



*El maestro de capilla*  
*Joaquín García*  
*(Anna c.1710-Las Palmas 1779).*

DEPARTAMENT D'EDUCACIÓ



Tesis presentada por  
Rafael Cuéllar Francés

Bajo la dirección de los doctores  
José Luis Palacios Garoz y Vicente Llimerà Dus

Castelló, 2014





Y aun tal vez ayudado del Poeta  
Que inventa letras en vulgar idioma,  
La libertad el Músico se toma  
De amenizar algun sagrado asunto  
Con ingenioso y vario contrapunto;  
É introduce en el templo  
Cantadas, villancicos y oratorios,  
Cuyos diversos géneros contemplo  
Como al canto eclesiástico accesorios;  
Pues aunque en él por gala se permitan,  
Siempre el estilo teatral imitan.

*La Música, poema.*

Tomás de Iriarte (1750-1791)



## Dedicatoria

*A mis padres, Rafael y Gloria.*

*A mi querida annera, Nieves, seguimos hacia Itaca.*

*A mis hijos, Carles y María.*



## Agradecimientos

Nuestro sincero y profundo agradecimiento a las siguientes personas por facilitarnos el acceso a documentos originales:

En Las Palmas de Gran Canaria, a **Monseñor Francisco Cases Andreu**, obispo de la Diócesis de Canarias, por su amabilidad al recibirnos y las facilidades dadas para acceder a la información; a **D. José Lavandera López**, Archivero Deán de la Catedral de Santa Ana de las Palmas de Gran Canaria, por su inmejorable predisposición a ayudarnos en todo lo necesario; a **María José Otero**, encargada del Archivo Histórico Diocesano de la Diócesis de Canarias; a **María Teresa Aldunate**, responsable del Museo Diocesano Canario; a **Juan Andrés Godoy González**, amigo y oboísta canario que ha acortado la distancia entre Las Palmas y Valencia; a **Álvaro Artilles**, músico e investigador canario por su generosidad a la hora de compartir el conocimiento.

En Valencia, a **Josep Manel García Company**, investigador y encargado del Archivo de la Colegiata de Xàtiva, por sus acertados comentarios, y por su amistad; a **Rubén Pacheco**, compañero e investigador por sus indagaciones en el Archivo de la Catedral de Orihuela; a **D. Vicente Ferrer**, encargado del Archivo del Real Colegio Corpus Christi de Valencia; a **D. Vicente Pons Alós**, responsable del Archivo Metropolitano de la Catedral de Valencia; a **José Izquierdo Anrubia**, historiador local de Anna, por su ayuda incondicional.

A las siguientes instituciones y sus responsables:

Al Excelentísimo Ayuntamiento de Anna, y a sus alcaldes **D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup> Pilar Teresa Sarrión Ponce**, **D. Pablo Aparicio** y **D. Miguel Ramírez Roig**; a la Parroquia de la Inmaculada de Anna, y a su cura párroco **D. Juan Pablo Tomás Pérez**; al Departament d'Educació y Biblioteca de l'Univesitat Jaume I de Castelló; a la Biblioteca de la Exma. Diputación de Castelló; a la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música "Salvador Seguí" de Castelló; a la Hemeroteca Valenciana; a la Asociación de Amigos de Joaquín García de Anna; al Archivo Histórico Provincial de Las Palmas de Gran Canaria.

A los profesores de los cursos de doctorado:

- **Dr. Robert Roig Marzá:** por ayudarnos a utilizar las nuevas tecnologías en la elaboración del presente trabajo.
- **Dra. Vicenta Altava Rubio,** por honrarnos con su amistad, y guiarnos en la construcción conjunta de nuestro conocimiento.
- **Dr. Joan Traver Martí,** por hacernos conscientes de la importancia del Aprendizaje Cooperativo.
- **Dr. Antoni Ripollés Mansilla,** por su insistencia en la continuidad y organización del trabajo, siguiendo un determinado planteamiento metodológico.
- **Dr. Joan Llidó Herrero,** por señalarnos la importancia del contexto filosófico-teológico de la Valencia del siglo XVIII, y abrir una interesante vía de estudio.

De un modo especial a los directores de este trabajo:

- **Dr. José Luis Palacios Garoz,** por sus consejos, ayuda desinteresada, colaboración y su sincera amistad.
- **Dr. Vicente Llimerà Dus,** por su amistad, disponibilidad y su insistencia en que accedamos siempre a fuentes primarias.

A nuestros amigos: **Juan Pablo, Ricardo, y Leonardo,** porque el viaje a Las Palmas, siguiendo el camino de Joaquín García, nos unió más de lo que estábamos.

A nuestro siempre maestro y amigo **D. Salvador Pujades Vila,** por todo, y además, nos presentó a **Joaquín García.**

A todos, nuestro más sincero y permanente agradecimiento.

# Índice

<b>DEDICATORIA</b> .....	<b>7</b>
<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	<b>9</b>
<b>ÍNDICE</b> .....	<b>11</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>15</b>
JUSTIFICACIÓN .....	16
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	17
METODOLOGÍA .....	20
I. <i>Biografía</i> .....	20
II. <i>Transcripción, análisis y estudio de la música y la letra.</i> .....	21
<b>CAPÍTULO I</b> .....	<b>25</b>
<b>LA MÚSICA EN LA ÉPOCA DE JOAQUÍN GARCÍA</b> .....	<b>25</b>
I.1.- LA MÚSICA EUROPEA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII. ....	26
I.1.1.- <i>La música barroca en España.</i> .....	31
<b>CAPÍTULO II</b> .....	<b>41</b>
<b>DATOS BIOGRÁFICOS DE JOAQUÍN GARCÍA.</b> .....	<b>41</b>
II.1.- ANNA EN EL S. XVIII. SU ORIGEN FAMILIAR.....	42
II.2.- FORMACIÓN MUSICAL. ....	47
II.2.1.- <i>La Colegiata de Xàtiva.</i> .....	47
II.2.1.1.- Maestros de capilla de la Colegiata de Xàtiva durante el primer tercio del s. XVIII.....	49
II.2.1.1.1.- Francisco Sarrió. ....	49
II.2.1.1.2.- Francisco Zacarías Juan. ....	51
II.2.1.1.3.- Joseph Portell (1692-1756). ....	52
II.2.2.- <i>Búsqueda de Joaquín García en el archivo de la Catedral de Valencia</i> .....	53
II.2.3.- <i>Las capillas parroquiales valencianas hacia 1730.</i> .....	56
II.3.- JOAQUÍN GARCÍA EN MADRID. ....	58
II.3.1.- <i>Las compañías líricas de procedencia valenciana: los Herrando y el maestro Coradini</i> .....	58
II.3.2.- <i>Joaquín García, La Real Capilla, y el Monasterio de la Encarnación</i> .....	60
II.3.3.- <i>El presbítero beneficiado de la catedral de Valencia Miguel Sarrión, Joaquín García y el convento de las Descalzas Reales.</i> .....	63
II.4.- JOAQUÍN GARCÍA MAESTRO DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE LAS PALMAS.....	66
II.4.1.- <i>Acuerdos capitulares para la búsqueda de un nuevo Maestro de Capilla de la Catedral de las Palmas de Gran Canaria.</i> .....	66
II.4.2.- <i>De 1735 a 1739. Un periodo difícil.</i> .....	70
II.4.3.- <i>De 1740 a 1760. Cierta estabilidad.</i> .....	75
II.4.4.- <i>De 1760 a 1779. Problemas de salud.</i> .....	82
II.4.5.- <i>Libro de escrituras del escribano Miguel Juan Polop.</i> .....	92
<b>CAPÍTULO III</b> .....	<b>101</b>
<b>APORTACIÓN MUSICAL DE JOAQUÍN GARCÍA</b> .....	<b>101</b>
III.1.- DATOS ESTADÍSTICOS.....	102
III.1.1.- <i>Criterios de instrumentación y uso de las voces en la obra de Joaquín García</i> .....	102
III.1.2.- <i>Datos relativos a la distribución porcentual de villancicos-tonadas y cantadas en toda la obra de Joaquín García.</i> .....	106

III.1.3.- <i>Datos Estadísticos de las obras analizadas, incluyendo originales y transcripciones.</i>	108
.....	108
III.1.3.1.- Datos estadísticos.....	109
III.2.- OBRA ATRIBUIBLE A J. GARCÍA .....	112
III.3.- ¿ES JOAQUÍN GARCÍA EL AUTOR DE LA ÓPERA <i>IL TRIONFO DELL' AVE MARIA?</i> .....	113
III.4.- ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS PRIMEROS VERSOS DE LOS VILLANCICOS, TONADAS Y CANTADAS DE JOAQUÍN GARCÍA CON LOS DE JOSÉ PRADAS, PERE RABASSA Y FRANCESC VALLS .....	115
<b>CAPÍTULO IV.....</b>	<b>121</b>
<b>EL MISTICISMO EN LA MÚSICA DE JOAQUÍN GARCÍA.....</b>	<b>121</b>
IV.1.- MARCO HISTÓRICO-TEOLÓGICO EN LA VALENCIA DEL S. XVIII. ....	122
IV.1.1.- <i>El jansenismo</i> .....	122
IV.2.- JOAQUÍN GARCÍA Y SAN AGUSTÍN. ....	125
IV.3.- LAS INFLUENCIAS FILOJANSENISTAS EN LAS LETRAS DE LA MÚSICA EN CASTELLANO DE JOAQUÍN GARCÍA.....	127
<b>CAPÍTULO V.....</b>	<b>135</b>
<b>TRANSCRIPCIÓN, ESTUDIO Y EDICIÓN DE SEIS VILLANCICOS DE JOAQUÍN GARCÍA. ...</b>	<b>135</b>
<b>A DE LA ESFERA. ....</b>	<b>137</b>
INSTRUMENTACIÓN. LA TROMPA DE CAZA.....	138
<i>La trompa en la Capilla de Música de la catedral Canaria</i> .....	138
<i>La trompa en la obra de Joaquín García</i> .....	140
<i>¿Cómo compone para trompa Joaquín García?</i> .....	141
LOS RECURSOS LITERARIOS. UN TEXTO TEATRAL.....	144
ESTRIBILLO.....	147
<i>Análisis musical. La forma</i> .....	147
<i>Introducción Instrumental</i> .....	149
1ª Sección.....	150
2ª Sección.....	150
3ª Sección.....	151
4ª Sección.....	153
COPLAS.....	154
<b>PARA QUÉ DIOS AMANTE. ....</b>	<b>157</b>
<i>PARA QUÉ DIOS AMANTE, UN VILLANCICO POLICORAL.</i> ....	158
ENTRE LA MODALIDAD Y LA TONALIDAD. ....	159
EL COMPÁS. PROPORCIÓN MAYOR. ....	163
LOS RECURSOS LITERARIOS. EL TEXTO.....	164
ESTRIBILLO.....	166
<i>Análisis musical. La forma.</i> .....	166
1ª Sección.....	167
2ª Sección.....	170
<i>Epílogo</i> .....	173
COPLAS.....	173
<i>Un bajo continuo cifrado y una melodía barroca.</i> .....	173
<b>DE LA ESPHERA DE UN CRISTAL.....</b>	<b>176</b>
INTRODUCCIÓN. ....	177
<i>DE LA ESPHERA DE UN CRISTAL DE JOSEP DE PRADAS</i> .....	179
LA LETRA.....	180
ESTRIBILLO.....	181
<i>Análisis musical. La forma</i> .....	181
<i>Introducción Instrumental</i> .....	181



<i>Introducción Instrumental</i> .....	181
1ª Sección.....	182
2ª Sección.....	182
COPLAS.....	184
<b>TODOS MISTERIOS DE AMOR.....</b>	<b>187</b>
TODO ES MISTERIOS DE AMOR, UN VILLANCICO MODAL COMPUESTO EN 1777.....	188
EL ORIGEN DE LA LETRA.....	193
LOS RECURSOS LITERARIOS. CONTENIDO SEMÁNTICO.....	195
ESTRIBILLO.....	196
<i>Análisis musical. La forma</i> .....	196
<i>Introducción Instrumental</i> .....	197
1ª Sección.....	197
2ª Sección.....	200
3ª Sección.....	201
COPLAS.....	203
<b>RÓMPASE TODO EL AYRE.....</b>	<b>205</b>
LA INSTRUMENTACIÓN CON CHIRIMÍAS.....	206
EL ORIGEN DE LA LETRA.....	210
ESTRIBILLO.....	213
<i>Análisis literario. La métrica</i> .....	213
<i>Análisis musical. La Forma</i> .....	214
<i>Introducción instrumental</i> .....	215
<i>Primer y segundo versos. El estribillo</i> .....	216
<i>Primer sexteto. 1ª Sección</i> .....	220
<i>Primer sexteto. 2ª Sección</i> .....	221
<i>Primer sexteto. 3ª Sección</i> .....	222
<i>Breve enlace instrumental</i> .....	223
<i>Segundo sexteto. 1ª Sección</i> .....	224
<i>Segundo sexteto. 2ª Sección</i> .....	226
<i>Segundo sexteto. 3ª Sección</i> .....	227
1. 2. 10.- <i>Enlace instrumental</i> .....	229
1. 2. 11.- <i>Estribillo final</i> .....	229
RECITADO.....	232
<i>Análisis literario</i> .....	232
<i>Análisis musical</i> .....	232
COPLAS.....	233
<i>Análisis literario</i> .....	233
<i>Análisis musical</i> .....	234
CONCLUSIÓN.....	239
<b>LA PERLA PRECIOSA.....</b>	<b>241</b>
EL ORIGEN DE LA LETRA.....	242
LOS RECURSOS LITERARIOS.....	245
EL CONJUNTO INSTRUMENTAL.....	247
ESTRIBILLO.....	249
<i>Análisis literario. La métrica</i> .....	249
<i>Análisis musical. La forma</i> .....	249
<i>Introducción Instrumental</i> .....	250
1ª Sección.....	250
2ª Sección.....	254
COPLAS.....	256
<i>Análisis literario. La métrica</i> .....	256
<i>Análisis musical. La forma</i> .....	256

1ª Sección.....	257
2ª Sección.....	257
Repetición a la copla sola.....	258
<b>CONCLUSIÓN.....</b>	<b>261</b>
<b>ANEXO I. TRANSCRIPCIONES MUSICALES.....</b>	<b>271</b>
<i>A DE LA ESFERA</i> .....	273
<i>PARA QUÉ DIOS AMANTE</i> .....	299
<i>DE LA ESFERA DE UN CRISTAL</i> .....	327
<i>TODO ES MISTERIOS DE AMOR</i> .....	339
<i>RÓMPASE TODO EL AYRE</i> .....	373
<i>LA PERLA PRECIOSA</i> .....	397
<b>ANEXO II. FACSIMILES MUSICALES.....</b>	<b>425</b>
<b>ANEXO III. TRANSCRIPCIONES DOCUMENTALES.....</b>	<b>467</b>
DECLARACIÓN DE SOLTERÍA DE JOAQUÍN GARCÍA.....	469
ACTA MATRIMONIAL DE JOAQUÍN GARCÍA Y ANTONIA VÉLEZ.....	471
DIVISIÓN DE LOS BIENES ANTONIO GARCÍA.....	472
TESTAMENTO DE JOSEPH RIBERA Y MARIANA GARCÍA.....	486
TESTAMENTO DE DOÑA MARÍA DE GRACIA NARVAEZ.....	497
PODERES ESPECIALES A PROCURADORES.....	500
<b>ANEXO IV. DOCUMENTOS ORIGINALES.....</b>	<b>503</b>
TESTIMONIO DE CONDENA.....	505
DECLARACIÓN JURADA DE SOLTERÍA.....	506
ACTA MATRIMONIAL.....	508
DIVISIÓN DE BIENES DE ANTONIO GARCÍA.....	509
TESTAMENTO DE MARIANA GARCÍA Y JOSEPH RIBERA.....	510
PARTIDA DE DEFUNCIÓN DE JOAQUÍN GARCÍA.....	511
Cabildo jueves 2 de abril de 1735.....	512
Cabildo miércoles 6 de julio de 1735.....	513
Cabildo lunes 10 de junio de 1748.....	515
Cabildo martes 1 de junio de 1779.....	517
Cabildo jueves 16 de septiembre de 1779.....	521
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>525</b>
BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	525
DICCIONARIOS Y MANUALES GENERALES.....	533
DOCUMENTOS ORIGINALES.....	535
CONSULTAS EN LA RED.....	536
GRABACIONES.....	537

## **Introducción**

## Justificación

La primera aproximación a la figura y música de Joaquín García la tuvimos en septiembre de 2006, cuando un grupo de amigos conocimos la existencia de un compositor barroco de nuestro pueblo (natural de Anna, Valencia), cuya obra se encuentra en Las Palmas de Gran Canaria. Aquí estaba completamente olvidado. Poco después, uno de estos amigos nos regaló una recopilación de tonadas, villancicos y cantadas de Joaquín García:

*Joaquín García (ca. 1710-1779), Tonadas, Villancicos y Cantadas. Para voz sola concertada con instrumentos y bajo continuo. Estudio y transcripción de Lothar Siemens Hernández. Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1984.*

En noviembre de 2007 con nuestro doctorado en marcha, diseñamos el borrador del primer proyecto de tesis. En 2009 defendimos el Trabajo de Investigación con el que obtuvimos el Diploma de Estudios Avanzados, que versó sobre este compositor y el estudio de parte de su música ya publicada.

Nuestro afán por redescubrir y dimensionar un personaje local, motivación ciertamente personal y hasta cierto punto emotiva, nos condujo a preguntarnos quién fue, con quién se formó, cómo vivió y cómo es su música. Planteamos un estudio ciertamente musical, pero en él, la historia, la filología, la filosofía y teología están presentes y se complementan de manera que sólo así es posible entender su música.

Su arte está inmerso en el barroco español dieciochesco, con sus características e influencias; saber cómo y en qué medida están presentes en la obra de Joaquín García, qué condicionantes han moldeado este lenguaje genérico en nuestro autor confiriéndole su peculiar personalidad y recuperar parte de su obra inédita, es, a nuestro entender, justificación suficiente para este trabajo. Además, y desde nuestro punto de vista de intérprete y docente, añadimos que todo este conocimiento enriquece y justifica nuestro criterio interpretativo cuando ejecutamos su obra y la música de este periodo.

## Estado de la cuestión.

Joaquín García nace en Anna c. 1710 y muere en Las Palmas de Gran Canaria el 15 de septiembre de 1779. Al marchar en 1735 a Las Palmas, en su tierra natal su figura fue prácticamente olvidada, y tras su muerte, su música, anclada en la estética del primer tercio del s. XVIII, y su persona cayeron en un olvido que duró prácticamente dos siglos.

La primera mención a Joaquín García aparece en 1881 en el *Diccionario Biográfico-bibliográfico de Efemérides de músicos españoles* de Baltasar Saldoni con la siguiente anotación:

García, D. Joaquín: el miércoles 2 de mayo de 1866 se estrenó en el Teatro Principal de Valencia la ópera de su composición intitulada *El Triunfo del Ave maría*, para beneficio de la primera tiple Sra. Sanchioli. A fines del mismo año se hallaba el Sr. García de maestro director de la compañía de zarzuela en el teatro de Las Palmas, Islas Canarias.<sup>1</sup>

Lothar Siemens (1984:9), explica que el origen de esta información se halla en las notas que Agustín Millares Torres pasó a Baltasar Saldoni sobre Joaquín García (conservadas manuscritas en el Museo Canario).

Posteriormente, en 1903, D. José Ruiz de Lihory en su *La Música en Valencia. Diccionario Biográfico y Crítico*, repite la información en la siguiente entrada al respecto de Joaquín García:

Joaquín García. Autor de la ópera *el Triunfo del Ave María*, que se estrenó en Valencia a beneficio de la primera tiple sra. Sanchioli, el 2 de mayo de 1866. Posteriormente estuvo de maestro director del teatro de las Palmas (Canarias).<sup>2</sup>

No sabemos si el Joaquín García que se nombra en estos diccionarios es nuestro compositor, es evidente el desfase cronológico, pero esa dualidad de localización Valencia-Las Palmas hace que Lothar Siemens (1984:10) albergue la sospecha de que la ópera *El Triunfo del Ave María* pudo ser una exhumación decimonónica de una obra de nuestro compositor.<sup>3</sup>

Cronológicamente, la siguiente mención, y ésta sí con certeza referida a Joaquín García, la hallamos en el manuscrito de D. Vicente Rausell *Apuntes Históricos de la Villa de "Anna". Diócesis y Provincia de Valencia*, sin editar, y fechado en 1942. En él se nombra a Joaquín García en el apartado correspondiente a Hijos Notables de la Villa en los siguientes términos:

---

<sup>1</sup> Saldoni, B. : (1881:116).

<sup>2</sup> Ruiz de Lihory, J.: (1903:271).

<sup>3</sup> Nosotros hemos estudiado esta cuestión en el apartado III. 3 del presente trabajo, página 113.

Joaquín García, Maestro de Capilla de la Iglesia Catedral de Canarias.

Nota: testó el 7 de agosto y el 28 de noviembre de 1766.<sup>4</sup>

Esta información es importante en la medida que nos confirma la existencia de documentación relativa a Joaquín García en el destruido archivo parroquial de Anna y aporta las fechas en las que testó, aunque no hemos localizado sus testamentos.

Pero no será hasta 1964, cuando al publicar Doña Lola de la Torre *El Archivo de Música de la Catedral de las Palmas I*, El museo canario, Año XXV, enero-diciembre 1964, págs. 181-242, y apareciendo en él la catalogación de la importante obra de Joaquín García conservada en el archivo de la catedral canaria de Santa Ana<sup>5</sup>, cuando la musicología sea consciente de la importancia de este compositor.

En 1973 Miguel Querol Gavaldá incluye la *Cantada Noble y Magestuosa* de Joaquín García en su *Música barroca española. Vol V: Cantatas y Canciones para voz solista e instrumentos*, Barcelona, CSIC, pág. 68 a 77. En este volumen incorpora datos biográficos que le había proporcionado Lola de la Torre.<sup>6</sup>

También Lola de la Torre aporta el primer artículo biográfico sobre Joaquín García que se añade a la *Historia General de las Islas Canarias* de Agustín Millares Torres en el Vol IV pág. 270-279, en su edición de 1977. Idéntica nota se incluye en el disco "Maestros de capilla de la catedral de las Palmas", editado por el Servicio de publicaciones del MEC (MEC 1021; Madrid, 1979).

En 1984, Lothar Siemens publica *Joaquín García. Tonadas, villancicos y cantatas. Para voz sola concertada con instrumentos y bajo continuo*, en donde realiza la transcripción de 14 obras inéditas del autor, y en su prólogo incluye una reseña biográfica.

Antonio Martín Moreno (1985:208-210), en la *Historia de la música española*, vol. 4, incluye un breve capítulo dedicado a los maestros de capilla de la catedral de Las Palmas, y menciona a Joaquín García y a su obra.

En 1999 el Museo Canario publica un artículo de María-Salud Álvarez, "Doce cantadas religiosas de Joaquín García", pág. 389-404, en el que analiza musicalmente la estructura formal y armónica de estas obras.

---

<sup>4</sup> D. Vicente Rausell aporta en su manuscrito datos relativos a la documentación existente en el archivo parroquial de Anna antes de su destrucción durante la Guerra Civil.

D. Vicente Rausell, *Apuntes Históricos de la villa de Anna*. Diócesis y Provincia de Valencia, sin editar, pág 89.

<sup>5</sup> Comprende 569 obras, de las que: 54 son en latín, 277 villancicos al Santísimo, 19 de Calenda, 58 de Navidad, 56 de Reyes, 30 a la Ascensión, 40 a Santa Ana y 35 a la Asunción.

<sup>6</sup> Lothar Siemens (1984-9)

En el año 2000 se realiza la grabación *Joaquín García (Anna/Valencia, ca. 1710-Las Palmas G.C. 1779): Cantadas, villancicos y motetes con instrumentos*. [Las Palmas de Gran Canaria], Gofio Records, dirigida por Álvaro Marías e interpretada por el grupo Zarabanda. Este CD comprende 14 obras: seis cantadas, tres villancicos, dos motetes y una tonada; de ellas, siete ya habían sido editadas y transcritas por Siemens (1984), y siete todavía hoy son inéditas.<sup>7</sup> Las notas al CD, que incluye una breve biografía, son realizadas por Lothar Siemens.

El Museo Canario publicó entre 2002 y 2004 la transcripción que realizó Lola de la Torre de todas las actas capitulares referentes a la capilla de música de la catedral de Las Palmas: “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1721-1740)”, *El museo canario*, N.º. 57, 2002, págs. 331-494; “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1741-1760)”, *El museo canario*, 2003, N.º 58, págs. 393-526; “Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1761-1780)”, *El museo canario*, 2004, N.º 59, págs. 439-578. Estas actas recogen numerosos datos biográficos de nuestro autor correspondientes al periodo comprendido entre 1735 y 1779, cuando ejerce su magisterio en la Capilla de Música de la Catedral de Las Palmas.

Hasta el año 2006 no hay ninguna referencia biográfica a Joaquín García en publicaciones valencianas. Es en el *Diccionario de la Música Valenciana. Vol. I*. Iberautor Promociones Culturales S.R.L. 2006. Pág. 417-418, donde se recoge un completo artículo sobre este compositor realizado por Lothar Siemens.

En 2009 defendimos nuestro trabajo de investigación titulado Joaquín García de Antonio (Anna c. 1710-Las Palmas 1779), centrado en el análisis musical de parte de la obra ya editada de nuestro compositor.

En este mismo 2009, el historiador local de Anna, José Izquierdo Anrubia publica *Joaquín García de Antonio. Maestro de capilla*. Su trabajo nos parece meritorio en la medida que es capaz de situar y contextualizar los orígenes del personaje en el entorno local, del que el autor es buen conocedor<sup>8</sup>.

También en 2009, el grupo musical Estil Concertant publica el CD *Joaquín García (1710?-1779) Ay! qué prodigio: tonadas, villancicos y cantadas para solista con*

---

<sup>7</sup> Esta grabación forma parte de un proyecto musicológico promovido por el Departamento de Musicología del Museo Canario y la Asociación de Compositores y Musicólogos de Tenerife (COSIMTE).

<sup>8</sup> No obstante, no compartimos algunas de las afirmaciones recogidas en este trabajo, tanto a nivel de la psicología del personaje, como datos biográficos y otras de carácter musical.

*instrumentos*. [Gran Canaria], DISCAN, incluyendo 9 obras de Joaquín García de las transcritas por Lothar Siemens (1984). Estil Concertant es dirigido musicalmente por Marisa Esparza y las notas anexas a este CD se deben a Lothar Siemens.

## **Metodología**

### **I. Biografía.**

El trabajo comprende la contextualización historico-musical del personaje y un estudio biográfico. Hemos centrado a nuestro autor en la música europea del s. XVIII, haciendo especial hincapié en la música italiana y española.

El estudio biográfico contiene diferentes apartados: por una parte hemos indagado sobre sus orígenes familiares, para ello hemos accedido, siempre que hemos podido, a las fuentes primarias, sobre todo en el Archivo Municipal de Anna.

El periodo en el que se formó nuestro maestro nos ha planteado un serio quebradero de cabeza: desconocemos dónde y con quién se instruyó Joaquín García. Hemos investigado el camino que lógicamente creemos que debió seguir durante su formación: Colegiata de la Seo de Xàtiva, Catedral de Valencia y capillas musicales de las iglesias parroquiales valencianas, pero no hemos hallado evidencias documentales de ello. Sí que debió ser su entorno, pues confía en personajes de la Seo de Xàtiva en su litigio por la herencia de su padre, o reutiliza letras de compositores valencianos maestros de capilla de la catedral (Pere Rabassa y Joseph de Pradas), o de la parroquia de San Martín (Luis López), o compone utilizando criterios musicales comunes a estos (y otros) maestros del área levantina. Sea como fuere, en este periodo, el estudio de estas instituciones nos ha servido para justificar y entender claves de la música y del paisaje vital de Joaquín García.

La contratación de nuestro maestro para el servicio en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria se realizó en Madrid y debió estar condicionada por la influencia de un importante personaje local de Anna, el presbítero beneficiado de la catedral de Valencia Miguel Sarrión, quien tenía contactos en el convento de las Descalzas Reales.



La época canaria (1735-1779) está mucho mejor documentada, principalmente por las actas capitulares del cabildo catedralicio de Las Palmas. Hemos accedido a la transcripción de la totalidad de las mismas realizada por Lola de la Torre (2002-2003-2004), y también a los originales de aquellas actas que hemos estimado más relevantes.

Hemos completado los datos biográficos con los aportados por el libro de escrituras del escribano de Anna Miguel Juan Palop (la División de los bienes de Antonio García y el testamento de Joseph Ribera y Mariana García), el testamento de María de Gracia Narváez (tía de la esposa de Joaquín García), los poderes notariales otorgados por Joaquín García en diferentes litigios, la declaración jurada de soltería y expediente matrimonial, la partida de bautismo de su hijo Agustín, libro de órdenes, partida de defunción...

## **II. Transcripción, análisis y estudio de la música y la letra.**

El estudio de la obra de Joaquín García tiene dos secciones diferenciadas, por un lado aquel que comprende datos estadísticos producto de la síntesis de variables que hemos recogido en la totalidad de la obra a la que hemos podido acceder, y por otro la transcripción, análisis y estudio de seis villancicos inéditos.

En el trabajo estadístico hemos usado gráficos para visualizar criterios de instrumentación en función de las diferentes festividades, uso de cantadas y/o villancicos, empleo de las formas tradicionales o italianizadas (estribillo y coplas, frente a recitados, arias, graves...), tonalidades, claves, compases... Este capítulo del trabajo se completa con tres apartados relativos a: la obra atribuible a Joaquín García en Valencia, la autoría de la ópera *Il Trionfo dell'Ave Maria* y un análisis comparativo de los títulos de los villancicos de García con los de Valls, Rabassa y Pradas.

El capítulo IV estudia la existencia en la obra y en la vida de Joaquín García de contenidos y posicionamientos que podemos relacionar con la corriente filosófico-teológica filojansenista, tan difundida en la Valencia del s. XVIII.

El capítulo V comprende la edición, estudio y análisis de la obra inédita de este autor, en concreto los villancicos *A de la Esfera* (E/VII-17), *Para que Dios amante* (E/VI-10), *De la esfera de un cristal* (E/V-22), *Todo es Misterios de Amor* (E/IX-19),

*Rómpase Todo el Ayre* (E/IX-25), y *La perla preciosa* (E/XVI-28)<sup>9</sup>. Para la edición de la partitura hemos usado el programa informático Finale 2009. El análisis musical ha consistido en un estudio instrumental, formal, armónico, contrapuntístico, melódico y rítmico. La nomenclatura de las notas y los acordes es latina, y el subnúmero aplicado a las notas está referenciado a la<sub>3</sub> central del piano. Los esquemas que incluyen secciones de la partitura pretenden aclarar los diferentes conceptos musicales tratados, en cierto modo permiten “ver la música”. Para representar la armonía, sobre todo en su relación modal-tonal, hemos confeccionado gráficos en los que reflejamos los acordes empleados y cuál es su distribución temporal en un determinado fragmento o tiempo de una obra.

Para el análisis retórico hemos observado la relación de los diferentes dibujos melódicos, de la forma, de la armonía y del contrapunto, con el contenido literal del texto<sup>10</sup>. El análisis del ritmo ha permitido estudiar los compases generales empleados y también la ornamentación rítmica popular del dibujo melódico.

Los análisis literarios han sido fundamentales para entender la exégesis<sup>11</sup> textual de la música vocal. La semántica, la retórica, la forma general y la versificación métrica del texto están directamente relacionadas con los movimientos melódicos, armonías, ritmos y compases usados en la composición musical.

El trabajo se completa con diferentes anexos que comprenden:

- **Anexo I:** transcripción y edición de la partitura de los villancicos inéditos.

La fuente utilizada para las reconstrucciones de las partituras son las particellas manuscritas que se encuentran en el Museo Diocesano Canario, en Las Palmas de Gran Canaria. Hemos trabajado usando copias digitalizadas de alta resolución (TIFF) de los manuscritos.

---

<sup>9</sup> El criterio para seleccionar las obras que hemos transcrito se basó en aquellas cuyos títulos antes habían sido usados por otros maestros valentinos (principalmente Pradas).

<sup>10</sup> Las figuras retóricas referenciadas han sido las descritas por López Cano, R (2000) en su trabajo recopilatorio de las mismas.

<sup>11</sup> El término “exégesis” es utilizado por Otterbach, F. (1998:75), para describir el vínculo y la génesis musical a partir del texto literario. En este sentido aplicamos también los términos *expressio verborum* que emplea Palacios, J.L. (1995), y retórica musical.

En cuanto a los criterios editoriales usados en las transcripciones, hemos respetado las intenciones del compositor. Cualquier corrección o aclaración ha sido indicada por medio de corchetes o mediante notas críticas. En los textos documentales hemos respetado la escritura original, y en su adaptación al espacio de la grafía musical, en aquellas ocasiones que no estaba claro, hemos seguido siempre el criterio de la lógica adecuación del ritmo métrico con el musical.

En el caso de *A de la esfera* E/VII-17, el estado del los manuscritos era bueno.

En el villancico *Para que Dios amante* E/VI-10, el compás del Estribillo, proporción mayor, lo hemos transcrito a notación moderna por un 3/2, haciendo corresponder: la breve por una redonda con puntillo; la semibreve por blanca; la mínima por negra; la semimínima por corcheas. Por lo que respecta a las voces, hemos escrito la parte del alto, en los dos coros, en clave de sol octavada para no tener que emplear muchas líneas adicionales, -esta voz desciende muy por debajo del pentagrama, sobretodo en las intervenciones solistas<sup>12</sup>-.

En *De la esfera de un cristal* E/V-22, el estado del los manuscritos era bueno en general, excepto la *particella* del Acompañamiento Continuo, donde sí hemos tenido que recuperar parte de la notación.

Las copias digitalizadas de alta resolución del manuscrito *Todo es Misterio de Amor* E/IX-19 nos han ayudado y permitido recuperar la lectura de aquella notación muy degradada por la erosión de la tinta y el paso del tiempo.

En el villancico *Rómpase todo el ayre* E/IX-25, debido al estado de conservación de algunas de las *particellas*, (en particular la del Acompañamiento Continuo), nos hemos visto obligados a restaurar parte de su contenido tomando referencias de voces dobladas (en el caso citado, el bajo a las chirimías dobla siempre al Acompañamiento Continuo). En otras ocasiones hemos tenido que guiarnos por

---

<sup>12</sup> Como recuerda Siemens en *Joaquín García, tonadas, villancicos y cantadas* (1984:14): “Por voz de “alto” se entendía una voz masculina de tenor o tenorino”

aquellas soluciones que están más justificadas dentro de parámetros armónicos y melódicos.

Las particellas del villancico *La Perla Preciosa* E/XVI-28 estaban en buen estado de conservación.

- **Anexo II.** Facsímiles musicales. Se trata de las *particellas* de los villancicos editados.
- **Anexo III:** Transcripciones documentales. Hemos incorporado al trabajo las transcripciones integra de aquellos documentos relativos a Joaquín García que consideramos más importantes. Hemos respetado la ortografía y los signos de puntuación originales, excepto en aquellas ocasiones en las que la grafía moderna aclara dudas interpretativas.
- **Anexo IV:** Apéndice documental. Originales.

**Capítulo I**  
**La música en la época de Joaquín García.**

## I.1.- La música europea de los siglos XVII y XVIII.

El compositor español Joaquín García, cuya vida y obra estudiamos en el presente trabajo, nació hacia 1710 y falleció en 1779. Su periodo formativo, que hacemos coincidir con su estancia en la península, se prolongó hasta 1735, y posteriormente no hemos apreciado evolución significativa en el lenguaje musical utilizado en las obras estudiadas, más allá de la incorporación de nuevos instrumentos en la capilla catedralicia (trompas y clarinetes).

Joaquín García, para Lothar Siemens, "representa la culminación del estilo barroco español en su versión dieciochesca, gallarda, elegante y diáfana"<sup>13</sup>. Esta afirmación, que compartimos, necesitaría algunas aclaraciones. Si entendemos por barroco el término que designa el estilo de la música compuesta en Europa entre 1600 y 1750<sup>14</sup>, nos encontramos ante un problema de concordancia cronológica. Como hemos dicho, la música de Joaquín García no sufrió una evolución importante en los años que ejerció su magisterio en Canarias<sup>15</sup>, donde tal vez la insularidad agravó esta circunstancia.

El término barroco, cargado etimológicamente de connotaciones negativas<sup>16</sup>, empezó a utilizarse como referencia a un género o estilo musical en 1734 en una carta publicada en el *Mercure de France* con un contenido satírico y crítico al respecto del estreno de la ópera de Rameau *Hippolyte et Arice* en octubre de 1733. El anónimo autor del escrito, veladamente, implicaba que lo nuevo de la ópera era "lo barroco", y se quejaba de que la melodía carecía de coherencia y no ahorraba en disonancias<sup>17</sup>. Por otra parte, los límites cronológicos de este periodo musical suscitan controversia entre los diferentes referentes musicológicos. Pero al margen de estas disquisiciones, el término barroco tendrá sentido en la medida que pueda identificarse con una cualidad o cualidades que dominarán fuertemente el estilo musical. Siguiendo el razonamiento de Palisca en su entrada sobre el término barroco en el *Grove Music on Line*, se han sugerido varias características: dinamismo, la forma abierta, el grado de ornamentación, el agudo contraste, la coexistencia de diversos estilos, el

---

<sup>13</sup> Citado por Martín Moreno en la *Historia de la música española*, (1985:209).

<sup>14</sup> Claude V. Palisca. "Baroque" *Grove Music On Line*.

<sup>15</sup> El villancico al Santísimo Sacramento "Todo es Misterio de Amor", compuesto en 1777 responde a una concepción armónica modal y formalmente es policoral. Página 188 de este trabajo.

<sup>16</sup> Barroco: perla de forma irregular. RAE

<sup>17</sup> Palisca, op. cit.

individualismo, la representación afectiva y muchas otras. De estas cualidades, la mayoría no se pueden mantener durante un periodo extenso, sólo una de ellas resiste un análisis de la música y del pensamiento musical de los siglos XVII y XVIII: la actitud acerca de la expresión afectiva. Los compositores se esforzaron durante todo este periodo por la expresión de los estados afectivos en la mayor parte de su música. Fue este esfuerzo el que llevó a las extravagancias deploradas en un primer momento como "barrocas". La irregularidad, la amplificación, la extrañeza y lo grotesco (cualidades inherentes a la palabra) fueron muchas veces las propias consecuencias de la búsqueda de la expresión. El uso de recursos retóricos aplicados a la forma, la instrumentación, la armonía, la melodía, los ritmos, la relación de la música y la letra *expressio verborum*<sup>18</sup>, es una constante en los compositores del periodo, y también en la música de Joaquín García.

Las características técnicas de la factura musical de este periodo son: el uso del bajo continuo; el deseo de prolongar las expresiones bastante manieristas y fluyentes de pasiones concretas durante largos pasajes; destacar, como consecuencia del uso el bajo continuo, las voces agudas en detrimento de las intermedias; especialización de funciones realizando instrumentos un papel armónico o de relleno, y otros adquiriendo el rango de protagonistas; consolidación del uso de tres estilos (iglesia, cámara y teatro), y dos prácticas (la antigua y la moderna); organización rítmica basada en la danza y el habla; la mayoría de los compositores estaban a caballo entre el uso de la modalidad y la tonalidad. Todas estas cualidades enumeradas por Palisca<sup>19</sup> se dan en la música de Joaquín García permitiéndonos afirmar y compartir con Lothar Siemens que nuestro compositor "representa la culminación del estilo barroco español".

Como ya hemos mencionado, tal vez la única característica que unifica y da sentido a todo el periodo barroco es la representación afectiva, pero ¿en qué consiste esta cualidad? Para entender este aspecto debemos retrotraernos a la importancia del arte de la retórica. Como comenta Hill, J. W. (2008:31), para los ciudadanos europeos cultos del s. XVII retórica significaba el estudio sistemático del discurso y la escritura basado en modelos, principios y nomenclaturas heredados de la antigua civilización romana. El dominio del arte de la retórica reportaba a su poseedor beneficios en

---

<sup>18</sup> "Representación musical de la letra", Bukofzer, M. F. (1986:20)

<sup>19</sup> Op. cit.

carreras como cortesanos, diplomáticos, burócratas, abogados y predicadores. Si a esto le sumamos las similitudes inherentes entre la retórica y las expresiones artísticas, muchos escritores empezaron a darse cuenta de que cualquier arte podía utilizarse como medio de persuasión a través de una calculada apelación a las emociones del público. Para Hill, esta conexión entre la concepción retórica de las artes y sus usos ayuda a explicar la posición dominante de la nobleza y su ideología monárquica en la cultura del siglo XVII.<sup>20</sup>

Nuestro compositor no trabajó para la nobleza, sino para la iglesia católica española (toda la obra que hoy se conserva de él es religiosa), y como comenta Michel Praetorius en el prólogo de su obra *Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica*, al respecto de la música en el culto "las altas personalidades cristianas siempre han tenido buen cuidado y se han interesado especialmente por la música vocal e instrumental para potenciar el servicio divino"<sup>21</sup>, es decir, han sido conscientes del poder de persuasión de la música. Para Lutero, a la música vocal sacra le subyace una fuerza escondida que se relaciona decididamente con Dios (*occulta ac plane divina vis*)<sup>22</sup>, pero no solo entre el hombre y Dios, sino que también es capaz de unir a los hombres que la escuchan (o interpretan) teniendo capacidad de unir socialmente, y pudiendo ser una importante herramienta para subyugar y adoctrinar. Para todo ello, el uso de la retórica aplicada a nuestro arte como principal recurso capaz de incrementar el poder de comunicación apelando a las emociones del público, será un elemento fundamental<sup>23</sup>.

Así pues, una de las principales tareas de la teoría musical del s. XVII y s. XVIII será la de dar un soporte racional y científico a la eficacia afectiva de la *musica pathetica*<sup>24</sup>. Para la fisiología antigua, los afectos son determinados por las diferentes combinaciones de los cuatro humores vitales del cuerpo (sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra), correspondientes a los cuatro temperamentos (sanguíneo, flemático, colérico y melancólico), a los cuatro elementos (aire, agua, fuego y tierra) a las cuatro cualidades elementales (húmedo-caliente, húmedo-frío, seco-caliente, y seco-frío), y así sucesivamente. A través de los *esprits animaux*, difundidos por el cuerpo humano,

---

<sup>20</sup> Hill, J. : (2008-35)

<sup>21</sup> Citado por Friedmann Otterbach (1998:93)

<sup>22</sup> Friedmann Otterbach(1998:89)

<sup>23</sup> En el estudio y análisis del villancico "Todo es misterio de Amor", hemos relacionado el ambiente cultural de las Academias Valencianas del s. XVII, con los escritos de Athanasius Kircher, y a su vez con algunos de los elementos retóricos empleados por Joaquín García en esta obra. Página:257.

<sup>24</sup> El término *musica pathetica* fue empleado por el enciclopedista Atanasius Kircher (1602-1680) para designar la vocación de la música para describir las emociones. Martin, L. (2003-131)



las cualidades armónicas y rítmicas de una composición musical influyen, por medio del oído, en el individuo, provocando un determinado estado del ánimo.<sup>25</sup>

Muchos son los teóricos europeos que en estos siglos buscan cuál ha de ser la organización racional de las melodías para que éstas modifiquen un determinado afecto <sup>26</sup>. Para Bukofzer (1986:394) los dos libros más sobresalientes y representativos sobre la especulación musical se deben a los clérigos enciclopedistas Mersenne (*Harmonie universelle*) y Kircher (*Musurgia universalis*). Hill (2008:328) por su parte, añade a Cristoph Bernard con su *Tractatus* c. 1657, a partir de una obra anterior de Marco Scacchi (ca. 1600-1662). Muchos de los términos latinos que Bernard usa para categorizar los tratamientos de las disonancias son nombres tradicionales empleados para referirse a figuras retóricas (aunque esto puede llevar a confusión, por que las disonancias no son propiamente figuras retóricas). Durante la segunda mitad del siglo XVII y comienzo del s. XVIII los nombres de las figuras retóricas se explicaban como equivalentes a la retórica verbal por parte de muchos músicos, entre otros Athanasius Kircher (1669-1730), Johann Gottfried Walther (1684-1748) y Johann Mattheson (1681-1764). Este último, en su primer libro, *Das neu-eroffnete* (La orquesta recientemente inaugurada, 1713) nombra veintiséis emociones cargadas de afecto que pueden ser interpretadas en un aria de ópera: amor, celos, odio, docilidad, impaciencia, deseo, indiferencia, miedo, venganza, coraje, timidez, orgullo... En su última guía para maestros de capilla *Der vollkommene Capellmeister*, (El perfecto maestro de capilla, 1739), proporciona explicación teórica de las emociones recurriendo a la tradición de la filosofía y psicología del s. XVII.<sup>27</sup>

La obra de Athanasius Kircher *Musurgia Universalis* merece un comentario más detenido puesto que tuvo una influencia directa en los ambientes culturales preilustrados valencianos<sup>28</sup>. Los científicos y padres jesuitas, el mallorquín Vicente

---

<sup>25</sup> Bianconi (1986:52)

<sup>26</sup> En nuestro trabajo de análisis de la obra de Joaquín García hemos usado la sistematización de figuras retóricas que realiza López Cano, R (2000) en *Música y retórica en el barroco*. En este tratado recoge y define, según diferentes tratadistas y teóricos musicales de estos siglos, las figuras retóricas más usuales. También nos hemos basado en: el apéndice de "Figuras retóricas que se reflejan con frecuencia en la música" que incorpora Hill, J. W. en *La música barroca*, (2008:503-506); elementos retóricos aplicados al estudio que de la obra de J. S. Bach realiza Friedmann Otterbach (1998); y en el estudio de la *expressio verborum* en la obra de Josep de Pradas que añade Palacios, J. L. (1995).

<sup>27</sup> Hill(2008:400)

<sup>28</sup> Como razona Alberola y Verdú (2003) en su artículo sobre la "Tonalidad versus modalidad en la música valenciana de la segunda mitad del siglo XVII".

Mut y el valenciano José Zaragoza, tuvieron contacto epistolar con Kircher en 1655<sup>29</sup>, estudiando su *Musurgia Universalis*. La obra fue publicada en 1650 y difundida rápidamente utilizando los canales jesuitas<sup>30</sup>. Zaragoza y Mut, que introdujeron aparentemente estas ideas en Valencia, fueron quienes formaron al grupo erudito protoilustrado denominado *novatores*. Entre sus miembros cabe destacar a Tomás Vicente Tosca<sup>31</sup>, Juan Bautista Corachán<sup>32</sup> y Baltasar Íñigo.

En la música de Joaquín García hemos hallado un uso reiterado de diferentes figuras retóricas que hemos denominado con nombres otorgados a las mismas por estos teóricos. Es aventurado interpretar la relación entre su uso y el conocimiento o lectura de estos tratados, pero sí hay un intento deliberado de adecuación de la música al texto, como por otra parte interpretaban los criterios estéticos del momento. Así encontramos: *epistrotefe, gradatio, suspiratio, apoyatura, anáforas, anabasis, catabasis, passus duriusculus, hypallage...* y un uso deliberado de los modos eclesiásticos, no tanto como una pervivencia de diferentes estilos, sino como un recurso retórico. Hemos comprobado en alguno de los villancicos de Joaquín García como la concepción modal permite usar un mayor número de acordes no sujetos a la jerarquía tonal, suponiendo un enriquecimiento considerable del lenguaje armónico, e incrementando así su afectividad. Kircher y Tosca, en sus tratados describen qué afectos mueven cada modo, dando rango de racionalidad al uso de los mismos dentro de este contexto de la retórica<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> Bordas, C. Robledo, L. (1999:289).

<sup>30</sup> Coincidió con la elección de un nuevo General Superior de la orden en 1652. Se imprimieron 1500 ejemplares, y cada uno de los 300 jesuitas llegados a Roma para esta elección se llevó un volumen de la obra.

<sup>31</sup> En 1710 publicó su *Tratado de Música Especulativa y Práctica*, con influencia de la obra Kircheriana y también de la *Harmonie Universelle* de Mersenne. Alberola y Verdú (2003:190)

<sup>32</sup> Nombra a Kircher en *Avisos del Parnaso*, escrito en 1690, pero publicado por Gregorio Mayans en 1747 (Alberola y Verdú (2003:190).

<sup>33</sup> Esto sucede en los villancicos *Para que Dios amante* 1761, y *Todo es misterios de Amor* 1777, páginas 189, y 257 del presente trabajo.

### **I.1.1.- La música barroca en España.**

En España, el barroco se vivió con unas connotaciones propias. Bennassar (1980:424), refiriéndose a las artes en general, afirma: “Ningún país se ve más influido por el barroco que la España católica, país de exaltación religiosa, del milagro cotidiano, de la violencia y del patetismo”.

