *O doctor optime*. El tipo de bajo adoptado es un *basso seguente* que copia literalmente la línea del bajo, realizando en ocasiones saltos octavados. También se le dota de una cierta independencia en las secciones polifónicas pero evitando en todo momento que interrumpa en el devenir musical de las formaciones vocales.

El motete *Sacerdos et pontifex* a 8 voces (CCAT-CATB):

Constituye la única pieza conservada con las dos formaciones al completo siguiendo así la estela compositiva de los maestros de aquella época.

El texto del motete está sacado de la antífona del mismo nombre⁴²⁰. Esta composición se interpretaría con seguridad en las primeras vísperas del “Confesor del obispo”. Normalmente este tipo de festividades tienen que ver con las diversas visitas pastorales que realizaban los obispos a las distintas parroquias de su diócesis. La pieza en cuestión se interpretaría durante la denominada “Misa pontificia” que oficiaba el obispo en persona. Otros supuestos también posibles, cuando se produce el nombramiento de una dignidad como el pavorde de la Catedral.

Esta festividad estaba considerada como “función extraordinaria” en el ceremonial oriolano, por lo tanto la asistencia no era obligatoria para los capitulares. Pero dado que es un acto institucional de primer orden lo más probable era que asistiera la capilla de música al completo.

Las visitas del obispo a la Catedral poseían un rango de “seis capas” o “dobles de primera clase”, esto es función de canto de órgano solemne para dos o más coros.

Entre las características más destacadas de este motete se señalan las siguientes:

- Estructura de ocho frases repartidas en tres secciones más una frase de conclusión.
- Los dos coros asumen la misma importancia en la interpretación.
- El tenor del primer coro cumple con funciones típicas de bajo.

⁴²⁰ LU, pág. 1173. De ahí la confusión de que algunos autores denominen a esta pieza como antífona en lugar de motete.

- Utilización de las proporciones ternarias, concretamente el compás de proporción mayor, según la normativa que establece Pablo Nasarre. La relación entre el compás de compasillo y compás de proporción mayor es tripla (una semibreve equivale a una breve perfecta en el compás de proporción mayor). En el momento de la transcripción se pensó como una relación sesquiáltera (a compás de proporción menor), ya que desde la óptica de la interpretación resulta más coherente el cambio a proporción sesquiáltera por considerarse menos “antinatural”, pero desde el punto de vista científico y siguiendo *stricto sensu* la normativa que marca la tratadística parece más obvio considerar la proporción tripla. Las dos soluciones serían igualmente válidas, ya que al final lo que cuenta es el gusto del intérprete o director de coro.

Para la reconstrucción del bajo se han partido de las mismas premisas que el motete *O quam speciosa* explicado con anterioridad.

Para concluir este apartado hay que decir que todas las obras estudiadas se encuentran en un estado más que aceptable para su transcripción, salvo algunas lagunas descritas en el motete *Sacerdos et Pontifex*. Ninguna referencia se tiene con respecto a los copistas de los motetes de Comes, uno de los estudios pendientes tiene que ver con las marcas de agua de las partituras, con el objeto de datar con una mayor exactitud las piezas estudiadas.

5.4. EL ESTILO MOTÉTICO DE JERÓNIMO COMES

El repertorio musical conservado del maestro Jerónimo Comes responde tanto en su función como en su estilo musical a la praxis de la música religiosa española de la segunda mitad del siglo XVII y por encima de todo está su condición de sacerdote con respecto a su disposición para con el arte musical. Este autor desarrolló toda su carrera profesional en una Catedral “de segunda” (dentro del marco religioso español), por lo tanto sus producciones no presentan una orientación hacia lo profano, como sí sucedía con su tío Juan Bautista, ya que aquél si que estuvo en contacto con el ambiente palaciego de la capilla musical de Felipe III.

Toda su producción musical conservada es paralitúrgica en latín: motetes policorales. Nada se sabe hasta la fecha de sus composiciones en lenguas vernáculas como los villancicos u oratorios. Tampoco están presentes en sus obras el estilo de composición en *cantus firmus*, el

estilo canónico, la utilización de versos de dramaturgos españoles o el empleo de la técnica del *contrafactum* para los temas populares.

Partiendo de las fuentes estudiadas se puede determinar que el estilo motético de Jerónimo Comes destaca por su ostentosa sonoridad, solemnidad, contraste y movimiento como mandan los dictados estéticos del barroco hispánico, pero sin grandes pretensiones de evolución o innovación (como sí sucedería con autores posteriores, como José Pradas, Pedro Rabassa o Matías Navarro). Los rasgos estilísticos de su música se caracterizan por el tradicionalismo y el continuismo de la corriente policoral valenciana de inicios del siglo XVII.

Su principal valía reside en el tratamiento del tejido sonoro. En este sentido figura entre los grandes orquestadores de coros del levante español de la segunda mitad de siglo. La tipología preferida en sus composiciones es la homofónica, Jerónimo Comes concibe cada uno de los coros como unidades sonoras, es decir como si de una sola voz se tratara. El artificio imitativo se produce como consecuencia del juego a nivel coral (polifonía) o inter-coral (imitaciones de bloques armónicos entre coros).

Una de las grandes ausencias del estilo motético de Jerónimo Comes se encuentra en la reproducción de los “solos” ya que en los tres motetes conservados no se contempla ni una sola sección dedicada a un intérprete solista.

Se sabe poco o nada acerca de la instrumentación que empleaba Jerónimo Comes en sus composiciones, sólo el caso del arpa en el motete *O doctor optime* (dada la imposibilidad de trasladar un órgano a un acto externo a la Catedral). Fueron sin duda varios los organistas que estuvieron a las órdenes del maestro valenciano, sin embargo no se conserva ninguna de sus composiciones ni tampoco forman parte de las que han quedado de Comes. Tampoco se conoce si compuso música expresa para los ministriles, o qué papel desempeñaban aquellos en las obras de éste. Lo más acertado sería que doblaran las líneas melódicas de los cantantes.

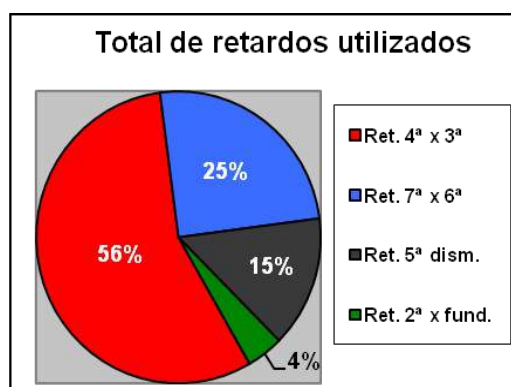
Jerónimo Comes no introdujo cambios en la instrumentación de la capilla de música oriolana, es posible que las dificultades económicas y la influencia del cabildo hicieran eco en las opiniones del maestro. Otros maestros contemporáneos a Comes, como Francesco Cavalli (1602-1676) en Venecia o Maurizio Cazzati (1616-1678) en Bolonia, realizaron grandes remodelaciones en sus respectivas capillas, sustituyendo a los instrumentos de viento por la

familia de las violas creando las primeras orquestas de cuerda para la música religiosa⁴²¹. En el ámbito valenciano todavía habrá que esperar hasta finales de siglo XVII para que se produzcan estos cambios.

El estilo melódico queda muy alejado de los modelos estéticos italianos de aquella época, su cometido pretende facilitar la labor interpretativa a los capellanes cantores, básicamente es un estilo lineal fiel a los estándares tardo-renacentistas. Su tratamiento de la melodía es un tanto deficiente, el principal obstáculo que impide el desarrollo de una melodía más conmovedora es la reiteración en los patrones policorales, al configurar el sonido en bloques armónicos desvirtúa la posibilidad de una mayor riqueza melódica. Un caso un tanto atípico es el uso del cromatismo (como sucede en el motete *Sacerdos et pontifex*), por ello su presencia es insignificante.

Jerónimo Comes se adscribe a la práctica de la modalidad, pues queda lejos de los modelos tonales. En ninguno de sus motetes no se producen modulaciones a otros tonos con carácter fijo, no obstante hay excepciones como en el motete *Sacerdos et pontifex* situado en el octavo tono, pero que en la mayor parte se encuentra en el cuarto grado (DO).

La introducción de las especies disonantes se produce por medio de la práctica contrapuntística tradicional, esto es, mediante el uso del retardo (denominado también ligadura en este estudio). En total se han hallado unas 48 ligaduras en los tres motetes analizados, entre las más utilizadas se encuentra la de cuarta por tercera que representa más de la mitad (un 56%). Aquí se muestra un gráfico con los porcentajes obtenidos según la clasificación:



En comparación con los retardos, son muy pocas las disonancias que se producen de manera aislada, solo se pueden citar los cuatro casos del motete *Sacerdos et pontifex* donde se utilizan dos séptimas y dos quintas disminuidas en tiempo fuerte del compás.

⁴²¹ JOHN WALTER HILL: *La música barroca – Música en Europa occidental, 1580-1750*, Madrid, Ed. Akal, 2008, pág. 223-224.

La función estructural que asume el texto es la de cohesionar todos y cada uno de los parámetros musicales. Todas las tipologías musicales (sonido, armonía, melodía y ritmo) participan en el tratamiento literario por parte del compositor. En este sentido la música se encuentra subordinada siempre al contenido textual.

Junto con los parámetros anteriores también se reconocen gran número de figuras retóricas en los motetes analizados. Algunas de ellas son: la noema, la *exclamatio*, la anáfora, la catábasis o la anáploce y estas figuras retóricas también se aplican en el campo de la literatura.

Con motivo del estudio comparativo, se seleccionaron los motetes: *In nomine Jesu* de Juan Bautista Comes y *Tu es Petrus* de Roque Monserrat, ambos coetáneos a Jerónimo Comes con el objetivo de contextualizar la obra de Jerónimo Comes a la misma vez que se estudian los paralelismos estilísticos entre los tres compositores. Por otra parte, la formación CCAT-CATB es una constante en los motetes a 8 voces en los tres compositores.

En el tratamiento de la disonancia tanto Juan Bautista como Jerónimo muestran el mismo grado de desarrollo: retardos de cuarta, séptima y empleo de séptimas en tiempo fuerte sin preparar, mientras que con Monserrat, el uso de la disonancia es más frecuente que en los dos anteriores, tal vez acuse más este compositor la influencia del lenguaje organístico.

El bajo continuo siempre va cifrado en el caso de Monserrat o Juan Bautista pero no se encuentran referencias en la obra de Jerónimo.

Juan Bautista y Jerónimo Comes utilizan los mismos cambios de proporciones en sus respectivos motetes (el compás de proporción mayor), mientras que Roque Monserrat opta por el compás de proporción menor, tal vez por conexión con la realidad interpretativa.

Jerónimo Comes se distingue de sus contemporáneos en el tratamiento del sonido. El contraste de texturas cambia prácticamente de un compás a otro, mientras que por el contrario Monserrat en su motete *Tu es Petrus*, lo que hace es musicalizar un texto litúrgico y repartir las armonías entre los dos coros. Las imitaciones en este autor son prácticamente inexistentes.

5.5. VALORACIONES FINALES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

El presente estudio se ha profundizado sobre la producción conservada de Jerónimo Comes en el Archivo Diocesano de Orihuela, así como la relación con otros autores contemporáneos. Sería interesante estudiar los paralelismos existentes otras producciones como es el caso de Francisco Navarro (2º maestro de Jerónimo Comes en Valencia después de Juan Bautista).

En relación con los primeros años de formación en Valencia, no se ha estudiado con precisión el periodo comprendido entre 1644-1650. También se deben consultar otros archivos parroquiales o municipales de Valencia con el objetivo de poder hallar nuevos datos al respecto.

En relación con su biografía, no se conoce la evolución de la economía particular de Jerónimo Comes puesto que se deben estudiar todos los *Libros de mayordomía* conservados para poder examinar los aumentos o mermas en su salario. Otro trabajo interesante sería consultar la bibliografía histórica conservada con el fin de valorar las opiniones que otros autores tenían sobre la personalidad de Jerónimo Comes.

El estudio de la capilla de música que aquí se presenta es incompleto, faltan muchos datos sobre todo en lo correspondiente a los capellanes cantores e infantillos.

Por último, destacar que Jerónimo Comes es un personaje capital para la musicología valenciana y acusa una manifiesta falta de estudio por lo exiguo de su obra conservada. Es un personaje clave, pues sirve de enlace entre la primera escuela valenciana de polifonistas y el Barroco de finales de siglo. Su dimensión y relevancia musicales no podrán ser estudiadas de forma conveniente hasta que su obra profana siga sin aparecer. Al respecto, sería interesante poder estudiar el resto de archivos religiosos españoles para poder incorporar alguna obra más a su *opus musicae*.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. FUENTES DOCUMENTALES

ACV *Libro de salarios y nombramiento de capellanes cantores y de músicos de 1605 a 1810*. Vol. 1631.

ACV *Protocolo notarial de Crispín Pérez Calvillo*, Vol. 3107, 1637.

ACV *Protocolo notarial de Crispín Pérez Calvillo*, Vol. 3109, 1639.

ACV *Protocolo notarial de Vicent Portolés*, Vol. 3110, 1640.

ACV *Protocolos notariales*, Vol. 3123, 1650.

ADO *Actas capitulares*, Vols. 11, 12, 13 y 14.

ADO: MIRAVETE, G: *Diccionario Histórico de Acuerdos capitulares – Desde el año 1636 hasta 1713*, sin foliar.

ADO *Documentos varios de 1670-1699*.

ADO *Libro de cláusulas funerarias de 1675-1681*.

ADO *Libro de cuentas de la mayordomía de 1677-1689* (También llamado *Libro de Fábrica*).

ADO *Libro de entierros y oleares 1679*.

ADO *Libro de mayordomía de 1677*.

ADO *Libro de mayordomía de 1678*, sin foliar.

ADO *Libro de mayordomía de 1679*, sin foliar.

ADO *Libro de racional de misas y oleares de 1677*.

ADO *Libro de racional de misas y oleares de 1678*.

ADO *Libro de racional de misas de 1679*.

ADO: MORENO, C.: *Archivo de Música – Propiedad de la Santa Iglesia Catedral de Orihuela*. Inventario, Orihuela, 1909.

ADO *Música en legajos*: De Jerónimo Comes: [*Felix namque*] *Et omni laude dignissima* 130/11; *O doctor optime* 133/4; *O quam spetiosa* (sic.) 124/5; *Sacerdos et pontifex* 133/3. De Juan Bautista Comes: *In nomine* [Jesu] 134/13 (atribuido). De Roque Monserrat: *Tu es Petrus* 133/7.

ADO *Protocolos notariales de Ginés Ros de 1678*.

AMO: *Kalendario de las fiestas del año del señor de 1674*.

AMO: *Kalendario de las fiestas del año del señor de 1675.*

AMO: *Libro de la epidemia de 1678.*

6.2. FUENTES MUSICALES

CLIMENT, J.: *Música de la Catedral de Orihuela – Pequeña antología*, Valencia, Fundación “La luz de las imágenes – Orihuela”, 2003.

-----: *Retrobem la nostra música – Dos motetes y dos cuadros – Mestres de la Catedral de Valencia*, Vol. 2, Valencia, Diputació Provincial de Valencia, 1997.

-----: *Retrobem la nostra música – Polifonía del siglo XVII – Juan Bautista Comes*, Vol. 13, Valencia, Diputació Provincial de Valencia, 2006.

ESLAVA, H.: *Lira Sacro-Hispana*, Vol. 1, Madrid, Martín Salazar, 1869.

6.3. ESTUDIOS Y PUBLICACIONES GENERALES

ADAM, B.: *1000 músicos valencianos*, Valencia, Sounds of Glory, 2003.

ALBEROLA, J.A.: “Tonalidad versus modalidad en la música valenciana de la segunda mitad del siglo XVII”, en *Revista de Musicología*, XXVI, Vol. 1, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2003.

ALCOVER, F. Y LAFUENTE, R.: *La historia de la música occidental – Desde la antigua Grecia hasta el Renacimiento*, Valencia, Ed. Morcillo, 2004.

ANGLÉS, H.: *Cancionero de la Catedral de Segovia*, Segovia, Caja de Ahorros y Monte Piedad de Segovia, 1978.

ATLAS, A.W.: *La música del Renacimiento*, Madrid, Ed. Akal, 2002.

BADENES, G.: *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Alicante, Ed. Prensa Alicantina, 1992.

BERNABÉ, D.: “Oligarquía municipal e intereses agrarios: Orihuela en la coyuntura subsiguiente a la peste de 1648”, en *Anales de la Universidad de Alicante*, Nº 1, 1981.

BUKOFZER, M. F.: *La música en la época barroca – De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza Música, 2006.

CALVO, A.: *Acústica físico-musical*, Madrid, Real Musical, 2004.

- CARRASCO, A.: *La ciudad de Orihuela y el Pleito del Obispado en la Edad Moderna* (tesis doctoral), Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
- CASARES, E.: *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*, Vols. 3, 7, 8 y 10, Madrid, Sociedad General de Autores y editores, 2000.
- : *Diccionario de la Música Valenciana*, 2 Vols., Madrid, Iberautor Promociones Culturales/Instituto Valenciano de la Música, 2006.
- CERONE, P.: *El melopeo y maestro*, Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci Impressores, 1613. Edición Facsímil CSIC.
- CHABÁS, R.: *Índice del archivo de la Catedral de Valencia*, Valencia, Consellería de Cultura Educació i Ciència, 1997.
- CLIMENT, J.: *El cançoner musical d'Ontinyent*, Ajuntament d'Ontinyent, 1996.
- : *Fondos musicales de la región valenciana – Catedral de Orihuela*, Vol. IV, Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1986.
- : *Fondos musicales de la región valenciana – Real Colegio de Corpus Christi Patriarca*, Vol. II, Valencia, Instituto de Musicología – Institución Alfonso “El Magnánimo”, 1984.
- : *Historia de la Música Valenciana*, Valencia, Rivera Mota, 1989.
- : *La música de la Catedral de Valencia*, Valencia, Ajuntament de València, 2011.
- CLIMENT, J. Y PIEDRA, J.: *Juan Bautista Comes y su tiempo – Estudio biográfico*, Madrid, Comisaría nacional de la música, 1977.
- CODINA, D.: “La música vocal d'església en el barroc”, en AVIÑO, X.: *Història de la música catalana, valenciana i balear*, Vol. II, Barcelona, Edicions 62, 1998.
- CORREA DE ARAUXO, F.: *Libro de tientos y discursos de musica practica y theorica de organo, intitulado Facultad organica*, Alcalá de Henares, 1626.
- CREUS, O.: “El oriolano Ginés Pérez y la música religiosa valenciana del s. XVI”, en CANALES, G. y MELGAREJO, P.: *Alquibla - Revista de investigación del Bajo Segura*, Nº 4, Orihuela, Escuela Politécnica Superior de Orihuela - Universidad Miguel Hernández, 1998.
- : “La obra del oriolano Ginés Pérez en los archivos catedralicios de Orihuela y Segorbe: revisión crítica”, en CANALES, G. y MELGAREJO, P.: *Alquibla - Revista de investigación del Bajo Segura*, Nº 5, Orihuela, Escuela Politécnica Superior de Orihuela - Universidad Miguel Hernández, 1999.