Hacia 1600, la corona de los Austria gobernaba toda la península Ibérica, parte de los Países Bajos, la mitad sur de Italia, Sicilia y Cerdeña, las Islas Canarias, las Islas Filipinas, grandes territorios de América del Norte, del Sur y Central y otras colonias. Este inmenso imperio tuvo una administración centralizada, pero menos que en el caso de Francia o Inglaterra por los problemas que conllevaba su organización territorial; esto provocó que el patronazgo artístico estuviese igualmente poco centralizado. Además, en la América española se fundaron capillas musicales antes que en otros lugares fuera de Europa, pues España persiguió la cristianización de sus habitantes.<sup>34</sup>

La principal actividad musical organizada se producía en las capillas musicales adscritas a una catedral, abadía, monasterio, colegiata o parroquia importante<sup>35</sup>. La influencia en la sociedad de la Iglesia y su poder económico como consecuencia de sus rentas permitieron sufragar estas instituciones que ayudaban a la exaltación, doctrina y adoctrinamiento.

Desde el punto de vista económico, como comenta Gonzalo Anes, (1985:63-67), el estamento eclesiástico constituía un estado dentro del Estado, con un sistema fiscal propio, elaborado y perfeccionado a lo largo de los siglos, en muchos aspectos superior al estatal. Los diezmos constituían un ingreso capital para la Iglesia, y los curas párrocos eran los agentes fiscales<sup>36</sup>. También, como herencia medieval, la Iglesia poseía los derechos señoriales de unas 3150 localidades, (entre las que se encontraban 239 villas y 9 ciudades). En definitiva, las rentas y riqueza de la Iglesia española estaban en relación con el importante papel que ésta desempeñaba en la sociedad. Estas rentas permitieron crear y mantener<sup>37</sup> un sistema de organización

---

<sup>34</sup> Hill (2008:271).

<sup>35</sup> Aunque otros focos de actividad musical, como son la Corte, Casas de Nobleza y Teatros tienen una actividad nada desdeñable.

<sup>36</sup> “A principios del s. XIX se calculaba que el diezmo eclesiástico absorbía más del 50 por 100 del producto neto de la agricultura y cría de ganado.” Gonzalo Anes (1980:65)

<sup>37</sup> Prácticamente hasta las desamortizaciones del s. XIX.

musical profesional que incluía en cada capilla: un organista, ministriles, músicos de voz, coro de niños y un maestro de capilla que tenía que cuidar e instruir a los niños cantores, componer la música religiosa, y además dirigir el coro. El poeta y músico ilustrado Tomás de Iriarte (1750-1791), en su famoso poema *La música*, en las advertencias sobre el Canto tercero cifra este gasto:

“Un acreditado y curioso Facultativo ha calculado que sólo en las Iglesias Catedrales y Colegiatas de esta Península que tienen capillas formales, se empléan anualmente mas de 400.000 ducados de renta fixa para costear la Música consagrada al culto divino, sin contar los emolumentos de cada Profesor en las fiestas particulares, que solamente en Madrid se asegura ascienden a 20.000 pesos anuales.”<sup>38</sup>

Pensemos, y sirva como ejemplo, que solamente en Valencia capital, hacia 1730, hay cinco capillas musicales en activo (la de la catedral, la del colegio Corpus Christi, la de las parroquias de San Juan del mercado, de San Martín y la de San Esteban y San Vicente Ferrer)<sup>39</sup>.

La música religiosa de los s. XVII y XVIII fue heredera directa de la del s. XVI, pese a que experimentó profundos cambios a lo largo de este periodo. Sobre todo heredó la estructura general de la música religiosa: la estructura de las horas canónicas, la participación de la música polifónica en los momentos más solemnes del culto, los instrumentos admitidos en la práctica totalidad de las catedrales españolas, las composiciones en vulgar, el órgano y su papel en la liturgia...<sup>40</sup>

Los repertorios, estilos y conjuntos instrumentales eran similares a los de las catedrales y principales basílicas del centro y sur de Italia. Esta similitud fue el resultado de los contactos establecidos durante el siglo XVI, un periodo en el que muchos músicos españoles realizan parte de sus carreras en Italia; entre ellos se encuentran Cristóbal Morales (1500-1553), Francisco Guerrero (1528-1599) y Tomás Luis de Victoria (1548-1611)<sup>41</sup>.

Las composiciones en latín se podían repetir varias veces a lo largo del año, y en sucesivos años, y estaban mucho más trabajadas que las realizadas en lengua vulgar. Esta circunstancia quizás influyó en el estilo usado para la composición de unas y otras<sup>42</sup>. Evidentemente, el hecho de que se entendiese la letra en las composiciones en romance hacía que éstas fueran más cercanas al pueblo, y en ellas,

---

<sup>38</sup> Iriarte, T. (1779:XV)

<sup>39</sup> Véase el apartado dedicado a estas capillas en este trabajo. Pág.:70

<sup>40</sup> López-Calo (2004:81 y ss.)

<sup>41</sup> Hill (2008:272-273)

<sup>42</sup> López-Calo (2004:83)

el estilo y lenguaje que usaron los maestros de capilla era más sencillo, más popular y con influencias de la música profana<sup>43</sup>.

Los motetes, herederos de los s. XVI, no experimentaron ruptura alguna con aquéllos salvo los cambios propiciados por su simple evolución, es decir la evolución del estilo polifónico<sup>44</sup>.<sup>45</sup>

La misa era el acto principal de la liturgia. Se celebraba siempre cantada, los días ordinarios en canto llano, y los domingos y fiestas en canto de órgano o polifonía (aunque cada vez se cantaba más en polifonía clásica o moderna). Desde la segunda mitad del s. XVII se componía a ocho o más voces, con uso de instrumentos que generalmente formaban un coro. Las cinco partes que formaban el ordinario de la misa: el *Kirie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* y *Agnus Dei*, eran gestionadas de forma diferente en cuanto al uso de la polifonía: las partes con menos texto (*Kirie*, *Sanctus* y *Agnus*) eran tratadas como motetes con música contrapuntista y largas melodías melismáticas; los textos más largos, correspondientes al *Credo* y *Gloria* se componían silábicamente y con frecuente homorritmia. Esta diferencia continuó en las misas posteriores a la segunda mitad del siglo XVII pero de modo menos marcado. En función del origen del material melódico usado se distinguen la *misa parodia* (que emplea material preexistente en motetes o canciones profanas) y la misa con *cantus firmus* obstinado<sup>46</sup>.

Los salmos constituían la parte fundamental del oficio divino. Nos interesan los de las vísperas pues eran los únicos que se cantaban (el resto se semitonaban). Desde Tomás Luis de Victoria son contrapuntísticos a ocho o más voces y llevan acompañamiento de órgano. Durante el s. XVII los compositores reservaron la policoralidad más espectacular para los salmos. El más musicado fue el salmo 109 *Dixit Dominus*, pues es el primero que se reza en la hora de vísperas de los domingos. De entre los salmos que no eran de vísperas y a los que muchos compositores pusieron música destaca el *Miserere*, que se cantaba como conclusión de las *Tinieblas*

---

<sup>43</sup> El análisis de los recursos literarios usados en el villancico *La perla preciosa* de Joaquín García incluye una reflexión en este sentido. Ver página 44.

<sup>44</sup> La polifonía fue evolucionando, pues añadía: nuevos giros a la melodía que, cada vez más, la diferenciaban del resto de voces; combinación de solista (o solistas)-coro, instrumentos, y evolución de la línea del bajo hacia el bajo continuo. (López-Calo (2004:21 y ss.)

<sup>45</sup> López-Calo (2004:86)

<sup>46</sup> López-Calo (2004:96-102)

del *Triduo Sacro* de la Semana Santa. Musicalmente, el *Miserere* no se diferencia del resto de salmos.<sup>47</sup>

El *Magnificat* tiene la misma contextura literaria que el salmo: una serie de versículos cuya ejecución es alternada por dos coros. Este canto a la Santísima Virgen es más ornado y solemne que los salmos.<sup>48</sup>

Los *Villancicos* eran composiciones de origen profano<sup>49</sup> que se incorporaron al culto religioso<sup>50</sup>. Esto sucedió a principios del s. XVI, cuando se inició una costumbre que tendría gran trascendencia en el desarrollo de la música española en los siglos siguientes: la de sustituir los responsorios litúrgicos en el oficio de maitines por canciones en lengua castellana, principalmente villancicos<sup>51</sup>. El oficio divino es la plegaria oficial de la Iglesia católica hasta el Concilio Vaticano II, y se estructura por medio de su rezo en las principales horas del día. Sus nombres son: maitines, laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas. Los componentes literarios son salmos, himnos, lecturas, invocaciones y saludos.

En los maitines la forma del oficio era:

MAITINES:	Invocación inicial.	
	Invitatorio:	- antífona - salmo - himno
	Nocturno (I, II, y III):	- antífona 1 - salmo - antífona 2 - salmo - antífona 3 - salmo - versículo con respuesta - lección 1 - responsorio 1 - lección 2 - responsorio 2 - lección 3 - responsorio (Se cambia por el himno <i>Te Deum laudamus</i> en el tercer nocturno). <sup>52</sup>

Ya a fines del s. XVI se habrían desarrollado estas “canciones en castellano” suplantando completamente a los responsorios litúrgicos y llegaban a incluir tramoya

---

<sup>47</sup> López-Calo (2004:102-104)

<sup>48</sup> López-Calo (2004:106)

<sup>49</sup> Durante toda su existencia el villancico será fiel a su origen popular. El Diccionario de Autoridades en 1739 (pag:487,2) lo define: “VILLANCICO. s.m. Composición de poesía con su estrivillo para música de las festividades en las iglesias. Díxose assí según Covar. de las canciones villanescas, que suele cantar la gente del campo por haberse formado à su imitación.”

<sup>50</sup> Rubio (1983:88 y ss.)

<sup>51</sup> López-Calo (2004:113 y ss.)

<sup>52</sup> Rubio (1983:81)

y escenas convirtiéndose en auténticas representaciones<sup>53</sup>. José Climent (1977:8) explica el éxito del villancico:

Quando el concilio de Trento emprende la reforma, la ruptura entre la devoción de pueblo y las ceremonias del culto es profunda. [...]. Por mucho que éstas se solemnizen, no hacen mella en el pueblo que nada entiende. Y nacen, con las devociones particulares, los villancicos; esos motetes capaces de entusiasmar al pueblo, no solo por la música, sino por las verdades que él captará por su medio.

Es pues el villancico una importante herramienta utilizada por las directrices de la Iglesia católica contrarreformista para atraer a los fieles por medio de una música de origen profano, formalmente popular, y unos textos religiosos entendibles por el pueblo.

La forma de estas obras es, en el caso de los del *Parnaso español de madrigales y villancicos* (1614) de Pedro Ruimonte (1565-1627):

- Estribillo a sólo, dúo o trío
- Responsión de texto idéntico al del trío; la música desarrolla el mismo tema con más amplitud y estilo imitativo.
- Copla en estilo homofónico
- Repetición del trío.<sup>54</sup>

Los villancicos de Juan Bautista Comes (1582?-1643), conservados en la catedral de Valencia, son los primeros cuyo texto y música se conservan en cantidad suficiente como para hacer un análisis completo de los mismos. Su forma es “esencialmente, de tres partes: Tonada, Responsión y Coplas”<sup>55</sup>. La tonada suele ser a solo o pocas voces, la responsión es para todo el coro (seis voces es lo más común), y las coplas son siempre a solo. La responsión toma el tema o motivo de la tonada, convirtiéndose en un comentario de ésta con más amplio desarrollo. Normalmente están escritos sin acompañamiento y cuando éste se emplea es en las tonadas y coplas. Los personajes populares ya son usados frecuentemente por Comes: Pascual, Gil, Blas, y ciertos tipos de carácter cómico como el Asturiano, el Gallego, el Portugués, el Italiano, el Negro, el Guineo...<sup>56</sup> Esta popularización de la música religiosa que pudo llegar a ser excesiva, como apunta López-Calo (2004-119) “son numerosos los villancicos que no sólo rozan la vulgaridad, sino que la tocan, y aun la pasan”, pudo ser el motivo del decaimiento y abolición del villancico a principios del s. XIX<sup>1</sup> y del nuevo advenimiento del responsorio latino. Creemos que los motivos que

---

<sup>53</sup> López-Calo (2004:115)

<sup>54</sup> Palacios (1995:30)

<sup>55</sup> Climent (1977:8)

<sup>56</sup> López-Calo (2004:116-118)

produjeron el fin del villancico son más complejos, pero en definitiva, ya a finales del s. XVIII principios del XIX, el villancico dejó de ser útil para la dirección eclesiástica puesto que no cumplía con su finalidad de atraer suficientemente al pueblo, ya no es el espejo en el que encuentra reflejado en el sentir popular.

La forma más común de los villancicos de la segunda mitad del s. XVII es: entrada o introducción-estribillo-coplas. En cuanto al número de voces la combinación más usada era de ocho voces (aunque también es frecuente hallar seis, siete, nueve o diez voces)<sup>57</sup>. En los villancicos a más de dos coros, uno era instrumental (generalmente de chirimías o bajoncillos).

En Navidad, a los 8 villancicos de maitines, se añadió muy pronto uno a la “calenda”<sup>58</sup>. Por ser el primero de la fiesta solía ser el más solemne en cuanto al número de voces (12 normalmente). Más tarde, a fines del s. XVII, principios del s. XVIII, se introdujo la costumbre de cantar un villancico a las vísperas.

Durante el Corpus los villancicos se cantaban en la procesión, en los altares en los que se hacía estación. También se interpretaban durante las siestas<sup>59</sup>, reservas... que tenían lugar durante la octava del Corpus.

El villancico en el s. XVIII será testigo de la influencia de las cantatas<sup>60</sup> y óperas italianas, y progresivamente incorporará a su estructura formal los cultos recitados, y *arias con ritornello* y *da capo*, conservando tonadillas, *minuets*, seguidillas y pastorelas. La instrumentación es más rica y variada y el estilo, el homofónico-solístico. Es Pedro Rabassa (1694-1765) quien incorpora las formas italianas en la catedral de Valencia<sup>61</sup>. Álvaro Torrente (2000:87-94) realiza un estudio estadístico en el que muestra cómo se produjo esta progresiva inclusión de formas italianas (Recitado y Aria) en los villancicos de la Capilla Real en el periodo correspondiente a

---

<sup>57</sup> Hay que considerar que, obviamente, el número de voces estaba en función de la categoría de la catedral o parroquia y del número de componentes de la capilla musical.

<sup>58</sup> Es decir, villancico para la lectura de la calenda. López-Calo (2004:120) En la liturgia se llama «calenda» al anuncio de la Navidad, que se hacía antes en el Martirologio, en la hora de Prima.

<sup>59</sup> Como comenta Ramírez i Beneyto (2006:121) al respecto de las siestas musicales:

“...aquestes migdiades musicals o concerts sacres eren actuacions orquestrals, simfònic-corals, d’orgue o bé de música de cambra, que es realitzaven a les principals catedrals espanyoles els dies de celebració més solemne, abans dels oficis de Vespres.”

<sup>60</sup> En 1729 el Diccionario de Autoridades (1729:120,1) define: “CANTADA: Tonáda, compuesta de Arias, y otros passos músicos. Es voz nuevamente introducida por los italianos, que en España se llama Tono, y Tonáda”

<sup>61</sup> Martín Moreno (1985:184)



1700-1740. En el caso de los villancicos y cantadas de Joaquín García estudiados<sup>62</sup>, éstos siguen el criterio que establece Valls en 1742 (174 v,195v y 196) en su *Mapa Armónico Práctico*<sup>63</sup>:

“...el estilo madrigalesco es [...] el que corresponde a nuestros villancicos a pocas o muchas voces. Consiste su práctica en vestir aquella poesía según los afectos que la acompañan. [...] al género dramático o recitativo pertenecen, además de las comedias o tragedias, oratorios y cantatas cuya composición es de recitado y aria o viceversa.”<sup>64</sup>

El villancico religioso siempre se ha basado en modelos profanos, populares, y a partir del s. XVIII, éstos empiezan a adoptar las nuevas influencias de la música escénica italiana.

La música vocal profana de principios del s. XVII fue una prolongación de la del s. XVI, aunque presentó varias peculiaridades: más que villancicos son verdaderas canciones, aunque no faltan los romances y otras formas (romances que pueden incluir estribillo y coplas, no en una única estrofa musical)<sup>65</sup>; se conservan en los cancioneros, todos pertenecientes a la primera mitad del s. XVII. Son once<sup>66</sup>, y se trata de recopilaciones de canciones copiadas para algunos nobles, o bien para uso propio de algún músico. Recogen un repertorio idéntico en la forma musical, el estilo, los compositores y las composiciones; los compositores pertenecen en su mayoría a la corte de Madrid; los poetas se desconocen, pero en algunos casos, los textos pertenecen a los poetas más importantes de la literatura española: Lope de Vega y Góngora; su forma musical es generalmente la del romance, villancico y otras similares; están escritos para tres o cuatro voces.<sup>67</sup>

La generación de compositores pertenecientes a la segunda mitad del s. XVII, muchos de ellos ligados a la Corte de Madrid o ambientes similares, confirió nuevas características a la canción profana. La nueva canción usa generalmente el compás ternario (a diferencia del compás binario del estilo anterior), es generalmente

---

<sup>62</sup> En el presente estudio se añaden estadísticas al respecto del uso de formas tradicionales (Estribillo y Coplas) o italianizadas (Recitados y Áreas) en la obra en romance de Joaquín García.

<sup>63</sup> Aunque no siempre es así, y en ocasiones las cantadas están formadas por Estribillo y Coplas y los villancicos tienen formas modernas.

<sup>64</sup> Citado por J. L. Palacios (1995:38)

<sup>65</sup> López-Calo (2004: 157)

<sup>66</sup> “Los principales son once; los nueve primeros [...] el de Turín, el de la biblioteca Casanatense, el de Medinaceli, el de Olot, el de Múnich, el “libro de Tonos Humanos” de la Biblioteca Nacional, el Cancionero de Coímbra, el “Libro Segundo de Tonos y Villancicos”, de Juan Aranés publicado en Roma en 1624, y los “Romances y Letras a tres voces” de la Biblioteca Nacional de Madrid; los otros dos son los últimos aparecidos: el de Onteniente y el de Ajuda.” López-Calo (2004-159)

<sup>67</sup> López-Calo (2004: 159-161)

monódica (o para dos, o pocas más voces), y sus nombres son *tono humano, solo*, o bien *solo humano*.<sup>68</sup>

La música escénica profana.

Durante la primera mitad del siglo XVII se representaron en los teatros comerciales de Madrid, Barcelona, Valencia y Valladolid obras dramáticas pertenecientes al género de la comedia nueva, desarrollado por Lope de Vega. En estas obras dramáticas la finalidad de la música era contribuir al efecto de verosimilitud del drama; para ello cuando había canciones supuestamente cantadas en la vida real, se usaban canciones bien conocidas. La música instrumental acompañaba las procesiones, batallas, bailes, fanfarrias etc... que ocurrían en escena. Los espectáculos exclusivamente musicales fueron poco frecuentes en la corte por el austero protocolo y la oposición de la reina Margarita<sup>69</sup>. Fue hacia mediados del s. XVII, con la boda de Felipe IV con Mariana de Austria (1649), cuando se produjeron cambios económicos y políticos que motivaron una relativa prosperidad de la corte que se reflejó en el desarrollo de un tipo de obra teatral con elevado tono moral, mayor simbolismo y un claro mensaje político. Su impulsor fue Calderón de la Barca. Estas obras son denominadas por algunos estudiosos “semi-óperas”. Es el caso de *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) y *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653)<sup>70</sup>; temáticamente suponen un alejamiento del realismo de la nueva comedia, y en ellas se usa el recitativo y la canción estrófica.<sup>71</sup>

La primera ópera italiana que se representa en España fue *La selva sin Amor*, de Lope de Vega y Filippo Piccinini, en 1627. Supuso un intento de aumentar el prestigio del gran duque de Toscana ante la corte española<sup>72</sup>. Hasta 1660 no se compuso otra ópera basada en el modelo italiano, fue *La púrpura de la rosa*, con música de Juan Hidalgo y texto de Calderón; ambos compondrían *Celos aun del aire matan* en 1661. Las dos óperas fueron creadas para la celebración del la Paz de los Pirineos (1659).<sup>73</sup>

---

<sup>68</sup> López-Calo (2004: 167-169)

<sup>69</sup> Hill (2008:286)

<sup>70</sup> El autor de la música fue probablemente Juan Hidalgo (1614-1684).

<sup>71</sup> Hill (2008:287)

<sup>72</sup> La obra, según apunta Luise K. Stein (New Grove on line), se representó dos veces para la familia real y no influyó para la divulgación de la ópera en España.

<sup>73</sup> Hill (2008:288-289)

La zarzuela es un género típicamente español desarrollado por Calderón después de que abandonase las “semi-óperas”. Sus principales zarzuelas son *El laurel de Apolo* y *El golfo de las sirenas*, ambas escritas en 1657 combinando tipos de música familiares y diálogos hablados con un tono más cómico que el de la ópera.<sup>74</sup>

Con los Borbones hubo un aluvión de influencia italiana, que tuvo que ver con el gusto de las sucesivas esposas de Felipe V, M<sup>a</sup> Luisa Gabriela de Saboya y su segunda mujer Isabel de Farnesio (1714), y también con el hecho de que el rey, durante la guerra de Sucesión, asumiese el mando de los ejércitos en Nápoles. A su regreso de esta campaña (1703), una compañía italiana se instaló en el coliseo del Buen Retiro e interpretó *El pomo de oro para la más hermosa* de Antonio Cesti (1623-1669) (compuesta en 1668) en Madrid.<sup>75</sup> Esta compañía se conoció por el nombre de “Los Trufaldines”. Este mismo año (1703) alquilaron un corral en la calle de Alcalá, lo que no estaba acordado con las compañías españolas arrendatarias de los teatros del Príncipe y de la Cruz, que se quejaron de esta competencia, aunque sin éxito. En 1708 construyeron el Teatro de los Caños del Peral (actual Teatro Real de Madrid). La actividad de esta compañía duró hasta 1714 debido al fallecimiento de parte de sus integrantes y de su protectora la reina M<sup>a</sup> Luisa Gabriela de Saboya. En 1716 se constituye una nueva compañía italiana bajo la protección del duque de Alberoni. En 1719 es el Marqués de Scotti quien se hace cargo de la gestión pública de los teatros madrileños, otorgando a las compañías italianas unos privilegios<sup>76</sup> que nunca tuvieron los comediantes españoles.<sup>77</sup>

En 1737 Isabel de Farnesio, con la pretensión de sacar al rey Felipe V de sus males de melancolía (con intervalos de demencia), pensó en traer a la Corte al famoso castrato italiano Farinelli, Carlos Broschi (1705-1782), quien actuó en la Granja en agosto de 1737 en uno de los peores momentos de depresión del rey consiguiendo devolverle en sí. Farinelli fue inmediatamente nombrado “criado mío con dependencia sólo de mí y de la Reina”. El poder inmediato que obtuvo fue inmenso, aunque lo utilizó solamente para sanar al rey de su melancolía, difundir la ópera italiana y proteger a sus compañeros de arte.<sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> Hill (2008:289-290)

<sup>75</sup> Hill (2008:291)

<sup>76</sup> Privilegios en forma de subvenciones a cada miembro de la compañía y exención de pagar el arrendamiento del teatro. (Martín Moreno, 1985:346)

<sup>77</sup> Martín Moreno (1985:343)

<sup>78</sup> Martín Moreno (1985:351)

Tras el fallecimiento de Felipe V en 1746, su sucesor, Fernando VI junto con su esposa María Bárbara de Braganza, convierten la corte madrileña en una de las más importantes cortes europeas en lo que concierne al cultivo de la ópera italiana. Aumentaron las atribuciones de Farinelli, quien encargó la mayor parte de los libretos de las óperas representadas a Metastasio (Antonio Dom. Bonaventura (1698-1782)). Las orquestas del Coliseo del Buen Retiro y de Aranjuez estaban nutridas de importantes músicos, entre ellos figuran Luis Misón (1727-1766), famoso oboísta y compositor; José Herrando (c.1720-1763), violinista autor del conocido tratado de violín, el compositor José de Nebra (1702-1768), los directores Francesco Coradini<sup>79</sup>, Mele y Courcelle...<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> El origen valenciano de José Herrando, y la procedencia también valentina de Francesco Coradini merecen un apartado en el presente trabajo, pag:72

<sup>80</sup> Martín Moreno (1985:357-365)

## **Capítulo II**

### **Datos biográficos de Joaquín García.**

## II.1.-Anna en el s. XVIII. Su origen familiar.

La villa de Anna es uno de los pueblos que forman parte de la comarca valenciana de la Canal de Navarrés. En 1797 es descrita por el botánico y naturalista ilustrado Antoni Josep Cavanilles (1745-1804) en su *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia*, del siguiente modo:

“A la misma derecha del río y à tres quartos de Chella yace Anna, pueblo de 172 vecinos, cuyo término tiene media legua de oriente a poniente, y un quarto de norte a sur, lindando con el realengo de San Felipe, Estubeny, Montesa, Sellent, Còtes, Chella y Enguera: la mitad queda inculto y de la otra la mayor parte son huertas. Logra más agua este lugar que los otros de la Canal; pero ahora sea indolencia, ahora falta de caudales, saca de ellos peor partido. La situación elevada donde brotan, y la larga cuesta por donde en cascadas se precipita al río Sellent, está convidando a construir molinos papeleros [...] Un solo molino tienen de papel de estraza, quando pudieran construir muchísimos de blanco y fino...

Los manantiales que facilitan el riego a la huerta de Anna se hallan principalmente en los sitios llamados Albufera y fuente de Marzo, sale aquí el agua por varios surtidores y entre peñas formando un riachuelo cuya dirección es hacia los huertos de Anna. La albufera cae al sudeste y a media horita de Anna: forma una balsa considerable, en partes de nueve pies de agua, donde se crían muchos barbos. las aguas brotan por varias partes, saltando desde el fondo con tanta fuerza que se levantan como un palmo sobre el nivel de la balsa en forma de columna de seis pulgadas de diámetro: corren desde allí las aguas por varios caudales, unas a perderse en el río, y otras a regar 2400 hanegadas de tierra. Los frutos son 2500 libras de seda, 300 cahices de trigo, 800 de maíz, 90 cántaros de vino, 100 arrobas de aceite, 500 de algarrobas y muchísima hortaliza.<sup>81</sup>

El señor feudal percibe aquí la quarta parte de los frutos[...] No pretendo autorizar con esto las vexaciones que se experimentan y se reclaman, ni entender el derecho más allá de lo pactado. La actividad e industria de los valencianos sería mayor en varios distritos si los señores territoriales no pusiesen obstáculos con las pretensiones que renuevan apenas descubren nuevas producciones en terrenos antes abandonados. No bien empieza el labrador à lograr el fruto de sus trabajos y constancia, sacando aguas a fuerza de excavaciones, complanando cerros y peñas para formar huertas, reduciendo a cultivo breñas abandonadas, y terrenos sepultados eriles [...]

En Anna se habla un dialecto que tiene más del valenciano que del castellano.

Las ocupaciones y traje son en Anna como en las inmediaciones de Valencia.”<sup>82</sup>

A pesar de que nuestro compositor nació a principios de siglo, hemos incorporado toda la descripción que realiza el ilustrado botánico Cavanilles del lugar de Anna no tanto por la validez de los datos económicos que aporta, pues el siglo XVIII fue de crecimiento en todos los aspectos<sup>83</sup>, sino porque consideramos que sí es una descripción social y geográfica (y en menor medida económica) que nos permite ilustrar cual fue el marco y el paisaje local en el que nació y creció Joaquín García.

---

<sup>81</sup> Cavanilles (1797:32-33)

<sup>82</sup> Cavanilles (1797:35)

<sup>83</sup> Como refieren Pérez Casado, Rosselló, Ardit...(1984:121) “ El segle XVIII valencià fou una etapa històrica de creiximent en tots els aspectes. La població gairebé es duplica. [...] L'agricultura es desenvolupà extraordinàriament sobre la base de les superfícies conreades, l'extensió dels cultius comercialitzables i la intensificació agrària...”

La villa de Anna contaba con unos 350 habitantes a principios del s. XVIII<sup>84</sup>. Con la expulsión de los moriscos en 1609 había quedado despoblada<sup>85</sup> y desde el 8 de julio de 1609 hasta el 10 de marzo de 1610 no se realizó ninguna anotación en los libros parroquiales,<sup>86</sup> según comenta D. Vicente Rausell.<sup>87</sup> Los nuevos repobladores llegan al municipio en 1611, y en la Carta Puebla constan doce agricultores, entre los que se encuentra Feliciano García y Manuel García, posiblemente antepasados de nuestro Joaquín García.<sup>88</sup>

Algunas reseñas biográficas plantean la duda de si Joaquín García nació en Anna o en Enguera<sup>89</sup>, podemos afirmar que nació en Anna. En la declaración jurada de soltería que el 22 de agosto de 1739 realiza Joaquín García ante el Doctor Don Luis Manrique de Lara Trujillo manifiesta:

“Por cuanto por parte de Don Joaquín García, natural de la Villa de Anna, vecino de esta ciudad, y Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia Catedral de estas Islas...”<sup>90</sup>

En cuanto al año de nacimiento, todos los estudios biográficos manifiestan que Joaquín García nace hacia el año 1710. Desgraciadamente no se conserva la partida de bautismo de nuestro compositor; el archivo parroquial de Anna fue destruido durante la contienda civil. El investigador local José Izquierdo (2009:10) arguye que en el poder notarial otorgado ante el escribano de las Palmas Pablo Cruz Machado para liquidar los bienes heredados de su padre el 7 de agosto de 1766, consta que embarcó hacia Canarias a la edad de 24 años. Por otra parte, en el acta del Cabildo Catedralicio Canario del miércoles 6 de junio de 1735 se informa que: “el día 15 de marzo pasó a bordo del navío de Triptín para al día siguiente hacerse a la vela y en él su viaje dicho maestro de capilla”<sup>91</sup>, por lo que debió nacer entre 1710 y 1711. Pero además, si

---

<sup>84</sup>Bellot, J. Benavent, G. (2007:194).

<sup>85</sup>Bellot, J. Benavent, G. (2007:188).

<sup>86</sup> Vicente Rausell, “Apuntes Históricos de la Villa de “Anna”. Diócesis y Provincia de Valencia”, original mecanografiado, 1942.

<sup>87</sup> La documentación del archivo parroquial de Anna se destruyó en la Guerra Civil. D. Vicente Rausell aporta en su manuscrito, fechado en 1942 y sin editar, datos relativos a la documentación existente en este archivo hoy desaparecido.

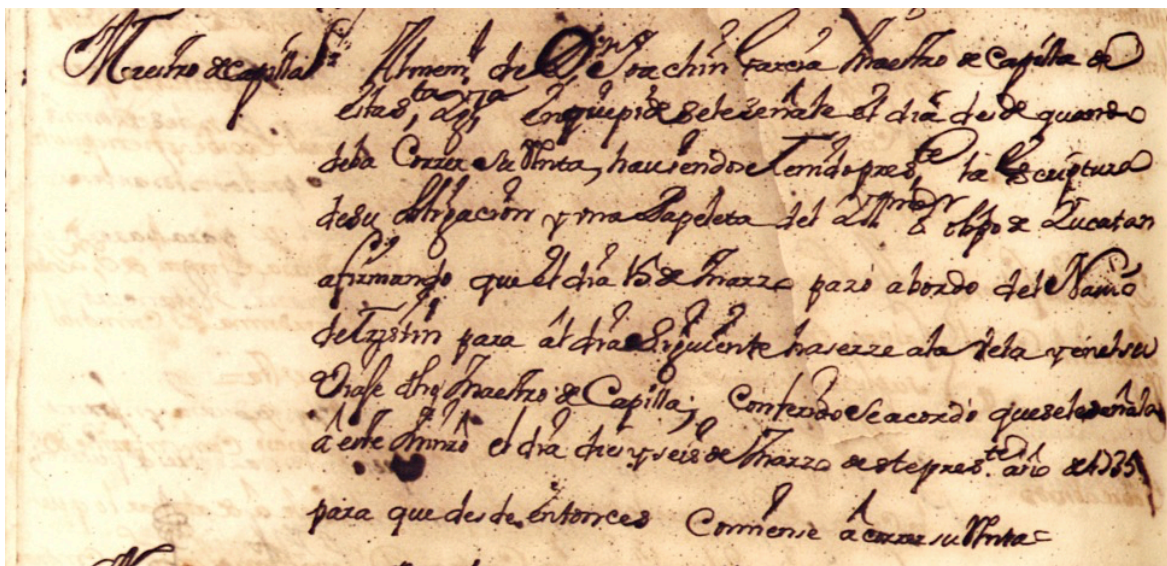
<sup>88</sup> Bellot, J. Benavent, G. (2007:193).

<sup>89</sup> Tanto en el artículo que sobre Joaquín García incorpora el *Diccionario de la Música Valenciana*. Vol I. (2006:417,418), realizado por Lothar Siemens, como en la reseña que aparece en la biografía que aporta en *Joaquín García. Tonadas, villancicos y cantatas*, (1984:10-12), se manifiesta esta duda.

<sup>90</sup> A. H. D. de Las Palmas de Gran Canaria. *Expedientes Matrimoniales 1739*. Legajo s/n.

<sup>91</sup> A. H. D. de las Palmas de Gran Canaria. *Actas del Cabildo: miércoles 6 julio de 1735*.

tenemos en cuenta que su padre, en junio de 1712<sup>92</sup> ya había contraído segundas nupcias y tenido a su hija Mariana, “legítima y natural”<sup>93</sup>, el año de nacimiento de Joaquín García debió ser 1710.



A. H. D. de las Palmas de Gran Canaria. Actas del Cabildo: miércoles 6 julio de 1735.

En lo referente a su filiación, sabemos que Joaquín García era hijo legítimo y natural de Antonio García y Josepha Sanchiz. El Acta Matrimonial de Joaquín García dice literalmente:

“D. Juaquín García Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia, hijo legítimo de D. Antonio García y de Dña. Josefa Sanchis difunta vecinos de la villa de Anna en el Reyno de Valencia”.<sup>94</sup>

También en la escritura del escribano Miguel Juan Polop, Archivo Municipal de Anna, 1766, pág 33 y 33v., al respecto del pleito que tuvo Joaquín García con su hermana Mariana por la herencia de su padre, se aclara que:

“Supuesto Primero: Que Antonio García...nombró por universales herederos de todos sus bienes [...] a Joaquín García, su hijo de Josepha Sanchiz[...]

Supuesto Segundo: Que el referido Antonio García en su arriba expresado testamento declara que fue casado dos veces con bendiciones de Nuestra Santa Madre Iglesia: La primera con Josepha Sanchiz, de cuyo matrimonio tuvieron por hijo legítimo y natural a Joaquín García que se halla en las Islas de la Canaria[...].”<sup>95</sup>

<sup>92</sup> “ Supuesto cuarto: Que por la escritura de bodas (cuya copia está presentada en autos foxas siete) que autorizó Manuel Barber escribano de la ciudad de Valencia en diez y nueve de junio del año mil settecientos y doce...” A. M. A. *División de los bienes de Antonio García*, folio 33 v.

<sup>93</sup> “La segunda vez, fue casado con Francisca Gil; y deste matrimonio procrearon, y tuvieron en legitima y natural hija a Mariana García...” A. M. A. *División de los bienes de Antonio García*, folio 33 v.

<sup>94</sup> A. H. D. de Las Palmas de Gran Canaria. *Libro de Actas Matrimoniales 1739*. Pág 362 v.

<sup>95</sup> Archivo Histórico de Anna, escritura del Escribano Miguel Juan Palop, 1766, pág 33 y 33v.



El padre de Joaquín García, Antonio García, era labrador y vecino de la villa de Anna<sup>96</sup>, y contrajo matrimonio en 1710 con Josefa Sanchís, vecina también de esta villa. Al poco tiempo de nacer Joaquín moriría su madre. Antonio García se casó en segundas nupcias con Francisca Gil<sup>97</sup> en 1712<sup>98</sup>, quien no debía de ser de la zona, pues sabemos que heredó de sus padres propiedades y bienes en Quart de Poblet y en Ribarroja, poblaciones cercanas a Valencia, y que después vendió en 1739.

"5. Supuesto quinto: Que según foxas diez y seis de los citados autos, y por escritura que autorizó Jayme Sanchiz, escribano de la villa de Enguera, en uno de febrero de mil settecientos treinta y nueve, cuyo trasunto allí aparece, consta que Antonio García, y Francisca Gil su muger, vendieron a Gregorio de la Puerta vezino de Aldaya, tres anegadas de tierra huerta en término de Quarte, y bajo los lindes puestos en dicha escritura, por precio y valor de ciento y catorze libras de moneda corriente: cuya tierra heredó dicha Francisca Gil por la muerte de sus padres. Assimismo: por otra escritura colocada en dichos autos, foxas diez y siete, que pasó ante Jenuario Cabezas escribano de la citada villa de Enguera, en uno de abril del mismo año mil settecientos treinta y nueve, se verifica que dichos consortes Antonio Garcia y Francisca Gil vendieron al expresado Gregorio de la Puerta dos jornales de tierra secano, o cahizadas en término de Ribarrocha ..."<sup>99</sup>

De este segundo matrimonio nació Mariana García, hija legítima y natural<sup>100</sup> de Antonio García y Francisca Gil, y que, según apunta D. Vicente Rausell (1942:62) falleció el 4 de abril de 1784. Con ella pleiteó Joaquín García por la herencia de su padre, como acredita la citada escritura del escribano Miguel Juan Palop.

El padre y el abuelo de Joaquín García, llamados ambos Antonio García, habían ocupado cargos públicos en diferentes periodos entre 1712 y 1732. El momento histórico había sido muy convulso, pues coincide con los primeros años tras la aplicación del Decreto de Nueva Planta de 29 de junio de 1707. Anna, como el resto de pueblos del antiguo Reino de Valencia, se posicionó en la Guerra de Sucesión a favor del Archiduque Carlos, y tras la Batalla de Almansa, el 5 de abril de 1707, y el posterior saqueo e incendio de Xàtiva, Felipe V anexiona el Reino de Valencia al de Castilla.<sup>101</sup> Con el final de los derechos forales valencianos, las autoridades locales cambiaron: así, la máxima representación del poder local pasó a denominarse Alcalde Mayor, mientras que el cargo más representativo del régimen foral pasó a ser un

---

<sup>96</sup> A. M. A.: *Libro de escrituras* del Escribano Miguel Juan Palop, 1766, pág. 33. "...Antonio García, también labrador y vezino que fue de esta propia villa".

<sup>97</sup> A. M. A., escritura del Escribano Miguel Juan Palop, 1766, pág. 33.

<sup>98</sup> La escritura de bodas de este segundo matrimonio fue autorizada por el escribano Manuel Barber de la ciudad de Valencia, y fechada en "diez y nueve de junio de mil settecientos y doce". A. M. A, op. cit. 33 v.

<sup>99</sup> A. M. A., escritura del Escribano Miguel Juan Palop, 1766, pág. 33 v

<sup>100</sup> A. M. A., escritura del Escribano Miguel Juan Palop, 1766, pág. 33

<sup>101</sup> Bellot, J. Benavent, G. (2007:194).

degradado Alcalde Ordinario. Ello dio lugar a continuos choques entre los dos, puesto que el alcalde mayor miraba al ordinario como una autoridad delegada suya y del señor territorial, mientras que el alcalde ordinario se sabía el auténtico representante de los vecinos. Los antiguos *jurats* pasaron a ser regidores, mientras que el escribano es ahora secretario, y el clavario pasará a llamarse tesorero<sup>102</sup>. Además, como comentan Bellot, J y Benavent, G. (2007:197):

“La reorganización borbónica no era solamente política: llegaba a tocar el mismo corazón de los ayuntamientos, sus finanzas, las cuales serían cada vez más fiscalizadas y controladas. Sobre todo a través de la figura de visitas de residencia –una especie de auditorías–”.

Este nuevo control fiscal se realizó en beneficio de los señores feudales. El Archivo Municipal de Anna conserva en legajos sueltos una serie de documentos que dan fe de una de estas “visitas de residencia” y que afectó, entre otros, a Antonio García. Se trata del pleito que mantuvieron los representantes municipales con el señor feudal dueño de la villa en ese momento, el conde de Puñoenrostro<sup>103</sup>, desde el año de 1708<sup>104</sup> a 1727, y también desde 1727 a 1733. La documentación conservada incluye:

- Testimonio. Condena a los representantes públicos “gobernadores, alcaldes ordinarios, regidores, alguaciles y escribanos” de la villa de Anna desde 1708 hasta 1727.
- Constituciones y Ordenanzas aplicables en el periodo del litigio.
- Nombramiento como juez de residencia a D. Joseph Grau.
- Relación anual de cuentas entre 1708 y 1727.
- Relación anual de cuentas entre 1728 y 1733.

En la documentación se explicitan las cuentas anuales del pueblo desde 1708, quién las dio, y si éstas cumplían o no con las exigencias tributarias para con el señor conde. A Antonio García, habiendo sido regidor en 1712<sup>105</sup>, 1719, 1723<sup>106</sup>, 1732<sup>107</sup>,

---

<sup>102</sup> Bellot, J. Benavent, G. (2007:196).

<sup>103</sup> El dominio del señorío de Anna estuvo en poder del Exmo. Conde de Baños, D. Antonio Milán de Aragón de Elda y Anna desde 1712 hasta 1731. A partir de 1731 los derechos de la villa los adquiere el conde de Puñoenrostro D. Francisco Diego Lucas.

<sup>104</sup> Un año después del decreto de Nueva Planta.

<sup>105</sup> En este año el regidor fue Antonio García Mayor, padre de Antonio García.

<sup>106</sup> A. M. A., Testimonio. Condena a los representantes públicos “gobernadores, alcaldes ordinarios, regidores, alguaciles y escribanos” de la villa de Anna desde 1708 hasta 1727.

<sup>107</sup> A. M. A., Testimonio. Condena a los representantes públicos “gobernadores, alcaldes ordinarios, regidores, alguaciles y escribanos” de la villa de Anna desde 1728 hasta 1733.

alcalde ordinario en 1715, y alguacil, se le condena por no cumplir con los deberes tributarios, a las siguientes sanciones:

“Por la culpa que también resulta contra Miguel Marín, Joseph Gomez,[...], Antonio Garcia Mayor,[...], Alcaldes ordinarios que han sido en los referidos años respectivamente [...] les devo condenar y condeno, a cada uno y por cada año que han ejercido dicho oficio [...] en una libra y quatro sueldos.”

“Por la que resulta contra Vicente Polop, Antonio García, Jayme Sarrion,[...], Bautista Perez, Antonio García, [...], Jayme Sarrión, Antonio García, Joseph Navarro, Antonio García, [...], regidores [...] condeno en una libra y quatro sueldos, ”

“Por la que resulta también contra Francisco Garcia, [...], Joseph Vez, Antonio García, [...] Alguaciles Mayores que han sido en los mencionados años respectivamente, les devo condenar y condeno a cada uno y por cada un año, en quinze sueldos, de la dicha moneda[...].”

“ Y assimismo devo condenar y condeno á Antonio García Regidor que fue de esta dicha villa en el año de mil setecientos y doce, por las cuentas que dio de los haveres que administró de dicha villa en el citado año, y por ellas resultó deviendo veinte libras, un sueldo y un dinero<sup>108</sup> moneda de este Reyno, á quien se notifique que dentro del tercero dia haga depósito de dicha cantidad en poder del depositario de los efectos de esta villa, apercibiéndole á la que huviere lugar en derecho, y habiendo este muerto, se notifique y aperciba a Antonio García, su hijo.”<sup>109</sup>

La condena tuvo efecto el 8 de julio de 1734 y afectó en mayor o menor medida a todos los vecinos de Anna que habían ejercido algún cargo público desde 1708 hasta 1733. Antonio García fue uno de los más perjudicados, pues tuvo que añadir a sus responsabilidades las de su padre ya difunto –quien mereció una condena especial-. Esto, sin duda, debió ser un duro golpe para la economía familiar del padre de Joaquín García. En esas fechas debió viajar a Madrid, y en marzo de 1735 Joaquín embarca hacia las Islas Canarias. Ya no volvería a su pueblo natal.

## **II.2.- Formación musical.**

### **II.2.1.-La Colegiata de Xàtiva.**

Desconocemos dónde y con quién se formó nuestro maestro. Lothar Siemens (1984:10) apunta que su educación musical “no debió ser ajena a la capilla musical más próxima a su lugar de nacimiento, en este caso Xàtiva”, pero en las Actas Capitulares de la Colegiata de Xàtiva no aparece mención alguna a Joaquín García.

---

<sup>108</sup> En la Relación de Cuentas entre 1708 y 1727 se explica que:

“En el año de mil setecientos y doce dio la cuenta Antonio García, y por ella resultó el cargo en quantia de mil ducientas sessenta y seis libras, dieciocho sueldos, y dos dineros, y la data en la de mil ducientas quarenta y seis libras, diez y siete sueldos y un dinero, y quedó alcanzado en veinte libras, un sueldo, y un dinero, y no presentó cautelas del cargo no data.”

<sup>109</sup> A. M. A., Testimonio. Condena a los representantes públicos “governadores, alcaldes ordinarios, regidores, alguaciles y escribanos” de la villa de Anna desde 1708 hasta 1727, legajo s/n.

Solamente hemos encontrado una mención a García, -sin especificar nombre-, en los archivos de esta institución, en *Els Papers de Portell*, un inventario de partituras de 1758<sup>110</sup>. En el listado aparece una *Missa a difunts a 4 i 8 amb violí de primo tono punto baxo*.

Las diferentes entradas correspondientes a García que recoge el *Diccionario Biográfico y Crítico* de Ruiz de Lihory<sup>111</sup>, no incluyen ningún músico así apellidado que pudiera componer una obra, inventariada en 1758, con violines, (es decir compuesta en la primera mitad del siglo XVIII). Sin embargo, no creemos que fuera nuestro Joaquín el autor de esta obra, pues como apunta acertadamente Josep Manel García Company (investigador del Arxiu de la Col·legiata de Xàtiva)<sup>112</sup>, la obra pudo pertenecer a Luciano García, organista de esta institución. Desgraciadamente la composición está perdida, junto con gran parte del material inventariado, y con ella la posibilidad de estudiar su autoría.

Por otra parte, sabemos que Joaquín García tenía personas de su confianza en Xàtiva, pues otorga poderes a los procuradores D. Manuel Camarena, notario público y secretario del Cabildo de la ciudad de San Phelipe, y a Thomas Martínez, vecino de la misma ciudad<sup>113</sup>, con fecha 7 de agosto de 1766. Ellos se encargaban de representarle para la liquidación de los bienes que ha heredado de su padre Antonio García, y por los que ha pleiteado con su hermana Mariana.<sup>114</sup>

Pocos indicios tenemos para sustentar la afirmación de que Joaquín García se formó en esta institución; no obstante sí creemos interesante el estudio de los diferentes maestros de capilla que ocuparon el puesto en la colegiata de la Seo de

---

<sup>110</sup> Arxiu Col·legiata de Xàtiva, Llibre 66, fulls 333 a 334v per a l'inventari de compra, i fulls 335 a 338v per a l'inventari de papers trobats a casa Portell.

<sup>111</sup> José Ruiz de Lihory (1903:267-272).

<sup>112</sup> Al respecto de este asunto, Josep Manel García Company nos remitió, con fecha 28 de junio de 2008, via e-mail, el siguiente comentario:

“Portell va estar a Roma només dos anys, tanmateix resulta evident que degué portar influències estilístiques a la motxilla. Justament, el següent pas que vaig a donar jo en l'estudi dels papers de Portell, part central del meu treball d'investigació<sup>[1]</sup>, és viatjar a Roma. En qualsevol cas, de l'inventari de Portell ja he aconseguit recuperar diverses peces, en concret 19, i continue buscant-ne. Al treball d'investigació que vaig llegir a la facultat, ja vaig fer una revisió crítica de l'inventari i de la publicació de Climent, que conté algunes errades. Quant a la missa de difunts de *primo tono punto baxo*, potser pertanyera a Luciano García, al qual va substituir Fernando Acuña quan va ocupar l'organista a Sant Nicolàs d'Alacant l'any 1748. Després de la curtíssima estada a Albarracín, l'any 1753 Fernando Acuña ja va regressar a Xàtiva on tenia la germana i els nebots fins que va morir l'any 1754.”

<sup>113</sup> Izquierdo (2009:10)

<sup>114</sup> No debió quedar Joaquín García muy satisfecho con las gestiones realizadas por sus procuradores ante este pleito, puesto que cambió de representantes en, al menos, tres ocasiones: en 1762 Diego Calderón; en 1766 Feliciano García; Manuel Camarena y Thomas Martínez también en 1766.

Xàtiva durante el primer tercio del s. XVIII, qué sabemos de ellos, cómo es su música y si ésta pudo ser la fuente en la que se formó, el modelo en el que se basó el futuro maestro de capilla Joaquín García.

#### II.2.1.1.- Maestros de capilla de la Colegiata de Xàtiva durante el primer tercio del s. XVIII.

Los maestros de capilla de la colegial setabense fueron en este principio de siglo: Francisco Zacarías Juan, murciano, quien estuvo al frente de la misma entre 1692 y 1714<sup>115</sup>; Francisco Sarrió, valenciano, quien lo fue entre 1714 y 1717; Joan Serrat, setabense, entre 1717 y 1722; Francisco Zacarias Juan de nuevo entre 1722 y 1728 y Josep Portell Martinez, natural de Xàtiva entre 1728 y 1756.