- : *Ginés Pérez: Vida y Obra*, (Tesis doctoral), 3 Vols., Universidad de Valencia – Dep. Hist. del Arte, 2004.
- DORFMÜLLER, K.: “The changing Face of RISM”, en *Fontes Artis Musicae*, XXV, 1978.
- ELDERS, W.: “A Newly-Discovered Choirbook from Seventeenth-Century Spain”, en *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 1967.
- EZQUERRO, A.: “Músicos del seiscientos hispánico: Miguel de Aguilar, Sebastián Alfonso, Gracián Babán y Mateo Calvete”, en *Anuario Musical*, N° 61, enero-diciembre 2006.
- FERRER, M^a. T.: *Antonio Teodoro Ortells y su legado en la música barroca española*, Valencia, Institut Valencià de la música, 2007.
- GALIANO, A.L.: *Cofradías y otras asociaciones religiosas en Orihuela en la Edad Moderna* (tesis doctoral), Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
- GARCÍA, L. Y MAYER, J. M^a.: “Aproximación a la historia social de la peste de Orihuela de 1648”, en *Medicina española*, N° 65, 1971.
- GAULDIN, R.: *La práctica armónica en la música tonal*, Madrid, editorial Akal, 2009.
- HILL, J. W.: *La música barroca – Música en Europa occidental, 1580-1750*, Madrid, Ed. Akal, 2008.
- HOPPIN, R.H.: *La música medieval*, Madrid, Ed. Akal, 2000. Pág. 236.
- JEPPESEN, K.: *The Style of Palestrina and the Dissonance*, Mineola (Nueva York), Dover Publications Inc., 2005.
- KNIGHTON, T.: *Música y músicos en la Corte de Fernando el Católico 1474-1516*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2001.
- LARUE, J.: *Análisis del estilo musical*, s.l, SpanPress Universitaria, 1998.
- LÓPEZ, J.: *Historia de la música española – Siglo XVII*, Vol. III, Madrid, Alianza Música, 1983.
- LÓPEZ, R.: *Música y retórica en el Barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- LORENTE, A.: *El Por qué de la Música*, Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672. Edición facsímil CSIC.
- MARCH DE VELASCO, A.: *Sínodo oriolana tercera*, Orihuela, 1663.
- MARTÍNEZ, M.: “La larga espera de la muerte en una ciudad valenciana del siglo XVII – Orihuela ante la peste de 1676-1678”, en *Anales de la Universidad de Alicante*, N°2, 1982.

- MÁXIMO, E.: “El órgano de Santiago de Orihuela: un transparente sonoro. Nuevas aportaciones sobre la familia Castell”, en *Imafronte*, Vol. 17, Murcia, Universidad de Murcia, 2003-2004.
- MEDINA, A.: *Los atributos del capón-imagen histórica de los cantores castrados en España*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001.
- MICHAELS, U.: *Atlas de música*, 2 Vols., Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- NASARRE, P.: *Escuela música según la practica moderna*, Zaragoza, 1724. Edición facsímil de Nabu Press, Estados Unidos.
- : *Fragmentos músicos*, Madrid, 1700. Edición facsímil de la Institución Fernando el católico.
- OJEDA, J.: *La ciudad de Orihuela en la época de auge foral (Siglos XVI – XVII)*, Orihuela, Ayuntamiento de Orihuela, 2007.
- OTAOLA, P.: *Tradición y modernidad en los escritos de Juan Bermudo*, Kassel, Ed. Reichenberger, 2000.
- PALACIOS, M.A.: *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI – XVIII*, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, 2000.
- PALAU, M. Y GARCÍA, V.: *Danzas del Santísimo Corpus Chisti*, Valencia, Institución “Alfonso el Magnánimo” – Diputación Provincial de Valencia, 1952.
- PAVÍA, J.: *La música a la Catedral de Barcelona, durant el segle XVII*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986.
- PÉREZ, J.: *La capilla de música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro*, (tesis doctoral) 3 Vols., Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2007.
- PRECIADO, D.: *Francisco de Peñalosa (ca.1470-1528) – Opera Omnia Motetes*, Vol. 1, Madrid, Ed. Alpuerto/Sociedad Española de Musicología, 1986.
- RAMOS, P.: *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac*, 2 Vols., Granada, Diputación Provincial de Granada, 1994.
- RANDEL, M.: *Diccionario Harvard de música*, Madrid, Alianza Editorial, 2009.
- REESE, G.: *La música en el Renacimiento*, 2 Vols., Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- RIGHETTI, M.: *Historia de la liturgia*, 2 Vols., Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1955.

- RODILLA, F.: *El libro de motetes de 1608 de Juan Esquivel de Barahona (c. 1560-1624) – Estudio y Transcripción*, Ciudad Rodrigo, Centro de Estudios Mirobrigenses, 2005.
- RODRÍGUEZ, E.: “El repertorio polifónico de la colegiata de Orihuela según un inventario de mitad del s. XVI”, en *Anuario Musical*, N°63, 2008.
- RUBIO, S.: *Historia de la música española – Desde el “ars nova” hasta 1600*, Vol. II, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- : *La polifonía clásica*, Madrid, Biblioteca “La ciudad de Dios” El Escorial, 1956.
- RUIZ, J.: “Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa”, en GRIFFITHS, J. Y SUÁREZ, J.: *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid, ICCMU, 2004.
- RUIZ DE LIHORY, J. M^a.: *La música en Valencia: Diccionario biográfico y crítico*, Valencia, 1903.
- SADIE, S.: *The new grove Dictionary of Music and musicians*, Vol. 12, Londres, ed. Stanley Sadie, 1980.
- SALDONI, B.: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Vol. 4, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Edición de Librerías París-Valencia, 1986.
- SANCHÍS, J.: *La catedral de Valencia – guía histórica y artística*, Valencia, Imp. Francisco Vives Mora, 1909.
- SANTA MARÍA, T.: *Arte de tañer fantasía*, Valladolid, 1565.
- SANZ, G.: *Instrucción de música sobre la guitarra española – Tratado segundo*, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674.
- SOLER, J. M^a.: *El polifonista villenense Ambrosio Cotes (1550-1603)*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos-Diputación Provincial de Alicante, 1979.
- STEVENSON, R.: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1993. (Edición española)
- VALLS, F.: *Mapa Armónico Práctico*, manuscrito de 1742, Barcelona, Institución Milá y Fontanals – CSIC, 2002 (Edición facsímil del Manuscrito 783).
- VIDAL, G.: *Un obispado español el de Orihuela-Alicante*, 2 Vols., Alicante, Diputación Provincial de Alicante, 1961.

VILAR, J. B.: *Orihuela una ciudad valenciana en la España moderna*, Vol. 4, Orihuela, Patronato Ángel García Rogel, 1981.

VIVES, J. M^a.: *La “festa” y el consueta de 1709*, Ed. del Ayuntamiento de Elche, 1980.

VVAA: *La luz de las imágenes*, Orihuela, Generalitat Valenciana, 2003.

VVAA: *Normas internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850)*, Madrid, RISM-España, 1996.

ZARLINO, G.: *Institutioni Harmoniche*, Venecia, 1558.

6.4. RECURSOS ELECTRÓNICOS Y MATERIAL MULTIMEDIA

Enciclopedia Universal Micronet DVD, 1995-2006. Versión 3.00.

NOONE, M.: *Tomás Luis de Victoria – Himnos, Motetes y Misa de todos los Santos*, Vol. 6, Ensemble Plus Ultra, Fundación Caja Madrid, 2010. Disco Compacto. [Grabación sonora]

Webs consultadas:

www.cantusdatabase.org

www.globalchant.org

www.studyblue.com/#note/study/465144

[www.3.CPDL.org/wiki/index.php/sacerdos et pontifex \(cristobal de morales\)](http://www.3.CPDL.org/wiki/index.php/sacerdos_et_pontifex_(cristobal_de_morales))

APÉNDICES DOCUMENTALES

Apéndice 1: Nombramiento de Comes en la Capellanía del Rey

ADO: *Actas capitulares de 1652 a 1660*, Tomo 12. SIG. 880

Dia X julii anno dni MDCLIII (FOL 25r):

(M^o capella): en este dia de huy lo licenciad Gerony Comes presenta les bulles ab que fa sanctitat ha fet gracia ad aquell a presentacio del Rey M^e S. de la capella del Rey afesta al magisteri de capella desta Sta. Igl. que vaca per mort de m^o Luys Julia y es cometeren al s. C. Llopez. Gestor Vicent Sanchez Pertiguer y Pere Roger Manchador de oriola habit?

Die XII mensis julii anno dni MDCLIII (FOL 25r y FOL 25v):

(M^o capella): decreverunt que per quant m^o Gerony Comes ha suplicat se li donasen insignies morades copardes? com se ha acostumat donar als altres mestres de capella atento de colacio de la cap. afecta a dit magisteri que vaca per mort de M^o Luys Julia y confia se li manara donar poss. per tant fan gracia de dites insignies al dit M^o Gerony Comes adepta possessiones.

(M^o capella): decreverunt que per quant per relacio feta per lo s. C. Llopez consta que les bulles que ha presentat m^o Gerony Comes pera obtenir la cap. de sa Mag. que vaca per mort de M^o Julia afecta al magisteri de capella venen en deguda forma y no contravenen al fonament desta Sta. Igl. bones? y lloables constitucions y costums de aquella y se li ha donat colacio per los VV. GL. [vicaris generals] exequator [ejecutor] specialment nomenat y se ha despachat M^t de (FOL 25v) mittendo in possessionem per tant ordenen se li done la poss. [possessio] prestant lo jurament lo qual haventlo prestat more solito cometeren dita possessio a mos. J. Llaser y M^o J. Navarro depuig? Et X^o Actus Oriolem

Gestor Vicent Sanchez y Flugencio Grion?

In continenti se li dona la poss. en lo choro y en final? de aquella es segne y llevansa en la cadira de dita cap^a que esta a ma dretha en lo orde de baix la quarta y se li donaren dos reals per distribucio. Gestor predictis.

Apéndice 2: Compra de la casa de Jerónimo Comes

ADO: Protocolos notariales de Francisco Muñoz de los años 1663 hasta 1668. SIG. 590.

Die iiii mensis junii anno dni MDCLXIII (sin foliar)

(Venda) Lo s. Ill^e pavorde y Capitol de la Sta. Ig. de oriola es a saber lo d^r don Berthomeu Cascant Garcia de Illasa pavode lo licen^{do} don Joan Bap^{te} Miralles sacriste lo licen^{do} don Thomas Garcia de Espejo Chantre lo d^r don Joseph Muñoz Mastrescuela lo li cantor? don Thomas Sanchez de Alguazil Arcediano de Alacant, lo licen^{do} Joan Cival lo licen^{do} Felix Bonet lo licen^{do} Joan Cervera y lo licen^{do} Vicent Mallol tots canonges prebendats de dita Sta. Ig. ajustates y congregats dins la aula capitular de aquesta fent y celebrant capitol ab convocacio particular pera lo infraescrit unanimes y conformes gratis cum pnti ettiam? precehint llicencia permis y facultat del s. comanador y frares del convent de Ntra. Sra. de la Merce de la present ciutat señors direter? de les casses infrascrites ab acte rebut? per Giner Montesinos not^o en dotze dies del propasat mes de maig venen lliuren seu?, quasi lliuren ettiam a Mosen Gerony Comes prevere Capella de sa Mag. en dita Sta. Ig. y Mestre de Capella en aquella absent et^o not^o tamenet? y als seus unes casses que tenen e posseheixen sitnades esposades en la present ciutat en la Parrochia de St. Salvador en lo carrer apelat del poet segons que afronten de una part ab dit carrer y de altra ab casses de frances Baeza Solars en mig y casses dels hereus de M^o Thomas Claramunt y de altra ab carrer nou de Sta. Llucia y de altra de les Beates de Sta. Llucia y casses del licen^{do} Joseph Requena Canonge de dita Sta. Ig. que solien esser del q^d dr. Canonge Damia Pertegas les quals dites casses solien esser del q^d Mossen Sober y en apres de m^o Joachim Gonzalves y al present de dit illtr. capitol y estan subjectes a fer de cens fadiga y lloymsme y tot altre plen dit emphitestich als dits comandadors y frares de dit convent de Mar. Sra. de la Merce deu sous tots anys pagadors en lo mes de juliol.

Aquesta empers venda de les dites casses desupers? llimitades y confrontades li fan prurament y ab solta ab entrades y exides parets fonament ahistro? al cel franques equites de tot genero de cens y recens excepto de la dita fadiga y carrech de dita señoria directa y de pagar lo lloymsme degut per la pnt venda y demes gastos de actes fetes y fahedors y la present venda y la pensio de dita fadiga que finira en los mes de juliol primer vinent deste pnt any at que cum omnibus suis juribus et^o quibus juribus et^o de quibus et^o instituentes et^o ad habendum et^o exceptis clericis et^o nisi et^o pro ut melius et^o per preu es a saber de cent lliures de moneda del pnt. regne quas omnes et^o hoc vide licet modo que lo dit.

Mosen Gerony Comes ha de fer y fermar obligacio de pagar aquelles dins temps y terme de quatre anys en dos pagues equals y en lo interim que no pagan aquelles haja de pagar interval fer comu de sou per lliura obligant e hypothecant les dites casses e generalment tots los bens ahuts e per haver? dantes? atque remitentes etº renuntiantes etº legi quo ultra dimidian etº et omni alii etº es volen esser tenguts de ferma y legal cuiccio? en quant al preu damunt dit y no en mes pro quibus etº obligarunt etº habita etº de quibus etº actus oriole Gestor Antoni Perez Pertegaz y Miguel Vergel sacrista de dita Sta. Ig. de oriola habit.

Die X mensis junii anno dni MDCLXIII (sin foliar)

(Oblo.) Mosen Gerony Comes prevere Capella de sa Mag. en la Sta. Ig. de oriola y mestre de capella en dita Sta. Ig. gratis cum pnti confessa deure y promet y se obliga donar e pagar al s. Ill. pavorde y capitol de dita Sta. Ig. ab sent etº notario tonen? etº y als seus cent lliures de moneda del present Regne de Valencia y son per lo preu de les casses que li han venut ab acte de venda rebut per lo notº infra sent en quatre dies del pnto. mes l'any les quals dites cent lliures de dita moneda promet y se obliga donar e pagar dins temps y terme de quatre anys en dos equals paguen la primera en quatre de juny del any milsiscents seixanta cinch y la segona en quatre de juny del any mil siscentes seixanta set y en lo interim que no pagara aquelles pagara interes al for comu de sou per lliura pro quibus etº obliga e hypotheca les casses contengudes declarades e llimitades en dit acte de venda especialment y expresa y generalment tots sos bens abruts e per haver pro quibus omnibus etº fiat executoria large etº cum fori renuntiatione etº cum clausulis nun litiganti neque? impetrandi et e franch de salaris de prors? y altres salaris y despesses etº y ab renunciacio de aferta de bens mobles setis apercio novents de quibus etº actum oriole

Gestor Diego Pasqual Menestril y Antoni Perez Perteguer de oriola habit pro causes

Apéndice 3: Jubilación de Jerónimo Comes

ADO: *Actas capitulares de 1672 a 1691*, Tomo 14. SIG. 882

Die XIII Mensis julii anno dni MDCLXXVI (FOL 102r y 102v)

(Maestro de Capilla O) decreverunt que per quant sa M^o Gerony Comes mestre de Capella desta sta. ig. ha representat es troba molt cansat y ab comoditat no pot acudir a servir lo offici de Mestre de Capella y ha suplicat que per dita raho y per los molts anys que ha servit li feren merce de jubilarlo en lo dit offici deixantlo ab alguna comoditat y havent ohit dita proposicio y suplica fan gracia y jubilen a dit m^o Gerony Comes en lo dit offici deixantli trenta lliures de renta de les seixanta del Magisteri y una porcio ho fa? Capella de la Musica sens oblo. [obligacio] de assistir en aquella [Fol. 102v] y aixi mateix nomenen en Mestre de Capella durant dita jubilacio a m^o Roch Monserrat prevere y li assignen tots los fruyts y rentes de una capellania de tiple de les de R^l Patronat aixi de mesades en diner com lo demes de tots los fruyts pertanyents ad aquella L trenta lliures de les seixanta y per fonament desta Sta Ig estan aplicades al Magisteri fentli merce dels habits de choro de tal prebendat y que haja de celebrar les misses de Prime y tercia solament que no tinga part ni porcio en les particions de les dobles se paguen apart de les mesades lluismes ni salaris.

Apéndice 4: Testamento de Jerónimo Comes

ADO: *Protocolos notariales de Ginés Ros* SIG. 716.

Die XVIII mensis novembris anno dni MDCLXXVIII (Fol. 464r)

(testamentari de novembre 1678 JC)

En nom de nostre fi deu Jesuchrist y de la gloriosa verge maria mare sua advocada de tots los pecadors molt piadosos com tot persona en carn prossador? de la mex corporal escapar no puix Ecem? no hajo cossa mes certa que la mort remei, ja sent que la hora que a de venir et? com a tot fi christia y christiana li pertany per rao en les coses et deccerridores? y senalada mens en lo dia y? hora de la sua mort. Per cocenexeran (coneixeran?) tots com yo el Beneficiat Gerony Comes prevere de la pnt (present) ciutat de Oriola habedor? estant malalt en lo llit de greu malaltia del qual sen morir estant empers? en nonenbor?

(Fol. 464v) que huy ab palaure? ferma el cera y manifesta pero poder fer y ordenar lo pnt (present) meu testament et ultima voluntat y qualsevol testament o testaments codosil o codosils

que estiga fet y ordeneu en ma poder de qualsevol notari o notaris a ser defensor y ordene lo pnt meu testament et ultima voluntat en mos poder del notari per fi o escrire? de la forma seguent

Primerament acomanars la mia Anima a nostre fi deu que la creado et gexdio? y nomene per mos marmessors y del pnt meu testament comisaris y executors eso fa Geral lisenziado y canonge Christoval Gomez y a otro meu Joan Montes tiple de la Santa Iglesia Catredal de la pnt ciutat de Oriola preveres qui son prnts als dos simul lo just deim? pera que sens autoritat de prigie? su cons alguna ara sia Ecclesiastich ni senti des propia autorisa puixen en dies prenguen tants de mos bens y aquelles vendre en publichen cans y al preu de mes nans que lo preu o preu de aquelles complen y gasten a pagar le priandes y dexten lo pnt meu testament dexades yerdnades sens que ad aquelles mis sos bens sels cause da_____ per fahy algu com aixi sia la mia voluntat.