##### II.2.1.1.1.- Francisco Sarrió.

Fue discípulo de Antonio Teodoro Ortells en la catedral de Valencia. En fecha indeterminada fue organista en los Santos Juanes de Valencia, y al menos desde 1690 maestro de capilla de la iglesia parroquial de San Martín en la misma ciudad. Debió ser encarcelado durante la ocupación de Valencia por parte del Archiduque, ya que fue liberado en 1707 tras la batalla de Almansa. En 1710 opositó sin éxito a la plaza de organista en Ávila, y en 1712 a la del Colegio Corpus Christi, también sin éxito. En 1714 lo intentó en la catedral de Toledo dónde tampoco obtuvo la plaza. De 1714 a 1717 está en la Colegiata de Xàtiva. Hacia 1717 obtiene la plaza de organista del Real Convento de las Descalzas Reales de Madrid, cuyo magisterio regía José de San Juan<sup>116</sup>. Según apunta Álvaro Torrente (2006:423), no se sabe nada de su vida después de 1717, sin embargo, la antífona *Salve Regina* (a ocho voces SSAT-SATB, con acompañamiento cifrado), inventariada por D. José Climent (1984:728), data de 1723.

Intervino en la controversia sobre la *Missa Scala Aretina* de Francesc Valls (c. 1671-1747) con una breve "Aprobación", firmada en Madrid el 15 de marzo de 1717, a uno de los impresos más importantes de la controversia: el *Escudo Político* de Joseph Ferrer<sup>117</sup> –igualmente discípulo de Ortells, y racionero de la catedral de Toledo-. Dicho impreso contaba también con la aprobación de José de San Juan y los

---

<sup>115</sup> A.C.X.: Determinaciones capitulares signatura 70.

<sup>116</sup> Alvaro Torrente (2006:423).

<sup>117</sup> "El tenor, Joseph Ferrer fue recibido en 1709 en la Catedral de Toledo proveniente de las Descalzas Reales. A partir de 1720 tuvo problemas mentales que le llevaron a su reclusión en el Hospital del Nuncio." Carlos Martínez Gil (2003:98,463)

hermanos Felipe y Francisco Hernández Pla, también valencianos y discípulos de Ortells<sup>118</sup>. En el *Libro de Entradas a Residir* en la Catedral de Valencia nos aparecen los tres: Ortells, Josep Ferrer, y Sarrió, como residentes en la Catedral de Valencia a finales del s. XVII. Las anotaciones son las siguientes:

Ortells: Divendres 28 vint i vuit de Maig de 1677 fonch nomenat de vesprada, Antoni Ortells en la Capellania la plaça de Mestre de Capella de esta Sta. Iglesia...<sup>119</sup>

Josep Ferrer: Dilluns a 23 de juny de 1681 fonc admés a per cases per lo molt llustre Capellà Mossen Jusep Ferrer Subdiacà en...<sup>120</sup>

Sarrió: <sup>121</sup>(La anotación lateral está en blanco, pero corresponde cronológicamente a un año entre 1697 y 1705.)

La defensa de Ortells ante las críticas de Joaquín Martínez de la Roca (c. 1676-1747) a la misa *Scala Arentina* de Francesc Valls, parece que fue lo que motivó a Josep Ferrer a escribir su texto, que luego Sarrió y sus colegas valencianos apoyaron. Como declara Sarrió:

“Pues imitando a Nuestro Padre San Pedro, cuando todos los discípulos de Ortells, se durmieron, sólo vuestra merced (Ferrer) desenvainó la espada de su habilidad en defensa de la razón.”<sup>122</sup>

Fueron, pues, Josep Ferrer, Francisco Sarrió, José de San Juan, Felipe y Francisco Hernández Pla, discípulos de Antonio Ortells (Rubielos de Mora 1647; Valencia, 4-12-1706)<sup>123</sup>.

Hay varias coincidencias que nos llaman la atención y que pueden relacionar las figuras de Joaquín García y Francisco Sarrió. Como veremos más adelante, hay un vecino de Anna que fue presbítero beneficiado de la Catedral de Valencia y tenía importantes contactos en el convento de las Descalzas Reales en Madrid, D. Miguel Sarrió. Esa coincidencia locativa (Xàtiva-Monasterio de las Descalzas), se da también en Francisco Sarrió, que fue maestro de Capilla en Xàtiva entre 1714 y 1717, y posteriormente, en 1717, organista del monasterio de las Descalzas Reales. También, pese a que desconocemos la fecha y lugar de nacimiento de Francisco Sarrió, la coincidencia en los apellidos nos hace albergar la posibilidad de que existiera un

---

<sup>118</sup> Alvaro Torrente (2006:424).

<sup>119</sup> A.C.V. , *Libro de entradas a residir (entre 1675-1810)*, N° Cat. 1631, signatura 693. Página 6v.

<sup>120</sup> A.C.V. Ibídem. Pag 19.

<sup>121</sup> A.C.V. Ibídem. Pag 51

<sup>122</sup> Alvaro Torrente (2006:424).

<sup>123</sup> M<sup>a</sup> Teresa Ferrer Ballester (2006:209).

parentesco familiar. El apellido Sarrió (también escrito Sarrión), era (y es) muy frecuente en Anna.<sup>124</sup>

La obra de Francisco Sarrió se conserva en el Real Colegio Corpus Christi de Valencia<sup>125</sup> y en el Archivo de la Catedral de Valencia.<sup>126</sup>

#### II.2.1.1.2.- Francisco Zacarías Juan.

Natural de Murcia, fue maestro de capilla de esta colegiata en dos periodos. Poco conocemos de él, pero sabemos que en 1728 presentó sus credenciales como maestro de la catedral de Murcia para optar a la plaza de maestro de capilla del colegio Corpus Christi de Valencia<sup>127</sup>. También participó en la famosa polémica Martínez-Valls<sup>128</sup> a principios de este siglo, posicionándose a favor de las nuevas tendencias defendidas por Francesc Valls (1671-1747). También tuvo este posicionamiento su predecesor en el cargo, el alicantino Isidro de Escorihuela (¿-1723), maestro en Xàtiva entre 1677 y 1690, y luego en la colegiata de S. Nicolás de Alicante. Escorihuela, formó parte del tribunal que dio la plaza de maestro de capilla de la catedral de Valencia a Pere Rabassa en 1714<sup>129</sup>. Esta actitud abierta a los

---

<sup>124</sup> Como podemos comprobar en el Acta del Pleno del Ayuntamiento de la Villa de Anna del 7 de diciembre de 1711. En ella se proponen los nombres de los oficiales de villa para su gobierno público en 1712, y los nombres que aparecen son:

- Alcalde Ordinario: Juan Marín de Juan, y Vicente Polop.
- Regidor Primero: Francisco Marín de Francisco y Antonio García.
- Regidor Segundo: Juan Aparicio de Roque y Andrés Gascón.
- Regidor Tercero: Antonio Pujadas y Francisco Sarrión.
- Alguacil Mayor: Joseph Sarrión y Joseph Gómez Menor.

En este listado, Antonio García es el abuelo de Joaquín García, y aparece también Francisco Sarrión y Joseph Sarrión. También, en el libro de *Equivalentes y Derramas* de 1741-1742, citado por Bellot, J. Benavent, G. (2007:247), de los 109 vecinos de la Villa, encontramos a ocho individuos con el apellido Sarrión, y uno de ellos con el nombre de Francisco Sarrión.

<sup>125</sup> José Climent Barber (1984:727-728).

<sup>126</sup> José Climent Barber (1979:417).

<sup>127</sup> Antonio Martín Moreno (1985:177).

<sup>128</sup> Menéndez Pelayo, Marcelino, en su *Historia de las ideas estéticas en España. El siglo XVIII. Cap. V.* (1883:611) cita:

“El Sr. Barbieri, que ha estudiado hasta en sus ápices este curioso episodio de nuestra historia artística, me ha comunicado la siguiente lista de los músicos que tomaron parte en la contienda, la cual duró, con varias alternativas, desde 1715 a 1720.

Albors y Navarro.—Portería (Gregorio).—Santisso Bermúdez.—Valls.—Francisco Zacarías (Juan).—Escorihuela.—Martínez (Joaquín).—Hernández (Felipe).—Hernández (Francisco).—Ubeda.—Montserrat.—Serrada.—Tajueco Zarzoso.—Borobia.—Casseda.—Navarro.—Argany.—Medina Corpas.—Martínez de Arze.—Araya.—Yanguas.—Egues.—Lázaro (Roque).—Martínez de Ochoa.—Urroz.—Soriano.—Cruz Brocarte.—Aparicio.—Hiranzo.—Urrutia.—Villavieja.—Portería (Francisco).—Texidor.—Zubieta.—Valls (Miguel).—Marqués.—Ferrer (José).—San Juan.—Negueruela.—Sarrió.—Nasarre (Fr. Pablo).—Torres.—Sánchez.—Río (Jacinto del).—Ambiela.—López (Fr. Miguel).—Misieses (Tomás).—Valls (Fr. Diego: es nombre supuesto).—Preszach.”

<sup>129</sup> Martín Moreno, A. (1985:166).

cambios sería una constante en los maestros de esta capilla, y nos ayudaría a comprender los orígenes de la música de Joaquín García.

Joan Serrat está por estudiar.

#### II.2.1.1.3.- Joseph Portell (1692-1756).

Fue maestro de la Colegiata entre 1728 y 1756, y ha sido estudiado por Alberola y Bueno (2002:175-187). Como recogen en su trabajo los autores citados, fue *diputat y acòlit* (infantillo y seise) de la colegiata<sup>130</sup>, luego se trasladó a Roma donde anduvo vinculado a la Iglesia de Santiago de los Españoles, componiendo la música de Pascua de 1723. En 1727 se convirtió en maestro de capilla de *Santa María in Trastevere*. En 1729 abandona el magisterio trasteverino y es nombrado maestro de capilla en Xàtiva<sup>131</sup>. Su música italiana sí pudo ser un importante referente en la música de Joaquín García, pues coincidiría en los cinco últimos años de Joaquín, antes de irse a Las Palmas. Si a esto añadimos el hecho de que es en *Els Papers de Portell*, donde se encuentra la misa a difuntos de García, podemos obtener un vínculo entre ambos compositores.

Cuando muere Josep Portell el 30 de abril de 1756, sus deudas con la iglesia eran de tal magnitud que el cabildo se plantea la posibilidad de apropiarse de su casa para sufragarla. En vez de esto, el cabildo condonó su deuda a cambio de los papeles de música del maestro: *els Papers de Portell*<sup>132</sup>.

Sea como fuere, lo que sí queda claro es que la capilla de música de la Colegial de Xàtiva era desde principios de siglo *progresista*, partidaria de los nuevos cambios estéticos (Valls), seguidora de las nuevas tendencias italianas, tanto a nivel del *italianismo*, (es decir, reproduciendo prácticamente modelos sólo conocidos

---

<sup>130</sup> A.C.X. Determinaciones Capitulares. Signatura 70, pág. 246, del 16 de diciembre de 1728.

<sup>131</sup> A.C.X. Determinaciones Capitulares. Signatura 70, pág. 246, del 16 de diciembre de 1728.

<sup>132</sup> El inventario que recoge estas partituras ha sido estudiado por Climent, "*Actas de las 1ª Jornadas de Música, Estética i Patrimoni*" Xàtiva 2001, y se encuentra en el *Arxiu de la Col·legiata de Xàtiva*, Llibre 66, *fulls 333 a 334v* para el inventario de compra, y *fulls 335 a 338v* para el inventari de papers encontrados en casa de Portell. Desgraciadamente de la música sólo se conserva uno de los 37 motetes inventariados, el Motete de los Terremotos, aunque cada vez van apareciendo más partituras de este listado.



teóricamente), y con una importante *italianización*, (resultado directo del contacto con la música italiana, Portell), y con importantes contactos en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid (Francisco Sarrió).

Todas estas características y circunstancias están presentes en la música y la vida de Joaquín García. Es, pues, la capilla de música de la Seo de Xàtiva un importante centro musical, en el que bien pudo iniciarse la formación de nuestro maestro, aunque hasta la fecha ningún documento lo corrobora.

## II.2.2.- Búsqueda de Joaquín García en el archivo de la Catedral de Valencia

### **Libro de entradas a residir (entre 1675-1810).....Nº Cat. ACV 1631**

En este libro se hallan las anotaciones de quienes entraron a residir en la Seo en el periodo citado. En él no hemos hallado mención a nuestro Joaquín. Tenemos que observar que solamente se anotaba a clérigos, y no hay ningún infantilillo, acólito, *seise o diputat* en el mismo.

Indagamos en el periodo comprendido entre 1714 y 1735, y sí encontramos a:

“Mossen Pere Rabassa Presbiter. Mestre de Capella.  
Dijous à 25 de Maio de 1714. Fonc admes per lo molt ilustre Capitol Mossen Pere Rabasa Presbiter en la iglessia de Mestre de Capella ab acte rebut per Juan Symian Escriva en dit dia.” Pág. 79v

“García.  
Dijous a 1<sup>er</sup> de Març de 1725. Fonc admes per lo Ilustre Capitol S. Mossen Pascual Garcia Subdiaca ...” Pág. 100

“Mossen Josep Pradas.  
Dimarts à 2 de març de 1728. Fonch admes ali per aso ser lo molt Ilustre Capittol Mossen Josep Pradas Presbiter en la plaza de Mestre de Capella.  
Prengue lo punt dit dia a completes” Pág. 106 v.

En este libro encontramos dos anotaciones sueltas de los participantes en sendos entierros con música, y ahí sí aparece un García:

“Soterrar de 25 Lliures  
de la D<sup>a</sup> Mariana  
Aguilar, de la Pa-  
rroquia de Sant Miquel  
y es soterra en lo  
convent de la co-  
rona, acabat lo

con este mati, en  
musica=

---

Vicari  
Prâl  
Armari  
Domer<sup>133</sup> Belda  
Domer Gil  
Cabisco<sup>134</sup> Lina<sup>res</sup>.  
Cerem<sup>es</sup>.  
Benavente  
Pag<sup>f</sup>.  
Alb<sup>a</sup>. Cervera

---

Bôt<sup>s</sup> Navarro  
Ortells Ig<sup>o</sup>.  
Montesinos  
Calbo  
Perez Dô.  
Gallant  
Nebot  
Prats  
Roa  
García  
Ximeno I<sup>co</sup>.  
Soler  
Quinza  
Romeu  
Pastor  
Lacruz  
Soler Th<sup>o</sup>.

---

Creu  
Inf<sup>es</sup>.  
Abiol m  
Gadea”

*Bôt<sup>s</sup>* puede ser una abreviatura de *borts*, niños del hospital que participaban como cantores en el entierro. En Cataluña y Valencia se denominaba *bordes* o *borts*<sup>135</sup> a los niños de los hospicios. También se denominaba *bot* al *sac de gèmechs*<sup>136</sup>, una especie de gaita popular valenciana. Sin embargo, la explicación más lógica tal vez sea la de que con *Borts* la anotación se está refiriendo a los miembros de la capilla musical que, sin ser la propia de la parroquia, realizan el entierro.

---

<sup>133</sup> /www.enciclopedia.cat/: “Domer: Cadascun dels beneficiats que s’alternaven setmanalment en la celebració dels oficis divins, en la presidència del cor o en l’administració dels sacraments.”

<sup>134</sup> /www. enciclopedia.cat/: “Cabiscol: Dignitat eclesiàstica de les catedrals i les col·legiades”

<sup>135</sup> Vicente Pérez Moreda: “La infancia abandonada en España Siglos XVI-XX”. Discurso de ingreso en la Real Academia de la H<sup>a</sup>. Mayo de 2005.

<sup>136</sup> Diccionari de Valencià, Edicions Bromera, València, 1995, pàg. 302

+  
 Votaria de 25 N.<sup>as</sup>  
 de la 2.<sup>a</sup> Mariana  
 Aguilar, de la Pa-  
 rroquia de S.<sup>t</sup> Miguel,  
 y es votaria en lo  
 convent de la Co-  
 rona, acabat lo,  
 con este mate, en

Murica =

- Vicari
- Nal
- Amari
- + Domen Belda
- + Domen Er
- + Cabiscol Mar.
- Cexem.
- Benavente
- Pao.
- Alb. Cervera

- Bot Navarra
- Ortells 2o
  - Morvino
  - Calbo
  - Pener Do
  - Gallant
  - Xebot
  - Puat
  - Noa
  - Garcia
  - Dimeno <sup>pa</sup>
  - Solea
  - Quira
  - Thomeu
  - Pastor
  - Lacuna
  - Solea th.

- 
- Creu
  - Zuf.
  - Abiol
  - Gadea +

de la 2.<sup>a</sup> D. Nita  
 Basques, de la -  
 Parroquia de S.<sup>t</sup> Mar-  
 ti, y es votaria en  
 lo convent de S.<sup>t</sup>  
 Agusti a Leo by-  
 micha del mate,  
 en Murica

- 
- Vicari
  - Nal
  - Amari
  - Domen
  - Domen
  - Cabiscol
  - Cexem.
  - Benavente
  - Pao.
  - Alb. Cervera

Bot Navarra

- Ferrer
- Eluch
- Melero
- Laura
- tatay
- Ortells 2o
- Morvino
- Calbo
- Pener Do
- Gallant
- Puat
- Cervera
- Xebot
- Puat
- Noa
- Garcia

- 
- Creu
  - Zuf.

**Libro de Salarios y nombramientos de Capellanes, cantores y músicos. Entre 1605 y 1810.....Nº Cat. ACV 693**

Hemos buscado en todas las anotaciones entre 1712 y 1735, y no hay ningún pago a Joaquín García.

**Libro de Deliberaciones Capitulares. Entre 9 de septiembre de 1709 y 1775. ....Nº Cat. A.C.V. 302**

Entre 1709 y 1735, no hay ninguna mención a Joaquín García.

**II.2.3.- Las capillas parroquiales valencianas hacia 1730.**

Nuestras indagaciones en el archivo de la catedral valentina fueron infructuosas, permitiéndonos asegurar que Joaquín García no formó parte de esta institución en sus años formativos. No obstante, la coincidencia musical<sup>137</sup> sitúa a este compositor en el entorno y contexto musical de la ciudad de Valencia entre 1725 y 1735 aproximadamente. El Real Colegio Corpus Christi tampoco creemos que fuera la institución en la que se formó Joaquín García, puesto que sus planteamientos musicales eran mucho más conservadores, tanto desde el punto de vista de introducir nuevos instrumentos, como en lo que respecta a la adopción de nuevas técnicas compositivas, bien de origen italiano, bien influenciadas por la música escénica lírica. Sin embargo, sí hay unas instituciones musicales en la Valencia de esta época en las que los músicos, organizados gremialmente, acometían principalmente la música litúrgica de importantes parroquias, aunque también actuaban en otras funciones no religiosas. Se trata, como describe el organista Vicente Ros en la introducción al trabajo sobre *La música en la Parroquia de los Santos Juanes de Valencia durante el siglo XVIII* de Jesús Villalmanzo, de:

"las grandes parroquias de la ciudad de Valencia, trampolín de tantos valiosos músicos del pasado para llegar a la meta de un relevante cargo musical en la sede de nuestras diócesis."<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> Nos referimos tanto a las características del lenguaje musical de Joaquín García (hecho que centra el presente trabajo), como a la coincidencia de letras y títulos de la obra en romance de este compositor.

<sup>138</sup> Villalmanzo, J. (1992-8)

No hemos encontrado a nuestro compositor en documento alguno de las parroquias<sup>139</sup> que disfrutaban de estas capillas, pero el estudio que sobre ellas realizó Villalmanzo abre una vía de hipótesis que explicaría los giros, características y peculiaridades del lenguaje musical de Joaquín García.

Como veremos en este trabajo, Joaquín García usó letras que habían utilizado en Valencia compositores como Pere Rabassa (?-1760) y Joseph Pradas (1689-1757), pero también Luis López<sup>140</sup>. Luis López fue maestro de capilla de la parroquia de San Martín entre 1732 y 1755<sup>141</sup>. La letra del villancico *Todo es misterio de amor* fue escrita por José Vicente Ortí y Mayor, y empleada por el maestro de capilla de San Martín en 1732<sup>142</sup>, y por Joaquín García en 1777.

Joaquín García empleó, muchos años después, diferentes letras usadas por los maestros valencianos durante los primeros años de la década de 1730, en su magisterio en la capilla de la Catedral de Santa Ana en las Palmas de Gran Canaria. Las capillas musicales valencianas de este momento eran (además de la de la Catedral y la del Patriarca), las de las parroquias de San Juan del Mercado, la de San Martín, y en 1730 nace una nueva capilla, la de San Esteban y San Vicente Ferrer. Ésta tuvo que mantener un largo pleito con las dos anteriores que se oponían a su erección. La cuestión era que mientras en Valencia había únicamente dos capillas musicales, cada una llevaba vida independiente, y no parece que existiesen tensiones entre las mismas, pues había suficiente trabajo para las dos, se regían por ordenanzas parecidas y aplicaban las mismas tarifas<sup>143</sup>. Este equilibrio se rompió al crearse una nueva capilla que entró a competir repercutiendo en los ingresos de los músicos. El pleito lo ganó la capilla de San Esteban y San Vicente Ferrer, pero esta sobreoferta musical conllevó la bajada de precios de las actuaciones, y esta capilla no duró mucho y desapareció<sup>144</sup>. Tenemos, pues, un momento en el que hay un exceso de intérpretes, músicos formados por y para las capillas musicales de las parroquias, pero con experiencia también en música escénica no religiosa. Ante este panorama, y siendo

---

<sup>139</sup> Los archivos parroquiales fueron destruidos en la contienda civil.

<sup>140</sup> La comparación de los primeros versos de estos maestros se encuentra en la pág.: 127 de este trabajo.

<sup>141</sup> Rosa Isusi Fagoaga, Diccionario de la música valenciana, (2006:31)

<sup>142</sup> Como pudimos comprobar en el manuscrito original que conserva la Biblioteca Serrano Morales del Ayuntamiento de Valencia, y estudiamos en el capítulo dedicado a dicho villancico en esta tesis, pág:262.

<sup>143</sup> Villalmanzo, J.: (1992-20)

<sup>144</sup> Villalmanzo, J.: (1992-20) comenta que en 1747 ya no existía.

como era muy difícil pasar de una capilla a otra<sup>145</sup>, quien quería mejorar o ascender en su carrera musical no tenía más remedio que abandonar la ciudad. Pudo hacerlo Joaquín en alguna de las compañías líricas de origen valenciano que se establecieron en Madrid, hacia 1735.

### **II.3.- Joaquín García en Madrid.**

#### **II.3.1- Las compañías líricas de procedencia valenciana: los Herrando y el maestro Coradini.**

Lothar Siemens cree que el traslado a Madrid de Joaquín García, tal vez como acompañante de clave o violinista<sup>146</sup>, después de 1730, pudo estar relacionado con la llegada a la corte por esas fechas de varios músicos de compañías líricas procedentes de Valencia, como los Herrando, y el maestro napolitano Francesco Coradini.<sup>147</sup>

Los Herrando son una familia de músicos formada por José y su hijo (famoso violinista español)<sup>148</sup> del mismo nombre. José (padre) se encontraba en Zaragoza en mayo de 1730, y fue contratado por la compañía de Manuel San Miguel para ocupar el puesto de director musical (su mujer, María Luisa de Chávez, cantante y actriz, fue también contratada como sexta dama de compañía).<sup>149</sup>

Las compañías que actuaban en los corrales de comedias de Madrid, según cuenta J. E. Varey y Ch. Davis en su estudio<sup>150</sup>, contaban con diez y nueve a veintitrés componentes fijos: cinco o seis damas, actrices; una sobresaliente; cuatro a seis galanes; dos barbas; dos graciosos; un actor que hacía de vejete; uno o más actores de

---

<sup>145</sup> "el que ya pertenecía a una capilla y quería pasar a otra no lo tenía fácil, pues era requisito indispensable alcanzar en la votación la unanimidad absoluta, lo que a todas luces era muy costoso". Villamanzo (1992:26).

<sup>146</sup> Lothar Siemens Hernández. Notas al CD, *"La creación musical en Canarias 15"*, Gofio Records, 2000. Pág 1.

<sup>147</sup> Lothar Siemens Hernández (2006:417).

<sup>148</sup> En el libro de Matías Fernández García, *La parroquia madrileña de San Sebastián: Algunos personajes de su archivo*, (1995:325), se transcribe el acta de defunción de José Herrando (hijo), y de Vicenta Herrando que fue probablemente familia de éste:

"Jose Herrando- Músico:

Natural de Valencia, hijo de José y Luciana Yago, soltero de 42 años murió en la calle de las Huertas el día 4 de febrero de 1763. Se enterró en la capilla de Nuestra Señora de la Novena por haber sido de su congregación. (29 Dif, fol. 263)

Vicenta Herrando, viuda de José Pérez, murió el 26 de junio de 1776 en la calle de San Juan como de 56 años. Se enterró en la Capilla de Nuestra Señora de la Novena por haber sido de su congregación."

<sup>149</sup> Judith Ortega (2006:481).

<sup>150</sup> J. E. Varey-Ch. Davis (1992:26).

papeles de por medio; un apuntador; uno o dos sobresalientes masculinos; un cobrador y dos músicos.

Hay muchos casos de matrimonios, padres, hijos, hermanos u otras relaciones familiares entre los miembros de las compañías. De vez en cuando, como es lógico, cambian el personal. Actores que se retiran, mueren, cambian de compañía...Ciertos actores se van de Madrid, otros llegan o se los trae a propósito desde otra ciudad, como ocurrió en el caso de José Herrando y su esposa.

Por otra parte hay pagos a músicos, sobre todo a Salvador Navas, segundo músico de la compañía de Prado<sup>151</sup>, por poner música para bailes o bailetes, contradanzas y fines de fiesta. Entre los pagos por músicos, hay referencias a violín, timbales, clavicordio, y violines, oboes y bajo, además de frecuentísimos pagos por caja y clarín y, a veces, pífano.<sup>152</sup>

Otra compañía lírica de origen valenciano, y que se afincó hacia 1730 en Madrid, era la dirigida por Francesco Coradini; nacido en Nápoles a principios de siglo, vino a España, concretamente a Valencia, llamado por el príncipe de Campoflorido, virrey de Valencia, para ejercer las funciones de maestro de su capilla. En Valencia estrenó en 1728 una Folla Real. Una vez en Madrid compuso óperas, autos y música de comedias, zarzuelas y otras obras. En 1741 aparece como maestro también en las Descalzas Reales, y a partir de 1749 se pierde su rastro, sin que conozcamos más datos sobre su vida.<sup>153</sup>

Pese a que la posible marcha de Joaquín García a Madrid con las compañías valencianas podría dar una explicación al carácter escénico, teatral y popular de sus composiciones, nosotros consideramos más probable la opción de que permaneciese en Valencia hasta 1734, tal vez como integrante de alguna de las capillas de música de las parroquias valencianas (en las que, como ya hemos visto, los músicos participaban también en todo tipo de actuaciones escénicas). El hecho de que nuestro compositor reutilizase letras de villancicos que ya habían sido musicados en Valencia hasta este año,<sup>154</sup> avalaría esta hipótesis. Además, en este año sus circunstancias familiares se vieron afectadas por la sentencia del Juez de Residencia que condenó a su padre, lo

---

<sup>151</sup> En 1746 Joaquín García compone un villancico dedicado a Santa Ana titulado *Músico del Prado* (E/XVI-12, a 4 v. con 2 vls., clavicordio y b.c.), creemos que puede tener cierto sentido biográfico y hacer referencia a los músicos de la compañía de Prado.

<sup>152</sup> J.E. Varey-Ch. Davis (1992:38).

<sup>153</sup> Antonio Martín Moreno (1985:396-7).

<sup>154</sup> Como probamos en el presente trabajo, página 127.

que pudo propiciar su marcha a la corte con la recomendación y protección del párroco de su pueblo Miguel Sarrión<sup>155</sup>.

### **II.3.2.- Joaquín García, La Real Capilla, y el Monasterio de la Encarnación**

El acuerdo del cabildo catedralicio canario del martes 20 de octubre de 1733, especifica dónde se ha de encontrar el nuevo maestro de capilla, y ante quién ha de mostrar su cualificación: La Capilla Real, el Monasterio de la Encarnación, o el convento de las Descalzas Reales.

Joaquín García no formó parte de la Real Capilla en los años comprendidos entre 1730 y 1735<sup>156</sup>, como hemos podido comprobar en los documentos que aporta Antonio Martín Moreno con las plantillas de esta Real Capilla en los años citados.

Más probable es su relación con la Capilla de Música del Monasterio de la Encarnación puesto que los maestros de capilla de principios de siglo fueron valencianos. Matías Juan de Veana, además, era de Xàtiva (1656-Madrid 1708). Francisco Hernández Pla (¿ - 1722) también era valenciano, y ocupó este puesto hasta su muerte<sup>157</sup>. El sucesor de éste fue Diego de las Muelas, cuya obra se conserva en el archivo del Monasterio de Montserrat que las adquirió, y también en las catedrales de Cuenca, Canarias, El Escorial y Segovia.<sup>158</sup> El también valenciano José Herrando hijo (c.1720-1763) fue primer violín de la capilla de música de la Encarnación<sup>159</sup>, hasta 1760, fecha en la que accede a la plaza en la Real Capilla.

---

<sup>155</sup>Ver apdo. II.3.3.- El presbítero beneficiado de la catedral de Valencia Miguel Sarrión, Joaquín García y el convento de las Descalzas Reales.

<sup>156</sup> Antonio Martín Moreno (1985:33 y ss.)

<sup>157</sup> Matías Fernández García (2004:103) en Las parroquias madrileñas de San Martín y San Pedro: Algunos personajes de su archivo” cita:

“Hernández Francisco

Capellán y maestro de capilla de la Encarnación, murió el 24 de febrero de 1722 y se enterró en dicho convento. (1Dif. Fol. 378 vto.)”

<sup>158</sup> Antonio Martín Moreno (1985:81).

<sup>159</sup> Judith Ortega (2006:481) y Antonio Martín Moreno (1985:259)









*Lignum Crucis* de la Parroquia de la Inmaculada de Anna. El texto del pie dice:

**LO DIO MOSEN MIGUEL SARRIO PRESBITERO BENEFICIADO DE LA CATHEDRAL DE VALENCIA. Hijo de la Villa de Anna, en el año 1736.**

### II.3.3.- El presbítero beneficiado de la catedral de Valencia Miguel Sarrión, Joaquín García y el convento de las Descalzas Reales.

En el marco de las relaciones sociales del pueblo de Anna, que como hemos visto contaba con unos 350 habitantes, la existencia de un “hijo notable” de carrera eclesiástica y con importantes contactos en la corte, pudo ser uno de los elementos que propiciaron la contratación de Joaquín García en Madrid<sup>160</sup>.

El personaje a quien nos referimos es Miguel Sarrión, presbítero beneficiado de la Catedral de Valencia. D. Vicente Rausell lo incluye en el apartado de Hijos Notables de esta Villa de Anna, y de él dice:

“Miguel Sarrión Presbítero. Beneficiado de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia en 10 de octubre de 1735. Recibió en Madrid de Dña. Mariana de la Cruz y Austria una cruz de Lignum Crucis en el año 1709 que hizo donación a esta Parroquia en el día 23 de julio de 1736.”<sup>161</sup>

En el Archivo de la Catedral de Valencia, en el *Libro de Nombramiento de Capellanes Cantores 1605-1810*, hemos encontrado dos referencias a Miguel Sarrió:

Solicitador de Quindennis

Ab acte rebut per mi dit Claver Agnol, en 8 de Jener 1717. Lo molt Ilustre Capítol ha nomenat a Mossen Miguel Sarrió Presbítere Beneficiat en abril [en esta] Esglessia, solicitador dels Quindennis de les Abonaments habent senorins directes, ab salari de 25 l. pagadores de les mateixes administracions en la forma acostumada.

Joan Claver.<sup>162</sup>

Jubilació de subsindich a Mossen Miguel Sarrió.

Ab acte rebut per mi Joan Claver notari en 26 de abril de 1735, lo Ilustre Capítol ha jubilat a Miguel Sarrió Presbítere en lo empleo de Subsindich de la Santa Iglessia, reservant-li lo salari annuo de 25 l. durant sa vida en atensió als moltes anys que serveix dit empleo.

Joan Claver.<sup>163</sup>

Miguel Sarrió fue Presbítero Beneficiado de la Catedral de Valencia; el 8 de enero de 1717 fue nombrado cobrador de los *Quindennis*, y cuando se jubila, el 26 de abril de 1735 es *subsindich*<sup>164</sup> de la Metropolitana Valenciana<sup>165</sup>. Desde luego, creemos

---

<sup>160</sup> Tanto Joaquín García como su hermana Mariana García son considerados también como hijos notables de la villa por D. Vicente Rausell, su padre, Antonio García, había sido regidor y alcalde ordinario; se trataba pues de la “élite” local de Anna.

<sup>161</sup> Vicente Rausell (1942:89)

<sup>162</sup> A. C. V.: *Nombramiento de Capellanes y cantores 1605-1810*, N° de Cat. 2796, Signatura 1631, pág 149 v

<sup>163</sup> A. C. V.: *Ibidem*, pág 164v.

<sup>164</sup> Encargado de los intereses y de las gestiones administrativas de la catedral.

<sup>165</sup> Pudo ser familia del maestro de capilla y organista Francisco Sarrió, quién en 1717 ejerció como organista en las Descalzas.

que debió formar parte del círculo personal en el que confió Antonio García para la formación de su hijo Joaquín García.

Además tenía importantes contactos en Madrid, pues en 1709 recibió de Sor Mariana de la Cruz y Austria, abadesa del Monasterio de las Descalzas Reales entre 1706 y 1711<sup>166</sup>, un *Lignum Crucis* que, una vez jubilado, donó a la parroquia de su pueblo natal: "...en limosna a esta parroquia con auto que recibió Jaime Sanchís, notario de la villa de Enguera, el día 23 de junio de 1736".<sup>167</sup>

La historia de la reliquia es curiosa y en su manuscrito D. Vicente Rausell, en el capítulo dedicado a las Reliquias, dice literalmente lo siguiente:

"En el año 1736, dio el Sr. D. Miguel Sarrió, hijo de esta villa y beneficiado de la catedral de Valencia, una cruz de plata de ocho onzas de peso, con una Cruz de Lignum Crucis, regalada en 10 de octubre de 1735 y con cuatro relicarios en cada brazo de la cruz con reliquias de Santo Tomás de Villanueva, San Vicente Ferrer, de San Vicente Mártir, de San Antonio Abad, Santos Abdón y Senent, y de Santa Bárbara. La dio en limosna a esta parroquia con auto que recibió Jaime Sanchís, notario de la villa de Enguera, el día 23 de junio de 1736<sup>168</sup>. Consta que esta cruz, la recibió de la Serenísimas Señora Sor María de la Cruz y Austria, religiosa del convento de las Descalzas Reales en el año 1709. Se guarda en este archivo el documento firmado que dice así:

*"Yo Sor María Ana de la Cruz di al Presbítero Don Miguel Sarrión, una Cruz de plata puesta de unas reliquias, y por ser cierto firmo de mi nombre en este Real Convento de las Descalzas. Año 1709 Sor María de la Cruz y Austria"*

Existe en este archivo parroquial, un certificado de reconocimiento de la expresada donación hecho por el licenciado Dr. D. Juan de Ribar<sup>169</sup>, presbítero capellán de su Majestad y su maestro de ceremonia en las Religiosas Descalzas Reales de Madrid en fecha 24 de noviembre de 1701<sup>170</sup>. Sor María Ana de la Cruz y Austria, religiosa del Convento de las Descalzas de Madrid, fundado por María, hermana de Felipe II, que era hija de Doña Margarita hija del pintor Ribera, El Españolito, y del príncipe D. Juan de Austria<sup>171</sup>, hijo, murió en el convento a los 36 años de edad."<sup>172</sup>

---

<sup>166</sup> Consuelo García López (2004:18).

<sup>167</sup> D. Vicente Rausell (1942:64), cita el extinto Archivo Parroquial. Libro Racional 1727.

<sup>168</sup> D. Vicente Rausell, "Apuntes Históricas de la villa de Anna", sin editar, pág 64. Cita Archivo Parroquial. Libro Racional 1727.

<sup>169</sup> En un documento de enero de 1709, actualmente conservado en el Archivo del Palacio Real de Madrid, referente a las descalzas reales, se cita a Don Juan de Bivar, como uno de los dos capellanes de altar de Nuestra Señora de la Concepción. En otro documento fechado el 7 de septiembre de 1719 y titulado *Relación de las capellanías de voz y de altar que en él están fundadas por los Señores Reyes y demás personas que las han dotado. Ministros que actualmente sirven en la Real Capilla y Hospital de su Alteza, salarios que gozan. Y a quién pertenece su nominación*, se incluye la lista de los miembros que componían la capilla musical del Convento de las Descalzas Reales en Madrid, y se cita:

"Otra capellanía de altar para un maestro de ceremonias: Don Juan de Vivar, capellán de altar de su Majestad..."

Estos documentos son citados por Paulino Capdepón Verdú (1999: 40-43) en *"La música en el Monasterio de las Descalzas Reales: (siglo XVIII)"*.

<sup>170</sup> D. Vicente Rausell, "Apuntes Históricas de la villa de Anna", sin editar, pág 65. Cita Archivo Parroquial. Documentos.

<sup>171</sup> Según cita Ana I. Arias Fernández en su artículo "El religioso y el infante" (2004:11-15):

En el Inventario del Archivo del Monasterio de las Descalzas Reales, aparecen referenciadas sendas cartas relativas al *Lignum Crucis* y Sor Mariana de la Cruz, verificando la autenticidad y procedencia del mismo:

Cartas de fray Pedro de Jesús a Sor Mariana de la Cruz y Austria, relativas al envío de la cruz que S.S. el Papa Clemente VIII había regalado a Su Majestad el Rey Felipe III, realizada con madera de la cruz que se conserva en la Iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén de Roma. Y certificado expedido por fray Pedro de Jesús sobre la autenticidad del Santo Lignum Crucis entregado a Sor Mariana de la Cruz.

1707.11.23 - 1708.11.08 Madrid<sup>173</sup>

Tenía pues D. Miguel Sarrión importantes contactos en el convento de las Descalzas Reales, uno de los tres lugares en los que el cabildo catedralicio canario manda a su representante para que busque un nuevo maestro de capilla. ¿Actuó éste de intermediario para que posteriormente Joaquín García fuese contratado en este Convento?

---

“Cuenta la historia que D. Juan José de Austria debió ser un muchacho impulsivo y enamorado, quizá heredado de su padre, que en Nápoles vivió con la familia del pintor valenciano José de Ribera, El Españoleto, y allí se encaprichó de su hija Ana María. Fruto de esa relación nació Sor Margarita de la Cruz monja de las Descalzas Reales de Madrid.”

<sup>172</sup> D. Vicente Rausell (1947: 64-65).

<sup>173</sup> Consuelo García López, Inventario de los Fondos documentales de los Reales Patronatos (2004:99-100).

## II.4.- Joaquín García Maestro de Capilla de la Catedral de Las Palmas.

### II.4.1- Acuerdos capitulares para la búsqueda de un nuevo Maestro de Capilla de la Catedral de las Palmas de Gran Canaria.

En 1731 fallece Diego Durón (1653-1731), hermano de Sebastián Durón<sup>174</sup>, y Maestro de Capilla de la Catedral de las Palmas de Gran Canaria. Hasta la contratación de Joaquín García en 1735, el cargo es ocupado interinamente, debido sin duda a la penuria económica por la que atravesaba el Cabildo.<sup>175</sup>

Ya en 1732 se le ofrece al Cabildo la posibilidad de contratar a un maestro y un sochantre venidos de Sevilla, haciendo éste caso omiso:

“A cabildo para resolver a la propuesta que hace el señor racionero Núñez de que, en caso de que el cabildo quiera traer maestro de capilla y sochantre, le hallarán en Sevilla por dos sujetos a propósito para dichos ministerios.”<sup>176</sup>

6728. Cabildo viernes 7 de noviembre de 1732

Es en julio 1733 cuando el cabildo ordena a su representante en Madrid, que busque maestro de capilla y sochantre:

“Que se traiga maestro de capilla y sochantre desde España.- En este cabildo debiéndose conferido largamente sobre la precisión de traer maestro de capilla y un sochantre para el coro de España, puesto que estas islas no puede hallarse el primero y el segundo no se ha encontrado, aunque se ha solicitado de todas ellas, y botándose por bolillas secretas, se acordó que se escriba al señor Matos<sup>177</sup> para que en Madrid busque un maestro de capilla, de buena edad, salud y destreza en su ministerio, lo mejor que hallare y con las condiciones que a otro cabildo se dirán en vista de la escritura que se celebró con el antecedente. En cuanto a sochantre, busque el más a propósito que hallare y que se halla criado en catedral, con las costumbres, corpulencia de voz, salud y edad, correspondiente a lo que se necesita, lo cual procurará a vista si se pudiere y de no exactísimamente sepa informarse de personas de quien se pueda fiar, para lo cual se le avise de que en Sevilla, el organista mayor dio noticia de haber uno que pretendía venir, según lo afirmado el señor Ambrosio Núñez y esto será con las demás circunstancias que se acordarán el cabildo que viene.”<sup>178</sup>

6766. Cabildo martes 21 de julio de 1733

---

<sup>174</sup> Sebastián Durón (1670-1716), fue nombrado organista de la Real Capilla de Carlos II en 1691. En la corte fue responsable de toda la actividad musical tanto religiosa como profana. Además de organista fue Maestro de la Real Capilla y Rector del Colegio de Niños Cantorcicos. En la guerra de sucesión fue partidario de la dinastía austriaca y fue exiliado en 1706. Martín Moreno (1985:34-36)

<sup>175</sup> Lothar Siemens Hernández (1997:333).

<sup>176</sup> Lola de la Torre (1997:418).

<sup>177</sup> Podía tratarse de D. Francisco Pablo Matos Coronado, obispo natural de Gran Canaria, que ocupó la diócesis de Yucatán entre 1734 y 1741. Manuel Ferrer Muñoz (2002:124).

<sup>178</sup> De la Torre, L. (1997:422).

En el cabildo de octubre de ese mismo año se acuerdan las condiciones de esta contratación:

“Acordose que se escriba al señor Matos busque un maestro de capilla para esta santa iglesia, que sea mozo de buena índole y costumbres. Si pudiere ser, ordenado in sacris y digno, que no sea casado, informándose de la persona que juzgare conveniente, y en cuanto a la suficiencia, de los maestros de capilla de la Capilla Real, o de la Encarnación o de las Descalzas Reales, ante quienes ha de hacer la oposición en la forma acostumbrada, y el que fuere más digno según dichos votos, elegirá y le otorgará la escritura, para lo cual se le da poder y en la conformidad del tanto que se le (...) de la de Diego Durón, y le insertará la condición de la memoria adjunta y le podrá dar la ayuda de costa que le pareciere, como no exceda de cien de a ocho reales de plata, la mitad en Cádiz y la mitad en Canaria. Y, en cuanto al salario, según como reza dicha escritura, y las condiciones de la referida memoria son las siguientes: que se le dan al maestro de capilla 300 ducados y dos caíces de trigo en cada año, los cien ducados por hacer ejercicio con la capilla de música, al menos dos o tres veces por semana, fuera de las obligaciones que tiene de tener enseñado, siempre a lo menos dos o tres triples diariamente, yendo a casa del maestro dichos triples a estudiar y dar lección, y los 200 ducados y el trigo por regir la capilla y componer 10 villancicos para Navidad, los 9 para los Maitines y el uno para la calenda. Más 3 villancicos para los maitines de Reyes, más ocho villancicos para la octava del Corpus; uno para el día de la Ascensión, uno para la Anunciación y otro para el día de Santa Ana y además lo que se ofreciere en la Santa Iglesia y el cabildo o mandare, y en cuanto la asistencia tiene la misma y en los mismos días que los demás ministros de dicha capilla de música, y todos los dichos villancicos y sus copias tiene obligación de entregarlos al cabildo por ser de esta Iglesia. Se encargue al señor Matos la mayor brevedad por la falta que hace este maestro.<sup>179</sup>

6800. Cabildo martes 20 de octubre de 1733

Si Joaquín García hubiese cumplido estrictamente las condiciones de su contrato durante los cuarenta y cuatro años de trabajo en esta capilla de música, habría compuesto 1056 villancicos, además del resto de su obra en latín. En el archivo diocesano de la Catedral de Santa Ana en Las Palmas, hoy se conservan 515 villancicos, y 54 obras en latín.

El siguiente acuerdo del cabildo al respecto de la contratación de un nuevo maestro se da en mayo de 1734, cuando Francisco Ossorio<sup>180</sup>, natural de Segovia y residente en Valladolid, pretende el magisterio de esta capilla.

“En este cabildo se leyó un memorial de Francisco Ossorio, natural de Segovia y residente en Valladolid, pretendiendo el magisterio de capilla de esta santa iglesia, y dentro una carta del ilustrísimo señor obispo nuestro prelado y del maestro de capilla de Valladolid en que le suplica se interese a favor del referido, se acordó se remita contante de dicha carta al señor Matos, explicándole que su ilustrísima dice no tiene empeño especialmente, que avise a este pretendiente si quiere venir a Madrid a hacer su oposición, y que hecha elija dicho señor el que resultase más digno, tanto en suficiencia, como en fantasía y gusto, según se le advirtió en

---

<sup>179</sup> De la Torre, L. (1997:426).

<sup>180</sup> Francisco Ossorio y Cienfuegos, fue “Maestro de los niños, copió el canto-llano de los libros de Toledo y El Escorial desde 1750 a 1756” (tras el incendio del archivo de la Real Capilla). Antonio Martín Moreno (1985:30-31).

carta del 6 de noviembre de 1733 por acuerdo de 20 de octubre de dicho año y que ha de ser ordenado in sacris, o al menos, que no sea casado.”<sup>181</sup>

6831. Cabildo 16 de abril 1734

Al final, en 1735, con 24 años es contratado en Madrid como Maestro de Capilla para la catedral de las Palmas Joaquín García. El Cabildo de 2 de abril de ese año recoge la llegada y toma de posesión de su plaza:

“Préstamo al nuevo maestro de capilla y licencia para venir a la iglesia y ejercer su magisterio.- Al memorial de Joaquín García, nuevo maestro de capilla, en que pide licencia para entrar en la iglesia a ejercer su magisterio, conferido y botado por bolillas secretas, se acordó nemine discrepante no solo concederle la licencia que pide, sino también prestarle en cuenta de su renta cien ducados, y se libre sobre el señor Carvajal como correspondiente del señor Thomas Romero, hacedor de Tenerife.”<sup>182</sup>

6880. Cabildo extraordinario después de prima. Lunes Santo 2 de abril de 1735

---

<sup>181</sup> De la Torre, L. (1997:429).

<sup>182</sup> De la Torre, L. (1997:433).





#### II.4.2.- De 1735 a 1739. Un periodo difícil.

Reconstruimos la vida de nuestro compositor basándonos principalmente en las actas del cabildo catedralicio. Todas las anotaciones recogidas en el libro de actas del Cabildo al respecto de la capilla de música fueron transcritas por Lola de la Torre y publicadas, agrupadas en veintenas de años, por la revista *El museo canario*. Hemos consultado las anotaciones correspondientes a los años 1721-1740, 1741-1760, y 1761-1780<sup>183</sup>.

Hemos dividido el periodo canario en tres etapas, la primera corresponde a los cuatro primeros años de magisterio de Joaquín García en Las Palmas, desde su llegada hasta que contrae matrimonio; la segunda abarcará hasta 1760, y la tercera serán los últimos años hasta su muerte.

Este primer periodo fue un periodo difícil. La situación económica del archipiélago venía marcada por una grave crisis económica provocada por una pertinaz sequía<sup>184</sup>, que conllevó problemas económicos para todos los integrantes de la capilla<sup>185</sup>, también para Joaquín García. De las menciones directas a nuestro maestro de capilla, en diecisiete ocasiones se hace referencia a asuntos salariales o económicos. El salario del maestro de capilla estaba estipulado en la pandecta que hemos visto en el capítulo precedente; copia de la misma le fue entregada el día 23 de mayo de 1735<sup>186</sup>. El maestro cobraba por trimestre vencido<sup>187</sup>, pero en estos momentos de penurias se le paga la mayor parte de su sueldo en libranzas<sup>188</sup>, es decir se le paga con derechos que tiene el cabildo sobre terceros. Así ocurre, entre otras, en las anotaciones siguientes:

---

<sup>183</sup> De la Torre, L. (2002), (2003), (2004).

<sup>184</sup> De la Torre, L. (2002-331)

<sup>185</sup> El 28 de marzo de 1735, los miembros de la capilla se dirigen al cabildo en estos términos: "lamentan la falta de dinero para alimentarse, conferido y votado por bolillas secretas, se acordó por la mayor parte que de la bolsa de fábrica se saquen trescientos ducados y de ellos se haga la contaduría, conforme a la práctica de costumbre, repartimiento entre la capilla de música y los demás ministros del coro." De la Torre, L. (2002-433)

<sup>186</sup> De la Torre, L. (2002-435)

<sup>187</sup> Joaquín García solicita se le señale exactamente desde qué día ha de correr su renta, contestándole el cabildo que desde el día siguiente al que embarcó, 16 de marzo de 1735. De la Torre, L. (2002:436)

<sup>188</sup> Covarrubias (1611: 523v), en su *Tesoro de la lengua castellana, o española*, define libranza como "dar libranza es remitir con escritura o cedula alguna partida, y porque la endereçada cumpliéndola, le da por libre".