(Fol. 465r) item vull e mane que lo meu cos apregue y o sere finat sia lluissat a Ecclesiastica sepultura al vas dels confiare del glorios St. Pere questa en lo plano de dita esglesia catredal revestis lo meu cos ab la vestidura ecclesiastica y que hajen de prossars lo meu cos dins de _____ a sa hus y que me hajen de llevar qual de fiames? del Jb oprisen e _____ a Ecclesiastica sepultura com aixi sia la mia voluntat.

Item dexe la pompa funeral que se faso com assemblant de frases? del glorios St. Pere resol fer com aixi sia la mia voluntat.

Item vull e mane que per la mia Anima y en remisio de mos pecats sien dites y celebraes cent misses resades en lo altar de la verge maria del Roser de la Iglesia catredal de la pnt ciutat com aixi sia la mia voluntat.

Item vull e mane que per la mia Anima y en remissio de mos pecats sien dites y celebraes cinquanta mises resades en dita Iglesia Catredal co es les vint y sinch en lo altar del glorios St. Joseph y les vint y sinch en lo altar de la verge maria de la soledat com aixi sia la mia voluntat.

Item declare que so deutor a Damia Gain catorce lliures poch mes o mos invu_____ que de mos bens se li paguen com aixi sia la mia voluntat

(Fol. 465v) Item declare que se deu per als hereus del Qd? mossen miquel llopes lo que constara per v_____ Albara fermas de la mia ma vull ques pague la cantitat que constara de mos bens com aixi sia la mia voluntat

Item declare que se deu fer al Beneficiat mossen Joseph Ribes prevete sinquanta reals de moneda del pnt Regne los quals vull que de mos bens se li paguen com aixi sia la mia voluntat.

Item done facultat per lo bas tant poder als dits marmessors pera que puixen venda y venen la cassa de habitacio y messada? que la pnt vixch y habite a la persona o persones que mes preu y donaran per aquella y ab lo preu que es paguen les pensions que eso plau (deu) fer al Ill. Pavorde y capitol de la dita Iglesia del onsal?

impressar? sobre dita cassa y la propietat del censal o que el comprador se la dose? y que si pague la propietat del censal y les pensions que es desuez? sobrara alguna cantitat es distribueixca en ma y tantes misses resades en dita Iglesia catredal en lo dit Altar de la verge maria del Roser per la mia Anima pera lo qual dits mos marmessors puixen otijar? lo acte de venda o vendes en poder de qualsevol notes? o protoris? _____ del comprador o compradors ab totes les devehe? les submisions renuncia si os y pensions

(Fol. 466r) evictions? a tota utilitat y profit del al comprador o compradors y fer tot lo demes que sia necesari y convinga a fer co de la de susdit com aixi la mia voluntat.

Item vull y es ma voluntat que a Anna Martinez Va [viuda] de Nicolau Pinas se li paguen diuhuit lliures de moneda del pnt Regne per altres tantes que men presta en tres de Juny passat del convent ais? mil siscents seixanta y huit en la ocasio que yo dit testador men ani al camp per lo mal del contagi que yagut en la dita pnt ciutat com aixi sia la mia voluntat.

Item dexe y llegue a la dita Anna Martinez Va. de Nicolau Pinar que de mos bens se li donen sinquanta lliures de moneda del pnt. Regne pera que aquella puixa fer y fasa a ses plenes voluntats com de cos a sua propia y per los bens servisis que de aquella e rebut com aixi sia la mia voluntat.

Item dexe al licenciado Visent Urrea per los bons servisis que de aquell he rebut el vestit de Burato? man feu y lo bo y los vestits de curt que yo tinch per a que aquell puixa fer y fassa a ses plenes voluntats com de cossa sua propia y aco sentenga sols de la roba de vestir y no de la roba blanca com aixi sia la mia voluntat.

Item dexe y llegue un quadro de la verge maria de la concepcio a la dita Anna Martinez Va. de Nicolau Pinar pera que aquella puixa fer y fasa plenes voluntats com de

(Fol. 466v) cossa sua propia com aixi sia la mia voluntat.

Item dexe al convent de St. Agusti de la dita pnt ciutat un sant Christo de bronse pera ma cassa com aixi sia la mia voluntat.

Item dexe y llegue al dit convent de San Agusti de la dita e pnt ciutat un relicari que te pasta de Agnus? ab reliquia de St. Thomas a dit convent y de altres dos reliquies de Sn. Sebastia altres dos de St. Roch altres dos de Sta. Barbara pera que dits prior y frares de dit convent puixen fer y fassen a ses plenes voluntats com aixi sia la mia voluntat.

Item dexe y llegue al Ill. Pavorde y capitol de la Sta. Iglesia Catredal de la pnt ciutat de Oriola un quadro de la verge maria desamparats ab sa vestida com aixi sia la mia voluntat.

Item declare que quant la dita Anna Martinez Va. de Nicolau Pinar vingue destar en ma cos per lo alguns ben mobles com son una caixa ab roba un morter? de coure [cobre?] ab sa _____ una Jarra de possar aygua ab sa seter? una caldera de Aram? un masalaf? de llana y al de voristes?, un taulat dos banquetes un bufet quatre quadros una pastera sau de ferrer ternedones? y sedas un olaxe lachiqueta? tots los quals bens son propis de aquella

(fol. 467r) vull se li lluxen y entreguen per lo dits mos marmessors com aixi sia la mia voluntat.

Item dexe y llegue que de mos bens se li donen al vicari General o a lo reverendo camera Apostolica sinch sous ab los quals se hajan de tenir a qui li tocaro per conferir sa hi fet y pagar de A la que podia haver de mos bens com aixi sia la mia voluntat.

e pagat cum phis? aquest meu testament _____ ductes enjuries restituhits y restituïdes aquells y aquelles que en bon o veritat se atrovaran yo esser deutor y obligar a pagar e restituir aixi per obligacions albarans testimonis cauteles com altres llegalitima prova fer de Anima y bon acer sciencia sobre aco Benignament observat de tots lo romanens de mos bens drets y herencia her? se vull a que y o aquells siga a fallami? pertany guer lluny? o prop ara o en lo esdevenidor per qualsevol via causa manera y raho hereu a mi universal y encara general a la mia Anima pera que satisfets y pagats mos deutes y les misses damunt señalades lo que res fasa es distribuhixca en fer dir y selebrar una y tantes mises resades per la mia anima en dita catredal en lo dit altar de la verge Maria del

(fol. 467v) Roser com aixi sia lo mia voluntat.

Aquest es lo meu ultim y darrer testament ultima y darrera voluntat mia lo qual vull que valga per dret de darrer testament asi per dret de darrer testament no pot valer que valga per dret de darrer codosil o pera que ello mis_____ fer me y manera que millor pot y deu valer an ferme a fins y privilegis del pnt Regne et uts? de justicia feyts testaments en la pnt ciutat de Oriola est

reprose + igual? de mi dit lo Beneficiat mossen Gerony Comes prevère testador que lo pnt meu testament e cossesen? aquelles contengudes fas a sonch? llot e ferme.

Testimonis foresn presents a la _____ fenio? y ordinario del pnt testament nomenats cridats per dit testador per sos noms y cognoms es a saber lo per y canonges sene? Antoni Roca mossen frances llopes y Vicent Urrea estudiants de Oriola habitadens? los quals corregueren molt a dit testador y aquell estar en son lliure Jubis ab palauro ferma clera y manifesto pera poder fer y ordenar lo pntsen? testament et ultima voluntat en lo mestari infra escrit per lo semblans ennegui molt be a dit testador y testimonis

(fol. 468r) que fas fer.

Porte a vero die justitulato vigesimo secundo mensis novembris anno Anase? (nativitate?) dni Millesimo sexemtesimo septuagesimo octavo = en est dia de huy esser men? la casa y habitacio herme? lo qo Geroni Comes Beneficiat de la Santa Iglesia Catredal y mestre de capella que fonch de dita Santa eglesia questa situada en la dita pnt. ciutat a lo pans? de _____ convent y monestir de Sta. Lluia prop lo perio? de Castella a instancia y requesta del licenciado y canonge chistoval Gomez y de mossen Joan montes tiple de la dita santa iglesia marmessors y ausapia del qte qo? Beneficiat mossen Gerony Comes prevère per mi Gines Ros (notario) nets rebedor del arresedent? testament ferse cridar per dit qO fonch llest y publicat aquell de prima linea us que _____ inclusive ab _____ emite ligible yeabehisyentes dit testament per lo dits licenciado y canonge Christoval Gomez y per dit mossen Joan Montes, dixeran enci? Pongueren que avestaven? la marmessoria ad aquelles dexada per fer servisi a nostre fi deu Jesuchrist y aco demes per resposta.

TRANSCRIPCIONES

O DOCTOR OPTIME

Motete a 5 voces

Hieronimi Comes
(ca. 1627-1678)

Altus Coro

Tenor Coro

Altus Coro

Tenor Coro

Bassus Coro

Arpa comp. ativo

O Doc-tor op-ti-me
ec-cle-si-e ec-cle-si-e sanc-te lu-men

O DOCTOR OPTIME
Motete a 5

[illegible]

O DOCTOR OPTIME

3

20

ec - cle - si - e sanc - te lu - - - men sanc - te lu - men
ec - cle - si - e sanc - te lu - men
ec - cle - si - e sanc - te lu - men
ec - cle - si - e sanc - te lu - men
ec - cle - si - e sanc - te lu - men
ec - cle - si - e sanc - te lu - men

20

O DOCTOR OPTIME
Motete a 5

4

3/1

Be - a - - - - - te To - ma

di - vi - ne le - gis a - ma - tor

Be - a - - - - - te To - ma

di - vi - ne le -

Be - a - - - - - te To - ma

di - vi - ne le -

Be - a - - - - - te To - ma

di - vi - ne le -

Be - a - - - - - te To - ma

di - vi - ne le -

Be - a - - - - - te To - ma

di - vi - ne le -

Be - a - - - - - te To - ma

di - vi - ne le -

3/1

O DOCTOR OPTIME
Motete a 5

5

[illegible]

O DOCTOR OPTIME
Motete a 5

6

54

le - gis a - - ma - tor de - pre - ca - re pro no - bis fi - li - um De - i de - pre - ca - re pro no -

54

O DOCTOR OPTIME
Motete a 5

7

63

bis fi - li - um De - i di - vi - ne le - gis a - ma - tor de - pre - ca - re pro no - bis
 de - pre - ca - re pro no - bis fi - li - um De - i
 de - pre - ca - re pro no - bis fi - li - um De - i
 de - pre - ca - re pro no - bis fi - li - um De - i
 de - pre - ca - re pro no - bis fi - li - um De - i
 de - pre - ca - re pro no - bis fi - li - um De - i

63

O DOCTOR OPTIME
Motete a 5

8

73

li - um De - - - i fi - li - um De - - - i

De - - - i fi - li - um De - - - i

De - - - i fi - li - um De - - - i

De - - - i fi - li - um De - - - i

De - - - i fi - li - um De - - - i

73

fi - li - um De - - - i

fi - li - um De - - - i

fi - li - um De - - - i

fi - li - um De - - - i

fi - li - um De - - - i

O QUAM SPECIOSA

(motete a 7 voces)

Hieronimi Comes
(ca. 1627-1678)

Cantus
1º Coro

Altus
1º Coro

Tenor-Bassus
1º Coro

Cantus
2º Coro

Altus
2º Coro

Tenor
2º Coro

Bassus
2º Coro

Continuo

No se conserva

[illegible]

O QUAM SPECIOSA Motete a 7

3

27

C. 1º
et su - a - vis in - de - li - ti - is vir - gi - ni - ta - tis vir - gi - ni - ta - tis Sane - ta De - i ge - ni - ta

A. 1º
et su - a - vis in - de - li - ti - is vir - gi - ni - ta - tis vir - gi - ni - ta - tis

T. 1º
et su - a - vis in - de - li - ti - is vir - gi - ni - ta - tis vir - gi - ni - ta - tis Sane - ta De - i

C. 2º
es in de - li - ti - is vir - gi - ni - ta - tis in - de - li - ti - is vir - gi - ni - ta - tis

A. 2º
es in de - li - ti - is vir - gi - ni - ta - tis in - de - li - ti - is vir - gi - ni - ta - tis

T. 2º
es in de - li - ti - is vir - gi - ni - ta - tis in - de - li - ti - is vir - gi - ni - ta - tis

B. 2º
es in de - li - ti - is vir - gi - ni - ta - tis in - de - li - ti - is vir - gi - ni - ta - tis

Cont.
in de - li - ti - is vir - gi - ni - ta - tis

O QUAM SPECIOSA Motete a 7

36

C. 1° De - i Sanc - ta De - i ge - ni - trix ge - ni - trix fi - li - e Si - on fi - li - e Si - on vi - den - quam

A. 1° Sanc - ta De - i ge - ni - trix ge - ni - trix fi - li - e Si - on fi - li - e Si - on vi - den - quam

T. 1° ge - ni - trix ge - ni - trix fi - li - e Si - on fi - li - e Si - on vi - den - quam

C. 2° quam vi - den - tes quam vi - den - tes fi - li - e Si - on fi - li - e Si - on

A. 2° quam vi - den - tes quam vi - den - tes fi - li - e Si - on fi - li - e Si - on

T. 2° quam vi - den - tes quam vi - den - tes fi - li - e Si - on fi - li - e Si - on

B. 2° quam vi - den - tes quam vi - den - tes fi - li - e Si - on fi - li - e Si - on

Cont. quam vi - den - tes quam vi - den - tes fi - li - e Si - on fi - li - e Si - on

O QUAM SPECIOSA Motete a 7

5

50

C. 1°
tes
quam vi - den - tes
fi - li - e Si - on
ver - nan - tes in flo - ri - bus Ro - sa - rum
et li - li - is et

A. 1°
tes
quam vi - den - tes
fi - li - e Si - on
ver - nan - tes in flo - ri - bus Ro - sa - rum
et li - li - is et

T. 1°
tes
quam vi - den - tes
fi - li - e Si - on
ver - nan - tes in flo - ri - bus Ro - sa - rum
et li - li - is et

C. 2°
fi - li - e Si - on
fi - li - e Si - on
ver - nan - tes in flo - ri - bus Ro - sa - rum
in flo - ri - bus Ro - sa - rum
et li - li - is

A. 2°
fi - li - e Si - on
fi - li - e Si - on
ver - nan - tes in flo - ri - bus Ro - sa - rum
in flo - ri - bus Ro - sa - rum
et li - li - is

T. 2°
fi - li - e Si - on
fi - li - e Si - on
ver - nan - tes in flo - ri - bus Ro - sa - rum
in flo - ri - bus Ro - sa - rum
et li - li - is

B. 2°
fi - li - e Si - on
fi - li - e Si - on
ver - nan - tes in flo - ri - bus Ro - sa - rum
in flo - ri - bus Ro - sa - rum
et li - li - is

Cont.
fi - li - e Si - on
fi - li - e Si - on
ver - nan - tes in flo - ri - bus Ro - sa - rum
in flo - ri - bus Ro - sa - rum
et li - li - is

O QUAM SPECIOSA

Motete a 7

64

C. 1^o *Hi - li - is* et li - li - is con - val - li - um Be - a - tis - si - mam pre - di - ca - ve - runt et Re - gi - na lau - da -

A. 1^o *Hi - li - is* et li - li - is con - val - li - um Be - a - tis - si - mam pre - di - ca - ve - runt et Re - gi - na lau - da -

T. 1^o *Hi - li - is* et li - li - is con - val - li - um Be - a - tis - si - mam pre - di - ca - ve - runt et Re - gi - na lau - da -

C. 2^o et *Hi - li - is* con - val - li - um et li - li - is con - val - li - um Be - a - tis - si - mam pre - di - ca - ve - runt et Re - gi - na lau - da -

A. 2^o et *Hi - li - is* con - val - li - um et li - li - is con - val - li - um Be - a - tis - si - mam pre - di - ca - ve - runt et Re - gi - na lau - da -

T. 2^o et *Hi - li - is* con - val - li - um et li - li - is con - val - li - um Be - a - tis - si - mam pre - di - ca - ve - runt et Re - gi - na lau - da -

B. 2^o et *Hi - li - is* con - val - li - um et li - li - is con - val - li - um Be - a - tis - si - mam pre - di - ca - ve - runt et Re - gi - na lau - da -

Cont. *Hi - li - is* con - val - li - um et li - li - is con - val - li - um Be - a - tis - si - mam pre - di - ca - ve - runt et Re - gi - na lau - da -

7

77

C. 1^o

A. 1^o

T. 1^o

C. 2^o

A. 2^o

T. 2^o

B. 2^o

Cont.

ve - runt e - - - - - lau - da - ve - runt e - - - - - lau - da - ve - runt
- - - - - sam pre-di-ca - ve - runt pre-di-ca - ve - runt pre-di-ca - ve - runt
- - - - - sam pre-di-ca - ve - runt pre-di-ca - ve - runt pre-di-ca - ve - runt
- - - - - sam pre-di-ca - ve - runt pre-di-ca - ve - runt pre-di-ca - ve - runt
[Be-a-tis-si-mam et Re-gi-ne]
Be-a-tis-si-mam pre-di-ca-ve - runt pre-di-ca-ve - runt
Be-a-tis-si-mam pre-di-ca-ve - runt pre-di-ca-ve - runt
Be-a-tis-si-mam pre-di-ca-ve - runt pre-di-ca-ve - runt
et Re-gi-ne

O QUAM SPECIOSA

Motete a 7

80

C. 1^o am pre-di-ca - ve - runt et Re - gi - ne lau-da - ve - runt e -

A. 1^o am pre-di-ca - ve - runt et Re - gi - ne lau-da - ve - runt e -

T. 1^o e - am pre-di-ca - ve - runt et Re - gi - ne lau-da - ve - runt e -

C. 2^o Be - a - tis - si - mam pre - di - ca - ve - runt lau - da - ve - runt e - am

A. 2^o Be - a - tis - si - mam pre - di - ca - ve - runt lau - da - ve - runt e - am

T. 2^o Be - a - tis - si - mam pre - di - ca - ve - runt lau - da - ve - runt e - am

B. 2^o Be - a - tis - si - mam pre - di - ca - ve - runt lau - da - ve - runt e - am

Cont. lau - da - ve - runt e - am

O QUAM SPECIOSA Motete a 7

9

102

C. 1º
am lau-da - ve - runt e - - - am Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya

A. 1º
am lau-da - ve - runt e - - - am Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya

T. 1º
am lau-da - ve - runt e - - - am Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya

C. 2º
lau-da - ve - runt e - - - am Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya

A. 2º
lau-da - ve - runt e - - - am Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya

T. 2º
lau-da - ve - runt e - - - am Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya

B. 2º
lau-da - ve - runt e - - - am Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya

Cont.
Al - le - lu - ya

O QUAM SPECIOSA

Motete a 7

115

C. 1º Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya

A. 1º Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya

T. 1º Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya

C. 2º ya Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya

A. 2º Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya

T. 2º ya Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya

B. 2º lu - - - - ya Al - le - lu - ya Al - le - lu - ya

Cont.