“Se manda librar el resto de los tercios vencidos a... Joaquín García, maestro de capilla.”  
6989. Cabildo viernes 11 de mayo 1736<sup>189</sup>

“...se les libra sobre quien hallaren los restos de sus salarios respectivos...El maestro de capilla recibe en dinero 300 reales para pagar su casa, y el resto hasta 1099, en libramiento sobre quien hallare.”

7013. Cabildo viernes 7 de septiembre de 1736<sup>190</sup>

“Al maestro de capilla Joaquín García se le libra el resto de su tercio de abril, que son 815 reales, sobre quien hallare.”

7056. Cabildo lunes 20 de mayo 1737<sup>191</sup>

La situación es tal que en marzo de 1737 Joaquín García solicita le cambien las libranzas que previamente se le habían otorgado sobre particulares:

“El maestro de capilla pide que se le cambien las libranzas de su salario del tercio de agosto por no poder cobrar las que le dieron. Se le libren sobre quien hallare sus cien ducados.”

7088. Cabildo viernes 27 de septiembre 1737<sup>192</sup>

Así todo, ante la imposibilidad de cobrar su salario, en marzo de 1738 se le paga en moneda el último tercio de 1737, porque:

“Se le paga a Joaquín García, maestro de capilla, sacándolo en moneda de la bolsa de fábrica, lo que se le libró del resto de su salario del año 1737 que no encuentra quien le pague “si no en ropa, que no le hace falta””.

7109. Cabildo lunes 3 de marzo 1738<sup>193</sup>

Tienen también un carácter económico dos anotaciones más que hay en el libro de actas capitulares: por un lado, en marzo de 1736 Joaquín García solicita acudir con los músicos de voz a los entierros:

“ A cabildo para resolver el memorial del maestro de capilla Joaquín García, en vista del acuerdo que está sobre el privilegio de asistir con los músicos de voz como capellanes a los entierros.”

6975. Cabildo 1 de marzo de 1736<sup>194</sup>

También en el siguiente texto, de octubre de 1738, hay una denuncia de tres músicos de la capilla que evidencian las tensiones y problemas que había creado el hecho de controlar quién asiste a los entierros:

“... Melchor Gumiel, Francisco Losada, Mateo López y Francisco Jaimez, músicos de dicha capilla, en que suplican se sirva mandar al cabildo que el maestro de capilla dé cuenta del dinero que tiene en su poder para fundar una arca para enterrarse, y les restituya la multa de 4 reales de pesetas a cada uno por haber ido a cantar la Ave María sin su licencia, como también lo que perdieron de ganar en un entierro para el que se convidó la capilla, disponiendo dicho maestro que no fuesen dichos músicos.”

7151. Cabildo viernes 17 de octubre de 1738<sup>195</sup>

---

<sup>189</sup> De la Torre, L. (2002-447)

<sup>190</sup> De la Torre, L. (2002-450)

<sup>191</sup> De la Torre, L. (2002-455)

<sup>192</sup> De la Torre, L. (2002-458)

<sup>193</sup> De la Torre, L. (2002-460)

<sup>194</sup> De la Torre, L. (2002-446)

Los entierros suponían una notable fuente de ingresos extras que, dada la situación del momento, eran una importante ayuda. El control de quién asistía a estas ceremonias ocasionó conflictos con los músicos de la capilla. Por otra parte, que Joaquín García quisiera “fundar un arca para enterrarse” no era más que un intento de exportar una de las características del funcionamiento gremial que regían las capillas musicales valencianas de los años 30<sup>196</sup>. Los problemas con los músicos fueron una constante en los 44 años que duró su magisterio: a las diferencias musicales provocadas por el choque de estilos que suponía su música en contraste con la de su predecesor Diego Durón, se le unían conflictos provocados por el control de la capilla y de los ingresos que de ella se podían obtener, así como el hecho de que Joaquín García, en cierta medida, intentase implantar el modelo de funcionamiento en el que, suponemos, se había formado. Estos problemas suponen un segundo bloque de anotaciones en el libro de actas que dan testimonio de estos enfrentamientos. Los tres primeros años debieron ser un verdadero suplicio. En este periodo, en trece ocasiones las actas reflejan esta difícil relación. Ya en agosto de 1735 hay una negativa por parte de dos músicos de la capilla a asistir a ciertos oficios.

“En este cabildo, habiéndose reparado que Diego Valentín, ministril, y Francisco Yanez, músico de capilla de esta santa iglesia faltaron de asistir a su obligación el día de hoy en que el cabildo estuvo en función del señor San Bernardo, en que es más reparable la falta de sus ministros y mucho más en estos dos, que parece empeño en continuar sus faltas en las funciones y salidas públicas de este cabildo como sucedió en las funciones de S. Justo y Pastor....”

6917. Cabildo sábado 20 de agosto de 1735<sup>197</sup>

El 26 de septiembre de este año, el cabildo obliga a los mozos de coro a que vayan a casa del maestro de capilla a recibir clases so pena de multarles por la inasistencia; también se obliga al maestro a estar en su casa los días y las horas señaladas para estas clases<sup>198</sup>. Ese mismo día, el acta del cabildo refleja e identifica parte de los problemas de estilo que conllevaba la nueva forma de entender la música de Joaquín García:

“También se acordó que por haberse reconocido el domingo por la tarde, 25 del corriente, al cantar el salmo *In Exitu*, mucha aceleración en la música, cuando debían ser con toda aquella gravedad correspondiente que también debe tener en las misas de los domingos y días de

---

<sup>195</sup> De la Torre, L. (2002-466)

<sup>196</sup> En su estudio sobre las capillas musicales en Valencia durante el s. XVIII, Jesús Villalmanzo (1992-25) comenta: “Estas capillas musicales del s. XVIII tenían bastante de gremial, tan típico de esta época, considerándose por ello una hermandad que velaba por atender a sus socios en la hora de las enfermedades y de la muerte.”

<sup>197</sup> De la Torre, L. (2002-438)

<sup>198</sup> De la Torre, L. (2002-439)

fiesta, en que nunca se la ha visto en esta santa iglesia catedral la aceleración de la capilla que ahora se reconoce.”

6929. Cabildo lunes 26 de septiembre de 1735<sup>199</sup>

Las actas nº 6945, 6947, 6948, 6949<sup>200</sup>, corresponden a los meses de noviembre y diciembre de 1735 y recogen el enfrentamiento de Joaquín García con los ministriles Luis Tejera, y Diego Valentín por su negativa a intervenir musicalmente cuando se lo manda el maestro de capilla. Ambos músicos fueron expulsados de la capilla, aunque luego fueron readmitidos.

El 2 de mayo de 1737 toda la capilla es amonestada por los malos modales que ejecuta con su maestro, dictaminando el cabildo que:

“ Lo segundo, que todos los de la capilla hayan de obedecer a dicho maestro en lo que ordenare tocante a su obligación, asistiendo todos a los días de las pruebas que el maestro señalare y cumpliendo con asistencia a su ministerio sin faltar de él como está mandado, con apercibimiento que el cabildo tomará otra resolución”

7052. Cabildo jueves 2 de mayo de 1737<sup>201</sup>

En junio de ese mismo año Joaquín García se queja de que, pese al apercibimiento del cabildo, el violonista Eugenio Zumbado no asiste a las pruebas de los villancicos para la fiesta del Corpus<sup>202</sup>. El cabildo multa a Eugenio Zumbado, y le amenaza, junto con toda la capilla, de expulsión si persisten los problemas de indisciplina:

“ ...y se le aperece no falte, ni tampoco los demás músicos de la capilla, portándose todos con dicho maestro con aquellos modales de toda atención y que corresponden a unos ministros de capilla de música de esta santa iglesia, pues de lo contrario, teniéndose por último este apercibimiento, se tenga también por despedido el que contraviniere este acuerdo. Hice saber este acuerdo a la capilla hoy miércoles 19.

7069. Cabildo martes 18 de junio<sup>203</sup>

Pese a todas estas llamadas de atención, el 18 de enero de 1739, el músico Francisco Jaimez comete “desacato injurioso con palabras” contra el maestro de capilla, y es expulsado. Al día siguiente, el cabildo otorga a Joaquín García el control total sobre la capilla, tanto en los oficios religiosos, como particulares.

“Acordose que los ministros de la capilla de esta santa iglesia, ni como particulares ni en forma de capilla, vayan a funciones algunas sin licencia y consentimiento del maestro de capilla, ni dicho maestro dé licencia para lo dicho, sin que la parte que quisiere la música lo pida a dicho

---

<sup>199</sup> De la Torre, L. (2002-439)

<sup>200</sup> De la Torre, L. (2002-443)

<sup>201</sup> De la Torre, L. (2002-454)

<sup>202</sup> De la Torre, L. (2002-456)

<sup>203</sup> De la Torre, L. (2002-456)

maestro de capilla, quien dará cuenta al cabildo de contravenir a esto, pena de diez ducados si no se diese cuenta de lo que se ejecutare contra este maestro.”

7166. Cabildo lunes 19 de enero de 1739

A este posicionamiento definitivo del cabildo junto a su maestro se une el hecho de que, meses después, Joaquín García se une en matrimonio con una dama noble de la isla: Doña Antonia Vélez de Osorio, huérfana de padre y madre, hija del regidor perpetuo de Gran Canaria y teniente de regidor de La Laguna Don Fernando Vélez de Valdivieso, lo que le permite vincularse definitivamente con la sociedad insular, y afianzar su posición en la capilla.

“D. Joaquín García maestro de capilla de esta Santa Iglesia, hijo legítimo de D. Antonio García y de Dña. Josefa Sanchís difunta, vecinos de la villa de Anna en el Reyno de Valencia, y Dña. Antonia Vélez de Osorio, hija legítima del licenciado D. Fernando Vélez de Valdivieso difunto, Regidor perpetuo que fue de esta isla y teniente de regidor en la isla de La Laguna, y de Dña. Isabel Narváez de Osorio, también difunta, vecinos de esta ciudad, fueron casados según orden de nuestra Santa Madre Iglesia en veinte y ocho de agosto de mil setecientos treinta y nueve a las seis de la tarde...”<sup>204</sup>

El 14 de agosto de 1739 se dirigió al cabildo para solicitar permiso para contraer matrimonio.

“Al memorial de Joaquín García, maestro de capilla de esta santa iglesia, en que por haber hecho dictamen de elegir el estado de matrimonio con la protección y amparo de este cabildo, suplica se le conceda licencia, conferido y votado por bolillas secretas se acordó, nemine discrepante, que esta parte use de su libertad como mejor le convenga, a que el cabildo no se opona.”

7222 Cabildo viernes 14 de agosto de 1739<sup>205</sup>

El 22 de agosto, el notario público Dionisio Agustín López Montañés da fe de la declaración jurada de soltería que realizó ante “Nos el Doctor Don Luis Manrique de Lara Truxillo de Vergara, thesorero, dignidad en esta Iglesia Catedral”, por la que se declara que:

“Por quanto por parte de Don Joaquín García, natural de la villa de Anna, vecino de esta ciudad y maestro de capilla de la santa Iglesia Catedral de estas Islas, se nos presentó escrito representándonos que por no ser natural de esta isla, necesitaba se le reviniese información de ser persona libre y no sujeto a el estado de matrimonio ni a otro alguno; que con efecto mandamos diese dicha información y que dicha en la parte que bastase con su declaración jurada se trajese para en su vista y de los más recaudos, que asimismo nos presentó, proveer en justicia lo que conviniese y dicho todo con efecto en su vista proveímos el auto del tenor siguiente:

Auto:...

Dixo que en atención a los autos y a los recados demostrados (que se devuelvan) se declara por persona libre y no sujeto a el estado de matrimonio ni a otro alguno, a el dicho Don Joaquín García para que como tal use de su persona como más bien visto le sea, y Dios nuestro Señor le diese a conocer y así lo proveio mando y firmo.”

Doctor Manrique ante mi Dionisio Agustín López de Montañés.<sup>206</sup>

<sup>204</sup> A. H. D. de Las Palmas de Gran Canarias: *Libro de Actas Matrimoniales* 1739. Pág 362 v.

<sup>205</sup> De la Torre, L. (2002-474)

<sup>206</sup> A. H. D. : Expedientes Matrimoniales 1739. Legajo s/n



Este matrimonio posicionó socialmente a Joaquín García y consolidó su arraigo a la isla. Se daba sentido a las condiciones que, en octubre de 1733, el cabildo impuso a su representante en Madrid, el Sr. Matos, para la contratación de un nuevo maestro de capilla: “que sea mozo de buena índole y costumbres. Si pudiere ser ordenado in sacris y digno, que no sea casado”<sup>207</sup>. No tenemos constancia de que Joaquín García abandonase en ningún momento la isla.

#### **II.4.3.- De 1740 a 1760. Cierta estabilidad.**

Durante este periodo la crisis económica empezó a superarse<sup>208</sup>, y de hecho, el cabildo, en noviembre de 1752, acuerda liquidar todos los pagos pendientes que afectaban al personal de la capilla:

“...se acordó se abra el arca y se saquen de la bolsa de fábrica, y así mismo se entren las porciones y cantidades que corresponden según el informe de la contaduría, haciendo las entradas y salidas correspondientes en el libro del arca. Y hechas dicha entradas y salidas de la bolsa de fábrica, se saquen los diez mil setecientos veinte reales y veinte y siete maravedís que constan de dicho informe restarse debiendo a dichos ministros y mozos de coro hasta el tercio cumplido en fin de agosto de este presente año, y se les pague a todos enteramente, y se anote.”

7855 Cabildo lunes 13 de noviembre de 1752<sup>209</sup>

En veintiuna ocasiones las actas del cabildo anotan los pagos ordinarios, a tercios vencidos que solicita Joaquín García.<sup>210</sup> También reflejan estas actas que en 1748 Joaquín García posee un solar en la calle de la Cruz, en el que va a edificar una vivienda.

“A cabildo para resolver un memorial del maestro de capilla en que suplica se sirva el cabildo de providenciar sobre que se haga la pared de una casa que el cabildo tiene en la calle de la Cruz de esta ciudad, contigua a unos sitios suyos y en que va a fabricar otra casa, con informe de la contaduría de cómo está esta casa del cabildo; e informe del mayordomo del comunal grande, quien, con perito, pasará a ver dicha pared, reconociendo si es necesario para la subsistencia de dicha casa del cabildo en la forma que se halla, hacer de nuevo dicha pared, y dará cuenta al cabildo de lo que en conciencia hallare.”

7559 Cabildo lunes 22 de enero de 1748<sup>211</sup>

---

<sup>207</sup> De la Torre, L. (2002:426)

<sup>208</sup> Durante todo el siglo XVIII se produjo un incremento de la población de un 57%. Es en el periodo central, entre 1740 y 1770, cuando el aumento demográfico es de unas 20.000 personas, de una población total de 175.000 personas en 1770, fruto de una etapa de liberación económica. Rodríguez y Rodríguez de Acuña, F. (2005:85)

<sup>209</sup> De la Torre, L. (2003:470)

<sup>210</sup> Concretamente las actas nº: 7276, 7290, 7317, 7345, 7355, 7374, 7412, 7415, 7447, 7473, 7513, 7534, 7524, 7559, 7565, 7580, 7624, 7697, 7733, 7796, 7882. De la Torre, L. (2003)

<sup>211</sup> De la Torre, L. (2003:432)

Para pagar la vivienda, solicitó un préstamo de 200 pesos en junio de este año.

“ A otro memorial de Don Joaquín García, maestro de capilla, en que representando el apuro [en] que se halla de perfeccionar una casa para poderse excusar de los crecidos alquileres, suplica se le presten 200 pesos por habérsele acabado el dinero, que los satisfará de los tercios de su salario como acordare el cabildo. Visto el informe de lo que pide [?] y llamado ante diem, conferido y votado por bolillas secretas nemine discrepante, se acordó se le presten a esta parte los doscientos pesos que pide de los que se le libra por cuenta de fábrica sobre quien hallare, a pagar a trescientos reales en cada tercio en que se le irán rebajando, empezando en el corriente agosto.”

Cabildo lunes 10 de junio de 1748<sup>212</sup>

El resto de anotaciones de carácter económico-salariales hacen mención, bien a la solicitud de préstamos, como ocurre en junio de 1752 cuando solicita un préstamo de 100 ducados<sup>213</sup>; o anticipos, como el de 1757, cuando demanda 500 reales como anticipo de su salario del tercio de agosto para satisfacer una deuda con el hacedor de la isla de La Palma D. Antonio de los Reyes<sup>214</sup>.

Las actas nº 7350, 7507, y 7657, refieren la petición de papel al cabildo “para perfeccionar y para copiar” una misa para los días clásicos de su composición<sup>215</sup>; “para copiar dos misas del libro común que no pueden entenderse por rotas que están”<sup>216</sup>; y para copiar una misa de Cuevas, una lamentación de Diego Durón, una misa del propio J. García, y un motete<sup>217</sup>. El cabildo es muy escrupuloso con el control del papel<sup>218</sup> en tanto y en cuanto es un bien caro y escaso, pero también porque es muy celoso del control de la propiedad y difusión de la obra musical. En 1755 el cabildo reprende severamente a su maestro de capilla por permitir que el músico Mateo Guerra fuese a Tenerife a llevar villancicos y otras obras que había copiado. El acta capitular razona en el sentido de que “no es razón se canten en otras partes los mismos motetes y villancicos que en esta santa iglesia”; el responsable es el maestro que “no cumple con su obligación”<sup>219</sup>. Ya en 1748 el cabildo había solicitado a Joaquín García que entregase todos los villancicos que había compuesto hasta el momento,

---

<sup>212</sup> A. H. D. Acta del cabildo 10 de junio de 1748.

<sup>213</sup> Acta capitular nº 7817, Lola de la Torre (2003:466).

<sup>214</sup> Acta capitular nº 8108, Lola de la Torre (2003:495).

<sup>215</sup> Acta capitular nº 7350 de 13 de febrero de 1742, Lola de la Torre (2003:408).

<sup>216</sup> Acta capitular nº 7507 de 3 de marzo de 1746, Lola de la Torre(2003:426).

<sup>217</sup> Acta capitular nº 7657 de 7 de febrero de 1750, Lola de la Torre (2003:446).

<sup>218</sup> “Conferido y votado por bolillas secretas, nemine discrepante, se acordó se abra el cajón de las sedas, se saque el papel de la marca mayor que dijere el maestro de capilla se necesite para lo que lleva expresado, y se trasunte y haga lo que expresa. Y se le encarga el cuidado de que ajuste su costo con la mayor conveniencia, el que pagará el señor mayordomo de fábrica por cuenta de ella. Y hecho todo se traiga a vista del cabildo.”

<sup>219</sup> Acta capitular nº 8031 de viernes 5 de diciembre de 1755, después del espiritual. *Ibidem* (2003:488)



pues “que siendo obligación de dicho maestro,..., de componer 24 villancicos y entregar todas las copias de ellos y de las demás obras que el cabildo le encomendare por ser dichas obras de la fábrica de la catedral”<sup>220</sup>.

En este periodo, lejos de reflejarse la tranquilidad que lógicamente tenía que haber provocado el hecho de estar ya durante cinco años dirigiendo la capilla, haberse casado y establecido definitivamente en la isla, los conflictos con la capilla y con el cabildo son frecuentes, y se reflejan en las siguientes actas del cabildo. Veamos el siguiente cuadro cronológico<sup>221</sup> de estos problemas:

<b>Año</b>	<b>Nº Acta</b>	<b>Conflicto</b>
1740	7263	Reprimenda y multa del cabildo a toda la capilla (músicos de voz, ministriles y maestro) por no cumplir con puntualidad y cabalidad en las siestas de la infraoctava del Corpus.
	7266	Joaquín García solicita al cabildo eximirse del pago de su multa, y consigue que ésta sólo recaiga sobre los músicos de la capilla.
1744	7412	El cabildo solicita a su maestro informe de por qué no ha adquirido tiples para la capilla.
	7441	El cabildo reprende al maestro por no dar lección a los muchachos todos los días, amenazándole con restarle 50 ducados de su salario si éste deja de enseñarles.
1748	7574	El cabildo apercibe al maestro de capilla por no ensayar con toda la capilla dos o tres veces cada semana, y por no entregar los villancicos compuestos desde su llegada a esta plaza.
	7575	Joaquín García dirige un memorial al cabildo para que se le exonere de las responsabilidades pretendidas en el acuerdo anterior. No lo consigue y el cabildo sigue con su exigencia.
1750	7669	El ministril de corneta Diego Hernández (en su nombre y en el de los demás ministriles) denuncia al maestro, pues éste empezó un oficio con precipitación para que los ministriles no pudieran llegar a tiempo, pues éstos estaban en otra actuación. Aún así, cuando llegaron participaron con la capilla, pero el maestro les privó de todo lo que tenían que ganar en este oficio. El cabildo determinó que Joaquín García debía pagar íntegramente el servicio a los ministriles.
	7672	Joaquín García solicita se le exonere de pagar a los ministriles, pero el cabildo lo deniega, reafirmando en el acuerdo anterior.

<sup>220</sup> Acta capitular nº 7574 de sábado 23 de marzo de 1748, después del espiritual. *Ibíd.* (2003:434)

<sup>221</sup> Vaciado de datos de las transcripciones de las actas capitulares realizada por Lola de la Torre (2002) y (2003).

- 1751 7755 Joaquín García se queja del comportamiento de algunos músicos por ir a cantar a una vigilia a San Francisco sin su permiso, habiendo copiado Agustín Machado, a menos voces, el oficio que la iglesia tiene para exequias reales e interpretarlo. El cabildo obliga a Agustín Machado a entregar dichos papeles.
- 1754 7937 El cabildo exige al maestro de capilla que cumpla con su obligación y busque tiples.  
7963 Joaquín García pide al cabildo que le rebaje la multa de un ducado por no llevar a los muchachos al coro con puntualidad. El cabildo no se lo concede.
- 1755 8031 El cabildo reprende severamente a su maestro de capilla por permitir que el músico Mateo Guerra fuese a Tenerife a llevar villancicos y otras composiciones que había copiado.
- 756 8057 Joaquín García denuncia la indisciplina de los músicos de voz Francisco Yañes y Agustín Romero. Se les despide.  
8062 Se les vuelve a admitir.  
8079 Joaquín García exhibe y entrega todos los villancicos que ha compuesto desde 1735.
- 1758 8174 Joaquín García denuncia el comportamiento indisciplinado de Mateo Guerra. El cabildo determina que si vuelve a recibir queja del comportamiento de Mateo, le despedirá.  
8196 El músico Diego Hernández denuncia al maestro por no respetarle su sitio en la capilla. El cabildo exige al maestro respete la práctica y el estilo de la capilla.
- 1760 8264 Problemas con Mateo y Nicolás Guerra, que han ido a cantar con permiso del deán a la ermita de S. Antonio, lo que provocó un comportamiento “desatento” del maestro. Éstos, a su vez, exigen se retiren los 50 ducados de su salario por no hacer los ensayos en la sala de pruebas.

Como se puede apreciar, los conflictos y frentes abiertos durante los cinco primeros años de magisterio entre Joaquín García, la capilla, y el cabildo están presentes durante todo este periodo. Joaquín García no presta suficiente atención a sus obligaciones para con la docencia e instrucción, como atestiguan las denuncias del cabildo por no formar tiples o por no ensayar con toda la capilla<sup>222</sup>. Sigue centrado en la composición, pues en este periodo cumple con la composición de villancicos pactada en su contrato<sup>223</sup>.

<sup>222</sup> Actas capitulares nº 7412, 7441, 7574, 7575, 7937 y 8249.

<sup>223</sup> Véase el estudio del presente trabajo sobre la estadística de la obra de J. García. Pág.:114.

Otro de los motivos de disputa presente en las actas es el control disciplinario de la capilla; no sólo los músicos mayores ponen en duda su autoridad<sup>224</sup>, sino también aquellos que se han formado íntegramente bajo su tutela<sup>225</sup>. La capilla de música de la catedral de santa Ana era la principal (si no la única) “compañía artística” organizada de la isla<sup>226</sup>. Sus servicios eran requeridos para actuaciones tanto religiosas como profanas, y éstas debían ser “consentidas” por el maestro de capilla<sup>227</sup>. El “consentimiento” de Joaquín García conllevaba el control sobre los ingresos que estas actuaciones podían suponer. Los músicos, en ocasiones procuran asistir a actos con el permiso de otras autoridades de la catedral<sup>228</sup> y no tener así que compartir sus emolumentos con el maestro. El cabildo, en este juego de intereses, suele tener una actitud condescendiente con los músicos. El maestro de capilla, por su parte, siempre que puede ejerce su poder y concierta actuaciones que coinciden en el tiempo con otras concertadas por los músicos<sup>229</sup>.

También es causa de fricción entre el maestro y el cabildo la entrega y depósito en los archivos catedralicios de las particellas de la obra ya compuesta. En marzo de 1748 el cabildo exige los villancicos compuestos hasta este momento por “ser dichas obras de la fábrica catedral”<sup>230</sup>, pese a ello, hasta octubre de 1756<sup>231</sup> no entrega su obra. Depositar la obra en el cabildo suponía perder el control sobre la misma. Joaquín quería conservarla para poder usar los villancicos en las siestas musicales<sup>232</sup>, o para poder reutilizar las letras en otro momento<sup>233</sup>, o para evitar la difusión de la misma a manos de otros<sup>234</sup>, (al menos sin su consentimiento<sup>235</sup>). El

---

<sup>224</sup> Como en el periodo pasado 1735-1739.

<sup>225</sup> Mateo y Nicolás Guerra, Agustín Machado...

<sup>226</sup> En 1861, en su Historia de la Gran Canaria, Agustín Millares Torres (1998:91) reconoce que: “ la música... había siempre hallado protección y apoyo en el cabildo eclesiástico. Desde la remota época de la traslación de la Catedral de Lanzarote a Gran Canaria se hace mención de una capilla de música.”

<sup>227</sup> Acuerdo capitular de 19 de enero de 1739.

<sup>228</sup> Según capitular nº 8249 es el deán quien ha autorizado a Mateo y Nicolás Guerra a cantar en la ermita de San Antonio.

<sup>229</sup> Actas 7669, 7672, ibídem (2003:447-448)

<sup>230</sup> Ibídem (2003:434).

<sup>231</sup> Ibídem (2003:493).

<sup>232</sup> “ Y si dicho maestro de capilla necesitase alguna vez de algunos [villancicos] se los podrá prestar por cuenta y razón de dicho señor Ascanio [racionero]” acta nº 7574 de 23 de marzo de 1748, ibídem (2003:433), “después que los puso en mi poder, siempre que ha estado su Majestad manifiesto, ha venido a pedir los villancicos que necesita para cantar las siestas”, acta nº 8079 de 14 de octubre de 1756, ibídem (2003:493).

<sup>233</sup> Como comprobamos en el capítulo II.5 del presente trabajo, pág.: 127.

<sup>234</sup> Según consta en el acta 7755 Agustín Machado había copiado y reducido una obra de la capilla para su interpretación fuera de ella.

cabildo por su parte exige aquello de lo que es dueño, pues lo ha pagado, quiere poseerlo y controlarlo. Este conflicto dura hasta 1756, que es cuando Joaquín entrega su obra<sup>236</sup>.

Otro conjunto de anotaciones del cabildo son las relativas a los permisos o licencias que, desde 1743, solicitó Joaquín García anualmente para realizar la vendimia de su hacienda. Se le conceden normalmente seis días, y en los últimos tres años de este periodo se le otorgan dos licencias en verano. El único permiso que se le da fuera del verano es de ocho días en mayo de 1756, coincidiendo con la fecha del fallecimiento de su padre Antonio García<sup>237</sup>.

<b>Fecha</b>	<b>nº</b>	<b>Concepto</b>
23 de julio de 1743	7385	Seis días de licencia “para pasar a unas vendimias en su hacienda”
17 de julio de 1744	7433	Seis días para pasar al campo a hacer sus vendimias.
5 de julio de 1745	7484	Seis días para salir al campo.
22 de agosto 1746	7523	Seis días para pasar al campo.
23 de agosto 1748	7599	Ocho días de licencia.
23 de junio 1749	7630	Diez días “para pasar al campo a diligencias muy precisas”.
11 de septiembre 1750	7686	Cinco días para ir a sus vendimias.
28 de julio de 1751	7720	Seis días para acudir a sus vendimias.
17 de julio de 1752	7832	Ocho días de licencia.
6 de julio de 1753	7893	Seis días para pasar al campo.
30 de agosto de 1754	7960	Seis días para salir al campo.
28 de julio de 1755	8006	Ocho días de licencia.
10 de mayo 1756	8051	Ocho días de licencia.
4 de julio de 1757	8103	Ocho días de licencia para salir al campo.
16 de septiembre 1757	8122	Cuatro días de licencia para pasar al campo con su familia.
6 de junio de 1758	8156	Ocho días de licencia para pasar al campo.

<sup>235</sup> Mateo Guerra se lleva parte de su obra a Tenerife: “llevó distintos villancicos, [el salmo] Dixit Dominus y [el cántico del] Magnificat de los que se cantan aquí...” Acta nº 8031 de 5 de diciembre de 1755, *ibídem* (2003:488), con la complicidad de Joaquín García.

<sup>236</sup> Aunque sabemos que reutiliza el la década de 1770 obras compuestas en este periodo de 1735 a 1756, por lo que se quedó con parte del material, al menos con las letras.

<sup>237</sup> A. M. A. Libro de escrituras del escribano Miguel Juan Polop, 1766, 33.

16 de septiembre 1758	8182	Cuatro días.
28 de julio de 1759	8233	Ocho días para salir al campo.
15 de septiembre 1759	8249	Precisa pasar a sus vendimias, pero coincide con dos días y vísperas de segunda clase. Se le concede la licencia.

En tres ocasiones las actas capitulares de este periodo refieren posicionamientos y actitudes de Joaquín García que podemos interpretar como de raigambre filojansenista. A ello dedicamos un comentario más amplio en este trabajo<sup>238</sup>.

Joaquín García y Antonia Vélez tuvieron dos hijos: Agustín y Fernando, y una hija, Josefa. Agustín nació el 28 de agosto de 1746, según consta en su acta de bautismo<sup>239</sup>, y fue bautizado con los nombres de Agustín Fernando Antonio y Joseph. Tomó hábitos dentro de la orden de los agustinos, alcanzando las órdenes menores (primera tonsura, cuarto grado y epístola) el viernes 20 de marzo de 1760<sup>240</sup>, los dos últimos grados y diácono el 20 de diciembre de 1760<sup>241</sup>, y fue ordenado presbítero el 18 de diciembre de 1762<sup>242</sup>. Fernando García fue oficial de contaduría y trabajó como contador mayor para el cabildo catedralicio<sup>243</sup>. De Josefa conocemos su existencia porque fue beneficiada en el testamento de D<sup>a</sup> María de Gracia Narváez<sup>244</sup>, tía de Antonia Vélez, (hermana de su madre).

“Item quiero que las alhajas de plata que tengo las perciva y lleve para si, como también las de oro, mi sobrina D<sup>a</sup> Josefa García Vélez, quien dispondrá de mis ropas como le tengo comunicado.”<sup>245</sup>

“... y en el reciduo de ellos, y futuras sucesiones, instituyo y nombro por mis herederos a D<sup>a</sup> Antonia Vélez de Valdivieso, muger del citado D. Joaquín García, y a su hija D<sup>a</sup> Josefa García, para que por sus días los gozen por iguales partes, y fallecida la última, D. Augustín y D. Fernando, mis sobrinos hijos de los antedichos...”<sup>246</sup>

<sup>238</sup> Véase el capítulo V de este trabajo El misticismo en la música de Joaquín García.

<sup>239</sup> A. H. D. de la Catedral de Las Palmas. *Libro de bautismos 1746*.

<sup>240</sup> A. H. D. Libro de registro de órdenes 1751-1761. Pág.: 65, 68.

<sup>241</sup> A. H. D. Libro de registro de órdenes 1751-1761. Pág.: 72.

<sup>242</sup> A. H. D. Libro de registro de órdenes hechas por el Ilustrísimo Señor D. Francisco Delgado, Obispo de Canarias desde primero de agosto de 1761. Pág.: 44v.

<sup>243</sup> “...al maestro de capilla 20 días [de licencia]; a su hijo Fernando García, oficial de contaduría, 20 días a discreción del señor contador mayor;” 8993. Cabildo miércoles 28 de julio de 1773. Lola de la Torre (2004:524).

<sup>244</sup> María de Gracia Narváez testó ante el escribano público José Agustín de Alvarado el 14 de octubre de 1776.

<sup>245</sup> A. H. P. Protocolos notariales del Escribano José Agustín de Alvarado, año 1776, legajo 1726, pág 469.

<sup>246</sup> A. H. P. Protocolos notariales del Escribano José Agustín de Alvarado, año 1776, legajo 1726, pág 469 v.

#### II.4.4.- De 1760 a 1779. Problemas de salud.

Las actas del cabildo de este periodo no aportan las anotaciones de pago del salario del maestro. La mejora en la situación económica general de las islas<sup>247</sup>, y la catedralicia, permitió revisar al alza en 1765 el salario de todos los músicos<sup>248</sup>. En este periodo, Joaquín García solicitó en 1769 un préstamo de 60 pesos, el cabildo lo concedió *nemine discrepante* pues el maestro “no molesta al cabildo con repetidos préstamos”<sup>249</sup>. En 1772 volvió a solicitar un préstamo de 120 pesos, que devolvería descontando 20 pesos de su salario en cada tercio, avalándolo con sus casas<sup>250</sup>. Tuvo que suplicar en dos ocasiones que no se le rebajasen estos 20 pesos alargando el periodo de devolución, en septiembre de 1773<sup>251</sup> y en agosto de 1774<sup>252</sup>. En 1777 pidió otro préstamo al cabildo por importe de 70 pesos “para ciertas urgentes necesidades”, que devolvería descontando 10 pesos de su tercio vencido<sup>253</sup>.

Los conflictos con los músicos de la capilla y con el cabildo, pese a no ser tan frecuentes como en los periodos anteriores, continuaron existiendo. La capilla tenía deficiencias en tiples y ministriles, además el maestro obligaba a los músicos a dominar todos los instrumentos y decidía quién tocaba cada instrumento en cada momento<sup>254</sup>. Algunos músicos acuden a actuaciones fuera del control del maestro, que pone ensayos coincidiendo con éstas, y logra que se amoneste a los músicos insurgentes<sup>255</sup>. Hay también injerencias del cabildo en funciones propias del maestro: así, en 1771, manda qué quiere que se interprete y cómo<sup>256</sup>, o en 1774 determina que se forme como tiple a Domingo Guillén y que Antonio Marina, bajonista, toque la

---

<sup>247</sup> “Hacia mediados de siglo, debido a las paces concertadas y a la política llevada por Carlos III, Canarias conoce un nuevo renacimiento [económico], y aumenta su población.” Rodríguez y Rodríguez de Acuña, F. (2005:70)

<sup>248</sup> De la Torre, L. (2004:439)

<sup>249</sup> De la Torre, L. (2004:502)

<sup>250</sup> De la Torre, L. (2004-522). Sabemos que poseía la casa de la calle La Cruz y la hacienda donde realizaba sus vendimias.

<sup>251</sup> De la Torre, L. (2004:525)

<sup>252</sup> De la Torre, L. (2004:532)

<sup>253</sup> De la Torre, L. (2004:540)

<sup>254</sup> Cuando en 1766 se readmite en la capilla a Cristóbal de Flores, que había sido expulsado por indisciplina, se le manda que se instruya en tocar el oboe, él era bajonista y se le relega de esta función en beneficio de Antonio Betancur. De la Torre, L. (2004-486)

<sup>255</sup> De la Torre, L. (2004:537)

<sup>256</sup> De la Torre, L. (2004:518)

trompa o cualquier otro instrumento<sup>257</sup>. También (pese a la insistencia y los problemas que ocasionó la entrega de los papeles al cabildo en octubre de 1756), en 1777, el cabildo le reclama las obras compuestas hasta este momento<sup>258</sup>. El siguiente cuadro cronológico recoge estos y otros problemas acaecidos en este periodo:

Año	Nº Acta	Conflicto
1766		Partición de los bienes de Antonio García. <sup>259</sup>
1766	8660	Joaquín García denuncia la falta de ministriles.
1768	8754	El cabildo le obliga a retirar la letra de un villancico compuesto para la Asunción de la Virgen por “contener algunas proposiciones impropias y no correspondientes”. Permite al maestro salvar su composición para usarla con letras “correspondientes a la gravedad del templo y circunspección de los oyentes” <sup>260</sup> .
1770	8843	Joaquín García se dirige al cabildo para denunciar que concurriendo la capilla a un entierro, el “venerable cura Ortega” mandó a los músicos quitarse el sombrero. Se decidió que los músicos usen bonetes, y se reconvino al maestro que debía ir en las procesiones “en su lugar haciendo ala o fila y no en medio, tal vez conversando con los sujetos inmedidos a su persona.”
1771	8888	Joaquín García y el organista Juan de Castro rehúsan tomar el trigo de Lanzarote por “el polvo que en sí trae”.
	8924	El cabildo previene al maestro de que se cante las <i>Lamentaciones</i> con la “gravedad correspondiente”, y que el músico Mateo Guerra cante la <i>Oración de Jeremías</i> que él compuso.
1774	9035	El cabildo solicita que el maestro ejercite al mozo de coro Domingo Guillén en el canto, y que haga que Antonio Marina, bajonista, toque indistintamente tanto la trompa como cualquier otro instrumento.
1776	9122	Joaquín García denuncia en el cabildo que los miembros de la capilla no acuden a los ensayos que él ha programado. En concreto, al violonista y al arpista por ir a tocar a “funciones extraordinarias” sin su permiso.
1777	9166	El cabildo multa con cuatro ducados a Joaquín García por permitir que uno de los mozos de coro desairara a un canónigo.
	9170	El cabildo solicita al maestro que entregue los papeles de música.

<sup>257</sup> De la Torre, L. (2004:529)

<sup>258</sup> De la Torre, L. (2004:541)

<sup>259</sup> La herencia de Antonio García, padre de Joaquín García, fallecido en mayo de 1756, acarrió un largo litigio entre Joaquín y su hermana Mariana que conocemos gracias a la escritura de partición de bienes de Antonio García realizada por el escribano de la villa de Anna Miguel Juan Polop en 30 de julio de 1766. A esta escritura dedicamos un capítulo aparte, pág.: 105.

<sup>260</sup> Este asunto es tratado en el presente trabajo en capítulo IV.3.- Las influencias filojansenistas en las letras de la música en castellano de Joaquín García.

Los problemas de salud de Joaquín García se iniciaron en 1760. Las actas del cabildo recogen en 18 ocasiones las solicitudes de permisos o licencias en este periodo. Comparados con los permisos del periodo anterior, éstos son más frecuentes y de mayor duración. En agosto de 1760, marzo de 1762, enero de 1769 y agosto de 1772 las actas explicitan los motivos de salud que justifican estas licencias:

“Al memorial de don Joaquín García, maestro de capilla, en que suplica al cabildo por diez días licencia para salir al campo por consejo médico, a ver si con la mudanza de aires y aguas se mejora de cabeza...”

8281 Cabildo lunes 11 de agosto de 1760<sup>261</sup>

“Al memorial de don Joaquín García, maestro de capilla de esta santa iglesia, en que suplica por veinte días de licencia para ayudar de convalecer de la dilatada enfermedad que ha padecido. Se conferenció y votó por bolillas secretas, nemine discrepante, se acordó que en atención a la enfermedad que es notorio ha tenido y de no hallarse hasta ahora totalmente bueno, se le concedan los veinte días de licencia que pide para el fin que expresa.”

8380 Cabildo lunes 15 de marzo de 1762.<sup>262</sup>

“Al memorial del maestro de capilla en que, con motivo de los quebrantos de salud que ha padecido, suplica por algunos días de licencia para convalecer, conferido y votado por bolillas secretas, nemine discrepante, se acordó se le concedan 15 días de licencia exceptuando primeras clases, en consideración de sus notorios quebrantos.”

8759 Cabildo martes 10 de enero de 1769<sup>263</sup>

“Al memorial del maestro de capilla suplicando por 20 días de licencia para convalecer de lo muy quebrantado que se ha hallado de la salud, votado por bolillas secretas, nemine discrepante, se acordó se le concedan sin limitación alguna.”

8947 Cabildo 1º de agosto de 1772<sup>264</sup>

En uno de los villancicos analizados y estudiados en el presente trabajo, *A de la Sión Celeste*, nos encontramos con información que puede aclarar cual fue la enfermedad que sufrió Joaquín García. Este villancico fue compuesto en 1759, y en su portada hay escrito un añadido posterior en el que se indica que fue reutilizado en 1762 y por qué motivo<sup>265</sup>. En ella se puede leer:

“El Maestro malo. 1762. De quartanas.”<sup>266</sup>

---

<sup>261</sup> De la Torre, L. (2003:513)

<sup>262</sup> De la Torre, L. (2004:458)

<sup>263</sup> De la Torre, L. (2004:498)

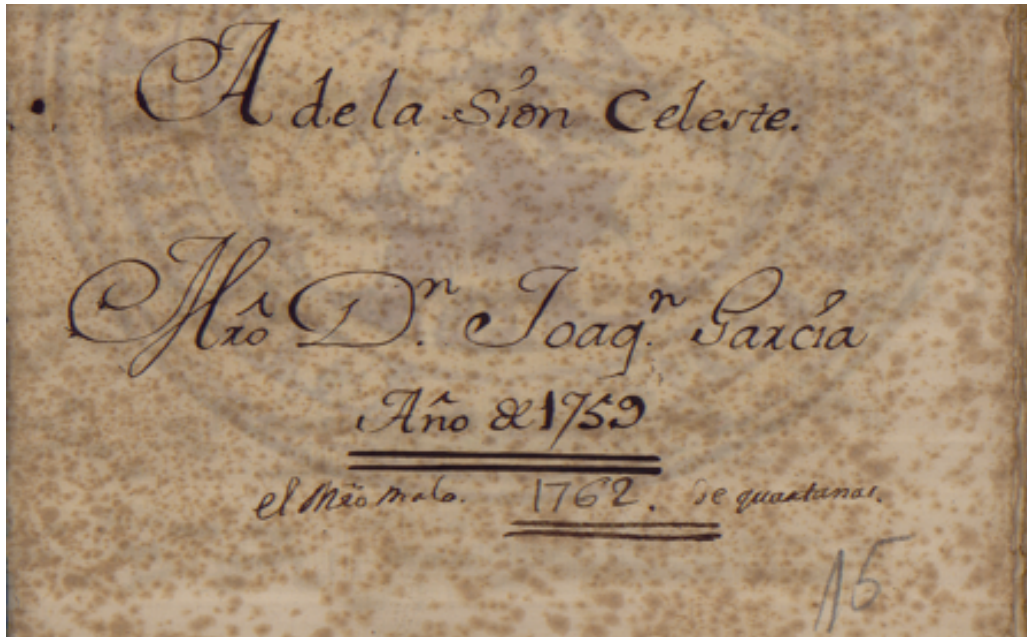
<sup>264</sup> De la Torre, L. (2004:520)

<sup>265</sup> En este año de 1762 Joaquín García tan solo compuso tres obras y ninguna dedicada a la Ascensión del Señor.

<sup>266</sup> A. H. D. Portada del villancico *A de la Sión Celeste*, E. XV-15. Las “quartanas” eran, según el diccionario de Autoridades:

“Especie de calentura, que entra con frío de quatro en quatro días, de donde parece tomó el nombre. Llamanse dobles cuando repite dos días con uno de hueco.” RAE Autoridades 1737:453,1





Las cuartanas son un acceso febril casi siempre de origen palúdico<sup>267</sup>. El paludismo o malaria es una enfermedad producida por el parásito del género *plasmodium* y es transmitida por mosquitos del género *anopheles*. Los síntomas que recogen las actas capitulares trascritas también corresponden con los de esta enfermedad: “a ver si con mudanza de aires mejora de cabeza”, “dilatada enfermedad”, “notorios quebrantos” y “muy quebrantado”. Por aquel entonces no había tratamiento eficaz para esta enfermedad y el parásito no se erradicaba, por lo que la enfermedad cursaba con recurrencias por la evolución natural de la misma; en el caso del *plasmodium malarie* el proceso infeccioso podía durar de 3 a 50 años<sup>268</sup>.

Si relacionamos la información que suministran las actas del cabildo con la que nos proporciona la obra conservada del maestro<sup>269</sup>, apreciamos cómo: en el periodo que transcurre entre la festividad de la Asunción de la Virgen el 15 de agosto de 1761 y la de Santa Ana 26 de julio de 1762, (coincidiendo con el revés de salud de 1762), no compuso nada; en 1763 su producción se recupera un poco, pero vuelve a caer en 1764 (tan solo compuso 3 villancicos al Corpus en este año); de 1765 a 1769 la obra se recupera y estabiliza, volviendo a recaer en el periodo comprendido entre 1769 y 1772. De nuevo entre 1773 y 1777 recupera los índices normales de producción, y en

<sup>267</sup> RAE U 1992. (Pag:429,2)

<sup>268</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Malaria#cite\\_note-UVHS-15](http://es.wikipedia.org/wiki/Malaria#cite_note-UVHS-15)

<sup>269</sup> La extracción de datos corresponde a la catalogación de la obra que realizó Lola de la Torre (1964).

1778 tan solo compone 6 obras, falleciendo en septiembre de 1779. Esos vaivenes en la producción creemos que pueden ser consecuencia de las reiteradas incidencias de la dolencia.

Licencias			Composiciones por festividad y año.								
Año	Mes	Motivo	Latín	Reyes 6 enero	Ascensión 40 días después de Resurrección	Corpus 60 días después de Resurrección	Calendas	Sta. Ana 26 Julio	Asunción 15 agosto	Navidad 25 Dic.	Total
1760	Agosto 10 días	Mejorar de la cabeza	1	1	0	6	1	1	1	3	14
1761	-Enero 10 días -Junio 10 días. -Sept.1 día.	-Salir al campo. -Salir al campo. -Festividad de la Merced	0	3	1	4	0	1	1	0	10
1762	Marzo 20 días.	Convalecer de la dilatada enfermedad que ha padecido.	0	0	0	0	0	1	1	1	3
1763	Agosto 10 días	Salir al campo.	1	0	0	7	0	1	0	3	12
1764	Julio 10 días.	Sin especificar	0	2	1	3	1	1	1	0	9
1765	Julio 8 días.	Salir al campo	1	2	1	8	1	1	1	1	16
1766			0	3	1	8	0	1	1	1	15
1767	Junio 15 días.	Sin especificar	0	2	1	8	1	1	1	0	14
1768	Julio 15 días.	Pasar a sus vendimias.	0	0	1	8-1 <sup>270</sup>	0	1	0	2	12-1
1769	Enero 15 días.	Quebrantos de salud	0	2	1	7-1	0	1	1	1	13-1
1770	Junio 20 días.	Pasar al campo	1	1	0	8	0	0	1	1	12
1771	Agosto 20 días	Sin especificar.	0	0	1	6-1	0	1	1	0	9-1
1772	Agosto 20 días	Muy quebrantado de salud	0	0	2	6-2	0	0	0	0	8-2
1773	Julio 20 días.	Sin especificar	2	1	0	5	0	1-1	1	1	11-1
1774	Julio 20 días.	Sin especificar	0	2-1	1	6	0	1-1	1	3	14-2
1775			0	1	1	8-4	0	2-2	1	0	13-6
1776	Agosto 25 días	Para salir al campo	0	0	1	7-1	1	0	0	2	11-1
1777	Agosto 25 días	Para pasar al campo	1	1	1	7-4	0	0	0	2	12-4
1778			0	1	1-1	4-2	0	0	0	0	6-3
1779	1 de junio	Se le excusa de participar en todos los actos Fallece 15 de septiembre.	0	0	0	0	0	0	0	0	0

El proceso degenerativo de Joaquín García fue largo y tuvo que reutilizar composiciones anteriores para acercarse y justificarse ante a las exigencias anuales del cabildo<sup>271</sup>. Volvió a usar las letras, y desconocemos hasta qué punto la música, de 22 obras en romance. En algunos casos, la concepción instrumental y vocal de las dos obras es idéntica, y sabemos que las adaptaciones, en cuanto a número de voces e

<sup>270</sup> En rojo el número de obras reutilizadas.