SACERDOS ET PONTIFEX
(motete a 8 voces)

Hieronimi Comes
(ca. 1627 - 1678)

[illegible]

SACERDOS ET PONTIFEX (motete a 8)

Score for 8 voices (Motete a 8) in G major, 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system includes parts for CII^o, CII^{1o}, A, and TI^{1o}. The second system includes parts for C2^o, A2^o, T2^o, B2^o, and Cont. The lyrics are: Sa - cer - dos et Pon - ti - fex. The score features various musical notations including treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and lyrics.

Score for 8 voices (Motete a 8) in G major, 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system includes parts for CII^o, CII^{1o}, A, and TI^{1o}. The second system includes parts for C2^o, A2^o, T2^o, B2^o, and Cont. The lyrics are: Sa - cer - dos et Pon - ti - fex. The score features various musical notations including treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and lyrics.

SACERDOS ET PONTIFEX (motete a 8)

3

CII^o fex Sa - cer - dos et Pon - ti - fex
 CIII^o cer - dos et Pon - ti - fex
 A ti - fex Sa - cer - dos et Pon - ti - fex
 TI^o Sa - cer - dos et Pon - ti - fex
 C2^o Sa - cer - dos et Pon - ti - fex et - ti - fex et vir - tu - tum o - pi - fex
 A2^o Sa - cer - dos et Pon - ti - fex Sa - cer - dos et Pon - ti - fex et vir - tu - tum o - pi - fex
 T2^o Sa - cer - dos et Pon - ti - fex et Pon - ti - fex et vir - tu - tum o - pi - fex
 B2^o et Pon - ti - fex Sa - cer - dos et Pon - ti - fex et Pon - ti - fex et vir - tu - tum o - pi - fex
 Cont.

SACERDOS ET PONTIFEX (motete a 8)

45

C II^o ter bo - - - ne in po - - - - - pu - lo pas - tor bo - ne in po - pu - lo et vir - tu - tum o - - pi - fex

C II^{1o} bo - - - ne in po - - - - - pu - lo pas - tor bo - ne in po - pu - lo et vir - tu - tum o - - pi - fex

A bo - - - ne in po - - - - - pu - lo pas - tor bo - ne in po - pu - lo et vir - tu - tum o - - pi - fex

T I^o bo - - - ne in po - - - - - pu - lo pas - tor bo - ne in po - pu - lo et vir - tu - tum o - - pi - fex

C 2^o pas - tor bo - - - ne et vir - tu - tum o - - pi - fex pas - tor

A 2^o pas - tor bo - - - ne et vir - tu - tum o - - pi - fex pas - tor

T 2^o pas - tor bo - - - ne et vir - tu - tum o - - pi - fex pas - tor

B 2^o pas - tor bo - - - ne et vir - tu - tum o - - pi - fex pas - tor

Cont. pas - tor

SACERDOS ET PONTIFEX
(motete a 8)

C I 1^o C II 1^o A T 1^o C 2^o A 2^o T 2^o B 2^o Cont.

[illegible]

7

[illegible]

O - ra pro - no - bis.

109

C1 1° **G** **O - ra pro - no - bis.**

C1 1° **G** **O - ra pro - no - bis.**

A **G** **O - ra pro - no - bis.**

T 1° **G** **O - ra pro - no - bis.**

C 2° **G** **O - ra pro - no - bis.**

A 2° **G** **O - ra pro - no - bis.**

T 2° **G** **O - ra pro - no - bis.**

B 2° **G** **O - ra pro - no - bis.**

Cont. **G** **O - ra pro - no - bis.**

Hieronimi Comes
(ca. 1627 - 1678)

The first system of the musical score consists of five staves. From top to bottom, they are: Cantus I 1º Coro (treble clef, G-clef), Cantus II 1º Coro (treble clef, G-clef), Altus 1º Coro (treble clef, C-clef), Tenor 1º Coro (treble clef, F-clef), and Tenor 2º Coro (treble clef, F-clef). Each staff begins with a common time signature 'C' and contains a single whole note. The lyrics 'NO SE CONSERVA' are written below the first four staves. The fifth staff, Tenor 2º Coro, contains a whole note with a flat symbol (B-flat) and no lyrics.

ET OMNI LAUDE DIGNISSIMA
Antifona a 8

15

C11°

C11°

A1°

T1°

C2°

A2°

T2°

B2°

Cont.

Et om-ni lau-de dig-nis-si-ma Al-le-lu-ia

Et om-ni lau-de dig-nis-si-ma Al-le-lu-ia

Et om-ni lau-de dig-nis-si-ma Al-le-lu-ia

ma

ET OMNI LAUDE DIGNISSIMA
Antifona a 8

[illegible]

ET OMNI LAUDE DIGNISSIMA
Antifona a 8

4

$\text{C}\{ \quad \text{H} \cdot = \diamond$

50

C1 1°

C2 1°

A1 1°

T1 1°

C2 2°

A2 2°

T2 2°

B2 2°

Cont.

Chris - tus nos - ter De - us nos - ter Al - le - lu - ia

Chris - tus nos - ter De - us nos - ter Al - le - lu - ia

Chris - tus nos - ter De - us nos - ter Al - le - lu - ia

Chris - tus nos - ter De - us nos - ter Al - le - lu - ia

ET OMNI LAUDE DIGNISSIMA
Antifona a 8

The musical score is for a piece titled "C. H." and is arranged for a vocal ensemble and piano. The vocal parts are labeled C1¹°, C1²°, A1¹°, T1¹°, C2²°, A2²°, T2²°, B2²°, and Contralto. The piano part is indicated by a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are "Al - le - lu - ia" repeated throughout. The vocal parts are arranged in a choir-like fashion, with C1 and C2 likely representing Soprano and Alto, A1 and A2 representing Tenor, T1 and T2 representing Tenor, and B2 representing Bass. The Contralto part is a separate vocal line. The piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation for the vocal parts.

Juan Bautista Comes
(ca. 1582-1643)

[illegible]

IN NOMINE JESU
Motete a 8

16

C1 I° su - om - - - ne - ge - nu - flec - ta - - - tur

C1 I° om - - - ne - ge - nu - flec - ta - - - tur

A1° om - - - ne - ge - nu - flec - ta - - - tur

T1° om - - - ne - ge - nu - flec - ta - - - tur

C2° om - - - ne - ge - nu - flec - ta - - - tur

A2° om - - - ne - ge - nu - flec - ta - - - tur

T2° om - - - ne - ge - nu - flec - ta - - - tur

B2° om - - - ne - ge - nu - flec - ta - - - tur

Cont. 3# 3# 3# 3#

IN NOMINE JESU Motete a 8

3

CII^o ge - nu - flec - ta - - - tur coe - les - ti - um et in - fer - no - rum te - rres - tri - um et in - fer - no - rum coe - les - ti - um te -
 CII^o ge - nu - flec - ta - - - tur coe - les - ti - um et in - fer - no - rum te - rres - tri - um et in - fer - no - rum coe - les - ti - um te -
 AI^o ge - nu - flec - ta - - - tur coe - les - ti - um et in - fer - no - rum te - rres - tri - um et in - fer - no - rum coe - les - ti - um te -
 TI^o ge - nu - flec - ta - - - tur coe - les - ti - um et in - fer - no - rum te - rres - tri - um et in - fer - no - rum coe - les - ti - um te -
 C2^o ge - nu - flec - ta - - - tur te - rres - tri - um et in - fer - no - rum coe - les - ti - um fe - rres - tri - um
 A2^o ge - nu - flec - ta - - - tur te - rres - tri - um et in - fer - no - rum coe - les - ti - um fe - rres - tri - um
 TI² ge - nu - flec - ta - - - tur te - rres - tri - um et in - fer - no - rum coe - les - ti - um fe - rres - tri - um
 B2^o ge - nu - flec - ta - - - tur te - rres - tri - um et in - fer - no - rum coe - les - ti - um fe - rres - tri - um
 Cont. ge - nu - flec - ta - - - tur te - rres - tri - um et in - fer - no - rum coe - les - ti - um fe - rres - tri - um

5 3# 3#
 4

CII¹
 CII²
 A¹
 T¹
 C²
 A²
 T²
 B²
 Cont.