<sup>271</sup> Máxime si tenemos en cuenta los préstamos que había solicitado al cabildo en 1769, 1772 y 1777.

instrumentación en función de los músicos disponibles, eran frecuentes<sup>272</sup>. La mayoría de estas obras fueron compuestas durante la primera década de su magisterio. Se trata de las siguientes composiciones:

Villancicos al Santísimo Sacramento:

E/VII-24	SI TANTO AMOR. Cantada, a solo, con 2 vls. y bc.	1768
E/V-25	SI TANTO AMOR. Cantada, a solo, con 2 vls., ob. y bc.	1758
E/VII-28	FUEGO, FUEGO, a 4 v., con 2 vls., 2 trompas y bc.	1769
E/I-24	FUEGO, FUEGO, a dúo y bc.	1738
E/VIII-9	O PAN, CUANDO TE GUSTO. Cantada, a dúo. [Incompleta].	1771
E/II-14	O PAN, CUANDO TE GUSTO, a dúo, con 2 vls. y bc.	s. a.
E/VIII-16	QUÉ SUAVE DOLOR, a 3 v., con 2 vls. y bc.	1772
E/1-7	QUÉ SUAVE DOLOR, a 4 v., con 2 vls. y bc.	1736
E/VIII-17	SUENEN CÁNTICOS, a dúo, con 2 vls., 2 trompas, y bc.	1772
E/I-11	SUENEN CÁNTICOS, a 4 v. y bc.	1736
E/IX-1	CÓMO SE LLENA EN GOZO, a solo, con 2 vls., 2 trompas y bc.	1775
E/II-12	CÓMO SE LLENA EN GOZO. Cantada, a solo, con corneta, bajoncillo y bc.	1742
E/IX-4	HOMBRE IMPENITENTE, a dúo, con 2 vls., ob. y bc.	1775
E/I-4	HOMBRE IMPENITENTE, a 4 v. y bc.	1735
E/IX-7	FUERA, FUERA, a solo, con 2 vls. y bc.	1775
E/I-3	FUERA, FUERA, a 4 v., con violón y bc.	1735
E/IX-10	HA, DEL REBAÑO, a solo, con 2 vls. y bc.	1776
E/I-1	HA, DEL REBAÑO. Tonada, a solo, con vl. y bc.	1735
E/IX-16	VENGAN TODOS AL CONVITE, a 7 v. y bc.	1777
E/II-13	VENGAN TODOS AL CONVITE, a 7 v. y bc.	1742
E/IX-18	VENID, LABRADOR, a dúo, con 2 vls., 2 trompas, bc.	1777
E/II-16	VENID, LABRADORES. Cantada, a dúo y bc.	1742
E/IX-21	O[H] DIOS PODEROSO, a 3 v. y bc.	1777
E/I-15	OH, DIOS PODEROSO, a 4 v. y bc.	1737

<sup>272</sup> La portada del Villancico a la Ascensión *Del Ayre del Campo*, de 1741, tiene la siguiente anotación: “A la Ascensión del Señor. Solo con Violón. Se hizo la antevíspera de la Ascensión. Esperando si mejoraría algún músico para componerlo a más voces o con otros instrumentos, el año de 1741 que fue el de los catarros y broncazos. Maestro D. Joaquín García. Y por fin no lo cantó para quien se hizo por aber caído enfermo y se cantó en el órgano, pues el arpista aber caído también enfermo.” De la Torre, L. (1965:153)

E/IX-22	PESCADOR MISTERIOSO, a 3 v., con 2 vls., 2 trompas y bc.	1777
E/I-5	PESCADOR MISTERIOSO, a 4 v., con 2 vls. y bc.	1735
E/IX-24	ATENCIÓN AL MISTERIO, a 5 v., con vls., ob., y bc.	1778
E/I-14	ATENCIÓN AL MISTERIO, a 4 v., con 2 vls. y bc.	1737
E/IX-26	AMOR CON DISFRACES, a 5 v. con vls., 2 trompas, ob., y bc.	1778
E/I-16	AMOR CON DISFRACES, a 8 v. y bc.	1737

#### Villancicos de Reyes

E/XIV-28	A ADORAR, A OFRECER, a 3 v., con 2 obs. y bc.	1774
E/XIII-19	A ADORAR, A OFRECER, a 3 v., con 2 fls., clave y bc.	1747

#### Villancicos a la Ascensión del Señor

E/XV-30	RESUENE LA VOZ, a dúo, con 2 vls., 2 trompas, ob. y bc.	1778
E/XV-4	RESUENE LA VOZ SONORA, a dúo y bc.	1742

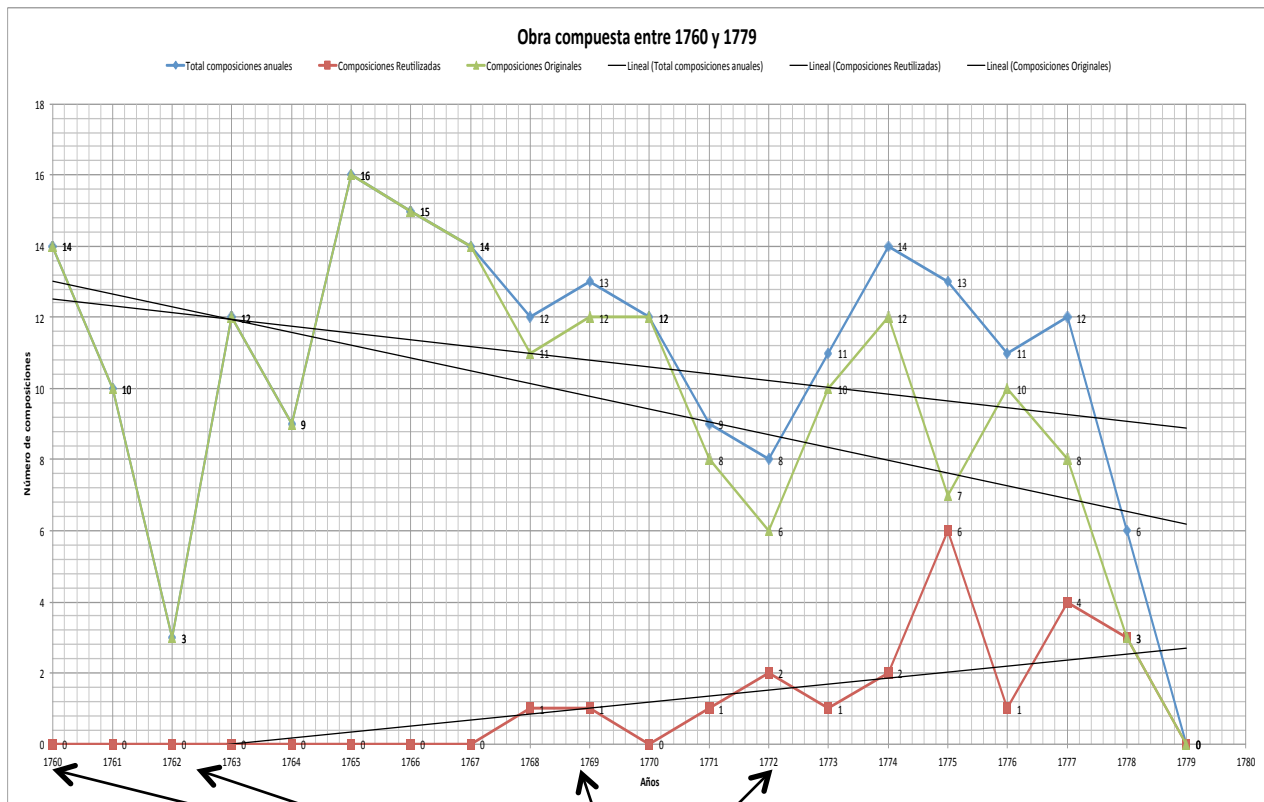
#### Villancicos a Santa Ana

E/XVI-37	SUBA, CUAL FELICE CONCHA, a 3 v., con 2 vls., 2 trompas y bc.	1773
E/XVI-5	SUBA, CUAL FELICE CONCHA, a 4 v., con 2 vls., b. y bc.	1740
E/XVI-38	SI ANNA ES CAUSA DE MARÍA. Cantada, a solo, con 2 vls., 2 trompas y bc.	1774
E/XVI-4	SI ANNA ES CAUSA DE MARÍA. Cantada, a solo con 2 vls., b. y bc.	1738
E/XVI-39	MERCADER DIVINO, a 3 v., con 2 vls., 2 trompas y bc.	1775
E/XVI-2	MERCADER DIVINO, a 5 v., con 2 vls., órg., b. y bc.	1736
E/XVI-40	A OIR PRODIGIOS DE ANA, a 3 v., con 2 vls., 2 trompas, ob. y bc.	1775
E/XVI-6	A OIR PRODIGIOS DE ANA, a 4 v., con vl., ob., b. y bc.	1740

#### Villancicos a la Asunción de la Virgen

E/XVIII-19	SUBA, MARÍA, a dúo, con 2 vls. y bc.	1775
E/XVII-2	SUBA MARÍA AL TRONO DEL SOL, a 8 v. y arpa.	1736

El siguiente gráfico recoge el número total de composiciones anuales que realizó Joaquín García en este periodo. Apreciamos cómo hay un incremento de las obras reutilizadas inversamente proporcional a la cuantía de composiciones originales. También refleja la irregularidad productiva del periodo, que relacionamos con los momentos de mayor incidencia de la enfermedad. Creemos que esta circunstancia es consecuencia de los lapsos entre recurrencias de la infección.



Licencias por problemas de salud

Joaquín García, testó en dos ocasiones, el 7 de agosto y el 28 de noviembre de 1776<sup>273</sup>, al menos de estas fechas había constancia en el archivo parroquial de Anna cuando D. Vicente Rausell realizó su trabajo. Desde la Festividad del Corpus de 1778, momento en el que compuso dos villancicos originales, hasta la fecha de su fallecimiento, no compuso nada. El 17 de abril de 1779 otorgó poderes litigantes ante el notario de Las Palmas de Gran Canaria José Agustín de Alvarado desde la habitación de su domicilio<sup>274</sup>. El cabildo el 1 de junio de 1779 le excusa de participar

<sup>273</sup> Según recoge en una nota al pie el párroco D. Vicente Rausell en el capítulo dedicado a los Hijos Ilustres de la Villa de Anna(1942).

<sup>274</sup> "En la ciudad de Canaria a diez y siete de abril de mil setecientos setenta y nueve años, ante mi el escribano público y testigos infraescritos parecieron presentes, estando en las casas de su avitación, Don Joaquín García como marido y conjunta persona de D<sup>a</sup> Antonia Velez de Baldivieso y D<sup>a</sup> Josefa Velez de Baldivieso, vecinos de esta dicha ciudad, a quienes doy fee conosco y dixeron que dan y otorgan todo su poder vastante y sin ninguna limitación más y mejor pueda y deba valer, a Miguel Alvarado, Domingo Pastrana, Sebastian Quintana... para que les defiendan en los autos que ha principiado en la Real Audiencia Ildefonso Esclavo Liberto sobre pretender el pago de cierto legado que por su testamento dexó Josef Narvaez..." A. H. P. Libro 1729 del Notario de Las Palmas de Gran

en todos los actos relativos a su cargo nombrando a Mateo Guerra como sustituto del maestro:

“Contemplando el cabildo las indisposiciones habituales y porfiados quebrantos de salud que sobre su avanzada edad está padeciendo ha mucho tiempo don Joaquín García, maestro de capilla de música de esta santa iglesia, y que por ellos no puede asistir con frecuencia a las funciones de su cargo, y cuando se presenta es por un esfuerzo de su amor, celo y exactitud, con notable incomodidad y aumento de sus desazones, considerando igualmente que por su conducta y mérito, notoriamente acreditado en el desempeño de todas las obligaciones de su destino (en que ha servido a esta santa iglesia por más de cuarenta años a satisfacción del cabildo) es muy digno y acreedor a que se le honre y atienda en todo lo que pueda contribuir a sus alivios y comodidades, se acordó, conferido y votado por bolillas secretas, nemine discrepante, que desde hoy en adelante se le tenga presente en todos los actos y días que dejare de asistir, guardándosele siempre las honras y preeminencias que le pertenecen por su empleo.”

Cabildo martes 1º de junio de 1779<sup>275</sup>

Joaquín García falleció el 15 de septiembre de 1779. El acta de defunción dice:

“En Canaria a quince de septiembre de mil setecientos setenta y nueve, falleció don Joaquín García, maestro de capilla de esta santa iglesia catedral, marido de doña Antonia Vélez, recibió los santos sacramentos, se le hizo encomendación de alma por este curato, dieciséis capellanes, y veinte mozos de coro, y los mismos le acompañaron a su entierro, que fue en la iglesia del convento de San Agustín por escrito declarado.

Juan de Torres y Navarro colector”<sup>276</sup>

La iglesia del convento de San Agustín fue sometida a una excavación arqueológica en 1984, y en el antepresbiterio se encontraron 12 laudas sepulcrales cuya cronología va de 1701 a 1792. Pertenecen todas ellas a personajes relevantes de la sociedad de la época (miembros significados de la inquisición, regidores, alguaciles mayores, miembros de la milicia, etc.)<sup>277</sup>. Una de ellas, la número 7, pertenecía a los herederos del licenciado don Fernando Vélez de Valdivieso. Allí debió ser enterrado Joaquín García.

---

Canaria D. José Agustín de Alvarado. Pág 78, 78v. Josef Narváez debió ser el hermano de la madre de Antonia Vélez de Valdivieso, mujer de Joaquín García.

<sup>275</sup> A. H. D. Acta del cabildo martes 1º de junio de 1779.

<sup>276</sup> A. H. D. *Libro del Sagrario*, pág. 144.

<sup>277</sup> Navarro Mederos, J. F.; Martín Rodríguez, E.; Cuenca Sanabria, J. (1988:158-160)



ESTA SEP.  
 Y ASIEN TO ES  
 DE LOS HERED<sup>S</sup>  
 DEL LIZ<sup>DO</sup>. D. FER  
 NAN<sup>DO</sup>. VELEZ  
 DE VALDVESSO  
 ABOG<sup>DO</sup>. DE LOS  
 R<sup>S</sup>. CONSEJOS  
 REXI. PERPE  
 DE EST<sup>A</sup> YSLA  
 THEN. DE COR.  
 REX. DELLA  
 Y ALCALDE AH  
 DE LA DE THENE.

(calavera con tibias)

El cabildo en su reunión del 16 de septiembre da cuenta de su fallecimiento y también de que en su posesión aún hay papeles de música y una llave del archivo:

“Diose cuenta por el señor arcediano titular verdugo presidente del cavildo de cómo había fallecido en esta ciudad don Joaquín García maestro de capilla de esta santa iglesia, quien tenía en su poder muchos villancicos y papeles de música tocantes a la iglesia, y una llave de las del archivo de música que se debía recoger a su debido tiempo, y conferido en el particular en que también se tuvo presente, que el referido don Joaquín García gozaba cierta cantidad por la instrucción de los tiples y composición de villancicos, se acordó llamar a cavildo con informe de la contaduría para si se ha de nombrar sugeto que, interín se toman otras providencias, se haga cargo de los referidos tiples y composición, con las rentas correspondientes, y que el presente pro secretario acompañado de don Mateo Guerra músico, pasados ocho días del funeral del maestro, recogerán de las casas mortuorias los papeles de música y llave del archivo, y vengán a cavildo.

Cavildo jueves 16 de septiembre 1779”<sup>278</sup>

El día 7 de octubre de 1779 su hijo Agustín hace entrega de la llave al cabildo y pide que se recoja los villancicos.<sup>279</sup> El cabildo envió a José Martín Rodríguez, músico, quien entregó la obra el 26 de octubre de 1779.<sup>280</sup>

<sup>278</sup> A. H. D. Acta del cabildo jueves 16 de septiembre de 1779.

<sup>279</sup> De la Torre, L: (2004:550)

<sup>280</sup> De la Torre, L: (2004:551)



#### II.4.5.- Libro de escrituras del escribano Miguel Juan Polop.

El Archivo Municipal de Anna conserva el *Libro de Escrituras* del escribano de esta villa Miguel Juan Polop correspondiente a los años 1766, 67, 68 y 69<sup>281</sup>. En este libro hay dos escrituras públicas en las que se nombra directamente a Joaquín García. La primera está fechada en 30 de julio de 1766 y corresponde a la División de los bienes de Antonio García, su padre. La segunda, de 26 de agosto de 1766, es el testamento de Joseph Ribera y Mariana García, cuñado y hermana de Joaquín García. Por su interés hemos añadido la transcripción de estos documentos en el apéndice documental. Otras escrituras que atañen a Mariana, y que también se hallan en este libro, son: una concordia entre Mariana García y Vicente Ribera (su cuñado), y la venta de unas tierras de Feliciano García a Mariana.

División de bienes de Antonio García<sup>282</sup>.

Se trata de un documento que comprende los folios 33 a 38 del *Libro de escrituras* pertenecientes al año 1766, e incluye doce supuestos y las hijuelas, adjudicaciones y pagos a cada uno de los herederos. En él se contempla el reparto de los bienes de Antonio García entre sus herederos: sus hijos Joaquín García, hijo legítimo y natural de su primer matrimonio con Josepha Sanchiz, y su hermana Mariana García, hija legítima y natural de su segundo matrimonio con Francisca Gil. Antonio García había testado el 17 de mayo de 1756, y nombraba como universales herederos de sus bienes a sus hijos, Joaquín y Mariana, mejorando en su herencia a Joaquín en "el tercio y remanente del quinto" de sus bienes. La división y partición de los bienes fue realizada por vía contenciosa, y para ello previamente, el quince de septiembre de 1762, Joaquín García otorga poder "copioso, amplio y bastante quanto por derecho se requiera", ante el escribano de Las Palmas de Gran Canaria Pablo de la Cruz Machado, a Diego Calderón, para:

"que en mi nomine y representando a mi persona pueda aver, percibir y cobrar y llevar a su poder todos los bienes raíces y muebles que me toquen y pertenescan por herencia de mis padres, o por otro cualquier título, causa, o razón que crean, y particularmente los que constaren del testamento que el dicho D. Antonio García mi padre, otorgó, y bajo cuya disposición falleció en la villa de Enguera a diez y siete de mayo del año pasado de mill setecientos cinquenta y seis, ante Antonio Juan de Avila [escribano] del ayuntamiento y juzgados de la expresada villa..."<sup>283</sup>

---

<sup>281</sup> Es el único libro de escrituras que se conserva en dicho archivo.

<sup>282</sup> A. M. A. *Libro de escrituras* del escribano Miguel Juan Polop, "División de los bienes de Antonio García", año 1766, pág.: 33-38. Adjunto transcripción en apéndice documental, pág.: 465.

<sup>283</sup> A. H. P Libro del escribano de las Palmas Pablo Cruz Machado 1762, folios 427v. 428.



Posteriormente, el 7 de agosto de 1766, otorgó poderes ante el mismo escribano de Las Palmas de Gran Canaria para la liquidación definitiva de los bienes fruto de esta partición, para ello nombró a Manuel Camarena, notario público y apostólico y secretario del Cabildo de la Ciudad de San Phelipe, y a Thomas Martínez<sup>284</sup> vecino de la misma ciudad.

La partición resultó compleja, pues a la mejora para con su hijo, hay que restar y tener en cuenta los bienes que aportó Francisca Gil al matrimonio<sup>285</sup>: primero su dote más una mejora en la décima de los bienes de Antonio, y también las tierras que heredó de sus padres, y que documentalmente se probó que vendieron. La parte representada de Joaquín García argumentó en su beneficio la dote que su hermana llevó a su matrimonio, aunque ésta pudo deducir de la misma una cuantía que aportó su marido a la misma. La división y reparto es efectiva diez años después de la fecha del testamento de Antonio García. La riqueza del documento es extraordinaria, y nos permite reconstruir no solo las complejas e interesadas relaciones entre ambos hermanos, sino también cuál era la situación socioeconómica del padre de Joaquín García. Valga a modo de resumen que Joaquín heredó tierras y bienes por valor de 219 libras y 18 sueldos, mientras que Mariana consiguió 494 libras y 13 sueldos, es decir, que pese a ser mejorado obtuvo tan solo el 31 % de la herencia; su hermana el 69 %.

El documento plantea la división de dicha herencia teniendo en cuenta la disposición testamentaria de Antonio García y los "auttos, diligencias, alegatos y hallanamientos" que se presentan en el proceso. Mariana García es representada por su marido Joseph Ribera, y tiene como comisario divisor y partidor a Miguel Marín de Antonio. Joaquín, por su parte, es defendido *in litem* por Feliciano García, su primo<sup>286</sup>, y su comisario divisor es Joaquín García de Thomás.

El supuesto primero informa del contenido del último testamento de Antonio García, otorgado ante el escribano de Enguera Antonio Juan y Ávila el 17 de mayo de 1756. En él declara a sus hijos herederos universales, mejorando a Joaquín "en el tercio y remanente del quinto de dichos bienes", y manda que sea su hijo quien pague cuarenta libras para los gastos de su funeral.

---

<sup>284</sup> Izquierdo (2009:10)

<sup>285</sup> Y de los que es heredera únicamente su hija Mariana.

<sup>286</sup> Como tal lo reconoce Mariana García en su testamento, *Libro de escrituras* Miguel Juan Polop, folio 55.

En el segundo supuesto se señala quién representa legalmente a cada hijo, Joseph Ribera a su mujer Mariana, y Feliciano García a Joaquín García, "que se halla en las Islas de Canaria".

El supuesto tercero indica que Josepha Sanchiz, madre de Joaquín, no consta que aportase ni dote ni bienes heredados al matrimonio con Antonio García<sup>287</sup>.

El supuesto cuarto detalla los bienes que sí llevó Francisca Gil a su matrimonio. Aporta como prueba la escritura de bodas fechada en 19 de junio de 1712<sup>288</sup> ante Manuel Barber, escribano de la ciudad de Valencia. Su dote fue de 228 libras y 3 sueldos, y Antonio la dotó con la décima parte de sus bienes en razón de arras.

El supuesto quinto recoge la venta por el matrimonio, en 1 de febrero de 1739, de dos propiedades heredadas por Francisca Gil en los términos de Quarte y Ribarrocha. La suma de ambas ventas (134 libras), se une a la dote de Francisca Gil.

En el supuesto sexto, a requerimiento de Feliciano García, se aporta una declaración jurada de los bienes con los que sus padres dotaron a Mariana García para contraer matrimonio con Joseph Ribera, 138 libras. La escritura de bodas fue realizada ante el escribano de Enguera Francisco Antonio Garrido, el 8 de marzo de 1746. En su declaración, Mariana expresa que hay que rebajar 59 libras a esta cuantía pues "el mismo Joseph Ribera su esposo, que voluntariamente y por amor que tenía a dicha esposa Mariana, quiso hazerla sacrificio con ellos." Feliciano reconoce y admite esta circunstancia. La dote se quedó en 79 libras.

El supuesto séptimo es la lista de bienes de Antonio y su justiprecio. El inventario recoge veintiséis ítems que, además de información económica, suponen un testimonio sociocultural de gran valor. Los nueve primeros apuntes son bienes inmuebles, tierras<sup>289</sup> cuyo valor oscila entre 261 libras y 10 libras, en función de su tamaño, si son huerta o secano, y su situación. Hay tierras en Anna: partida del Jesús, partida de los Huertos, partida de la Azud, y partida de la Albufera; Estubeny, partida de Tayboles; Enguera, partida de Toñuna; y Montesa. También una era para trillar en

---

<sup>287</sup> Aunque admite la posibilidad de que estos bienes existan, y que, si se demuestran, se tendrían en cuenta en el cálculo de la herencia.

<sup>288</sup> La fecha de esta escritura de bodas nos delimita la fecha de nacimiento de Mariana antes de la misma, pues es hija legítima y natural, es decir anterior al 19 de junio de 1712. Con todo ello, Josepha Sanchiz debió fallecer hacia 1710, al poco de nacer Joaquín García y contraer matrimonio con Antonio García.

<sup>289</sup> La descripción de las mismas es precisa en su situación, tamaño y lindes claramente indicados.

la partida de las Eras de Anna. El valor total de los bienes en tierras asciende a 628 libras.

En el listado de tierras se recoge un secano en la partida de Ventas por error, pues ya no pertenecía al difunto Antonio García, sino a su yerno Joseph Ribera, a quien éste se lo vendió el 15 de enero de 1754. No sabemos si el ya anciano Antonio García vendió más propiedades a su yerno, pero nos llama la atención que en el listado de bienes inmuebles no apareciera la vivienda familiar. No tenía sentido que vendiese una propiedad al marido de su hija cuando ésta iba a heredar más pronto que tarde, a no ser que se persiguiese reducir el patrimonio de Antonio justo antes de su fallecimiento. Tal vez sea este uno de los motivos por los que mejoró a su hijo en el testamento, y de que en él no conste la vivienda familiar que seguramente se quedó Mariana y Joseph Ribera y que se describe en su testamento.<sup>290</sup>

El resto de las anotaciones, hasta veintiséis, son bienes muebles que corresponden al ajuar doméstico: muebles, lienzo y ropa. Son tres arcas, dos mesas y tres sillas; siete lienzo con representaciones religiosas; la ropa inventariada es una capa, un chupetín, dos pares de medias, dos camisas de hombre, una camisa de mujer, y un tapapiés o brial. Suman la cantidad de 7 libras y cuatro sueldos.

El supuesto octavo contabiliza los bienes totales, y les resta la aportación a los mismos de Francisca Gil (dote, herencia y décima de los bienes de Antonio García), suponiendo un total de 389 libras y 9 sueldos; es decir, el 61% de los bienes totales corresponden a la madre de Mariana.

El supuesto noveno recoge cómo Joseph Ribera había presentado dos escritos contra la herencia, "pidiendo se dividiera y partiera escritura". El primero de estos escritos fue contestado y rechazado por Feliciano García, pero ante el segundo, avalado por la escritura de una declaración de Joseph y Estevan Mas<sup>291</sup>, aceptó sus pretensiones.

---

<sup>290</sup> "la casa en que habitamos en la calle de las moreras del poblado de esta villa, inclusive las dos anegadas en poca diferencia de tierra huerto, que hay en el corral de ella, y todo linda con casas de los herederos de Blas Gomes, de Feliciano García, con tierras de Domingo Baldoví por las espaldas, escorredor en medio, y tierra de nosotros los otorgantes; y una anegada y media de tierra, que circuye la mayor parte de dicho huerto, cita en partida de Tras las Casas, bajo los lindes con dicho huerto, y tierra de Manuel Aparicio, de quien la compramos mediante escritura ante Antonio Juan y Ávila escribano de la villa de Enguera en treinta de junio del año pasado mil settecientos y cincuenta;"

A. M. A *Libro de escrituras, 1769* "Testamento de Joseph Ribera y Mariana García", folio 55 v<sup>o</sup>.

<sup>291</sup> Estos Joseph y Estevan Mas debieron ser familia materna de Mariana. En su testamento cita a Pedro Mas y María Mas como primos suyos:

Los supuestos décimo, undécimo y doceavo contienen y realizan las operaciones aritméticas que calculan lo que ha de percibir cada hermano.

Las hijuelas, adjudicaciones y pagos son el reparto de los bienes de Antonio García en función de los cálculos previos. Mariana se queda con las tierras de la partida del Jesús, en Anna; las de Toñuna, en Enguera; las de la Albufera en Anna y las de Montesa, además de los siguientes bienes muebles: tres arcas, siete lienzos, un chupetín, dos camisas de hombre, dos pares de medias, una camisa de mujer y un tapapiés. El resto de los bienes inventariados de Antonio García son para Joaquín.

Se añade que las cuarenta libras que debía pagar Joaquín por los gastos de entierro y funeral de su padre, y que reclama Joseph Ribera, (pues éste las adelantó), se compensan con las rentas que supusieron las tierras que correspondían por herencia a Joaquín García, y de las que se benefició Joseph Ribera desde la muerte de Francisca Gil hasta la fecha de la división de bienes.

Testamento de Joseph Ribera y Mariana García<sup>292</sup>.

El *Libro de escrituras* del escribano Miguel Juan Polop, correspondiente al año 1766, recoge un segundo documento en el que se nombra a Joaquín García. Se trata del testamento de Joseph Ribera y Mariana García, otorgado sólo veintiséis días después de la división de bienes de Antonio García. Ambos documentos están relacionados tanto por su proximidad temporal como por su contenido, que, seguidamente pasamos a analizar.

Las primeras disposiciones del texto señalan cómo ha de ser el entierro y funeral de los consortes, en la capilla de nuestra señora del Rosario, con ocho misas... dotándolo con cien libras por cada uno de ellos. Nombran como albaceas a Jayme Miralles, por parte de Joseph Ribera, y Salvador Polop y Feliciano García<sup>293</sup> por parte de Mariana García.

La herencia de Joseph Ribera se reparte del siguiente modo:

---

"Mando igualmente y dejo yo, la antedicha Mariana García, por vía de legado en la mejor forma que haya lugar en derecho, a Pedro Mas y María Mas mis primos, es[señores] parientes vezinos del lugar de Alboraya, por mitad, o a sus hijos y herederos por su fallecimiento, quatro anegadas, dos quartones, doze brazas, y cinco palmos de tierra, huerta cita en el término de esta villa partida del Jesús"

A. M. A *Libro de escrituras*, 1769 "Testamento de Joseph Ribera y Mariana García", folio 55.

<sup>292</sup> A. M. A. *Libro de escrituras* del escribano Miguel Juan Polop, "Testamento de Joseph Ribera y Mariana García", año 1766, folios: 53-58. Adjunto transcripción en apéndice documental, pág: 479.

<sup>293</sup> Feliciano había sido el defensor *in litem* de Joaquín García en la división de bienes de su padre.

- A su ahijada Joaquina Bañón 10 libras.
- A su hermano Vicente Ribera, con quien tenía "algunos asuntos pendientes con mis hermanos, particularmente con dicho Vicente en razón de las herencias de nuestros difuntos padres"<sup>294</sup>, le deja todas las tierras que posee en La Granja, Albalat y Riola, y una huerta sita en la partida de las Eras de la "varonía de Chella". Con ello quiere subsanar "todas nuestras quantas, tratos y traviesas". Aunque dejó el usufructo de estos bienes a Mariana mientras ésta viviese, Vicente Ribera y Mariana García llegaron a un acuerdo reflejado en el Libro de escrituras de 1769 de dicho escribano, por el que ésta le cedía la propiedad de las tierras de La Granja, Albalat y Riola, así como una huerta en Estubeny. Sin embargo, Mariana no renunció al beneficio de las tierras de Chella mientras vivió.<sup>295</sup>

La parte de Mariana se reparte del siguiente modo:

- A Joaquina Bañón 10 libras.
- A Feliciano García 50 libras, y a la hija de éste, Theresa García, 50 libras más. Es, creemos, un modo de agradecer su laxitud en la defensa de los bienes que correspondían a Joaquín García por la herencia de su padre<sup>296</sup>.
- A sus primos de Alboraya Pedro y María Mas, familiares por vía materna, las tierras de la partida del Jesús que le correspondieron por la herencia de su padre, tasadas en 261 libras<sup>297</sup>.
- Cuando correlativamente correspondería en el texto incluir la parte de su herencia que cede a su hermano, o a los hijos de éste, (pues Mariana y Joseph no tuvieron descendientes<sup>298</sup>), se detalla la creación y administración de una "obra pía perpetua", dedicada, eso sí, al patriarca san Joaquín. Consistía en la celebración de una festividad el tercer domingo de agosto con misa cantada de tres, sermón y procesión. Para sufragar esta festividad le asigna la cuantía anual de 4 libras y 8 sueldos que se obtendrían perpetuamente del alquiler y renta de la casa familiar incluido su huerto, y otro huerto anexo. De la administración de estos bienes se encargará el cura y el

---

<sup>294</sup> A. M. A. Op. cit. 54 vº.

<sup>295</sup> A. M. A. *Libro de escrituras* del escribano Miguel Juan Polop, "Concordia entre Mariana García viuda y Vicente Ribera", año 1769, folios 16 vº-18 vº.

<sup>296</sup> Recordemos que en dos ocasiones acata y realiza allanamiento ante las demandas de la parte de Mariana García.

<sup>297</sup> Esta cuantía es mayor que la herencia total que recibió Joaquín García, que ascendió a 219 libras y 8 sueldos.

<sup>298</sup> "con el justo motivo de no tener asendientes, ni descendientes algunos, ni esperanza de ellos..." Op. Cit. folio 56 vº.

alcalde, quienes alquilarán estos bienes cada cuatro años. La fundación y administración de esta obra pía debía ser laica, y los bienes no debían pasar nunca ni a la iglesia ni al ayuntamiento<sup>299</sup>.

- En lo que quede, nombra heredero a Joaquín García<sup>300</sup>, pero con la condición de disfrutar de los bienes 15 años después de la muerte de los otorgantes. En ese lapso de tiempo desea que éstos se arrienden, y con su renta se compren más tierras que sirvan para sufragar e instituir un nuevo vicario para la iglesia de Anna. A este mismo fin dedica los bienes muebles de su casa. En el caso de que no se contratase un vicario, estas rentas se destinarán a misas rezadas por las almas de los otorgantes. Además, si los hijos herederos de Joaquín no aparecieran y aceptaran la herencia, (a los quince años de la muerte de Joseph o Mariana), de la renta de estos bienes se pagaría 25 libras anuales para la dote de la huérfana más pobre que hubiere por vía paterna, y si no la hay, para la doncella más pobre del pueblo<sup>301</sup>.

Joseph Ribera, que a la hora de testar sufría un "accidente apoplético", falleció en el lapso entre 1766 y 1769<sup>302</sup>, y Mariana García murió en 4 de abril de 1784, según recoge en su *Apuntes Históricos de la Villa de Anna* D. Vicente Rausell (1942). Añade:

"...dejó bienes para la fundación de una Capellanía o Beneficio bajo la advocación de San Joaquín en el altar de San Dionisio. El testamento de la fundación fue otorgado en fecha 19 de enero de 1782. Entablado pleito, no se llegó a tomar posesión del referido beneficio que caducó el 21 de enero de 1808."<sup>303</sup>

En notas laterales en la escritura del testamento consta que se hicieron dos copias del mismo, la primera en 1769 para Vicente Ribera, y la segunda en 1859.

"A requerimiento de Vicente Ribera, di traslado con sello primero en 14 decembre 1769; y huve por ello derechos: 2 libras, 4 sueldos."<sup>304</sup>

"En virtud de auto del señor juez de primera instancia de esta partida, libro copia con dos sellos [...] y cinco del sello cuarto, día catorce octubre, año mil ochocientos, cincuenta y nueve. Doy fe. Esteve (Rúbrica)"<sup>305</sup>

---

<sup>299</sup> "se entienda layca, y no que en manera alguna hayamos pasado ni transferido a dominio de dicho cura de esta Iglesia, ni de la Justicia y su ayuntamiento la propiedad..." Op. cit folio 56.

<sup>300</sup> "instituyo, llamo y nombro por mi legítimo, general, y universal heredero a Joaquín García mi hermano, ausente en las Islas de las Canarias..." Op. Cit. folio 56 vº.

<sup>301</sup> "es mi voluntad se dé la huérfana por dichos administradores a una doncella de esta villa, prefiriendo a la más pobre, y próxima a contraer matrimonio tanto espiritual, como carnal." Op. Cit. folio 57 vº.

<sup>302</sup> Tanto en la "Concordia con Vicente Ribera", como en la venta de "Feliciano García a Mariana García" se le nombra como viuda. *Libro de escrituras* del escribano Miguel Juan Polop, 1769, fólíos 16 vº- 18 vº, 18 vº-20.

<sup>303</sup> En el original, D, Vicente Rausell cita "Archivo parroquial de Anna, Quinquae Libri. Fol. 231 v. y Documentos varios del Archivo Parroquial."

<sup>304</sup> La concordia entre Mariana García y Vicente Ribera tiene fecha de 25 de junio de 1769.

<sup>305</sup> Op. cit. folio 53.

Al final, la obra pía no se llevó a cabo, y el testamento de Joseph Ribera y Mariana García fue motivo de pleitos hasta 1859, desconocemos entre quienes.





**Capítulo III**  
**Aportación musical de Joaquín García.**

### **III.1.- Datos estadísticos**

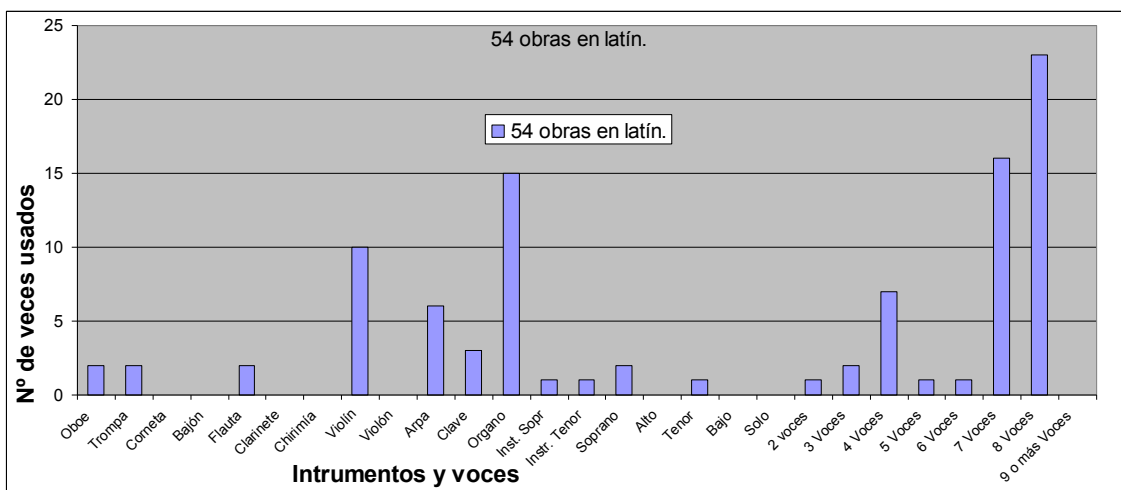
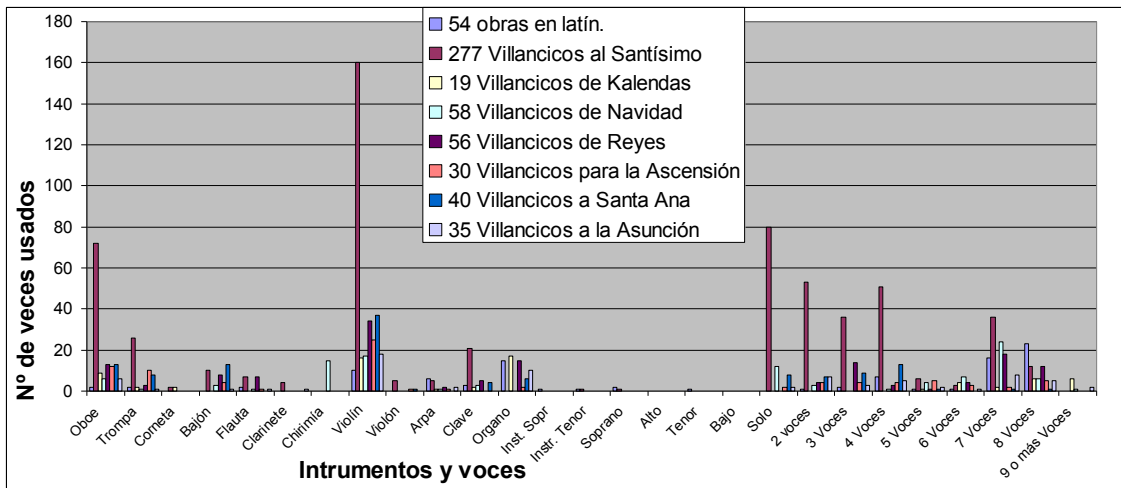
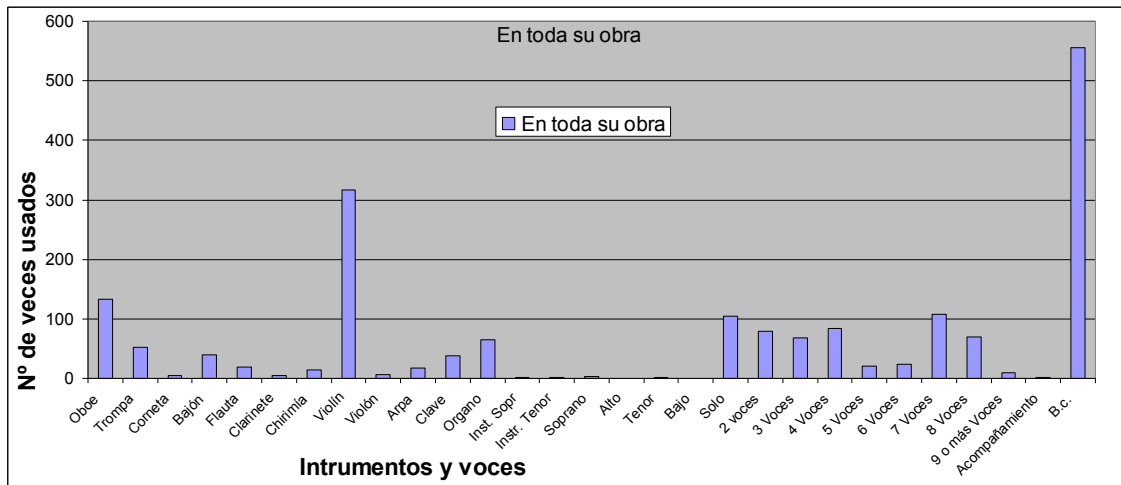
#### **III.1.1.- Criterios de instrumentación y uso de las voces en la obra de Joaquín García**

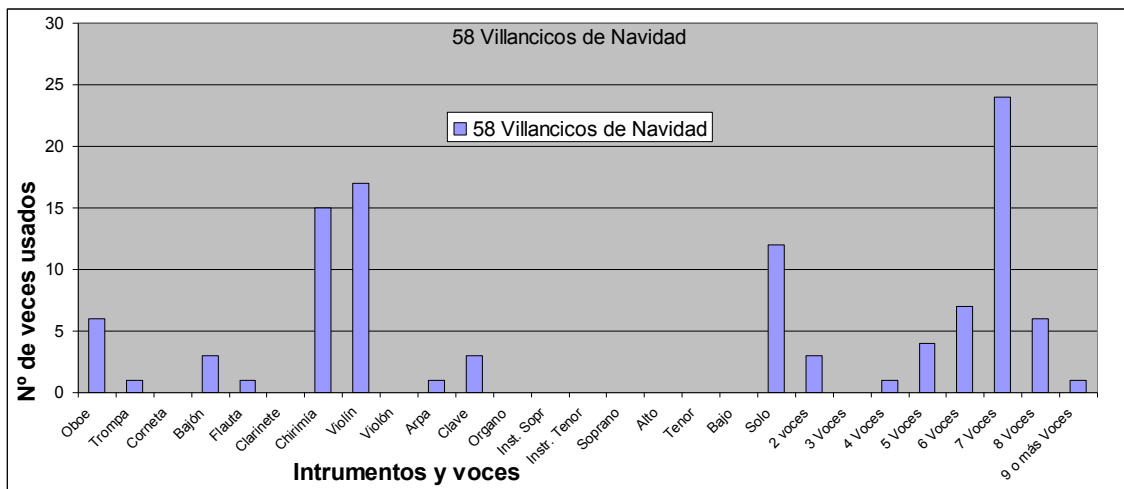
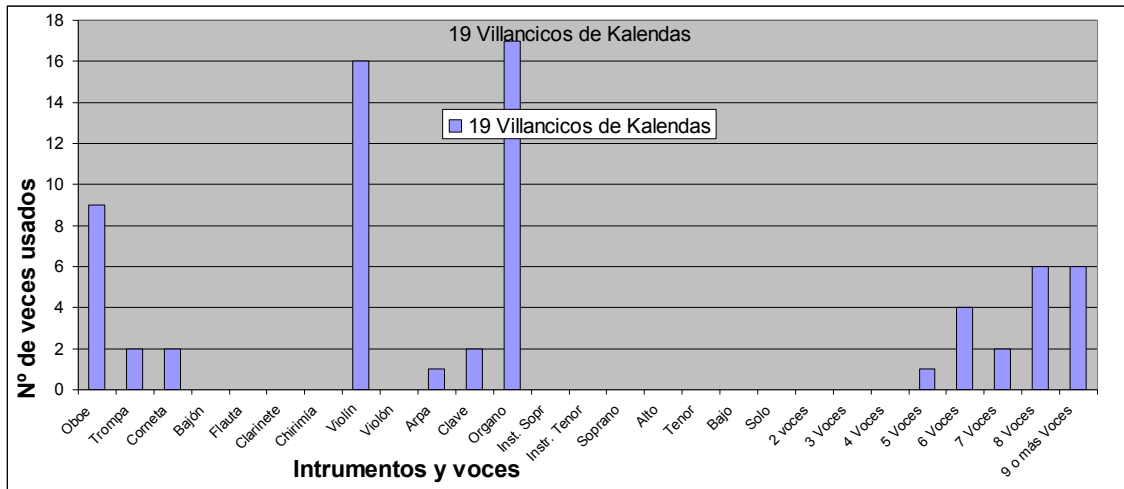
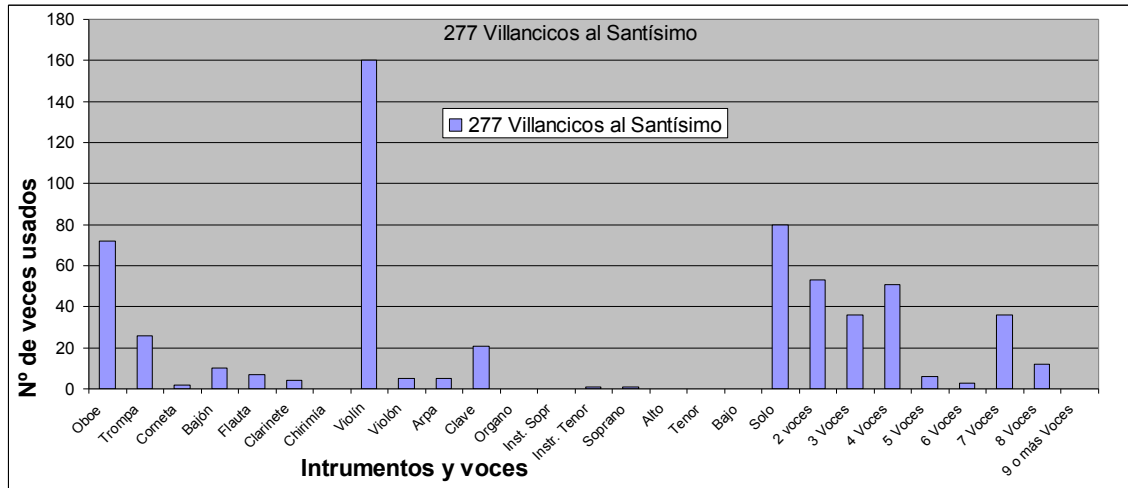
Los criterios de instrumentación son bastante homogéneos a lo largo de toda su vida. No obstante, el maestro se adapta a los nuevos tiempos con la inclusión de clarinetes y trompas al final de su obra. Usa también las chirimías en vez de oboes exclusivamente en los villancicos de Navidad.

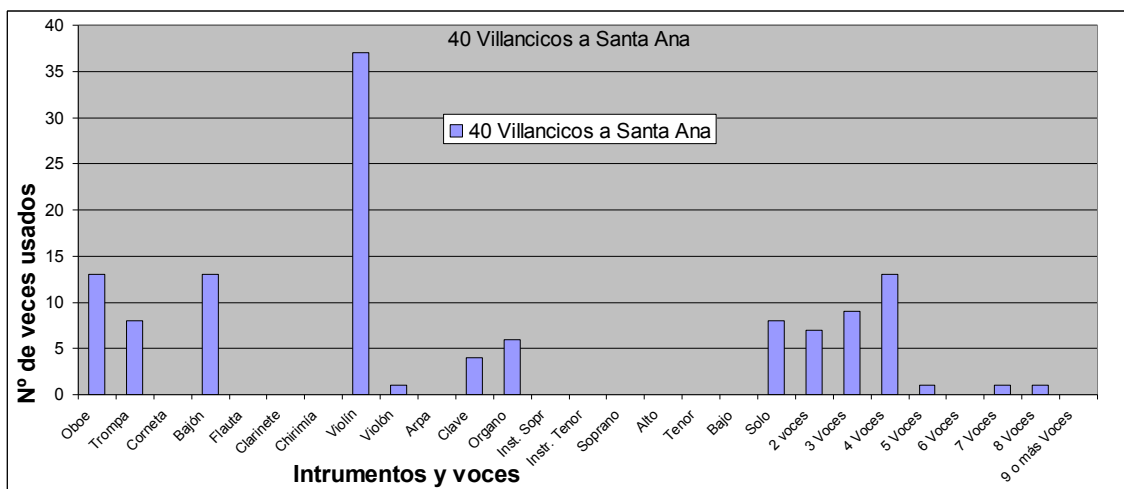
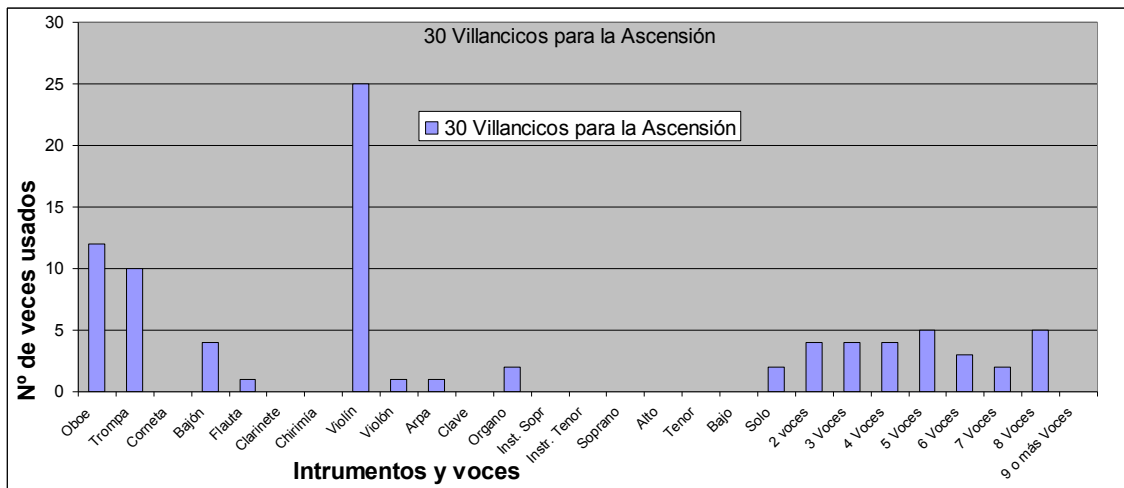
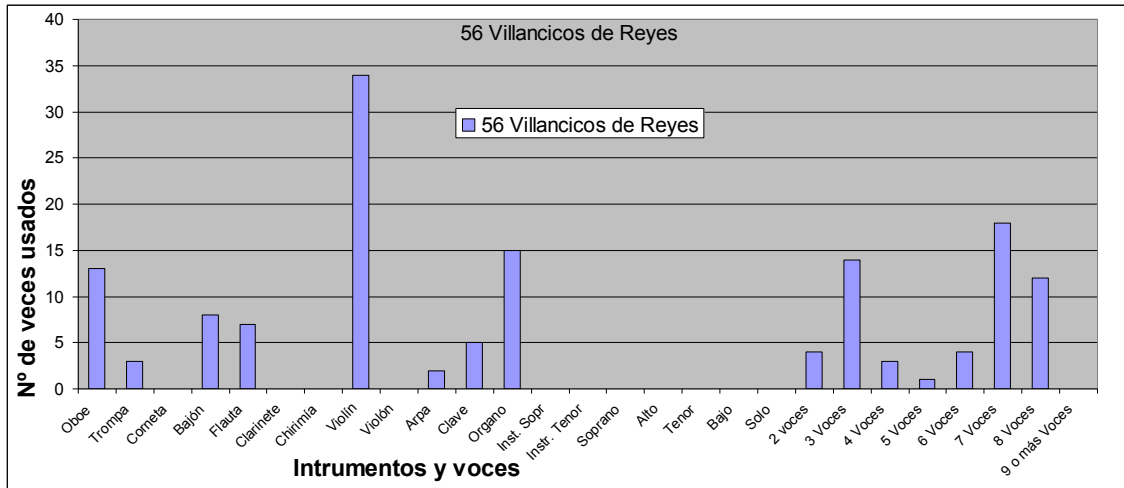
Los instrumentos concertantes más usados en toda la obra son el violín y el oboe (chirimías en Navidad), aunque también tiene música para corneta, bajones, flautas, trompas y violón. Hay también cierto criterio para seleccionar la instrumentación en función de la advocación o finalidad de la obra, así vemos cómo utiliza los siguientes instrumentos concertantes para las diferentes festividades:

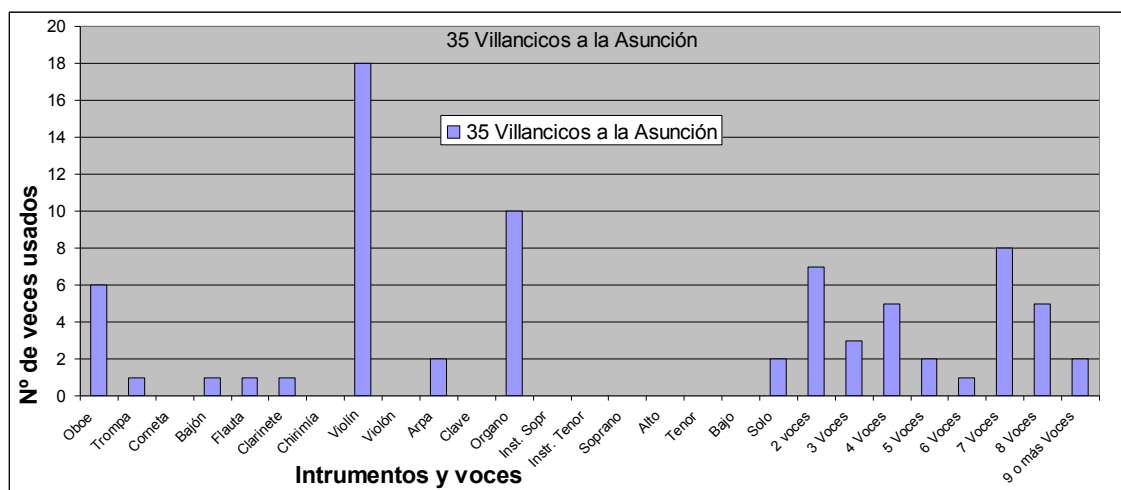
- Obra en latín: órgano
- Para el Santísimo Sacramento: violín y oboe
- Calendas: órgano, violín y oboe.
- Navidad: violín, chirimía y oboe.
- Reyes: violín, órgano y oboe.
- Ascensión: violín, oboe y trompas.
- Santa Anna: violín, oboe y bajón.
- Asunción: violín, órgano y oboe.

Compone preferentemente para pocas voces solistas, hasta cuatro en la obra dedicada a Santa Anna y al Santísimo Sacramento. El gusto por componer para muchas voces, 7, 8 o más es mayor en la obra en latín, villancicos de Calendas, de Navidad y de Reyes.



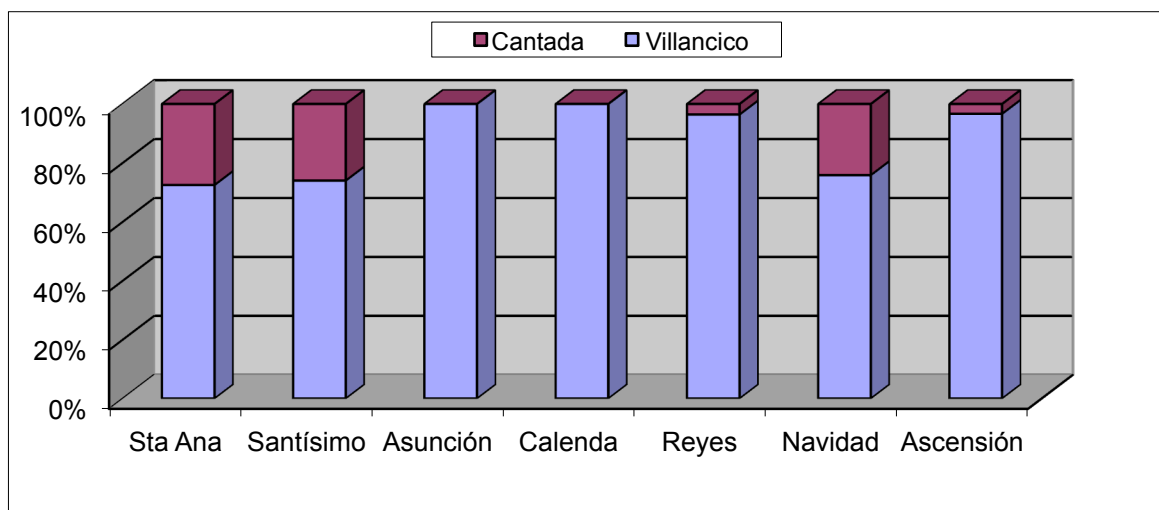




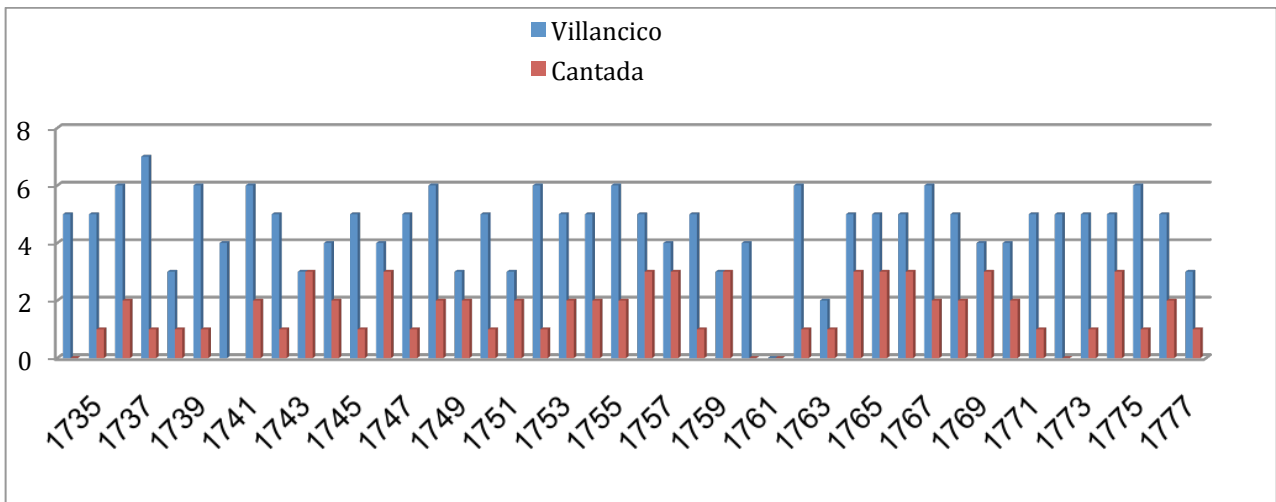


**III.1.2.- Datos relativos a la distribución porcentual de villancicos-tonadas y cantadas en toda la obra de Joaquín García.**

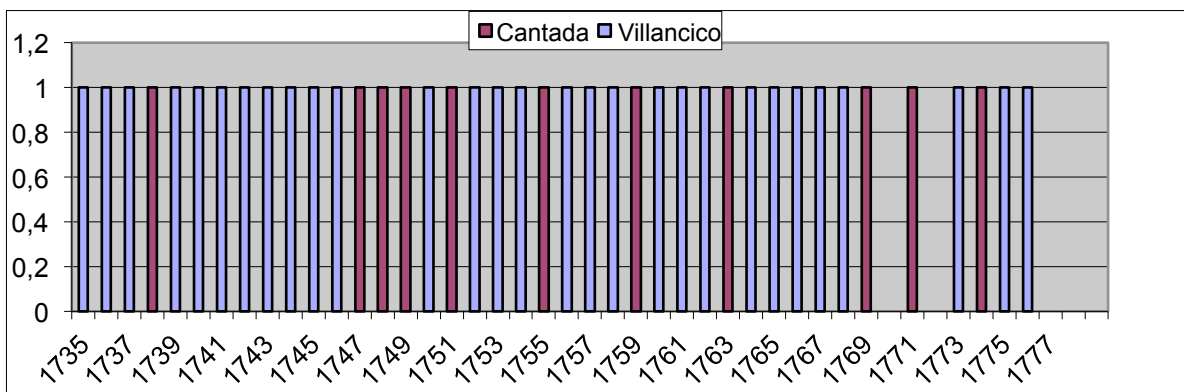
En la mayor parte de su obra utiliza el mismo porcentaje de cantadas respecto a los villancicos. No usa cantadas en la obra para la Asunción y Calendas, y en muy pocas ocasiones en la de Reyes y la Ascensión.



Esta es la distribución de Cantadas y Villancicos en los dedicados a Santísimo Sacramento. Vemos cómo es una distribución bastante homogénea a lo largo de la vida de Joaquín García, excepto en 1762, año en el que el maestro no compuso por encontrarse enfermo.



El siguiente gráfico refleja el uso alterno y sin un criterio establecido de cantadas y villancicos en la obra dedicada a Sta. Anna:



En el siguiente gráfico se aprecia la evolución en cuanto a los criterios de instrumentación en los villancicos dedicados a Santa Anna. Vemos cómo introduce el uso de las trompas (a partir de 1769), y decae el uso de bajones y el clave. Oboe y violín se mantienen en todo el periodo.

### III.1.3.- Datos Estadísticos de las obras analizadas, incluyendo originales y transcripciones.

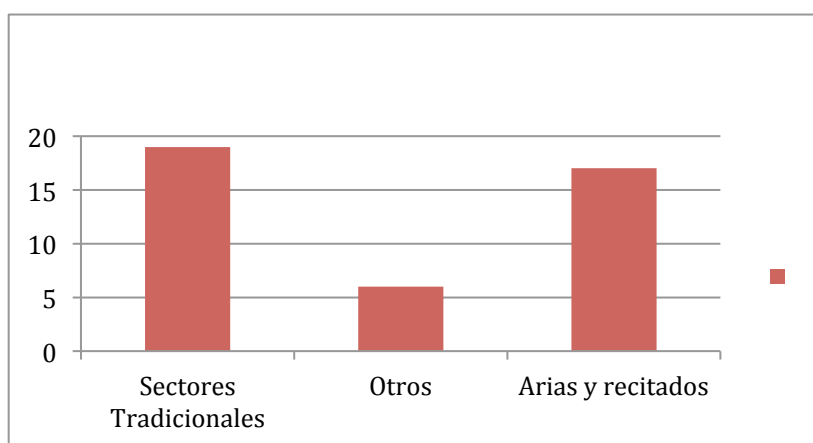
Las obras que hemos estudiado y a las que hemos tenido acceso son las siguientes:

TITULO	AÑO	CATALOGACIÓN	CANTADA, VILLANCICO, TONADA	CLAVES	TONALIDAD	FORMA	COMPASES	ADVOCACION	VOCES	INSTRUMENTOS
LLEGA, LEGA AL PANAL	1737	E/II-12	Cantada	N	Si b M	A-R-Aria	C-C-3/8	Stmo. Sacrato.	Tenor	Violín 1º-Violín 2º-Ac. Cont. -Ac. Violines
AH DEL REBAÑO	1735	E/I-1	Tonada		Sol m	E-C	3/4-3/4	Stmo. Sacrato.	Tiple	VI-Ac. Continuo
FUERA, FUERA	1735	E/I-30	Villancico-Tonada		Sol M	E-C-R	3/4-3/2-3/4	Stmo. Sacrato.	Alto	Violón-Ac. Continuo
OY EL AMOR FABRICA	1737	E/II-17	Villancico (sin definir)	A	Fa M	I-E-C	2/23C-C-C	Stmo. Sacrato.	Alto 1- Alto 2	Ac. Continuo
ATENCION, QUE HOY EMPIEZA	1737	E/I-13	Cantada		Mi m	R-A-Grave	C-12/8-3/4	Stmo. Sacrato.	Tenor	Violón-Bajón-Ac. Continuo
AY, QUE PENA	1738	E/I-25	Tonada		Re (modal)	E-C	3/4-C-C	Stmo. Sacrato.	Tenor	Corneta-Inst. Tenor-Bajón-Ac. Continuo
SI ANNA ES CAUSA DE MARÍA	1738	E/XVI-4	Cantada	N	Fa M	I-R-A	C-C-3/8	Sta. Anna	Alto	Violín 1º-Violín 2º-Ac. Cont. -Ac. Violines
IDRA DE SIETE CUELLOS	1739	E/I-30	Cantada	N	Fa M	A-Grave	2/4-3C	Stmo. Sacrato.	Tenor	Violín 1º-Violín 2º-Ac. Cont. -Ac. Violines
A OIR PRODIGIOS DE ANNA	1740	E/XVI-6	Villancico	N	Do M	I-R-A-F	C-C-C3/8-3C	Sta. Anna	T-T-A-T	Violín -Oboe-Ac. VI.Ob.- Ac. Continuo
AHORA BIEN, SI ES TAN ALTO	1740	E/II-5	Tonada	A	la m	E-C (5 letras)	3C-3C	Stmo. Sacrato.	Tiple	Ac. Continuo
TREMENDO SACRAMENTO	1740	E/II-3	Cantada		Re m	R-A-Final	C-3/4-3/4	Stmo. Sacrato.	Tenor	Ac. Continuo con Bajón
DEL AYRE DEL CAMPO	1741	E/XV-3	Villancico (sin definir)		Re m	E-C	3C-2/2	Ascensión	Tiple	Violón-Ac. Continuo
COMO SE LLENA EN GOZO	1742	E/II-12	Cantada	A	la m	R-C (5 letras)	C-C	Stmo. Sacrato.	Alto	Corneta-Bajoncillo- Ac. Continuo
DE PUNTA EN BLANCO	1742	E/II-17	Cantada	N	Fa M	E-C (6 letras)	3C-3C	Stmo. Sacrato.	Tiple	Violín - Ac. Continuo
VENID LABRADORES	1742	E/II-16	Cantada	N	Fa M	I-R-A	C-C-C	Stmo. Sacrato.	Tiple 1-Tiple 2	Ac. Continuo
JADME QUE HE DE HACER UN ENTRE A	1742	E/XIII-10	Cantada			R-A		Reyes	Tiple	Violín -Bajón- Ac. Continuo
SI OY EL AMOR	1743	E/II-24	Cantada	N	Sol m	A-R-A	2/4-C-3/8	Stmo. Sacrato.	Alto	Violín 1º-Violín 2º-Ac. Cont.
AY MI DIOS	1744	E/II-38	Cantada	N	Do M	I-A-R-A	C-6/8-C-2/4	Stmo. Sacrato.	Contralto-Tenor	Violín 1º-Violín 2º-Ac. Cont. -Ac. Violines
OH SOBERANO SACRAMENTO	1744	E/II-30	Cantada		la m	R-A	C-3/8	Stmo. Sacrato.	Tenor	Violines-Ac. Continuo
MORADORES DE EL ORBE VENID	1745	E/II-34	Villancico	N	Sol (modal)	E-C	3C-C	Stmo. Sacrato.	Alto-Tenor	Violín 1º-Violín 2º-Ac. Cont.
DE BRILLANTE HERMOSURA	1745	E/II-36	Cantada		Sol m	R-A	C-C	Stmo. Sacrato.	Tenor	Bajón 1-Bajón 2-Ac. Continuo
ROMPASE TODO EL AIRE	1752	E/XI-25	Villancico	N	La M	E-R-C	3/4-C-C	Navidad	T-A-T;T-A-T	Chirimía1-Chirimía 2- Bajo- Ac. Cont.
NAVECILLA QUE LLEVAS	1757	E/IV-16	Villancico	N	Re M	E-C	C-C	Stmo. Sacrato.	Alto1-Alto2	Violín 1º-Violín 2º-Oboe-Ac. Cont.
CUANTOS EL SOL ENCIENDE	1757	E/IV-15	Cantada		Sol (modal)	R-A	C-3/4	Stmo. Sacrato.	Alto	Bajón 1-Bajón 2-Ac. Continuo
ASOMBROSO MILAGRO	1757	E/IV-18	Cantada		Mi m	R-A	C-3/8	Stmo. Sacrato.	Alto	Violín 1-Violín 2- Bajo-Ac. Continuo
NOBLE Y MAGESTUOSA	1757	E/XV-3	Cantada		Fa M	R-A	C-C	Navidad	Tenor	Ob. 1-Ob. 2-Bajón 1-Bajón 2- Ac. Continuo
DE LA ESPHERA DE UN CRISTAL	1758	E/IV-22	Villancico	N	la m	E-C	3/8-C	Stmo. Sacrato.	Alto1-Alto2	Violín 1º-Violín 2º-Oboe-Ac. Cont.
QUIEN HA VISTO COSECHA	1758	E/IV-21	Villancico (sin definir)		Mi m	E-C	C-3/2	Stmo. Sacrato.	Tiple	Oboe-Violín-Ac. Continuo
OH DIOS INMENSO	1758	E/IV-23	Cantada		Do m	R-A	C-3/4	Stmo. Sacrato.	Tenor	Flauta 1- Flauta 2- Ac. Continuo
A DE LA SION CELESTE	1759	E/XV-15	Villancico	N	la m	E-C	C-C	Ascensión	T1-T2;T-A-T-B	Organo-Ac. Cont.
PARA QUE DIOS AMANTE	1760	E/VI-10	Villancico	N	Re m	E-C	2/23C-C	Stmo. Sacrato.	T1-T2-A-T;T-A-T-B	Violín 1º-Violín 2º-Oboe-Ac. Cont.
LA PERLA PRECIOSA	1762	E/XVI-28	Villancico	N	la m	E-C	C-3/4	Sta. Anna	T1-T2-A-T	Violín 1º-Violín 2º-Oboe-Ac. Cont.-Organo
AY QUE PRODIGIO	1763	E/VI-13	Villancico		Re m	E-C-R	3/2-C-3/2	Stmo. Sacrato.	Tiple	Violín-Ac. Continuo
A DE LAS ESFERAS	1768	E/VII-17	Villancico	N	Re M	E-C	C-C	Stmo. Sacrato.	T1-T2-A-T	VI1-VI 2-Oboe-Tpa1-Tpa2-Ac. Cont.
DEJADME DAR	1772	E/VIII-15	Villancico		la m	E-C	C-C	Stmo. Sacrato.	Tiple	Oboes-Ac. Continuo
TODO ES MISTERIO DE AMOR	1777	E/IX-19	Villancico	N	Fa (modal)	E-C	C-C	Stmo. Sacrato.	ple 1-Tiple 2-Alto2-Tenor2-Ba	Violín 1º-Violín 2º-Oboe-Ac. Cont.

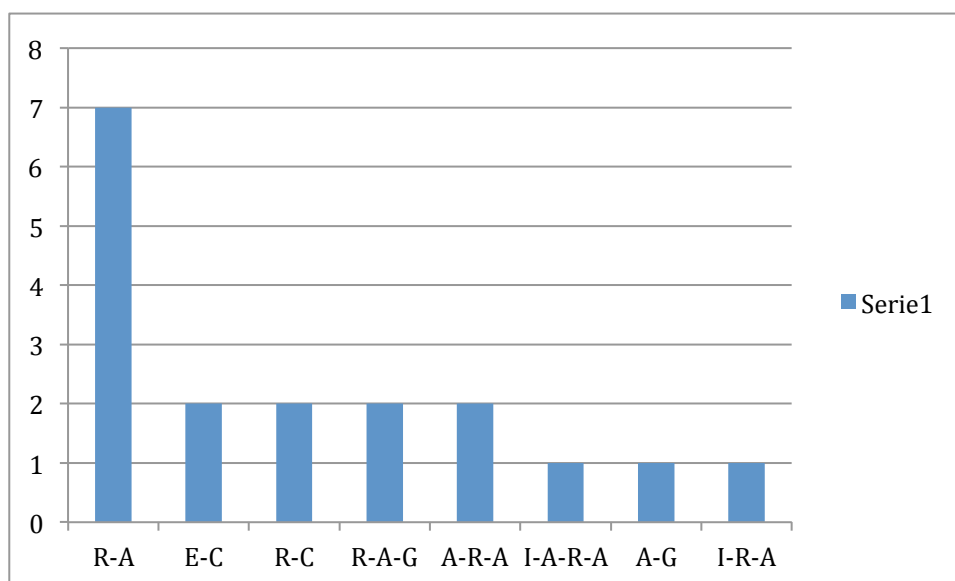


### III.1.3.1.-Datos estadísticos

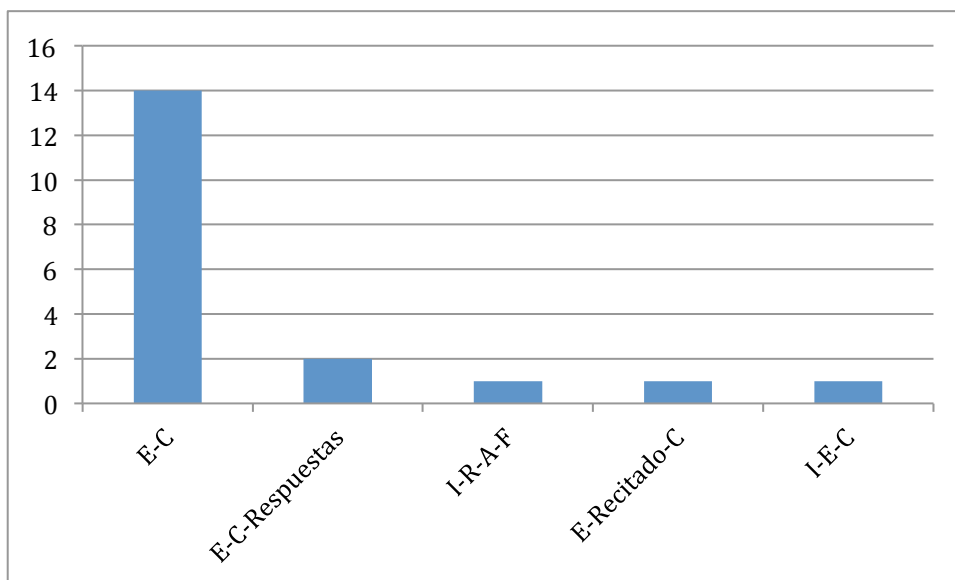
En este gráfico, entendemos como “Sectores Tradicionales”: Estribillos, Coplas y Respuestas; “Otros” son Graves, Introducciones y Finales; y “Áreas (Arias) y Recitados” están considerados aparte. Todo ello sin considerar si el tiempo pertenece a una cantada, villancico o tonada.



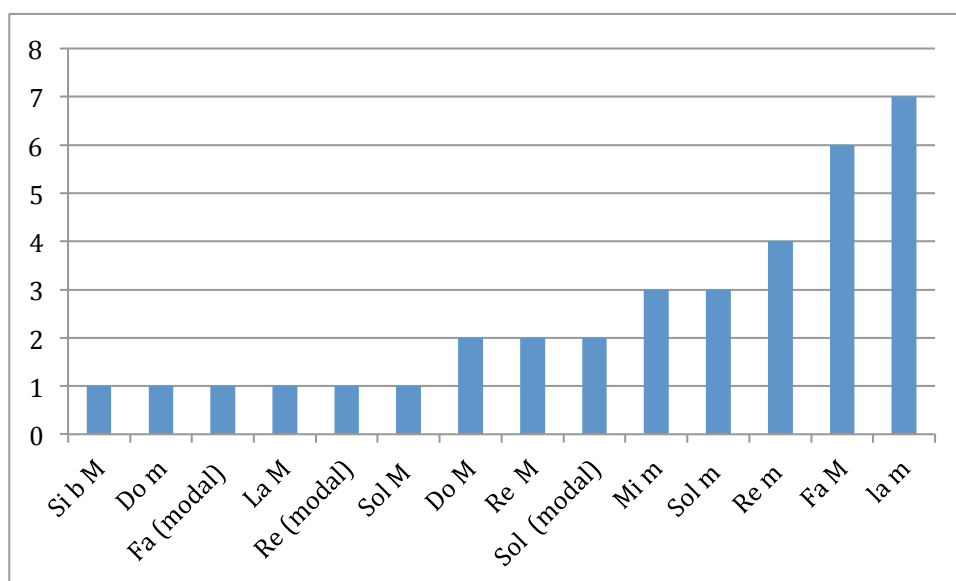
A continuación se evidencia de qué tiempos constan las cantadas estudiadas. Vemos que normalmente están formadas por un Recitado y un Área, o sea con formas plenamente italianizadas, aunque hay dos casos en los que las cantadas están formadas por Estribillo y Coplas



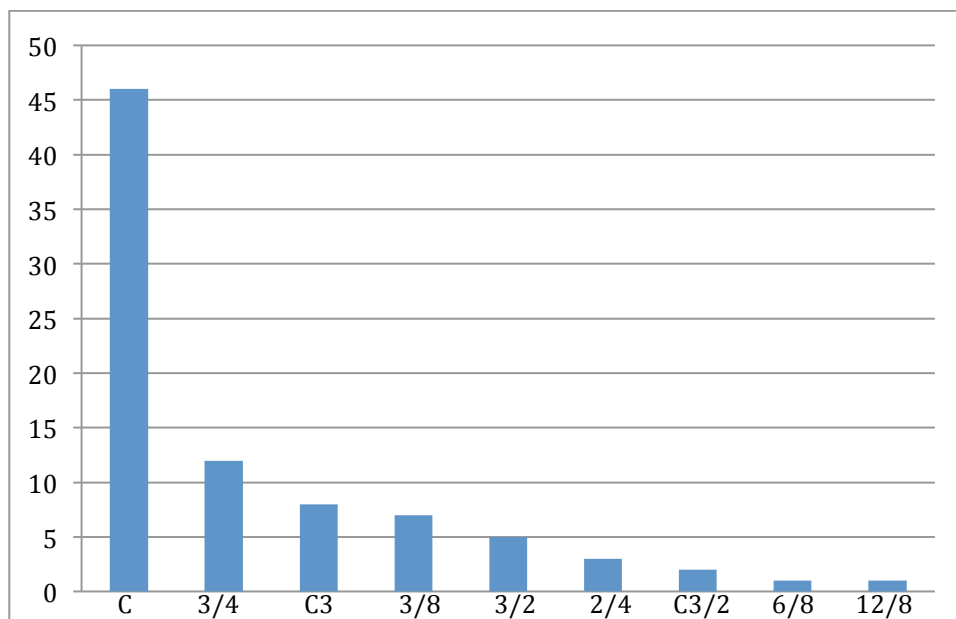
Los villancicos y tonadas están mayoritariamente formados por Estribillo y Coplas, aunque también encontramos uno con formas plenamente modernas Introducción-Recitado-Área y Final, y otros con formas mixtas, incluyendo Recitados e Introducción.



Estas son las tonalidades principales de estas obras; vemos cómo la menor y Fa Mayor, son las más usadas. Hay un uso mayoritario de la tonalidad sobre la modalidad.

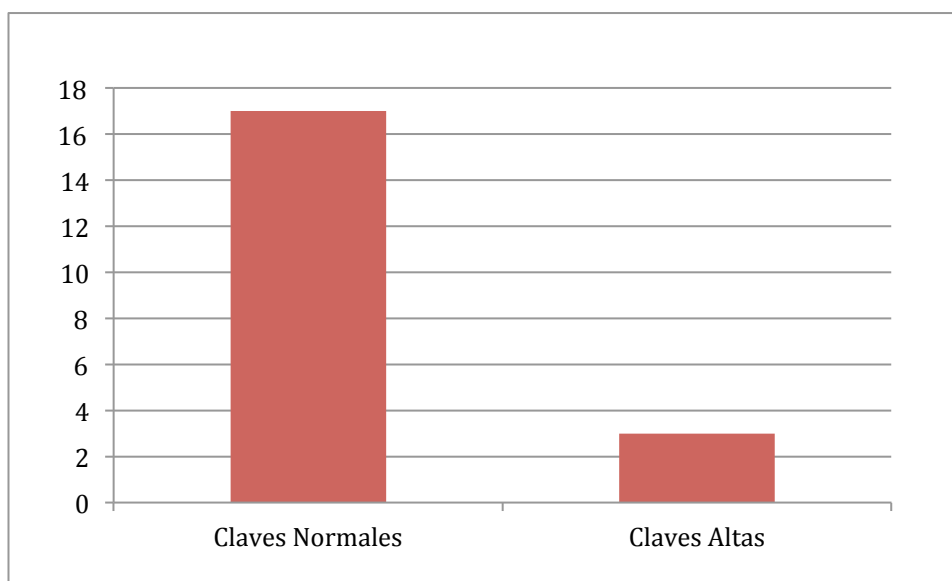


El compás más usado es el Compasillo (es el que usa en los recitados), seguido del  $\frac{3}{4}$  y compás de proporción menor o compás volado (C3).



En la obra estudiada, solamente usa las claves altas en 3 ocasiones, y en ellas la música está escrita para Tiple o Alto solista. Las claves altas eran las de sol para el tiple, do en segunda línea para el alto, do en tercera para el tenor y do en cuarta, o en fa en tercera, para el bajo. Suponían un transporte de una cuarta ascendente del tono real y su finalidad era la de simplificar la solmisación y no tener que usar bemoles en el canto. Como dice Pablo Nassarre en su *Escuela Musica, según practica moderna* (1724:311):

“Llamo claves altas a las primera que dixen; porque se figura el canto en ellas quatro puntos más alto, que en el tono natural, por donde ha de ir, y por ello se transportan estas claves en los instrumentos quarta abaxo...”



### III.2.- Obra atribuible a J. García

Desgraciadamente, y hasta el momento, no hemos encontrado música del maestro en otro archivo. No obstante, como decía, en el *Inventari de 1758*<sup>306</sup> de la colegiata de Xàtiva en el *llibre 66, fulls 333 a 334v y 335 a 338v* aparece una obra atribuida a García, sin especificar nombre:

**García** : Missa a difunts a 4 i 8 amb violí de primo tono punto baxo amb la seqüència. (No apareix reflectit a l'inventari de compra.)  
A la relació V/N figura en l'apartat d'obres de difunts.<sup>307</sup>

En el catálogo de los fondos musicales del Real Colegio Corpus Christi de Valencia<sup>308</sup> aparecen cuatro obras atribuidas a García s. XVIII:

- 1958. *Amante dueño mío*.

Aria a solo de S., dos violines y acompañamiento. Partitura en colección.

- 1986. *Entre cándidos velos disfrazado*.

Recitado y Aria de S., a dos violines y acompañamiento. Partitura en colección.

- 1987. *Incauta simple avecilla*.

Aria de A., con dos violines y acompañamiento. Partitura en colección.

- 1988. *O Divino Señor Sacramentado*.

Recitado y Aria al Santísimo Sacramento solo de A., y dos violines y acompañamiento. Partitura en colección.

Estas obras están hoy perdidas, y las referencias del catálogo dan lugar a carpetas vacías en el archivo.

---

<sup>306</sup> Arxiu Col·legiata de Xàtiva, Llibre 66, fulls 333 a 334v per a l'inventari de compra, i fulls 335 a 338v per a l'inventari de papers trobats a casa Portell.

<sup>307</sup> J. Climent, "Actas de las 1ª Jornadas de Música, Estética i Patrimoni" Xàtiva 2001

<sup>308</sup> José Climent. "Fondos Musicales de la Región Valenciana" Tomo II. Real Colegio de Corpus Christi Patriarca. Instituto de Musicología. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia. 1984. pág. 330.

### III.3.- ¿Es Joaquín García el autor de la ópera *Il trionfo dell'Ave Maria*?

Lothar Siemens, en su trabajo de estudio y transcripción de Tonadas, Villancicos y Cantatas de Joaquín García<sup>309</sup>, comenta la extraña coincidencia, (de la que se hacen eco Saldoni en sus *Efemérides de Músicos Españoles*<sup>310</sup>, y Ruiz de Lihory en su *Diccionario Biográfico y Crítico*<sup>311</sup>), por la que en 1866 se estrena en Valencia la ópera de un compositor valenciano llamado Joaquín García, titulada *Il trionfo dell'Ave Maria*, cuyo autor fue luego director escénico en las Palmas. La coincidencia en el nombre del compositor, y su localización en Valencia y Las Palmas, le hacían especular con la posibilidad de que se tratase de:

“... de un error en la fecha (1866 por 1766), o de la exhumación decimonónica de una vieja ópera tal vez religiosa de nuestro músico,...”

Tras las consultas realizadas en la hemeroteca valenciana de los diarios *Las Provincias*, y *El Mercantil Valenciano*, afirmamos que, efectivamente, dicha ópera se estrenó el 2 de mayo de 1866 en el Teatro Principal de Valencia, y que se realizaron dos funciones de la misma (2 y 3 de mayo).<sup>312</sup> No hubo, pues, error en la fecha citada por Saldoni y Ruiz de Lihory.

#### ESPECTACULOS.

**Teatro Principal.**—Funcion para hoy miércoles.—A las ocho de la noche.—51 de abono.—A beneficio de la prima donna contralto ab oluis, Sra. Giulia Sanchioli.—El primer acto de la ópera *Il Giuramento*. La ópera nueva en un acto y dos cuadros, música del joven maestro D. Joaquín García, titulada *Il trionfo dell'Ave-Maria*. El tercer acto de la dicha ópera *Il Giuramento*.

La crítica, que incluía un resumen del libreto, publicada el día 4 de mayo de 1866, nos da más información:

“Anteanoche, á beneficio de la prima donna contralto Sra. Giulia Sanchioli, se estrenó en el teatro Principal la ópera *Il trionfo dell'Ave María*, música del joven maestro valenciano D. Joaquín García. El libreto, composición también de un poeta de esta ciudad, sacado de un episodio de la conquista de Granada por los Reyes Católicos, acaecido en la noche de 8 de

<sup>309</sup> Siemens Hernández, L.: (1984:9).

<sup>310</sup> Saldoni, B.: (1881:116).

<sup>311</sup> José Ruiz de Lihory, J.: (1903:271).

<sup>312</sup> *Las Provincias*, 2 y 3 de mayo de 1866.

diciembre de 1491 durante el largo sitio de la arabesca ciudad. Tarfe, el favorito de Boabdil, y el más celebrado guerrero de la belicosa tribu de los Zegríes, arroja su manopla en señal de desafío en el campamento cristiano: todos los caballeros castellanos se disputan el honor de recoger el guante y castigar al osado musulmán, pero este honor estaba reservado al joven paje del rey, el esforzado Garcilaso de la Vega, el cual, á despecho de su monarca, se presenta en la ciudad morisca y logra en un reñido combate vencer a Tarfe, presentando su ensangrentada cabeza á la católica Isabel, y rescatando el pergamino que con la inscripción Ave Maria gratia plena había enclavado dos días antes en la puerta de la mezquita el valeroso caballero Hernando del Pulgar, y que luego arrastrará la cola del fiero caballo de Tarfe.”<sup>313</sup>

En cuanto al maestro compositor se aclara en un párrafo posterior:

“La música es debida á un joven profesor de orquesta, D. Joaquín García. No debemos juzgarle por esta primer obra, y es de esperar con el estudio y el tiempo maduren sus disposiciones artísticas.”<sup>314</sup>

No es posible pues, si esto era así, que este joven profesor de orquesta fuese nuestro Joaquín García (ca.1710-1779). Ahora bien, en el *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro Antiguo español- Desde sus orígenes hasta mediados s. XVIII* de D. Cayetano Alberto de la Barreda y Leirado (1860:345,588), aparece una comedia titulada *Triunfo del Ave-María*, atribuida a Rosete (¿), Don Pedro Rosete Niño, autor del s. XVII. Puede avalar esta obra la hipótesis de la exhumación decimonónica de una ópera antigua; y más si tenemos en cuenta que la obra de Rosete se seguía representando en los corrales de comedias de Madrid a principios del s. XVIII y es probable la relación de Joaquín con las compañías de comedias durante su estancia en Madrid.

---

<sup>313</sup> *Las Provincias*, 4 de mayo de 1866.

<sup>314</sup> *Las Provincias* 4 de mayo de 1866

### **III.4.- Análisis comparativo de los primeros versos de los villancicos, tonadas y cantadas de Joaquín García con los de José Pradas, Pere Rabassa y Francesc Valls**

Con el análisis comparativo de los primeros versos de los villancicos de Joaquín García con los de Pradas, Rabassa, Valls, pretendemos encontrar coincidencias entre estos compositores, de modo que podamos relacionarlos y así vislumbrar algo al respecto del periodo de formación de Joaquín García.

Los problemas de los compositores del Barroco Español por encontrar buenos textos para dramatizar eran tales, que pese a la prohibición de utilizar textos ya usados, ésta era una práctica común<sup>315</sup>. En el ejemplo que a continuación citamos, vemos cómo era usual el copiar las partituras, música y letra, y después intercambiarlas o venderlas. Se trata del Acta Capitular de 5 de diciembre de 1755, en la que el Cabildo Catedralicio recrimina al maestro de capilla Joaquín García por permitir al músico Mateo Guerra copiar, llevar y vender villancicos y otras obras a Tenerife:

“En este cabildo se propuso por algunos señores, que habiéndose ido Mateo Guerra, músico de esta Santa Iglesia, sin licencia a Tenerife, que han sabido por muy cierto llevó distintos villancicos, (el salmo) Dixit Dominus y (el cántico del) Magnificat de los que se cantan aquí, y también algunos motetes que perteneciendo a la fábrica se le hace en esto mucho fraude, debiéndose también tener en consideración que no es razón se canten en otras partes los mismos motetes y villancicos que en esta santa iglesia. Y considerando el cabildo que ser esto digno de castigo y que se debe tomar providencia para remediar este desorden en lo futuro, precaviendo el que los músicos no copien para vender y enviar a otras partes las obras que se cantan en esta santa iglesia, y entendiendo asimismo el cabildo y lo más que sucede en la capilla nace y procede de que el maestro, como es notorio, a todo no cumple con su obligación ni guarda ni observa puntualmente su pandecta y lo que el cabildo acuerda como es obligado de su escritura; sobre que distintas veces se le ha apercibido y especialmente por los acuerdos de 23 de marzo del 48 y 26 del mismo mes, en que se le mandaron cumplir con algunas cosas que son de su obligación y hasta ahora no ha ejecutado cosa alguna, habiéndosele hecho saber: Y conferido largamente sobre todo esto, votado por bolillas secretas, némine discrepante, se acordó que yo, el presidente secretario, llame a esta aula capitular al maestro de capilla y le haga cargo de cómo ha permitido que Mateo Guerra copie todo lo que se dice, debiendo cuidar de los papeles y obras que están en el archivo para que no se copien y lleven a otra parte; sobre que le apercibiré para lo futuro con la advertencia de que, si sucediere, tomará el cabildo la providencia que corresponde contra él en virtud de ser de su cargo el dar cuenta y razón de lo que se canta en esta santa iglesia, y así mismo le leeré los dos referidos acuerdos de 23 y 26 de marzo de 48 y también le haré cargo de lo que en ellos se le mandó, que hasta ahora no ha cumplido, apercibiéndole a que guarde y observe lo que en ellos prevenido, y que de no

---

<sup>315</sup> En este sentido versa el artículo escrito por Paul Laird y José Luís Palacios Garoz (1997): “La diseminación del villancico valenciano”.

ejecutado, el cabildo dará la providencia que tiene merecida por su inobediencia, lo que se le nota en cuanto el cabildo le manda.”<sup>316</sup>

De un análisis comparativo de los títulos de los villancicos de García con los de José Pradas, Pere Rabassa y Francesc Valls observamos:

Utiliza letras que coinciden con José Pradas en los siguientes casos<sup>317</sup>:

nº 138	Abejitas venid a libar. 1741
E/III-31	AVEJITAS VENID A LIBAR, a 4 v., con 2 vls, y bc. 1750
nº 89	Ah de la Sión celeste. 1732
E/XV-15	A, DE LA SIÓN CELESTE. 1759.
nº 234	Ah de la esfera. 1752
E/VII-17	A, DE LA ESFERA. 1768
nº 151	De la esfera de un cristal. 1731
E/V-22	DE LA ESPHERA DE UN CRISTAL. 1758
nº	En Confuso tropel de furores. 1745
E/II-25	EN CONFUSO TROPEL DE FURORES. 1743
nº 207	Moradores del orbe, atended. 1748.
E/II-34	MORADORES DEL ORBE, VENID. 1745.
nº	Para qué, Dios amante. 1734
E/VI-10	PARA QUE DIOS AMANTE. 1761
nº 85	Rómpase todo el aire. 1730
E/XI-25	RÓMPASE TODO EL AIRE. 1752

---

<sup>316</sup> Lola de la Torre, “La música en la Catedral de las Palmas, Documentos sobre la Música en la Catedral de las Palmas: 1741-1760” *El museo canario*, 1997, pág. 489, 490.

<sup>317</sup> Para realizar esta comparación hemos utilizado el catálogo de la obra en castellano de Pradas publicado por José Luis Palacios Garoz (1995:236-248) en *El último villancico barroco valenciano*, y el catálogo del archivo de Música de la catedral de las Palmas publicado por Dña. Lola de la Torre y Trujillo (1964:181-242).



nº 129      Todo es misterios de amor. 1730<sup>318</sup>  
E/IX-19      TODO ES MISTERIO DE AMOR. 1777

De las nueve letras coincidentes, en siete ocasiones García utiliza el texto con posterioridad a Pradas, y en cinco de éstas la composición del maestro de Villahermosa del Rio se fecha con anterioridad a 1735, pudiendo acceder a ellas Joaquín García cuando estaba en Valencia. Las otras obras de Pradas, datadas con posterioridad a 1735, pudieron tener un modelo previo usado por ambos maestros.

La época de la formación de Joaquín García plantea serias dudas mientras las búsquedas documentales no aporten pruebas fehacientes. Lothar Siemens opina que la formación musical de Joaquín:

“no debió ser ajena la capilla musical más próxima a su lugar de nacimiento, en este caso...la Colegiata de Xàtiva”.<sup>319</sup>

Pero hasta hoy, como hemos ya dicho, no tenemos constancia alguna de su paso por dicha Seo. Pudo estudiar (o completar su formación iniciada en Xàtiva) en Valencia, o en Algemesí (donde Pradas ejerce como maestro de capilla desde 1712 hasta 1717), pues la segunda esposa de su padre (Francisca Gil) descendía de la zona de la Huerta de Valencia (Ribarroja o Quart de Poblet<sup>320</sup>). Por su edad pudo coincidir primero con Pradas en Algemesi y luego con Pere Rabassa<sup>321</sup>(1683-1767) que fue Maestro de Capilla de la Catedral de Valencia desde 1714 hasta 1724; y posteriormente, nuevamente con José Pradas ya en Valencia<sup>322</sup>. Lo que es seguro, es que García usó letras que previamente había utilizado Pradas, al menos en siete ocasiones. El estudio comparativo de alguna de estas obras deparó las siguientes conclusiones: si bien la letra tiene un mismo origen, la música es diferente, muy diferente. Joaquín pudo usar las letras de Pradas, pero no se inspiró en su música.

---

<sup>318</sup> Le asignamos este año de composición pese a que Palacios (1995:238) lo cataloga sin fecha, puesto que Vicente Ortí y Mayor indica en su manuscrito *Poesías Sacras*, página 205v, que la letra de este villancico fue cedida a Joseph de Pradas en 1730: “Otro villancico a lo mismo, para dicho año, y para el dicho maestro”.

<sup>319</sup> Lothar Siemens Hernández (1984:10).

<sup>320</sup> A. M. A. Libro de escrituras del escribano Juan Palop. *División de los bienes de Antonio García*. Hoja 34v.

<sup>321</sup> Rosa Isusi Fagoaga (2004:88).

<sup>322</sup> José Luis Palacios Garoz (1995:89) señala que José Pradas Gallén fue nombrado maestro de Capilla de la Catedral de Valencia en 1728, cargo que ostentó durante 29 años.

En los tres villancicos compuestos por Joaquín García con anterioridad a Pradas, ambos se nutrieron posiblemente de otras fuentes, veamos<sup>323</sup>:

Tanto Juan de la Bastida, (*Moradores del orbe atended*, E-E 18-7), en 1696, como Tomás Micieces<sup>324</sup>, (*Moradores del orbe, venid*, SSE-V 40-81), en 1692 usaron esta letra con anterioridad. Más tarde también la usó Juan Francés de Iribarren (E-MA), en 1751, e Isidro Escorihuela (E-VAC 38/16)<sup>325</sup>.

Por lo que respecta al villancico *Albricias mortales*, la letra también fue utilizada por Manuel de Zumaya, (PAOXC-STRB); José Mir y Llusa, en 1753 (1753SAUE-MO); Manuel de Sumaya, (M-O;49/19) ,y Juan Martín, en 1778 (SSE-SAc).

En cuanto al villancico *En confuso tropel de furores*, no hemos podido encontrar las fuentes previas.

Tras comparar los villancicos de Joaquín García con los de Pere Rabassa<sup>326</sup>, tan solo en un caso coincide el título:

E-VAC 51/16	<i>Este es el solio en que nace el.</i>
E/V-31	ESTE ES EL SOLIO, a 7v y bc. 1759.

La comparación con la producción de villancicos de Francesc Valls<sup>327</sup> (\*1671c; †1747) depara el siguiente resultado:

M1686/30	Ay, qué prodigio	¿
E/VI-13	AY, QUÉ PRODIGIO	1763
M1611/28	La perla preciosa	¿
E/XVI-28	LA PERLA PRECIOSA	1762

---

<sup>323</sup> International Inventory of Villancico Texts, Dirigido por el Dr. Paul Laird, University of Kansas, a través de la web: <http://www.sun.rhbnc.ac.uk/Music/ILM/IIVT/vmss.html>

<sup>324</sup> “..., probablemente oriundo del pueblo palentino de igual denominación, que había sido maestro del Burgo de Osma, del Pilar de Zaragoza, y de las Descalzas Reales antes de llegar al doble magisterio de la Universidad y Catedral Salmantinas...estuvo al frente hasta 1718,...” Antonio Martín Moreno (1985:103).

<sup>325</sup> Paul Laird, International Inventory of Villancico Texts, University of Kansas, a través de la web: <http://www.sun.rhbnc.ac.uk/Music/ILM/IIVT/vmss.html>

<sup>326</sup> Hemos utilizado el International Inventory of Villancico Texts.

<sup>327</sup> Hemos comparado el catalogo de Dña. Lola de la Torre con la relación de villancicos de Valls que aporta Josep Simó i Pavia (2006) en su artículo “El villancet i el tono del barroc musical tardiu en Francesc Valls. Aportació a l'estudi d'aquests gèneres musicals”.