5

C11^o et om-nis lin-gua con-fi-ne-an-tur con-fi-ne-an-tur
 C11^o et om-nis lin-gua con-fi-ne-an-tur con-fi-ne-an-tur
 A1^o et om-nis lin-gua con-fi-ne-an-tur con-fi-ne-an-tur
 T1^o et om-nis lin-gua con-fi-ne-an-tur con-fi-ne-an-tur
 C2^o lin-gua con-fi-ne-an-tur et om-nis lin-gua con-fi-ne-an-tur con-
 A2^o lin-gua con-fi-ne-an-tur et om-nis lin-gua con-fi-ne-an-tur con-
 T2^o lin-gua con-fi-ne-an-tur et om-nis lin-gua con-fi-ne-an-tur con-
 B2^o lin-gua con-fi-ne-an-tur et om-nis lin-gua con-fi-ne-an-tur con-
 Cont. lin-gua con-fi-ne-an-tur et om-nis lin-gua con-fi-ne-an-tur con-

IN NOMINE JESU

Motete a 8

C11° con fi - ne an - tur qui - a do - mi - nus do - mi - nus
 C11° con fi - ne an - tur qui - a do - mi - nus do - mi - nus
 A1° con fi - ne an - tur qui - a do - mi - nus do - mi - nus
 T1° con fi - ne an - tur qui - a do - mi - nus do - mi - nus
 C2° fi - ne an - tur Je - su Chris - te do - mi - nus nos - ter
 A2° fi - ne an - tur Je - su Chris - te do - mi - nus nos - ter
 T2° fi - ne an - tur Je - su Chris - te do - mi - nus nos - ter
 B2° fi - ne an - tur Je - su Chris - te do - mi - nus nos - ter
 Cont. fi - ne an - tur Je - su Chris - te do - mi - nus nos - ter

IN NOMINE JESU

Motete a 8

7

$\text{♩} = \text{H}.$

C11° Do - mi - nus nos - ter Je - su Chris - tus Je - su Chris - tus in glo - ri - a

C11° Do - mi - nus nos - ter Je - su Chris - tus Je - su Chris - tus in glo - ri - a

A1° Do - mi - nus nos - ter Je - su Chris - tus Je - su Chris - tus in glo - ri - a

T1° Do - mi - nus nos - ter Je - su Chris - tus Je - su Chris - tus in glo - ri - a

C2° do - mi - nus nos - ter Je - su Chris - tus Je - su Chris - tus in glo - ri - a

A2° do - mi - nus nos - ter Je - su Chris - tus Je - su Chris - tus in glo - ri - a

T2° do - mi - nus nos - ter Je - su Chris - tus Je - su Chris - tus in glo - ri - a

B2° do - mi - nus nos - ter Je - su Chris - tus Je - su Chris - tus in glo - ri - a

Cont. # 3#

C11° in glo - ri - a est in glo - ri - a Pa - tris est de - i in glo - ri - a Pa - tris est de - i in glo - ri - a Pa - tris est de - i
 C11° in glo - ri - a est in glo - ri - a Pa - tris est de - i in glo - ri - a Pa - tris est de - i in glo - ri - a Pa - tris est de - i
 A1° in glo - ri - a est in glo - ri - a Pa - tris est de - i in glo - ri - a Pa - tris est de - i in glo - ri - a Pa - tris est de - i
 T1° in glo - ri - a est in glo - ri - a Pa - tris est de - i in glo - ri - a Pa - tris est de - i in glo - ri - a Pa - tris est de - i
 C2° in glo - ri - a est in glo - ri - a Pa - tris est de - i in glo - ri - a Pa - tris est de - i in glo - ri - a Pa - tris est de - i
 A2° in glo - ri - a est in glo - ri - a Pa - tris est de - i in glo - ri - a Pa - tris est de - i in glo - ri - a Pa - tris est de - i
 T2° in glo - ri - a est in glo - ri - a Pa - tris est de - i in glo - ri - a Pa - tris est de - i in glo - ri - a Pa - tris est de - i
 B2° in glo - ri - a est in glo - ri - a Pa - tris est de - i in glo - ri - a Pa - tris est de - i in glo - ri - a Pa - tris est de - i
 Cont. in glo - ri - a est in glo - ri - a Pa - tris est de - i in glo - ri - a Pa - tris est de - i in glo - ri - a Pa - tris est de - i

9

C o = H.

Op. Prop.

CI^{1o}

glo - ri - a est in glo - ri - a est de - i in glo - ri - a est de - i Pa - tris

CII^{1o}

glo - ri - a est in glo - ri - a est de - i in glo - ri - a est de - i Pa - tris

A^{1o}

glo - ri - a est in glo - ri - a est de - i in glo - ri - a est de - i Pa - tris

T^{1o}

glo - ri - a est in glo - ri - a est de - i in glo - ri - a est de - i Pa - tris

C^{2o}

tris in glo - ri - a est in glo - ri - a est in glo - ri - a est de - i Pa - tris

A^{2o}

tris in glo - ri - a est in glo - ri - a est in glo - ri - a est de - i Pa - tris

T^{2o}

tris in glo - ri - a est in glo - ri - a est in glo - ri - a est de - i Pa - tris

B^{2o}

tris in glo - ri - a est in glo - ri - a est in glo - ri - a est de - i Pa - tris

Cont.

#

3#

3#

3#

TU ES PETRUS

Motete a 8 voces

[Roque] Monserrat

Cantus I
1º coro

Cantus II
1º coro

Altus I
1º coro

Tenor
1º coro

Cantus
2º coro

Altus
2º coro

Tenor
2º coro

Bassus
2º coro

Continuo

7 6

7 6

(Musical score continues)

TU ES PETRUS

Motete a 8

3

3x

Cl 1° ca - bo Ec - cle - si - am me - - - Ec - cle - si - am me - - - et por - te in - fe - ri non pre - va - le - bunt ad - ver - sus e - - am et

Cl 1° ca - bo Ec - cle - si - am me - - - Ec - cle - si - am me - - - et por - te in - fe - ri non pre - va - le - bunt ad - ver - sus e - - am et

A 1° ca - bo Ec - cle - si - am me - - - Ec - cle - si - am me - - - et por - te in - fe - ri non pre - va - le - bunt ad - ver - sus e - - am et

T 1° ca - bo Ec - cle - si - am me - - - Ec - cle - si - am me - - - et por - te in - fe - ri non pre - va - le - bunt ad - ver - sus e - - am et

C 2° Ec - cle - si - am me - - - Ec - cle - si - am me - - - et por - te in - fe - ri

A 2° Ec - cle - si - am me - - - Ec - cle - si - am me - - - et por - te in - fe - ri

T 2° Ec - cle - si - am me - - - Ec - cle - si - am me - - - et por - te in - fe - ri

B 2° Ec - cle - si - am me - - - Ec - cle - si - am me - - - et por - te in - fe - ri

Cont. 3 # 7 6 6 7 7 4 3 5 4 7 5 f et por - te in - fe - ri

4/

CI 1°

por-te in - fe - ri

et ti - bi da - bo cla - ves reg - ni ce - lo - rum

CII 1°

por-te in - fe - ri

et ti - bi da - bo cla - ves reg - ni ce - lo - rum

A 1°

por-te in - fe - ri

et ti - bi da - bo cla - ves reg - ni ce - lo - rum

T 1°

por-te in - fe - ri

et ti - bi da - bo cla - ves reg - ni ce - lo - rum

C 2°

et por-te in - fe - ri non pre - va - le - bunt ad - ver - sus e - am

et ti - bi da - bo cla - ves reg - ni ce - lo - rum

A 2°

et por-te in - fe - ri non pre - va - le - bunt ad - ver - sus e - am

et ti - bi da - bo cla - ves reg - ni ce - lo - rum

T 2°

et por-te in - fe - ri non pre - va - le - bunt ad - ver - sus e - am

et ti - bi da - bo cla - ves reg - ni ce - lo - rum

B 2°

et por-te in - fe - ri non pre - va - le - bunt ad - ver - sus e - am

et ti - bi da - bo cla - ves reg - ni ce - lo - rum

Cont.

et por-te in - fe - ri non pre - va - le - bunt ad - ver - sus e - am

et ti - bi da - bo cla - ves reg - ni ce - lo - rum

3 5 4 7 2 #

TU ES PETRUS Motete a 8

5

$\text{C} \} \text{O} = \text{O}.$

53

Cl I° et ti - bi da - bo et ti - bi da - bo cum - que li - ga - ve - ris su - per ter -

CII I° et ti - bi da - bo et ti - bi da - bo cum - que li - ga - ve - ris su - per ter -

A I° et ti - bi da - bo et ti - bi da - bo cum - que li - ga - ve - ris su - per ter -

T I° et ti - bi da - bo et ti - bi da - bo cum - que li - ga - ve - ris su - per ter - *enregistré*

C 2° rum reg - ni ce - lo - rum quod cum - que li - ga - ve - ris su - per ter -

A 2° rum reg - ni ce - lo - rum quod cum - que li - ga - ve - ris su - per ter -

T 2° rum reg - ni ce - lo - rum quod cum - que li - ga - ve - ris su - per ter -

B 2° rum reg - ni ce - lo - rum quod cum - que li - ga - ve - ris su - per ter -

Cont. *enregistré*

7 6 3 5 3 #

TU ES PETRUS
Motete a 8

65

CI 1°
e - rit li - ga - tum
et
in
ce - - - lis
ram
ennegr.
ennegr.

CII 1°
e - rit li - ga - tum
et
in
ce - - - lis
ram
ennegr.
ennegr.

A 1°
e - rit li - ga - tum
et
in
ce - - - lis
ram
ennegr.
ennegr.

T 1°
e - rit li - ga - tum
et
in
ce - - - lis
ram
ennegr.
ennegr.

C 2°
et
quod cum - que
sol - ve - ris
su - per ter - ram
e - rit so - lu - tum
et
in
ce - - - lis
ram
ennegr.
ennegr.

A 2°
et
quod cum - que
sol - ve - ris
su - per ter - ram
e - rit so - lu - tum
et
in
ce - - - lis
ram
ennegr.
ennegr.

T 2°
et
quod cum - que
sol - ve - ris
su - per ter - ram
e - rit so - lu - tum
et
in
ce - - - lis
ram
ennegr.
ennegr.

B 2°
et
quod cum - que
sol - ve - ris
su - per ter - ram
e - rit so - lu - tum
et
in
ce - - - lis
ram
ennegr.
ennegr.

Cont.
et
quod cum - que
sol - ve - ris
su - per ter - ram
e - rit so - lu - tum
et
in
ce - - - lis
ram
ennegr.
ennegr.

6
5
4
3

5
4
6
5
4

[illegible]