M1471/21	Navecilla que llevas	¿
E/V-16	NAVECILLA QUE LLEVAS	1757



**Capítulo IV.**  
**El misticismo en la música de Joaquín García.**

#### **IV.1.- Marco histórico-teológico en la Valencia del s. XVIII.**

Una característica presente en toda la obra de Joaquín García es el “misticismo” inherente a sus composiciones. Lothar Siemens (1984:11), citando a Doña Lola de la Torre, admite que Joaquín García “era muy místico, y le interesó mucho más la composición, que enseñar y dirigir a los músicos”. Esta afirmación, que compartimos, no sólo se verá reflejada en la factura de su música (sobre todo en las letras utilizadas y la retórica musical en pro de un dogma determinado), sino que estará presente en algunos de los hechos biográficos de los que tenemos constancia documental. Creemos que el origen de este comportamiento en la vida y la obra de García puede estar relacionado con el contexto filosófico-teológico que vivía Valencia en el primer tercio del s. XVIII. Es complejo y arriesgado hacer una afirmación taxativa en cuanto a aspectos y comportamientos psicológicos del personaje, pero intentaremos relacionar estas peculiaridades con un movimiento intelectual muy concreto.

El ambiente filosófico-teológico valenciano de principios del s. XVIII estuvo fuertemente influido por la corriente filojansenista, que tuvo en el obispo Josep Climent su cabeza y liderato<sup>328</sup>. Entre 1720 y 1735, años de formación de nuestro compositor, la carrera del futuro Bisbe Climent, y sus enseñanzas, estaba ya lanzada y fuertemente apoyada en la capital valenciana.

Joseph Climent nació en Castellón el 21 de marzo de 1706. En 1722 obtuvo el título de maestro de artes, en 1726 obtiene la licenciatura en filosofía, y en 1727 oposita a la cátedra de filosofía tomista, y pasa a ser catedrático de dicha materia en el Estudio General de Valencia. En 1731 es ordenado sacerdote.<sup>329</sup>

##### **IV.1.1.- El jansenismo**

El movimiento jansenista se inscribe en su origen en el marco de la reforma católica: la reflexión de dos austeros clérigos sobre el problema de la gracia, encuentra un terreno favorable en el monasterio reformado de Port-Royal. El flamenco Cornelius Jansen (1585-1638), más conocido como Jansenius, y el vasco

---

<sup>328</sup> Llidó, J. (1993:201)

<sup>329</sup> Llidó, J. (2009): “Joseph Climent, un bisbe reformador”.

Jean Duvergier de Hauranne (1581-1643) estudian teología en Lovaina, y después se hacen amigos en París; entre 1611 y 1616 pasan juntos varios años cerca de Bayona y prolongan, a través de investigaciones personales y de lecturas muy amplias, la enseñanza teológica fuertemente teñida de pesimismo agustino que han recibido en Lovaina y París. Aunque se separan pronto, Duvergier es nombrado abad de Saint-Cyran, en Poitou, y Jansenius vuelve a Flandes, donde es designado obispo de Ypres.<sup>330</sup> En 1643, se publica un enorme manuscrito, obra póstuma de Jansenius, bajo el título de *Augustinus*. Se trata de una obra puramente teológica que trata de sistematizar el pensamiento de San Agustín sobre el problema de la gracia. De hecho, interpreta ese pensamiento en el sentido más estricto. Recuerda lo que él cree debe ser la doctrina agustiniana: necesidad de la gracia divina para que el hombre pecador pueda merecer su salvación, eficacia infalible de la gracia sin perjudicar por ello a la libertad humana, y gratuidad absoluta de la predestinación. Así, en oposición a la corriente optimista representada por el jesuita Luis de Molina<sup>331</sup>, Jansenius acentúa la corrupción fundamental de la naturaleza humana y la omnipotencia de Dios.<sup>332</sup>

Por su parte, Antoine Arnauld publica en 1643 *De la Comunión Frecuente*. Arnauld era discípulo de Saint-Cyran, y como su maestro, se interesa más por los problemas morales y compromisos prácticos, que por cuestiones teológicas. Arnauld denuncia allí las prácticas de los confesores jesuitas que autorizan los sacramentos con demasiada facilidad, y recuerda las reglas de la Iglesia Primitiva, y el respeto infinito debido a la eucaristía; sin condenar verdaderamente la comunión frecuente, tiende a presentarla como un ideal casi inaccesible, inclinando así las almas creyentes más hacia la reverencia y el temor, que hacia la confianza y el amor.

Así, el *Augustinus*, y la *Comunión Frecuente* se unen y se complementan: en 1643 nace, en tanto que movimiento religioso, el jansenismo bajo su forma teológica y moral.<sup>333</sup>

---

<sup>330</sup> Bennassar, Jacquart, Lebrun, Denis, Blayau: (1980:438)

<sup>331</sup> El molinismo minimiza las consecuencias del pecado original y, según él, la naturaleza humana no está radicalmente corrompida, el hombre es capaz de hacer el bien con la gracia de Dios. Bennassar...(1980:437)

<sup>332</sup> Bennassar... (1980:439-440).

<sup>333</sup> Bennassar... (1980:440)

#### IV.1.2.-“Le Tiers Parti Catholique” en Valencia.

Este movimiento religioso tuvo un importante reflejo en la efervescencia intelectual de la Valencia del s. XVIII. Al pensamiento tradicional se le unen las interpretaciones modernas con las polémicas suscitadas. Frente a la escolástica aparece la crítica. Junto a los libros clásicos españoles, se leen los libros franceses, italianos, holandeses o alemanes, que llegan a Valencia a los pocos meses de su edición. Todo ello produce una verdadera inquietud. No es Valencia la única ciudad que sigue estas preocupaciones espirituales, pero difícilmente se encontrará en España un ambiente tan abierto y un movimiento de tanta potencia.<sup>334</sup>

Alrededor de la catedral de Valencia y de la cátedra universitaria de Joseph Climent, hay un grupo de intelectuales católicos que tuvieron gran influencia dentro y fuera de los ámbitos eclesiásticos, no sólo en tierras valencianas, sino en todo el estado español, y más allá de nuestras fronteras. Émile Appolis<sup>335</sup>, citado por Llidó, J. (1993:201), los denomina el *Tiers Partí Catholique*, y califica a Climent como cabeza y líder de este movimiento. Entre estos discípulos que comparten y apoyan el mismo proceso reformador que Climent, encontramos Felipe Beltrán, obispo de Salamanca e Inquisidor General del Estado; Alonso Cano, obispo de Segorbe; Fabián y Fuero, arzobispo de Valencia; Armayà, arzobispo de Tarragona; Pérez Bayer, de Benicassim, preceptor del Rey y canónigo de Toledo; Félix Amat... Para todos ellos, como para Mayans y su círculo, la reforma de la Iglesia y de la sociedad pasaba por la Ilustración y la formación del pueblo.<sup>336</sup> Uno de los principales medios de difusión doctrinal fue la música, y desde luego, tanto los músicos como las autoridades eclesiásticas fueron conscientes de ello. La cercanía y el acatamiento de los postulados agustinos evidenciada en los comportamientos documentados de Joaquín García, nos hace pensar que este movimiento cultural formó parte activa del andamiaje intelectual del personaje.

---

<sup>334</sup> Mestre, A: (1968:447-450) Ilustración y Reforma de la Iglesia: Pensamiento político-religioso de don Gregorio Mayans y Siscar (1699-1781)". Tesis Doctoral.

<sup>335</sup> Émile Appolis, en *Les jansénistes espagnols*, Bourdeux, Sobodi, 1966, y desde una perspectiva más amplia: *Entre jansénistes et zelanti, le tiers parti catholique au XVIII siècle*, Paris, A. y J. Picard, 1960.

<sup>336</sup> Llidó, J:(1993:201).



## IV.2.- Joaquín García y San Agustín.

Las influencias de este ambiente en la sociedad valenciana del s. XVIII fueron evidentes, pensemos que todos los párrocos de este momento se habían formado bajo este prisma teológico-filosófico. Aunque Joaquín García no llegó a tomar hábitos, su formación<sup>337</sup> se debió realizar en una capilla musical, único estamento capaz de formar a un maestro de capilla. Además, cuando el cabildo catedralicio canario manda a su representado en Madrid (Sr. Matos), que busque un maestro de capilla, entre las exigencias deja bien claro que ha de ser “mozo de buena índole y costumbres. Si pudiere ser, ordenado *in sacris* y digno, que no sea casado”.<sup>338</sup>

En las actas capitulares del cabildo catedralicio canario se recoge la negativa a comulgar de Joaquín García en diferentes ocasiones, actitud que podemos relacionar con estos posicionamientos teológicos. La primera está fechada en 23 de diciembre de 1738, y en ella, Joaquín García solicita permiso para no comulgar excusándose con su “débil compleción”.

“Al memorial de Joaquín García, maestro de capilla de esta santa iglesia, en que suplica por su poder ejecutar el mandato del cabildo para asistir con los demás ministros a las comuniones anuales de esta santa iglesia, y imposibilitado para cumplir con la de Navidades por su débil compleción y mucho trabajo con la tarea de Nochebuena y de Reyes, se le dispensen por los motivos dichos. Conferido y votado por bolillas secretas se acordó, nemine discrepante, que no pudiendo asistir con los demás ministros a la comunión de la presente Navidad en la misa mayor y, comulgando en el sagrario de esta santa iglesia a la hora proporcionada a su compleción, se le dispensa por esta vez.

7161. Cabildo martes 23 de diciembre de 1738<sup>339</sup>.

Desconocemos cuál era el problema físico que sufría y argumentó Joaquín García para no comulgar con el resto de la capilla en esta ocasión. No obstante, su actitud de no comulgar “frecuentemente” fue reiterada. En otra acta capitular, esta vez en enero de 1753, recoge su petición para que le condonen una multa que recibió por no ir a comulgar, en este caso había alegado “hallarse indispuerto”. El cabildo no le perdonó el castigo puesto que “en otras ocasiones ha faltado este ministro en esto mismo”; reincide, pues, en este comportamiento que doctrinalmente es fundamental para los seguidores de este movimiento.

“Al memorial de Joaquín García, maestro de capilla de esta santa iglesia, en que suplica al cabildo se sirva mandar levantar la multa de dos ducados que se le puso por no haber ido a comulgar el segundo día de Pascua con los demás ministros, y dice no lo ejecutó por haberse

---

<sup>337</sup> Ver capítulo del presente trabajo sobre la Formación de Joaquín García.

<sup>338</sup> De la Torre, L. (1997:422).

<sup>339</sup> De la Torre, L. (2002:467).

hallado indispuesto. Conferido y votado por bolillas secretas, y teniendo el cabildo presente que no tan solamente en esta ocasión sino también en otras ha faltado este ministro en esto mismo, se acordó no ha lugar a lo que pretende, y se guarde lo acordado sobre este asunto.”

7864. Cabildo de viernes 12 de enero de 1753<sup>340</sup>

Sendas actas, pues, desprenden información que nos hace sospechar que la actitud ante la comunión de nuestro maestro de capilla no era circunstancial, y podía deberse a un posicionamiento teológico de origen filojansenista.

Por otra parte, otro hecho también recogido por las actas capitulares y que respalda su devoción por lo agustino es que en septiembre de 1745 solicita un préstamo al cabildo para poder sufragar la festividad de Nuestra Señora de Gracia, de la que es hermano mayor. La orden de san Agustín venera a la Virgen de Gracia<sup>341</sup>.

“Al cabildo con informe de la contaduría para resolver a un memorial del maestro de capilla, en que se pide lo vencido de su salario y un préstamo de 50 pesos para costear la fiesta de Nuestra Señora de Gracia, de la que es hermano mayor.”

7490. Cabildo lunes 6 de septiembre de 1745<sup>342</sup>

Además, su hijo Agustín, (que fue bautizado con el nombre de Agustín, Fernando, Antonio y José) tomó los hábitos y fue ordenado sacerdote dentro de la orden de los agustinos<sup>343</sup>.

En Las Palmas, Joaquín García tuvo una intensa relación con los párrocos del Convento de San Agustín, muchos de ellos son componentes de la capilla de música de la catedral canaria o familiares de sus integrantes. Entre ellos:

- 74. D. Miguel Sánchez Báez (1720-1754) Arpista.
- 79. D. Pedro Hernández Zumbado (1763-1766) Hermano del violonista Eugenio Hernández Zumbado.
- 80. D. Andrés Vázquez Naranjo (1766-1771). Ayuda de Sochantre desde 1757.
- 85. D. Miguel Tomás Machado (1771-1776). Hermano de Agustín, bajonista, que fue obligado a estudiar voz, corneta, violín y flauta; Gerónimo Machado, mozo de coro; y Cristóbal Machado mozo de coro.
- 89. D. Juan Agustín Pérdomo (1780) Hermano de Domingo Pérdomo, ayuda de sochantre, y en 1757 maestro de mozos de coro.<sup>344</sup>

---

<sup>340</sup> De la Torre, L. (2003:472)

<sup>341</sup> La Virgen de Garcia fue la patrona de la ciudad de Valencia desde la reconquista hasta 1835.

<sup>342</sup> De la Torre, L. (2003:424)

<sup>343</sup> Véase el capítulo I.4. 3 del presente trabajo. Pág.:89

De la actividad filosófico-teológica del convento de San Agustín se deja constancia en el extracto de la visita pastoral del Señor obispo Don Juan Francisco Guillén entre el 23 de mayo y el 16 de junio de 1745:

“En los conventos de San Agustín, San Francisco, y Santo Domingo se lee Filosofía y Teología Escolástica.”<sup>345</sup>

El acta matrimonial de Joaquín García con Antonia Vélez de Osorio fue firmada por dos párrocos que lo habían sido de la parroquia del citado convento: Miguel Sánchez Báez, titular de la parroquia de San Agustín, y Joseph de Acosta Narváez<sup>346</sup>, que lo fue entre 1715 y 1716.

Finalmente, en el acta de defunción de Joaquín García consta que fue enterrado por propio deseo en la iglesia del convento de San Agustín.

“...dieciséis capellanes, y veinte mozos de coro, y los mismos le acompañaron a su entierro, que fue en la iglesia del convento de San Agustín por escrito declarado.

Juan de Torres y Navarro colector”<sup>347</sup>

Hemos visto cómo el agustinismo estuvo muy presente en la vida de Joaquín García. Estudiar de qué modo y hasta qué punto pudo afectar a sus composiciones es harto complejo, pero en las letras de alguna de sus obras se vislumbran estas influencias.

### **IV.3.- Las influencias filojansenistas en las letras de la música en castellano de Joaquín García**

Por el tema tratado, los villancicos dedicados al Santísimo Sacramento permiten una verdadera declaración y posicionamiento del autor en relación al tema de la comunión frecuente. En muchas de las letras que hemos analizado de los villancicos de Joaquín García, encontramos cómo se hace hincapié en la importancia del sacramento y en esa angustia y pesimismo agustiniano ante la imposibilidad

---

<sup>344</sup> El listado de párrocos de la iglesia del convento de San Agustín en Las Palmas se nos proporcionó en nuestra visita a la misma, aunque se puede localizar en el siguiente enlace:

[http://www.parroquiasanagustin.org/docpdf/parrocos\\_sanagustin.pdf](http://www.parroquiasanagustin.org/docpdf/parrocos_sanagustin.pdf)

<sup>345</sup> Francisco Caballero Mújica (2001:296): Documentos Episcopales Canarios III (1691-1768).

<sup>346</sup> Joseph de Acosta Narváez era tío de Antonia Vélez, según se desprende de los poderes que otorga a procuradores Joaquín García al respecto de un pleito por la herencia del mismo. Ver en este trabajo página 500.

<sup>347</sup> A. H. D. *Libro del Sagrario*, pág. 144.

humana para poder comulgar libre de pecado. Algunos ejemplos son las siguientes letras:

Más, hay, que si tu gracia no consigo  
ansioso de tal bien humilde digo,  
para llegar a tan divina mesa  
cargado de mis culpas, que me pesa.

*Asombroso Milagro, 1757 E/V-18*

pero, oh, terrible suerte  
mira, hombre,  
que si vida da, también da muerte:  
llega con viva fe y amor constante;  
gozarás de un Dios las delicias, fino amante.

*Oh, Dios inmenso, 1758 E/V-23*

El apóstol infiel, cuando la Institución  
comió en pecado de este agosto Pan  
Pero muerte cruel con desesperación  
le arrojó desde Dios hasta Satán.

*Cuantos el Sol enciende, 1757 E/V-15*

La tonada “*Ah del Rebaño*” (E/I-1<sup>348</sup>) fue compuesta en 1735 para la Festividad del Corpus. Se trata de unas de las primeras piezas compuestas al llegar a la isla. Es, a nuestro entender, una declaración de principios: musicalmente auna el gusto por la herencia musical recibida del barroco del s. XVII español, a través de su una concepción formal contrapuntística, en canon entre la voz solista y el violín; por otra parte, el tempo y los elementos de ornamentación rítmica (mediante el uso de tresillos y puntillos) que adornan los motivos, tienen una clara influencia popular y escénica; además, la letra semánticamente contiene afirmaciones que podemos relacionar con los principios filojansenistas (en las coplas se remarca la importancia de la comunión y de la preparación previa para la misma).

---

<sup>348</sup> Signatura de la clasificación del Archivo de Música de la Catedral de las Palmas realizada por Dña. Lola de la Torre y Trujillo (1964:222).

El texto es el siguiente:

### **Estribillo**

¡Ah del rebaño, ala! digo,  
Pastor soberano, ¡qué amante, qué fino!  
Cuida de tus ovejas,  
con dulces caricias, con tiernos cariños

### **Coplas**

		Versos y Rima
A tu rebaño llega,	}	7
Pastor amante,		5a
la ovejilla que quiere		7
que Dios la guarde;		5a
cuenta con ella,	}	5b
que ha de ser la alegría		7
de tus ovejas.		5b
	Bordón	

Pues de pasto del alma  
haces alarde,  
en tu gracia perenne  
la fe se abrase;  
ay, que se quema  
en la hoguera divina  
de aquella oblea.

Como simple ovejuela  
quiere anegarse  
en el río celeste  
de tus disfraces;  
ansiosa llega  
a beber en la fuente  
de tus finezas.

A tus silbos pretende  
correr amante  
que a tu gracia le debe  
favores grandes;  
ay, qué grandeza,  
que tu amor la convida  
en esa mesa.

Quién pudiera, Dios mío,  
fino adorarte,  
y en la luz de esa hoguera  
sacrificarme;  
mas, ay, qué pena  
que parezco perdida  
ingrata oveja.

Que tu amor hoy apela  
mi fe constante,  
aunque ingrato parezca  
oveja errante;  
rendida llega  
pues si eres pan de vida,  
la vida espera.

En el caso del estribillo, la estrofa utilizada es la silva asonantada<sup>349</sup>, junto a los versos endecasílabos y heptasílabos, pueden introducirse otros versos de número impar de sílabas, en este caso un verso eneasílabo. Desde el punto de vista semántico, el texto hace referencia a la primera Carta de san Pedro, dirigida a las comunidades de la diáspora judía. Les dice:

"Apacentad el rebaño de Dios que os ha sido confiado, no por la fuerza, sino con blandura según Dios; no por sórdida ganancia, sino con prontitud de ánimo; no como dominadores

---

<sup>349</sup> Domínguez Caparrós, J. (2007:394)

sobre la heredad, sino sirviendo de ejemplo al rebaño. Así, cuando aparezca el Pastor soberano, recibiréis esa corona inmarcesible de la gloria" (I Pe. 5, 2- 4).

A Jesús se le describe con frecuencia como pastor, (I Pe. 2 25; Jn 10 11 +; Hb 13 20), pero el título de pastor soberano, mayoral, sólo aquí aparece, en un contexto de servicio.

En las coplas, la estrofa utilizada es la seguidilla compuesta<sup>350</sup>. La seguidilla es combinación propia de la poesía ligera popular, tal como atestigua su irregularidad silábica. Sus temas más frecuentes son alegres, de carácter amoroso, irónico y burlesco, aunque no falten los temas serios, tristes o dramáticos. Se asocia la seguidilla con los bailes rápidos, festivos y airosos<sup>351</sup>. Los tempos rápidos, basados en ritmos populares, fueron característicos de la música de Joaquín García y motivaron quejas de los músicos y reprobaciones del cabildo catedralicio en este sentido. El acuerdo capitular de 19 de septiembre de 1735 recoge literalmente: "*nunca se la ha visto en esta Santa Catedral la aceleración de capilla que ahora se reconoce.*"<sup>352</sup>

La semántica desarrolla el tema del estribillo. Continúa pues con la metáfora del pastor: Jesús; el rebaño: la cristiandad; y la oveja: el hombre que suplica el amparo divino. La segunda estrofa continúa con la alegoría del rebaño, pero introduce la imagen metafórica del "*pasto del alma*" refiriéndose a la comunión y enlazando el tema del Pastor soberano con el Santísimo Sacramento, "*aquella oblea*", para el que está dedicado el presente villancico. Las estrofas quinta y sexta hacen hincapié en lo importante que es estar preparado para poder tomar la comunión: *Quién pudiera, Dios mío, fino adorarte,.. mas, ay, qué pena que parezco ingrata oveja*. El contenido doctrinal de estos versos es plenamente filojansenista.

Conocer quién escribe los textos de la obra de García, y saber qué influyó en los mismos, es complejo. Como hemos visto, parte son copiados de otros villancicos, práctica prohibida, pero del todo habitual por parte de los maestros del s. XVIII español. Otros son escritos por él con casi absoluta seguridad. Un villancico compuesto para la festividad de la Asunción de 1768 fue mandado destruir por el Cabildo, por contener en su letra "proposiciones impropias y no correspondientes" al

---

<sup>350</sup> La seguidilla compuesta consiste en una seguidilla simple (cuya versificación es: 7, 5a, 7, 5a), a la que se añade un bordón o estribillo de tres versos: el primero y el tercero son pentasílabos, y riman en asonante; el segundo es heptasílabo y queda suelto.

<sup>351</sup> Domínguez Caparrós, J. (2007:374)

<sup>352</sup> Lola de la Torre. Revista "El museo canario", Documentos sobre la Música en la Catedral de las Palmas (1721-1740). Pág. 439.

caso, aunque se permitió al maestro que salvara su trabajo de composición musical para aplicarles nuevas letras “..., sacando dicho maestro de capilla su composición para que pueda usar la capilla de ella con letras correspondientes a la gravedad del templo y circunspección de los oyentes”.<sup>353</sup> Aunque es difícil saber en qué medida las influencias filojansenistas del ambiente cultural, filosófico y teológico de la Valencia del primer tercio del s. XVIII se vislumbran en estas letras, la importancia de la comunión y de la preparación previa para administrar o recibir los sacramentos (parte fundamental de este movimiento religioso), está presente en ellas.

Otro caso encontramos en la cantada *Si Anna es causa de María* (E/XVI-4<sup>354</sup>)<sup>355</sup>, dedicada a la Sra. Santa Ana y compuesta en 1738, presentando también contenidos que podemos asociar con este movimiento teológico. El texto es el siguiente:

Si Anna es causa de María  
y ésta del Divino Sol,  
sin Anna quedará el mundo  
en su antigua confusión

Luego, felices mortales,  
ya en Anna conseguiréis  
salir del obscuro caos  
en que os puso vuestro error.

La estrofa usada es una *cuarteta o copla*<sup>356</sup>, formada por cuatro versos octosílabos con rima asonante en los pares.

El texto ejemplifica, usando proposiciones de lógica aristotélica, la relación entre Santa Anna, María, Jesús (identificado metafóricamente con el Divino Sol), y el fin del pecado original (antigua confusión, obscuro caos), concluyendo que ya en Anna se consigue salir pecado.

---

<sup>353</sup> Lola de la Torre. Revista “*El museo canario*”, Documentos sobre la Música en la Catedral de las Palmas (1761-1780). Pág. 498.

<sup>354</sup> Signatura de la clasificación del Archivo de Música de la Catedral de las Palmas realizada por Dña. Lola de la Torre y Trujillo. Revista “*El museo canario*”, año XXV, enero-diciembre 1964, pág 258.

<sup>355</sup> Análisis de la transcripción realizada a partir de los facsímiles originales Archivo Histórico Diocesano de Las Palmas de Gran Canaria.

<sup>356</sup> José Domínguez Caparrós, “*Diccionario de métrica española*”, Alanza Editorial, Madrid, 2007, pág.65.



La lógica aristotélica era un análisis del pensamiento según su forma, y trataba especialmente del concepto, del juicio, el razonamiento y la demostración. Se debe tener en cuenta que, como el saber teológico se proponía el conocimiento de la verdad, en este caso de Dios, la lógica era una disciplina imprescindible. Así, la lógica se convertía en un puente entre la filosofía y el teocentrismo, o, en otras palabras entre Aristóteles y Santo Tomás.<sup>357</sup>

El apoyo al pensamiento lógico por parte de las corrientes ilustradas del ambiente valenciano de principios del s. XVIII, se plasma en la fundación por parte del Bisbe Climent de la cátedra en la Universidad de Valencia sobre el "*Maestro Cano o De Locis Theologicis*", de influencia aristotélica-tomista.<sup>358</sup> Después, en Las Palmas, Joaquín pudo seguir utilizando estos planteamientos, pues, como ya hemos dicho, "en los conventos de San Agustín, San Francisco, y Santo Domingo se lee Filosofía y Teología Escolástica."<sup>359</sup>

Esta actitud ejemplificadora, hasta cierto punto catequística de las letras de Joaquín, muestra un interés por la explicación racional de los hechos históricos a los que se refiere. Vemos en ello, los mismos rasgos que comenta Antonio Viñao Frago (2004:107) refiriéndose al adoctrinamiento en las catequesis:

"Dos son los rasgos erasmistas cuya permanencia puede apreciarse en el s. XVIII, entre prelados y clérigos reformistas e ilustrados. Uno de ellos, el relativo a la predicación o explicación catequética...El otro en la preferencia del método histórico. El gusto del siglo por la historia, y la necesidad de hacer frente a las críticas de los llamados "filósofos del siglo" y "libertinos" en relación con el carácter divino de la Iglesia católica, así lo exigía. Por otra parte, ello no tenía nada de nuevo. Este era el método aconsejado por san Agustín en su *De cathequizandibus rudibus*."

---

<sup>357</sup> J. T. Uribe Ángel (2003:84).

<sup>358</sup> Díaz, Gimeno, Sánchez, Olucha, Palacios, Monferrer, Beltrán y Llidó (1993:201).

<sup>359</sup> Francisco Caballero Mújica (2001:296).



**Capítulo V.**  
**Transcripción, estudio y edición de seis villancicos de**  
**Joaquín García.**



**Estudio y Edición del Villancico**  
*Al Santísimo Sacramento*  
*Villancico a 4 con Violines y Trompas.*  
**A de la Esfera.**  
*E/VII-17. Año de 1768.*  
**Mtro. Joaquín García (c. 1710-1779)**

## **Instrumentación. La trompa de caza.**

El villancico al Santísimo Sacramento *A de la Esfera*, fue compuesto en 1768 a cuatro voces: tiple 1, tiple 2, alto y tenor; dos trompas; dos violines -el primero doblado por un oboe- y acompañamiento continuo. La principal innovación en su instrumentación es el uso de la trompa de caza.

## **La trompa en la Capilla de Música de la catedral Canaria.**

En la catalogación del Archivo de la Capilla de Música de la Catedral de Las Palmas que realizó Lola de la Torre (1964:229), consta que para la festividad del Corpus de 1765 Joaquín García compone, entre otras obras, la cantada *Soberano Señor* (E/VI-28) para el siguiente conjunto instrumental: a solo, con dos violines, dos trompas y bajo continuo. Es la primera obra inventariada en la que utiliza la trompa. Desconocemos para que músicos escribió estas partes, pues en la Isla no había nadie que supiese tocar este instrumento<sup>360</sup>. Sea quien fuere, sí creemos que hay una relación directa entre este hecho y que en septiembre de ese año 1765 el cabildo tome la decisión de importar dos trompas de caza y un clarín.

8582- Lunes 23 de septiembre de 1765

Que se envíe a buscar dos trompas y un clarín.-Acordóse se escriba al señor arcediano Verdugo, diputado del Cabildo en la corte de Madrid, para que compre y remita en primera ocasión dos trompas de caza y un clarín para la capilla de música de esta santa iglesia, por cuenta de fábrica, procurando sea todo de lo mejor, que se le abonará su costo.<sup>361</sup>

Un año después, en agosto de 1766, se compraron las dos trompas en plaza.

8641- Cabildo lunes 18 de agosto de 1766

Acordóse, conferido y votado por bolillas secretas, nemine discrepante, que el señor racionero Díaz solicite las dos trompas que dicen tiene don José Méndez y, siendo de satisfacción y dándolas ambas en 30 pesos, las compre por cuenta de fábrica y haga traer a cabildo para determinar lo que convenga.<sup>362</sup>

8643- Cabildo viernes 22 de agosto de 1766

Acordóse se tomen las dos trompas que constan en el cabildo antecedente sin embargo de pedirse por ellas 34 pesos, mediante a que los 4 pesos han sido los costos de conducción de Cádiz a esta Isla. Conferido y votado por bolillas secretas, nemine discrepante.<sup>363</sup>

---

<sup>360</sup> Sí que lo había en Tenerife, pues en el cabildo catedralicio del viernes 29 de agosto de 1766 se acuerda que “podrá acontecer se le mande [al ministril Agustín Romero Marta] a Tenerife a aprender el modo de tocarla, mediante ha de decirse se halla allá sujeto versado en dicho instrumento” De la Torre, L. (2004:485)

<sup>361</sup> De la Torre, L. (2004:479)

<sup>362</sup> De la Torre, L. (2004:485)

<sup>363</sup> De la Torre, L. (2004:485)

En noviembre de este año, el cabildo decide entregar las trompas a los miembros de esta capilla Agustín Romero Marta y Antonio Betancourt, músicos ministriles para que aprendan por ellos mismos.

8657- Cabildo lunes 17 de noviembre de 1766

Reflexionándose en este cabildo sobre el dinero gastado en las dos trompas que se compraron para la capilla de música y que, permaneciendo éstas en el cajón de las sedas donde se guardaron, no adelantan otra cosa que su misma deterioración, siendo más que cierto es el mayor enemigo de dichos instrumentos el no hacer uso de ellos, de que resulta haber gastado superflualmente dicho dinero de la fábrica para lo que no tiene facultad el cabildo, aunque sea en la más leve porción, conferido y votado por bolillas secretas, nemine discrepante, se acordó que siendo el oboe más difícil de tocar sin instrucción de maestro, hubo en esta capilla de música músico ministril que a eficacia del ejercicio y habilidad, sin intervención de maestro, consiguiera el acierto de tocarle a la perfección, se entreguen dichas trompas, una a Agustín [Romero] Marta y la otra a Antonio Betancourt, músicos ministriles, para que ejercitándose en ellas experimenten si pueden alcanzar el aire de tocarlas, sirviéndoles de estímulo el que se les atenderá, siempre que en efecto se adelanten en dicho instrumento.<sup>364</sup>

El razonamiento para entregar los instrumentos a los ministriles es interesante en la medida que expresa ciertos principios del cabildo respecto de la capilla y el aprendizaje instrumental: *el mayor enemigo de dichos instrumentos el no hacer uso de ellos*, además, no se concibe ningún gasto que no produzca beneficio, *“aunque sea en la más leve porción”*, y el aprendizaje instrumental en la capilla se basa lógicamente en el *“ejercicio y habilidad”*. Desgraciadamente los resultados de este aprendizaje sin profesor no fueron los esperados, y se acordó que Agustín Romero Marta, finalmente, se desplazase a Tenerife, donde residía el único maestro posible en este instrumento.

8666. Cabildo sábado 24 de enero de 1767

Habiéndose conferenciado si Agustín Romero [Marta], ministril de esta santa iglesia, había de pasar a la isla de Tenerife en solicitud de persona inteligente que le enseñase a tocar la trompa, votado por bolillas secretas, por la mayor parte se acordó que, pasada la festividad de la Candelaria, en el primer barco que saliere, pase a la isla de Tenerife para dicho efecto. Y volviéndose a tomar bolillas, por la mayor parte se acordó que el señor mayordomo de fábrica se informe de lo que necesita dicho Agustín Romero para pasar a dicha isla con alguna decencia, lo que informará al cabildo para cuando se reserve lo que se a de dar para su manutención en dicha isla.

8667. Cabildo martes 27 de enero de 1767

[Se le da la orden al mayordomo de fábrica para que gaste hasta 50 pesos para ropa que ha de llevar a Tenerife Agustín Romero, y “que se escriba al señor canónigo Vizcaíno en Tenerife, para que lo reciba en su casa y proporcionarle el fin para el que pasa a aquella isla, cuidando que sea continua su aplicación para que pueda habilitarse y pueda volver a esta isla dentro de 15 o 20 días, por la falta que hace. Y que si pide algún real que necesite, le podrá dar hasta 15 o 20 pesos”.]<sup>365</sup>

El aprendizaje debió ser efectivo en esta ocasión, y las dos menciones posteriores que se realizan al respecto de la trompa en los acuerdos del cabildo

---

<sup>364</sup> De la Torre, L. (2004:486,487).

<sup>365</sup> De la Torre, L. (2004:488).

tienen que ver con su uso, difusión y popularización. En el primero, en mayo de 1768, se acuerda que toquen las trompas en la procesión de Corpus por las calles<sup>366</sup>; y en septiembre de 1769, el cabildo decide prohibir su uso fuera de la iglesia, pues llega a tocarse *“hasta en los sitios más indecentes del pueblo, siendo tanta la frecuencia al usarlas y tal el maltrato que se les ha dado, que en reducido tiempo que han servido ya ha sido preciso componerlas en dos ocasiones”*<sup>367</sup>. Vemos cómo en el corto plazo de dos años el uso de este instrumento se divulgó y popularizó en todos los ambientes musicales de la isla.

### La trompa en la obra de Joaquín García

En el siguiente cuadro podemos observar las ocasiones en las que utiliza la trompa Joaquín García en su obra, apreciando su rápida incorporación y su uso en la totalidad de las festividades.

	1765	1766	1767	1768	1769	1770	1771	1772	1773	1774	1775	1776	1777	1778	1779	<b>Total</b>
Obra en latín <sup>368</sup>									1							2
Santísimo	1		2	2	2	2	1	1	2	2	3	2	3	2		25
Kalenda			1									1				2
Navidad				1												1
Reyes					1					1				1		3
Ascensión			1	1	1		1	1		1	1	1	1	1		10
Santa Ana			1	1	1		1			1	1	2				8
Asunción										1						1
<b>Total</b>	<b>1</b>		<b>5</b>	<b>5</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>6</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>4</b>	<b>4</b>		

<sup>366</sup> “Martes 31 de abril de 1768....Asimismo se acordó que se toquen las trompas en la procesión del día de Corpus por las calles en los tiempos que señale el maestro de capilla..” De la Torre, L.: (2004:496)

<sup>367</sup> De la Torre, L.: (2004:501)

<sup>368</sup> Utiliza en la obra en latín la trompa en dos ocasiones, aunque en el cuadro sólo consta una pues en el MISERERE a 6 v, D/I-14 de la catalogación de Lola de la Torre, no consta fecha.



## ¿Cómo compone para trompa Joaquín García?

Las trompas que manda comprar el Cabildo a su representante en Madrid son dos trompas de caza. El modelo de trompa de caza que se considera por la historiografía trompística antecedente directo de las trompas naturales usadas en las capillas musicales del XVIII, apareció en París en 1660, tenía un tubo más fino que permitía que tuviera dos o dos vueltas y media.<sup>369</sup>

En Valencia se realizan las primeras referencias a la trompa de caza en 1706<sup>370</sup>, fecha muy temprana. Como ocurrió en Nápoles, los austriacos introdujeron aquí el uso y aprecio por este instrumento. La corte del Archiduque Carlos contaba con trompistas que propiciaron esta rápida difusión en nuestra zona. Pese a ello, no es hasta 1726 cuando datamos la primera obra compuesta con trompas para las capillas de música. Se trata del *Dixit Dominus* de Josep de Pradas. Fue este compositor, al ser nombrado maestro de capilla de la catedral de Valencia en 1728, quien inició y propagó su uso. Así, en el periodo comprendido entre 1730 y 1735, la trompa fue el instrumento de viento más usado en la capilla de la catedral. El resto de capillas valencianas imitaron miméticamente este comportamiento, el Colegio Corpus Christi en 1730, la Capilla de S. Joan del Mercat en 1732, Alzira, Xàtiva...<sup>371</sup>

La pronta incorporación de la trompa en las capillas musicales valencianas coincidió con los años de formación de Joaquín García, entre 1726 y 1735. Según argumenta Aberola i Verdú en su estudio *Introducció i ús de la trompa a les capelles musicals valencianes*, en Valencia se desarrolló una escuela técnica claramente diferenciada, lo que condicionó la manera de componer para este instrumento. Las principales características son:

- No se usa el registro clarín<sup>372</sup>, es decir, no se compone más allá del onceavo armónico. Esto provocó un desarrollo del registro de la trompa mediante el temprano uso de los sonidos tapados<sup>373</sup>.

---

<sup>369</sup> Alberola i Verdú, J. A.: (2000:29)

<sup>370</sup> "La referència la trobem en un oratori de Teodoro Ortells, Mestre de Capella de la catedral de València, titulat *El Juicio Particular*" Op. cit. (2000:30)

<sup>371</sup> Alberola i Verdú, J. A.: (2000:50-51)

<sup>372</sup> El estilo clarín aplicado a la trompa consistía en interpretar pasajes fundamentalmente escritos para el registro sobreagudo de tal manera que se obtuvieran notas de la serie armónica muy cercanas, cromáticas si era necesario. Se le denomina estilo clarín porque los intérpretes de las capillas que estaban capacitados para acometer esta técnica eran, fundamentalmente, clarinistas.

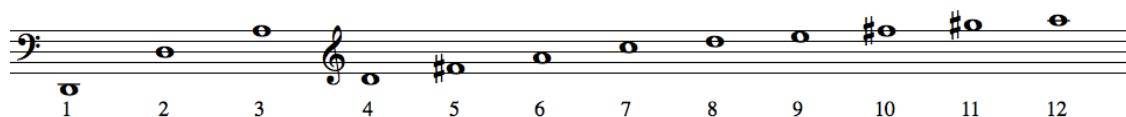
- No tiene nada que ver con las fanfarrias de caza.
- La trompa no tiene un tratamiento solista, sino que más bien al contrario, su función es de soporte armónico y rítmico. En todo caso, forma parte de un conjunto instrumental diferenciado que participa de los tradicionales procedimientos compositivos policorales.

Contrariamente, la trompa en Madrid<sup>374</sup> no tuvo una evolución propia, sino que adoptó aquello que se hacía en centro-Europa y en Nápoles, es decir: estilo clarín, uso o imitación de fanfarrias de caza y el uso de la trompa como instrumento solista.<sup>375</sup>

¿Cómo usa la trompa Joaquín García en este villancico?

Evidentemente, se debió ceñir a la calidad y habilidad de los músicos que había en la capilla catedralicia, pero su técnica compositiva se basó en la manera de componer para la trompa que había aprendido en Valencia. El estudio de las partes de trompa de esta obra nos permite afirmar:

- No utiliza el registro clarín, (el primer trompa alcanza el doceavo armónico en una sola ocasión). Además utiliza el Sol<sub>4</sub> que no está en la serie armónica, por lo que para obtenerlo es preciso usar el sistema de sonidos tapados. El primer trompa utiliza un registro medio agudo, y el segundo no va más allá del Fa#<sub>4</sub>.



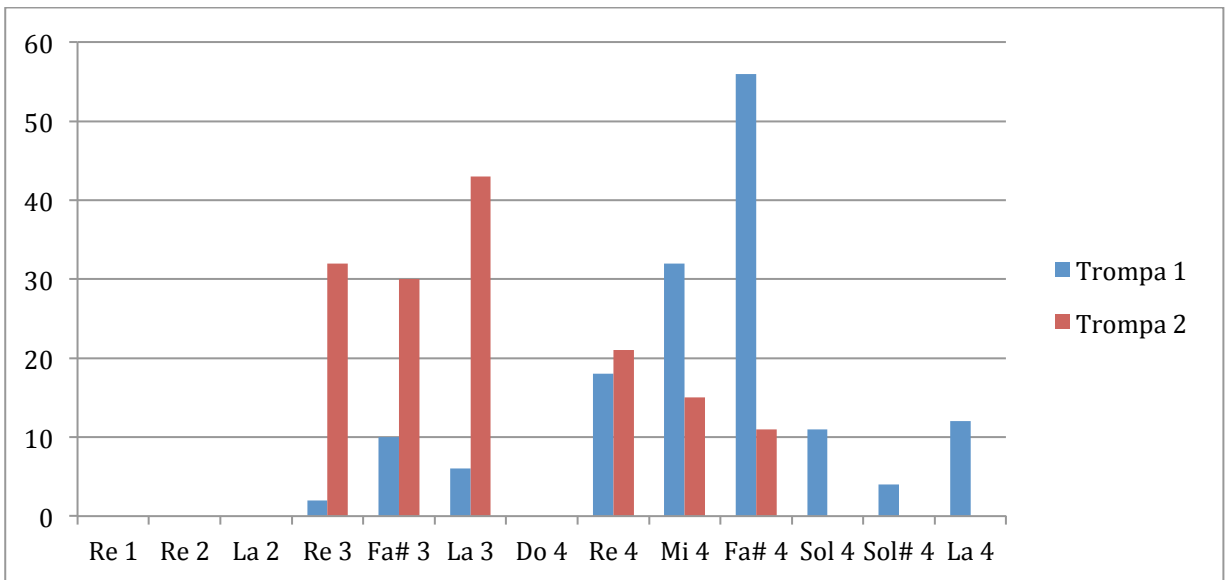
Serie armónica

El esquema siguiente señala qué notas y en cuántas ocasiones utiliza Joaquín García en el Estribillo del villancico *A de la Esfera*, para cada una de las trompas.

<sup>373</sup> La técnica de sonidos tapados consiste en modificar la afinación de los armónicos naturales mediante el uso de la mano sobre el pabellón. Esto permitía interpretar sonidos conjuntos sin que fuera necesario el uso del registro sobreagudo (estilo clarín).

<sup>374</sup> Hasta 1741 no hay trompas en la Real Capilla, Alberola i Verdú, J. A.: (2000:66).

<sup>375</sup> Alberola i Verdú, J. A.: (2000:60)



- Participa del dialogo policoral, en el caso de la introducción instrumental del villancico *A de la Esfera* en imitación con los violines.

- En el ejemplo siguiente vemos cómo es usada como soporte armónico y rítmico.

En conclusión, apreciamos que el tratamiento que Joaquín García hace de la trompa no dista de la particular forma de entender la técnica de este instrumento que se desarrolló durante la década de 1730 en las capillas musicales valencianas.

### **Los recursos literarios. Un texto teatral.**

#### Texto del Estribillo

- A de la esfera?
- Quién llama?
- Decid, y explicad  
qué misterio es el que encierra  
este soberano pan?
- Sólo diré,  
sólo he de explicar,  
que inflama las almas,  
que la vida da,  
que ciega los ojos,  
que es luz celestial.
- Tened, parad,  
oyd, mirad,  
creed, sentid,  
admirad y escuchad  
y sabréis el misterio que oculta  
el pan que miráis.
- Pues a oyr, a saber  
a saber y a admirar.

#### Texto de las Coplas solas:

- 1ª. Este el mayor milagro,  
que en pan lo veis manjar,  
es del amor Divino  
la cifra y el disfraz,  
con que a sus amados,  
viene a regalar.
- 2ª Es el que a verle llaman  
sin poderlo mirar,  
y quanto vee penetra  
con luz tan eficas,  
que da mexor vista,  
al que llega a segar.
- 3ª Es el que a sus amantes

los martiriza más,  
para que así merezcan  
que su amoroso afán,  
en gusto fenesca  
si empiesa en pezar.

4<sup>a</sup> Es el que quando baixa  
las almas a buscar,  
de aquellos que reveldes  
olvidan su deidad,  
lo buscan de guerra  
y lo hallan de paz.

5<sup>a</sup> Es en fin el bocado  
que da la sua vida,  
vianda de los hombres  
comida celestial,  
que todo es vivir  
y parece finar.

Respuesta – Pues a oyr, a saber  
a saber y a admirar.

El texto del estribillo, en forma dialogada, métricamente presenta la polimetría del teatro. Ya el título “Ah de..” tiene claras resonancias del teatro del Siglo de Oro español<sup>376</sup>. La introducción musical es más larga de lo habitual, y no solo presenta los motivos que luego desarrollan las voces, sino que tiene cierto desarrollo propio, casi como una breve obertura. El recurso teatral del diálogo también es utilizado por Pradas en varios de sus villancicos al Santísimo.

La manera de musicar este texto por parte de Joaquín García hay que entenderla como claro ejemplo de lo que comenta Villalmanzo: (1992:12)

“Esto hay que interpretarlo dentro del espíritu de una época en la que se concibe la música como un espectáculo, y los templos como un teatro...”

En este sentido Lothar Siemens (1987:557), refiriéndose al repertorio villancinesco afirma:

---

<sup>376</sup> José Luis Palacios (1995:184)

“Hay, pues algo de teatralidad tradicional en todo este repertorio músico, el cual exigía, probablemente una adecuada puesta en escena: no sólo música para “oír” sino que tenía bastante para “ver”.

En la ciudad de las Palmas la actividad escénica era escasa fuera de la catedral<sup>377</sup>. El Corpus fue en la Edad Moderna una de las principales fiestas y, como tal, una de las mayores ocasiones musicales<sup>378</sup>. Normalmente, la interpretación de los villancicos durante la octava de Corpus tenía lugar en los responsorios durante los maitines.<sup>379</sup> En la catedral de Canarias, los cultos durante el octavario de Corpus eran extraordinarios. En el siguiente texto, el campanero Francisco Sánchez Losada, en 1722, describe cuándo se interpretaban los villancicos:

“El día octavo [del Corpus] hay sermón; a la tarde se repica en dejando a vísperas y mientras anda la procesión de esta forma: desde que bajan el Santísimo del altar mayor hasta que llega al altar que se hace en la Antigua (Santa Teresa)<sup>380</sup> se da un repique y parará mientras se canta el villancico; y luego dará otro repique hasta que llegue al altar de Santa Ana en que se dice otro villancico; y luego dará otro repique hasta que llegue al altar que se hace en San Fernando en que también se canta otro villancico; después dará otro repique hasta que su Majestad esté en la iglesia de abajo y no más.”<sup>381</sup>

Para esta ceremonia compuso Joaquín García la obra que estamos analizando. Desconocemos si tuvo puesta en escena o no, pero el maestro de capilla utiliza recursos del teatro musical con una finalidad catequética, pedagógica, adoctrinante, y también de entretenimiento. Para ello hace participe al público, a los creyentes, del diálogo músico-literario identificándolos con el solista. Son éstos quienes preguntan en la primera y segunda sección del estribillo, y los componentes del coro, desde “la esfera” -actuando homofónicamente o a *solo*-, responden. En la tercera sección es el solista quien, cambiando su papel, detiene la explicación del coro y se dirige al público, argumentando y aleccionando. La cuarta sección aúna solista y coro mediante una composición principalmente homofónica. En definitiva, es una obra en la que constatamos el uso consciente del poder del espectáculo teatral-musical y la comunicación como el público.

---

<sup>377</sup> Así lo afirma en su *Noticias de la Historia General de las Islas de Canaria* Joseph Viera y Clavijo, (1776:485) refiriéndose a la ciudad de Las Palmas: “Ciudadanos sociables y corteses. Ojalá que hubiese en ella más comercio, más industria, más gusto, más artes y ciencias” .

<sup>378</sup> Pilar Ramos ( 2005:243)

<sup>379</sup> Jonh Walter Hill (2008:281)

<sup>380</sup> Los altares de la Antigua, Santa Ana, San Fernando y la iglesia de abajo, estaban dentro de la catedral.

<sup>381</sup> Santiago Cazorla (1992:436)

Desde un punto de vista de la retórica musical son las anáforas o repeticiones, interpretadas musicalmente mediante progresiones (modulantes o no), el recurso más usado, pues como argumenta López Cano (2000-124):

“la repetición [en el barroco] es básicamente una insistencia. Repetimos lo que no se ha entendido bien, lo que no queremos que se olvide; repetimos aquello que, por su importancia merece ser subrayado, repetimos lo fundamental, aunque, a veces, también repetimos sólo para redundar.”

## ESTRIBILLO

### Análisis musical. La forma

La forma del estribillo de este villancico se articula en función del texto en cuatro secciones precedidas de intervenciones instrumentales. Las cuatro secciones se organizan del siguiente modo: la primera sección es un diálogo entre el solista y el coro, que responde homofónicamente; la segunda pregunta del solista es contestada por cada miembro del coro a solo, en un diálogo muy teatral; la tercera sección es básicamente una intervención del solista y el acompañamiento continuo, sin el coro; en ella, el conjunto instrumental yuxtapone, uno los versos y remarca los procesos cadenciales; en la cuarta sección, coro y solista se unen en un proceso principalmente homofónico, los instrumentos tienen una densa textura contrapuntística de semicorcheas.

Texto	Secciones musicales	Compases
	Introducción Instrumental	1 a 12
- A de la esfera? - Quién llama?	1ª Sección	13 a 15
	Enlace Instrumental	15 a 16
- Decid, y explicad qué misterio es el que encierra este soberano pan? - Solo diré sólo he de explicar, que inflama las almas, que la vida da, que ciega los ojos, que es luz celestial.	2ª Sección	15 a 25
	Enlace Instrumental	25

- Tened, parad oyd, mirad, creed, sentid, admirad y escuchad y sabréis el misterio que oculta el pan que miráis.	3 <sup>a</sup> Sección	26 a 32
	Enlace Instrumental	32
- Pues a oyr, a saber a saber y a admirar.	4 <sup>a</sup> Sección	33 a 41



## Introducción Instrumental

La introducción instrumental de este villancico es extraordinariamente extensa, -casi como una breve obertura-. En ella, no sólo se presentan los motivos melódicos, sino que éstos se desarrollan más de lo que es habitual, incorporando un diálogo imitativo entre el conjunto de cuerdas y las trompas.

Función armónica de las trompas

Motivo rítmico-melódico

Desarrollo, modulación si m

Función rítmica de las trompas

Trompa 1

Trompa 2

Oboe

Violín 1

Violín 2

Acordes/Continuo

Tono principal Re M

Diálogo imitativo violines-trompas

## 1ª Sección

El tiple solista inicia el diálogo con la pregunta, llamada “A de la esfera?”. Joaquín García utiliza el motivo rítmico-melódico ya expuesto durante la introducción, más rico rítmicamente, más humano. El solista se identifica con los creyentes, con el público. La respuesta la realiza el Coro, desde la “alta esfera” (¿usaron otra altura escénica?), “Quién llama?”, es homofónica, escolástica y antigua, identificando esta concepción musical con lo divino.

13 *solo*  
Tiple 1 A de laes - fe - ra?  
Tiple 2 Quien lla - ma? Quien lla - ma?  
Alto Quien lla - ma? Quien lla - ma?  
Tenor Quien lla - ma? Quien lla - ma?

## 2ª Sección

La siguiente pregunta del solista es más compleja desde el punto de vista rítmico –corcheas, corcheas con puntillo, semicorcheas, semicorcheas con puntillo, fusas, seisillos...-, y melódico-armónico –está en la tonalidad de si menor armónica, presentando el intervalo característico de 2ª aumentada, y frecuentes saltos de 4ª y 5ª-. En ella hay un elemento rítmico nuevo que será recurrente en todo el villancico: el seisillo de semicorcheas. Lo usará a modo de epístrofe al final de las progresiones y con carácter concluyente.<sup>382</sup> En este fragmento apreciamos una de las constantes en la música de Joaquín García, lo que Siemens denomina españolismo<sup>383</sup>, y que retóricamente aplica con fines de popularización, de identificación con el público, con el pueblo, en definitiva con lo humano. Esto, desde luego, prueba su versatilidad y capacidad de adaptación, su dominio del lenguaje musical escénico popular.

<sup>382</sup> La figura retórica del epístrofe, descrita entre otros por Kircher (1650), consiste en la repetición reiterada de un mismo fragmento musical al final de diversas unidades, para, -según Kircher- “afirmar o negar una cosa con mucha determinación, o suplicar”. López Cano (2000:127)

<sup>383</sup> Citado por María-Salud Álvarez (1999:403).

Epístrofe

Tiple 1

de-cid, - yes-pli - cad - q.mis - te 3- rio 3 es el q.en - cie - rra es - te - so-be - ra - no 3 - 3 pan?

La siguiente respuesta del coro, a diferencia de lo que ocurría en la primera sección, es a “solo” de cada uno de sus miembros, en un proceso modulante y en un diálogo imitativo, teatral, sencillo rítmicamente -aunque con algún elemento rítmico adornado-, y con una última intervención del tenor utilizando la figura del epístrofe.

Respuesta de coro a solo en diálogo imitativo en un proceso modulante

Tiple 1

Tiple 2

Alto

Tenor

Trompa 1

Trompa 2

Oboe

Violin 1

Violin 2

pañamiento Continuo

7 3# 6 76 3# 7 3# 6 3# 65 6 5 4 3 6 4 3

fa # m: VII - I - IV  
mi m: V - I - II  
si m: V - I - V-VII - I  
Mi M: V I  
La M: V - I I  
Re M: V - I

El conjunto instrumental separa los versos y reafirma los procesos cadenciales.

### 3ª Sección

Se inicia en el compás 26, tras el enlace instrumental del compás anterior en el que las trompas vuelven a presentar el motivo principal en Re. En esta sección no

interviene el coro. El solista, literalmente, detiene la explicación anterior del coro “parad, tened,” y posteriormente se dirige al público aleccionando mediante el uso reiterado del imperativo: “oyd, mirad, creed, sentid y admirad”.

Las pausas del texto son musicadas por medio de la figura retórica del *suspiratio*<sup>384</sup>, breves pausas que interrumpen el discurso melódico. La sección tiene dos partes diferenciadas, y ambas finalizan con el epístrofe del seisillo de semicorcheas.

En la primera parte (compases 26 a 29) el conjunto instrumental dialoga en un casi canon al unísono con el solista.

The image shows a musical score for three instruments: Tiple 1, Oboe, and Violin 1, covering measures 26 to 32. The Tiple 1 part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "te - ned pa-rad, O yd, mi - rad cre-ed 3 - 3 sen - tid". The score is annotated with "Suspiratio" and "Epístrofe". Red circles highlight specific notes in the Tiple 1 part, and arrows point from the "Suspiratio" label to these circles. The "Epístrofe" label is placed above the final notes of the Tiple 1 part. The Oboe and Violin 1 parts are in treble clef and play a similar melodic line to the Tiple 1 part, with some notes circled in red. The score ends with two triplets of eighth notes in each instrument.

La segunda parte (del compás 29 al 32) presenta en una progresión modulante, una anáfora, repetición en la que la imitación está un grado conjunto por encima del modelo formando la figura retórica de *gradatio*<sup>385</sup>. La resolución de esta parte o subsección presenta el epístrofe.

<sup>384</sup> López Cano (2000:198)

<sup>385</sup> López Cano (2000:136): Según Kircher (1650) Cuando es ascendente “se usa esta figura para expresar el amor divino o se anhela el reino celeste”.

The image shows a musical score with several staves. The top staff is for Tiple 1, with lyrics: "tid ad-mi-rao, yes-cu-chad y sa-breis - el mist - te-rio, q.o-cu-ta el pan<sup>3</sup> - <sup>3</sup> que mi-rais". Above the Tiple 1 staff, there are annotations: "Anáfora" with sub-headers "Modelo", "Imitación", and "Gradatio" under a bracket. "Anábasis" is written above a long arrow pointing from the beginning of the phrase to the end. "Epístrofe" is written above a red oval around the final notes. "Suspiratio" is written above the Trompa 2 staff, with arrows pointing to specific notes in the Trompa 1 and Trompa 2 parts. The other staves (Trompa 2, Oboe, Violin 1, Violin 2, Continuo) show instrumental accompaniment with triplets and other rhythmic patterns.

#### 4ª Sección

Esta sección comprende del compás 33 al final. En ella participa el coro como conjunto homofónico, como un todo que responde, mediante el uso de infinitivos, al mandato imperativo de la sección 3ª: “Pues a oyr, a saber y a admirar”. El mensaje catequético ha sido asimilado. Mientras, el conjunto instrumental realiza un relleno contrapuntístico en movimiento de semicorcheas (violines compases 33, 38, 39 y 40) y un soporte armónico (trompas compás 38-39).

## COPLAS

Las coplas de este villancico tienen una extensión de 17 compases, y comprenden cinco letras. El compás y la tonalidad son los mismos que en el estribillo; compasillo y Re mayor. Métricamente el texto es una sextilla de versos heptasílabos con rima ababab.<sup>386</sup>La letra condiciona la forma musical cada dos versos, precedidos de una intervención instrumental. La Respuesta se incluye en las Coplas, en los compases del 14 al 17, y así se anota en las particellas del tiple 2, alto y tenor.

	Compases	Tonalidad
Preludio instrumental	1-2	Re
1º y 2º versos	3-6	Re-La
Enlace instrumental	6-7	La
3º y 4º versos	8-9	La-si-La
Enlace instrumental	10	La
5º y 6º versos	10-11	La-Re
Enlace y Respuesta a las coplas	12 - 17	Re

El prelude instrumental (Fig. 2) toma el motivo principal literalmente del 2º compás del estribillo (Fig. 1), y se resuelve en un proceso cadencial usando el apóstrofe del seisillo de semicorcheas.

The image shows a musical score for two violins. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into two staves: Violin 1 and Violin 2. A bracket labeled '2' spans the first two measures of both staves, indicating a second ending. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Fig. 1

Epístrofe

<sup>386</sup> Domínguez Caparrós (2007-387)

Fig. 2

Para musicar los dos primeros versos utiliza el material rítmico y melódico ya expuesto en el estribillo de un modo muy similar a como lo hace en el compás 17 del mismo. En el segundo verso, al texto “que en pan lo veis manjar” lo pone en música mediante una escala diatónica descendente, catábasis. La repetición del verso es casi literal en la voz del solista, aunque la segunda vez presenta una leve variación propiciada por el epístrofe.

1ª Es - teel ma yor <sup>3</sup> - mi <sup>3</sup> - la - gro, q.en pan lo veis man - jar, q.en pan lo veis <sup>3</sup> - man - jar.

El enlace instrumental de los compases seis y siete es una copia del prelude de estas coplas en el tono de la dominante La Mayor.

El tercer y cuarto versos los musica por medio de una progresión modulante que nos conduce de si menor a La Mayor.

Los versos quinto y sexto nos llevan armónicamente al tono principal de Re Mayor por medio de una escala diatónica ascendente, anábasis, ornamentada con los ritmos “populares” presentes en toda la obra.

fraz, con q.a <sup>3</sup> - sus a - ma - dos, vie - nea - re - ga - lar,

El compás 12 inicia la respuesta a las coplas tras una transición del conjunto instrumental que repite el movimiento ostinato de semicorcheas de la cuarta sección del estribillo. En la respuesta participa el coro, y presenta alguna variación con el final del estribillo en el contrapunto interno de la homofonía coral, que en este caso dialoga con el solista.



**Estudio y Edición del Villancico**

*Al Santísimo Sacramento*

*Villancico a 8 con Violines.*

*Para qué Dios amante.*

*E/VI-10. Año de 1761.*

**Mtro. Joaquín García (c. 1710-1779)**

### ***Para qué Dios amante, un villancico policoral.***

Cuando en 1733 el Cabildo Catedralicio Canario acuerda las condiciones laborales que va a ofertar para contratar un nuevo maestro de capilla<sup>387</sup>, establece que el futuro maestro deberá componer ocho villancicos para la festividad del Corpus. En sus 44 años de servicio a la catedral canaria, Joaquín García compuso una media de 6,6 villancicos por año<sup>388</sup>, de ellos, casi siempre<sup>389</sup> componía uno o dos villancicos a siete o ocho voces, de tal manera que toda la capilla pudiese participar en su interpretación. En este año de 1761 musicó cuatro villancicos: *Corsilla Ligera*, a dúo con dos violines, oboe y acompañamiento continuo; *Sepamos devotos*, a siete voces; *Devotos amantes*, a tres voces; *Para que Dios amante*, a ocho voces con violines, oboe y acompañamiento continuo.<sup>390</sup>

*Para que Dios amante* es uno de esos villancicos que regularmente componía para toda la capilla utilizando un lenguaje plenamente policoral, muy distinto del que emplea en otras composiciones. Tanto el compás, -proporción mayor-, como la polifonía, el contrapunto, los elementos rítmicos y melódicos, hacen de esta obra una composición muy diferente de otras en las que las influencias de la música italiana, del folclore español o de la música escénica, están claramente presentes. El villancico está formado por Estribillo y Coplas. El tratamiento policoral está sólo presente en el Estribillo. Las coplas comprenden tres letras, son breves, -15 compases- y están escritas en compasillo, con un lenguaje más convencional.

---

<sup>387</sup> Lola de la Torre (2002:426), cabildo del martes 20 de octubre de 1733.

<sup>388</sup> Contando los villancicos que se conservan en el archivo de la catedral de Las Palmas.

<sup>389</sup> Excepto los años 1762, y 1779 en los que no compuso ningún villancico por enfermedad, y los años 1772 y 1773.

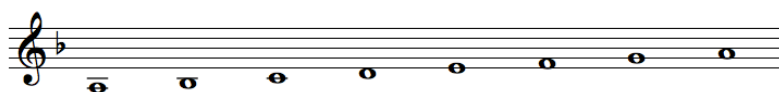
<sup>390</sup> Todos estos datos son extraídos de la catalogación que hizo de la obra de Joaquín García, Dña. Lola de la Torre, publicada en la Revista *El museo canario*, año XXV, enero-diciembre de 1964, páginas 217 a 242.

## Entre la modalidad y la tonalidad.

La armonía presente en toda la obra analizada de Joaquín García está entre la modalidad y la tonalidad. En qué medida es más evidente una u otra concepción está en función de si la obra es latín o romance; o si es formalmente concebida para muchas voces, (polifónica), o para pocas voces y es una cantada. Los límites no son claros, pero en el primer de los casos expuestos la modalidad cobra más peso que la tonalidad.

Como ocurre en el villancico *Todo es Misterio de Amor*<sup>391</sup>, creemos que hay una clara intencionalidad retórica en la selección de un modo u otro, y que esto relaciona a Joaquín García con la técnica compositiva de los maestros valencianos de fines del s. XVII y principios del s. XVIII.

El villancico *Para qué Dios amante*, está compuesto en la tonalidad de re menor, y/o también en el modo hipodórico, utilizando el *cantus mollis*. El novator valenciano Vicente Tosca define en su *Compendio Matematico* (1754:464) el segundo tono como “es á propósito para versos lyricos”. La escala usada es:



Los hexacordos que utiliza en este modo son el de Si b y el de Fa. Sobre cada nota del hexacordo se construye un acorde mayor, en los grados I, IV y V, y menor en los grados II, III y VI, pero estos acordes menores pueden convertirse en mayores si organizamos el hexacordo como una serie de quintas; entonces el acorde menor pasa a convertirse en dominante del siguiente acorde. De esta forma queda el modo circunscrito a una escala tonal, re menor armónica, y a una serie de acordes mayores y menores que, tonalmente hablando, permiten al compositor moverse en un grupo concreto de tonalidades inmersas en el modo, siendo una de ellas la tonalidad predominante.

Esta concepción de la armonía enmarca, delimita y justifica el uso de acordes presentes en este villancico. Hay un mayor número de acordes que en otros villancicos tonales analizados, (como por ejemplo en la *Perla preciosa*<sup>392</sup>), y éstos no

---

<sup>391</sup> Ver el estudio y análisis de este villancico en el presente trabajo, pág.: 257.

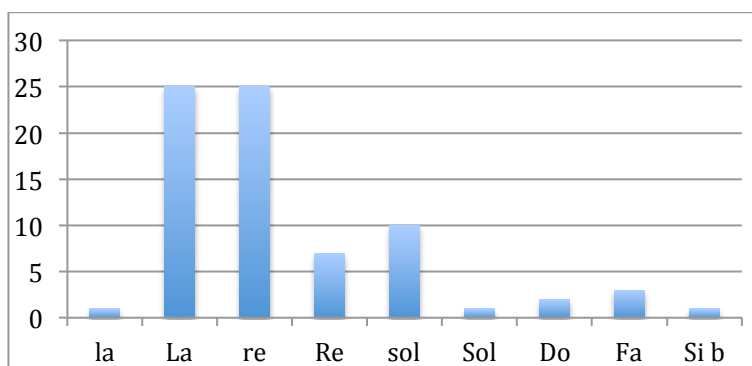
<sup>392</sup> Ver la página 364 del presente trabajo.

están sujetos al patrón jerarquizante de la tonalidad, aunque sí hay unos acordes sobre los que bascula principalmente la obra.

Así, en la primera sección del estribillo, (compases 1 al 38), el centro sobre el que oscila armónicamente es el formado por los acordes de re menor y La mayor, tónica y dominante respectivamente de la tonalidad de re menor armónica. Hay también dos procesos modulantes utilizando el círculo de quintas. Esta sección es plenamente tonal, aunque también podemos interpretarlo, bajo una concepción armónica modal, usando el segundo modo hipodórico, siendo el re la nota finalis, fa la repercusio, y el ámbito de La a La. Armónicamente todos los acordes usados en esta sección pertenecen al hexacordo de Fa.

Hexacordo de Fa      la-La      re-Re      sol-Sol      Do      Fa      Si b

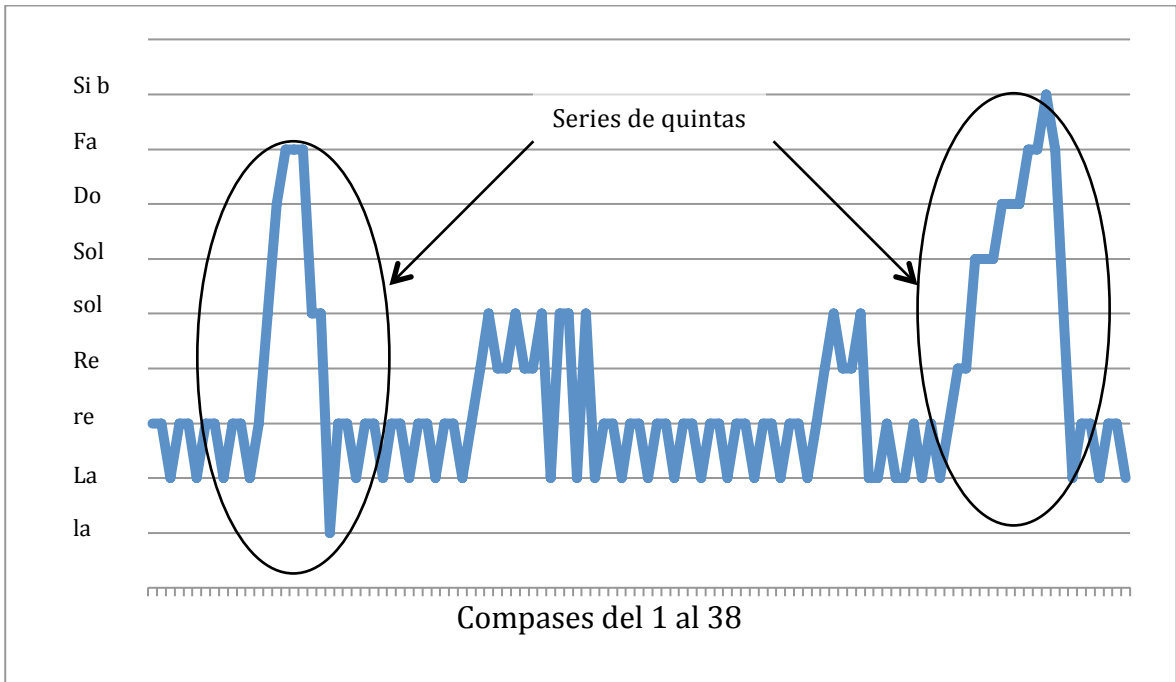
Los siguientes gráficos muestran el criterio armónico usado en esta sección. El primer gráfico (Esquema 1) representa el número de veces que utiliza cada acorde, observamos como el peso armónico gravita en los acordes de re y La (tónica y dominante respectivamente).



Esquema1

El segundo gráfico (Esquema 2) muestra cómo se suceden estos acordes a lo largo de la sección, pudiendo apreciarse claramente las dos series de quintas, en las que en ningún momento abandona el hexacordo de Fa.<sup>393</sup>

<sup>393</sup> Para la realización de éste, -y de todos demás-, esquema armónico, hemos contabilizado los acordes usados en cada tiempo, obviando si estaban en posición fundamental, primera o segunda inversión. Las coordenadas representan cada tiempo del compas y las abcisas los acordes utilizados; para una mayor claridad visual los hemos ordenado por quintas, diferenciando los acordes mayores de los menores.

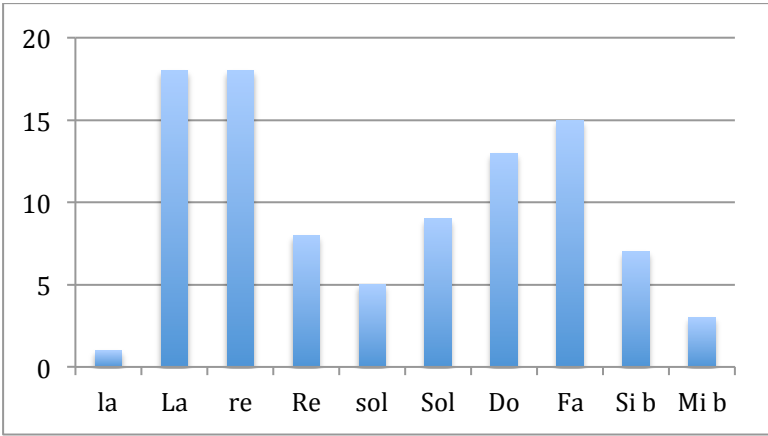


Esquema. 2

La segunda sección, (compases 38 a 80), es mucho más variada. Los acordes utilizados ahora pertenecen al hexacordo de Fa, y al de Si b, incluidos en esta escala hipodórica.

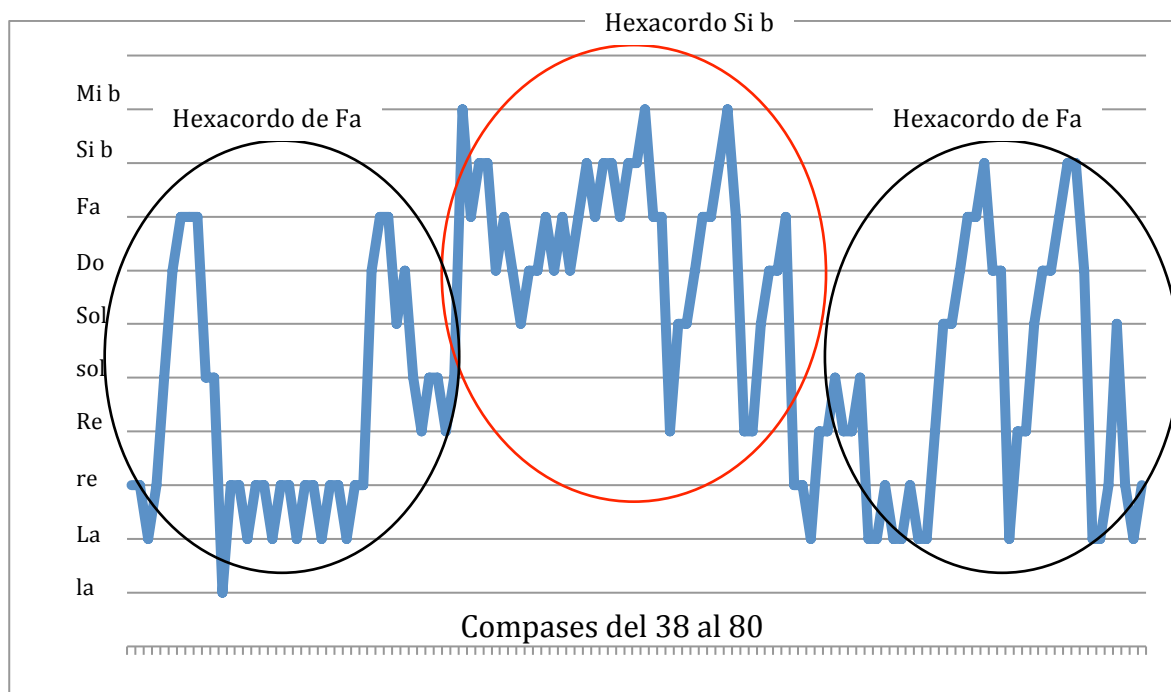
Hexacordo de Sib      re-Re      sol-Sol      Do      Fa      Si b      Mi b

El esquema 3 representa al número de veces que usa cada acorde en esta sección, pudiendo apreciarse que, pese a que re menor, y La mayor siguen siendo los más utilizados, Re, Sol, Do y Fa, están más presentes que en la sección anterior, y en las series de quintas se alcanza el acorde de Mi b (perteneciente al hexacordo de Sib).



Esquema. 3

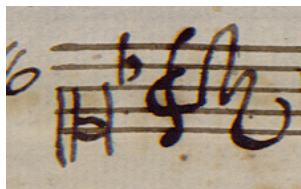
El esquema 4 plasma la secuenciación de acordes en esta sección. Vemos cuál es el uso de los acordes y cómo están supeditados a los diferentes hexacordos. La riqueza armónica es evidente, y su potencialidad expresiva está muy en consonancia con la definición del modo por parte de Tosca: “à propósito para versos lyricos”.



Esquema 4

## El compás. Proporción mayor.

El villancico al Santísimo Sacramento *Para que Dios amante* fue compuesto en 1761 usando el compás de proporción mayor en su estribillo. En pocos de los facsímiles estudiados utiliza este compás<sup>394</sup> Joaquín García. La grafía que usa es la siguiente:



Como dice Pablo Nassarre en su *Fragmentos Musicos* (1700:47)

“P. Qué significa una vírgula que suele atravesar por el semicírculo [...]

R. Denota, que entran en el Compás dobladas figuras que entraran si no estuviera: de modo, que si el semicírculo, ò C, estuvieren sin agregación de número alguno, teniendo atravesada la vírgula, será tiempo de Compás mayor; pero si estando del mismo modo se le añadieren los números que se ponen à la proporción menor, pasarán a indicar, que es tiempo de Proporción mayor.”

En este compás entran tres semibreves, y siendo un compás ternario, se marca con dos movimientos, de tal modo que al dar entran dos y en el segundo golpe la tercera. Correa de Arauxo en 1626<sup>395</sup> lo compara con el compás sesquiáltero:

“En glosa sesquiáltera de seis figuras, si fuese notada con el ayre de proporción menor, que es con un 3 encima, da el compás en la primera, alça en la cuarta, y buelve en a dar el compás siguiente en la séptima. Y si fuese notada con el ayre de proporción mayor, que es con un 2 encima, da el compás en la primera, alça en la quinta y buelva a dar el compás siguiente en la séptima”.

En cuanto al carácter, Andrés Lorente (1672:165) en *El porque de la música*, lo compara con el compás de proporción menor diferenciando la acentuación de los tiempos e indicando que la proporción menor es más adecuada a “cantoría más alegre y ligera”:

“Advirtiendo, que en este Tiempo de Proporción menor, se cantan tres mínimas en un compás; la una es al dar, y las dos al alçar (esto à diferencia de la Proporción mayor, que en ella se cantan dos semibreves al dar y uno al alçar) porque sea la cantoría más alegre, y ligera...”

---

<sup>394</sup> Tan solo en la Introducción del villancico *Oy el Amor fabrica* E/II-17. En las transcripciones que realizó Lothar Siemens sí hay tres obras en las que usa este compás (al menos, Siemens lo transcribe como 3/2).

<sup>395</sup> Citado por Maurice Esses (1994:48).

En este mismo sentido Pablo Nassarre en *Segunda parte de escuela música* (1723:335) dice que es un compás usado en composiciones en latín y con “ayre grave”.

“Hazense la mayor parte de las composiciones latinas debaxo de la señal indicial de compasillo; y para variar de ayres en ellas, usan algunos Maestros en algunos periodos de la proporción mayor; que de uno, y otro tiempo son los ayres graves, muy propios para la música Eclesiástica.”

Estas consideraciones al respecto de la acentuación de este compás, y su carácter grave, apropiado para las composiciones eclesiásticas en latín, nos indican algunas de las pautas interpretativas que tendremos en cuenta a la hora de enfrentarnos a esta obra

### **Los recursos literarios. El texto.**

Estribillo:

Para qué Dios amante  
Divino Dueño.

En la Nieve escondido  
tu amor el fuego,  
si a la fe se descubren  
llamas e incendios.

Para qué Dios amante,  
para qué dulce Dueño.

Disfrazado te oculta  
cándido velo,  
quando estás patente  
por los efectos.

Pues das al que llega,  
si está dispuesto,  
delicias, regalos,  
favores, consuelos,  
prodigios, milagros,  
virtudes, portentos.

Para qué Dios amante,  
para qué dulce Dueño.

Coplas:



1. Entre candores de Nieves  
oculta el Amor incendios,  
si es todo Nieve a los ojos,  
es todo fuego en los pechos.
2. Convierte, Señor, en llamas,  
de mi corazón el yelo,  
liquídese como cera,  
lo que antes fue duro hierro.
3. Qual mariposa que ronda  
la antorcha, la luz, el fuego,  
Señor, abraza mi alma,  
en ese tu fuego inmenso.

Este villancico coincide en su título con otro compuesto por Josep de Pradas en 1734. Por la fecha, bien pudo ser éste el origen de la letra del villancico de Joaquín García. No hemos podido acceder a la obra de Pradas, pero por la información que recoge Palacios en su *El último villancico barroco valenciano*, (1995:237), la forma de la obra del castellonense responde a Recitado y Aria, y está compuesto para dos coros, soprano solista y dos violines; comparte con el villancico de García el planteamiento policoral de la obra y su orquestación.

En cuanto a la métrica, el Estribillo está compuesto por estrofas con forma de seguidilla, en las que se alternan versos heptasílabos y pentasílabos con rima asonante en los pares. La última estrofa presenta una variación rítmica: una serie de versos hexasílabos dactílicos<sup>396</sup>.

Las Coplas, por su parte, comprenden tres letras que responden a la combinación estrófica del cantar<sup>397</sup>, formadas por cuatro versos octosílabos con rima asonante en los pares.

El tema literario tratado en el presente villancico incide tanto en el fenómeno de la transustanciación como en los efectos de la Comunión. Para ello utiliza metáforas: nieve, hostia que esconde –cándido velo- el amor divino, identificado con el fuego. La enumeración de beneficios que conlleva la Comunión, viene precedida por la advertencia “si está dispuesto”, que relacionamos con los postulados teológico-filosóficos filojansenistas.

---

<sup>396</sup> Es decir, que llevan el acento en la segunda y la quinta sílabas. Caparrós, D. (1999:203)

<sup>397</sup> Domínguez Caparrós (1999:65)

Las letras de las coplas no añaden nada nuevo al estribillo; continua con la metáfora y antítesis nieve-fuego, yelo-hierro. Tal vez el símil “Qual mariposa que ronda” le confiere un toque popular e ingenuo a estas letras.

## ESTRIBILLO

### Análisis musical. La forma.

Texto-Estrofa	Secciones musicales	Compases	Versos	
		Introducción Instrumental		
		1 a 8		
Para qué Dios amante Divino Dueño, en la Nieve escondido tu amor el fuego, si a la fe se descubren llamas e incendios.	1ª Sección	Canon dúo solistas	8 a 18	Para qué Dios amante Divino Dueño, en la Nieve escondido tu amor el fuego, Para qué Dios amante Divino Dueño,
		Doble canon a seis intercoral.	18 a 25	en la Nieve escondido tu amor el fuego,
		Diálogo intercoral contrapuntístico.	26 a 31	en la Nieve escondido tu amor el fuego,
		Diálogo intercoral homofónico.	31 a 38	si a la fe se descubren llamas e incendios.
		Enlace Instrumental	38 a 42	
Para qué Dios amante, para qué dulce Dueño, Disfrazado te oculta cándido velo, quando estás patente por los efectos. Pues das al que llega, si está dispuesto, delicias, regalos, favores, consuelos, prodigios, milagros, virtudes, portentos.	2ª Sección	Diálogo intercoral homofónico.	42 a 47	Para que Dios amante, para que dulce Dueño,
		Dúo solista: canon a la cuarta.	48 a 55	Disfrazado te oculta cándido velo, quando estás patente por los efectos. Pues das al que llega, si está dispuesto,
		Diálogo intercoral homofónico.	55 a 59	
			59 a 67	delicias, regalos, favores, consuelos, prodigios, milagros, virtudes, portentos.
		Diálogo intercoral homofónico.	67 a 71	Pues das al que llega, si está dispuesto,
			71 a 80	delicias, regalos, favores, consuelos, prodigios, milagros, virtudes, portentos.
Para qué Dios amante, para qué dulce Dueño.	Epílogo	Enlace Instrumental	80	
		Diálogo intercoral homofónico.	81 a 89	Para qué Dios amante, para qué dulce Dueño.

El estribillo de este villancico presenta dos grandes secciones, en las que se alterna un tratamiento contrapuntístico de los motivos con otro homofónico basado en un diálogo intercoral. A su vez, hay un dúo solista, alto y tenor del primer coro, que interactúa con los coros presentando previamente los fragmentos que luego éstos desarrollarán.

### 1ª Sección

La introducción instrumental presenta en canon al unísono entre los dos violines los motivos que empleará Joaquín García en la sección. El motivo principal, y generador de todo el villancico, es el siguiente:



En la introducción, el *dux*<sup>398</sup> es presentado por el violín primero que utiliza el motivo principal, al que responde el segundo violín, *comes*, que contesta con fidelidad al modelo al unísono. Este motivo es tomado por el bajo, compás tres, y de nuevo por el violín primero, compás cuatro.

	Motivo pral.	Motivo variado
--	--------------	----------------

The image shows a musical score for three parts: Violin I<sup>o</sup>, Violin 2<sup>o</sup>, and Continuo. The score is in 3/8 time with a key signature of one flat. Red arrows indicate the 'Dux' motif, and blue arrows indicate the 'Comes' motif. The Continuo part starts in the third measure with the 'Comes' motif.

En la anacrusa del compás tres, el violín primero expone un segundo motivo, que no es más que el principal una tercera más agudo, y con la primera célula rítmica obtenida por el movimiento contrario de la misma célula del motivo principal. Ambos motivos generan un doble canon.

<sup>398</sup> El dux o primera voz.



La primera intervención vocal la realizan el dúo solista, -alto y tenor del coro 1-, que alternan sus solos con su participación dentro del coro 1. El doble canon de la introducción pone música a los dos primeros versos entre los compases 8 y 18, entrando en el diálogo canónico también el conjunto instrumental.

La segunda frase musical, compases 13 al 18, es también presentada por el dúo en un canon estricto entre los dos cantantes con motivos que son variaciones del motivo principal.

Observamos cómo las células que componen el motivo principal son generadoras de las diferentes variaciones del mismo. Para ello, el maestro, utiliza el movimiento contrario, retrogrado y altera el orden de las células. Todo ello confiere unidad al estribillo. Veamos el siguiente gráfico:

### Motivo principal

Violin Iº

Movimiento contrario

Movimiento retrógrado

Motivo secundario

Violin Iº

Variación motivo principal

Alto 1

en la Nie - vees-con - di - do

La respuesta, desarrollo y ampliación de los temas presentados por el dúo solista la realizan los dos coros. El doble canon inicial se transforma en un doble canon a seis con entradas al unísono o la octava:

Tiple 1º

Tiple 2º

Alto 1

Tenor 1

Tiple

Alto 2

Tenor 2

Bajo

Violin 1º

Violin 2º

Acompañamiento Continuo

Pa - ra - que Dios - a - man - te, Di - vi - no Due - ño, Di - vi - no Due - ño, Di - vi - no Due - ño, Di - vi - no Due - ño, Di - vi - no Due - ño

La segunda frase del dúo se amplía posteriormente, compases 26 al 31. Los coros inician el tema expuesto previamente (compás 13) en un juego contrapuntístico en estrecho (compases 26 y 27), que desemboca en un diálogo imitativo homofónico entre los dos coros (compases 28 a 31).

Entre los compases 31 y 37 musica los versos “si a la fe se descubren/llamas e incendios”, siguiendo el patrón compositivo del diálogo imitativo intercoral, empleando sencillas progresiones modulantes.

## **2ª Sección**

La segunda sección de este estribillo comprende los compases 38 a 80, y pone música a la segunda estrofa del texto.

Se inicia mediante un enlace instrumental (c. 38 a 42) que es una compresión, una reducción de la introducción inicial, pues evita el canon. Así, el motivo principal sólo aparece en el compás 38, expuesto por los violines en terceras paralelas; el motivo secundario ya no aparece, y tampoco se utilizará en el desarrollo de esta sección.

La primera intervención vocal es del coro 1 que inicia un diálogo imitativo, repeticiones casi idénticas, con el coro 2 sobre el desarrollo homofónico a cuatro voces del motivo principal; ambos coros coinciden en el proceso cadencial de los compases 46 y 47.

En el compás 48 el dúo solista cobra protagonismo e inicia un canon a la cuarta con el texto “disfrazado te oculta cándido velo, quando estás tan patente por los efectos”. En el compás 52 las voces intercambian sus papeles en una repetición del tema expuesto, pero ahora en el tono de sol menor.

## Canon a la cuarta

Duo

Alto 1  
Dis-fra-za - do teo - cul - ta cón - di - do ve - lo, cón - di - do ve - lo, Quan-do estás tan pa - ten - te por los e - fec - tos

Tenor 1  
Dis-fra-za - do teo - cul - ta cón - di - do ve - lo, Quan-does-tás tan pa - ten - te por los e - fec - tos por los e - fec - tos

Violin I<sup>45</sup>

Violin 2<sup>45</sup>

ñamiento Continuo<sup>45</sup>

Los dos siguientes versos, “pues das al que llega/si está dispuesto” son musicados por Joaquín García utilizando los coros en un diálogo homofónico. El verso “si está dispuesto” se repite tres veces, y en la última repetición la homofonía afecta a los dos coros y al conjunto instrumental, dándole un gran “peso” musical, claridad interpretativa y auditiva que entendemos muy consonante con los posicionamientos teológico-filosóficos filojansenistas, puesto que se recalca la importancia de estar debidamente preparado para la comunión y los efectos negativos de la comunión frecuente.

El texto siguiente, una enumeración poética de las “ventajas y beneficios” que conlleva la comunión, rompe la monotonía armónica del estribillo hasta el momento, con una rica y extensa progresión, cuyo modelo se repite en ocho ocasiones. La presentación de estos versos la realiza el dúo solista que melódicamente se mueve homofónicamente y por movimiento contrario, y está en diálogo con el conjunto instrumental que responde imitativamente al dúo vocal, pero en este caso el motivo rítmico es tratado por disminución. El fragmento está concebido en dos partes en las que se repite la sucesión de acordes, y se intercambian las líneas melódicas las voces y los instrumentos. Hallamos también la figura retórica del *suspiratio*<sup>399</sup> en los silencios repetidos de mínima<sup>400</sup> con clara intencionalidad afectiva. Los acordes por los que transcurre la progresión son: Si b- Mi b-Fa-Re-Sol-Do-Fa Si b- Mi b- Fa-Re-Sol-Do-Fa re-La -re. Todos ellos pertenecen al hexacordo de Si b, lo que ha limitado el círculo de quintas usado, y se han convertido en mayores aquellos que tienen función de dominante.

<sup>399</sup> La *suspiratio* es para Kircher la manera de representar “suspiros” que expresan “afectos de un alma en pena y sufriente”, López-Cano (2000-198).

<sup>400</sup> Silencios de negra en nuestra transcripción.

Modelo      Imitaciones      Suspiratio

Alto 1  
to, de li - cias, re - ga - los, fa - vo - res, con - sue - los, pro - di - gios, Mi - la - gros, Vir - tu - des, por - ten - tos,

Tenor 1  
to, de li - cias, re - ga - los, fa - vo - res, con - sue - los, pro - di - gios, Mi - la - gros, Vir - tu - des, pot - ten - tos,

Violín I°  
59

Violín 2°  
59

añamiento Continuo  
59

Si b Mi b Fa Re Sol Do Fa Si b Mi b Fa Re Sol Do Fa re La re

Las dos secciones comprendidas entre los compases 55 a 67 se repiten con variaciones importantes entre los compases 67 a 70.

Entre los compases 67 y 71 se reitera el pasaje de diálogo homofónico entre los coros de los compases 55 a 59 (con el texto “pues das al que llega/si está dispuesto”) pero la secuencia de acordes cambia:

Compases 55 a 59: Do - Fa - Do - Fa Fa - Sib - Fa - Sib (hexacordo Sib)

Compases 67 a 71: Re - sol - Re - sol La - re - La - re (hexacordo Fa)

La progresión de los compases 59 a 67 se repite de nuevo entre los compases 71 y 80, con una idéntica estructura armónica, pero ahora dentro del hexacordo de Fa.

Los acordes usados son: La - Re - Sol - Do - Fa - Si b - Do

La - Re - Sol - Do - Fa - Si b - Do

En esta ocasión los coros reinterpretan el diálogo del dúo con el conjunto instrumental; el coro 1 realiza la previa labor de violines y continuo, y el coro dos reitera el diálogo del dúo solista. Ahora el conjunto instrumental realiza un relleno armónico en arpeggios descendentes.



## Epílogo

El epílogo final, sobre los versos “Para qué Dios amante/para qué dulce dueño”, se hace necesario para volver a centrar la armonía sobre re menor (bien sea como *finalis* o tónica). Para ello repite el tratamiento que hizo de este texto en los compases 42 a 47 de la segunda sección. En el compás 87 emplea la cabeza del motivo principal por aumentación para dar mayor énfasis al proceso cadencial final.

## COPLAS

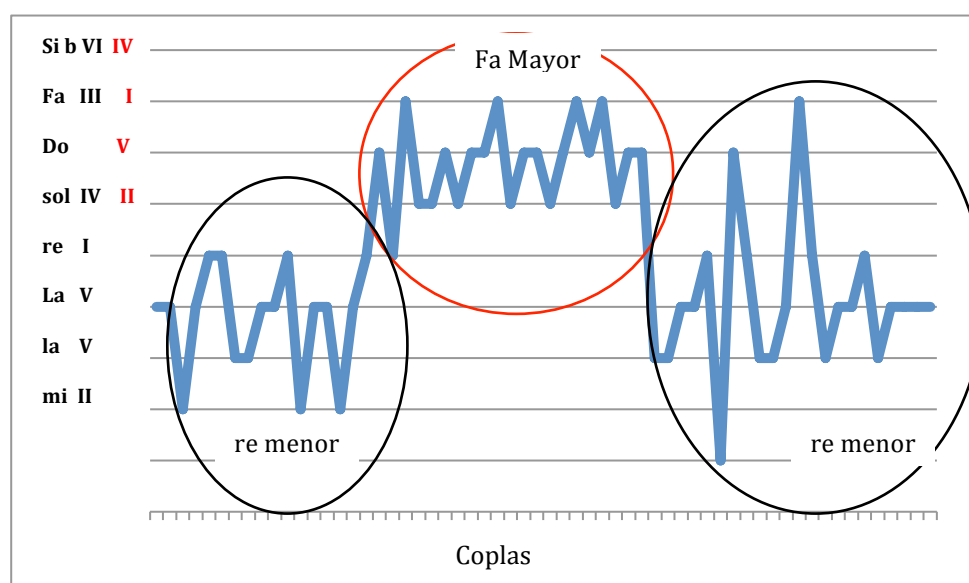
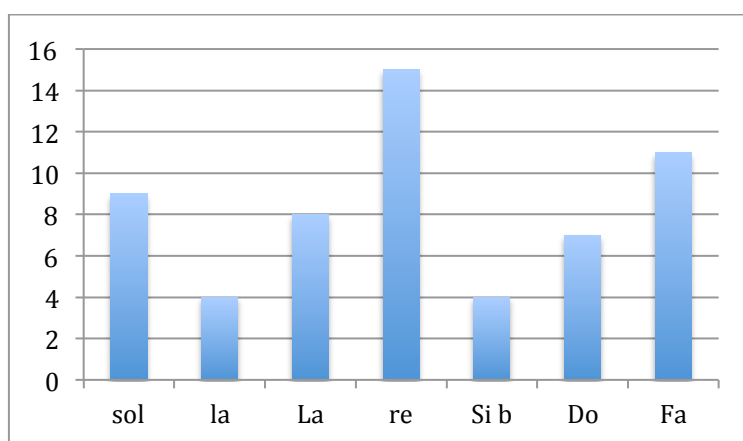
### Un bajo continuo cifrado y una melodía barroca.

Contrastando plenamente con el estribillo, las coplas son breves, 15 compases, y están escritas para alto solo y conjunto instrumental. En ellas desaparece el lenguaje policoral, la compleja estructura contrapuntística y la simplicidad rítmica de los motivos melódicos. Joaquín García reutiliza elementos melódicos del estribillo, pero, en esta ocasión, reconvertidos en ritmos populares mediante el uso de ornamentación por disminución rítmica que tan frecuentemente hallamos en su obra: tresillos, seisillos, semicorcheas con puntillo y fusas. El conjunto instrumental, por su parte, introduce y actúa de nexo entre las diferentes intervenciones de la voz solista, que siempre coinciden con la estructura literal de los versos. Es una melodía barroca española acompañada por un bajo continuo; vemos en ella un claro ejemplo de lo que L. Siemens denomina “españolismo”<sup>401</sup>.

La armonía se circunscribe al ámbito de la tonalidad. Todos los acordes usados pertenecen a las triadas que se confeccionan con la escala de re menor, alterando el do cuando actúa como sensible dentro del acorde de dominante. En los siguientes gráficos hemos representado la frecuencia de los acordes utilizados y su secuencia. Podemos observar claramente cómo éstos responden a una clara jerarquización tonal, con procesos cadenciales de I - IV - V - I tanto en re menor, como en la modulación en la frase central a Fa Mayor.

---

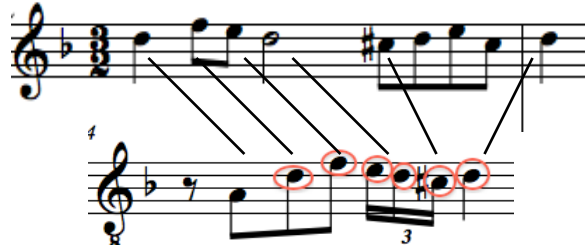
<sup>401</sup> María-Salud Álvarez (1999:403)



La forma musical, supeditada al texto literario, es la siguiente:

Secciones Musicales	Compases	Tonalidad
Introducción instrumental	1 al 3	re menor
Versos 1 y 2	4 al 8	re menor-Fa Mayor
Enlace instrumental	8 y 9	Fa Mayor
Versos 3 y 4	10 al 14	Fa Mayor-re menor
Conclusión instrumental	14 y 15	re menor

Joaquín García emplea la ornamentación no sólo para insertar ritmos populares, sino también para conferir unidad a la obra; así el principio de la melodía de las Coplas presenta el mismo movimiento melódico que el motivo principal del Estribillo.



En la introducción instrumental, el violín y el oboe exponen la melodía construida sobre motivos rítmicos que se repiten en las coplas. A partir del cuarto compás el solista desarrolla este material y modula a Fa M. El enlace instrumental siguiente divide la estrofa y repite la melodía principal en Fa. La siguiente intervención vocal nos devuelve al tono principal de re m usando siempre los mismos motivos rítmicos, variados en su orden y utilizando frecuentemente el movimiento contrario. Todas las secciones finalizan con un elemento rítmico repetido a modo de epístrofe.

*Estudio y Edición del Villancico*

*Al Santísimo Sacramento*

*Villancico a Duo con Violines.*

*De la esfera de un cristal.*

*E/V-22. Año de 1758.*

**Mtro. Joaquín García (c. 1710-1779)**

## Introducción.

El presente villancico es breve (77 compases el Estribillo y 17 las Coplas), y sencillo en su concepción vocal e instrumental. Fue compuesto para dúo de altos, dos violines (el primero doblado por un oboe), y acompañamiento continuo<sup>402</sup>. La estructura formal del villancico se adapta a la letra que vertebra tanto las secciones mayores, que coinciden con las estrofas, como las frases musicales que se identifican con cada uno de los versos<sup>403</sup>. Los compases que utiliza son 3/8 en el estribillo y C en las coplas, y en ambos tiempos emplea las estructuras rítmicas peculiares y características<sup>404</sup> presentes en la música de Joaquín García.

Alto 1º

Alto 2º

Ob.

Estribillo

Violin 1º

Coplas

Este hecho confiere cierta unidad a toda la obra; además, en este sentido constatamos que el inicio de los movimientos melódicos del estribillo y de las coplas tienen el mismo origen:

<sup>402</sup> En 1758 Joaquín García compuso siete villancicos y cantadas al Corpus, siendo a 8 voces, 7 voces, tres a solo, y éste a dúo.

<sup>403</sup> Como comenta J. Climent al respecto de la música en lengua romance de Juan Bautista Comes (1977:11), "El texto da siempre la pauta composicional"

<sup>404</sup> Estructuras rítmicas de raigambre popular y escénica, como constatamos en la mayor parte de la obra de Joaquín García.

Inicio Estribillo

Inicio Coplas

En este villancico Joaquín García no emplea diferentes compases en el Estribillo y las Coplas con una finalidad estética y/o retórica<sup>405</sup>, sino que es el proceso de adaptación a la letra, la adecuación al ritmo interno de los diferentes versos octosílabos lo que le conduce a emplear compases diferentes. En el caso del Estribillo, los versos octosílabos tienen una acentuación interna trocaica, en las sílabas impares, y los musica mediante un modelo rítmico sencillo que amolda al 3/8. En las Coplas, sin embargo, los versos presentan mayoritariamente un ritmo interno dactílico, acentuando la cuarta y séptima sílabas respectivamente, y, en este caso, es el C el compás que mejor se adecúa. Después, a partir de un esquema rítmico sencillo, Joaquín García ornamenta, lo adorna con los ritmos “españoles”, escénicos y populares. Veamos los siguientes ejemplos:

1 2 3 4 5 6 7  
De laes-**phe** - ra **deun** cris - tal

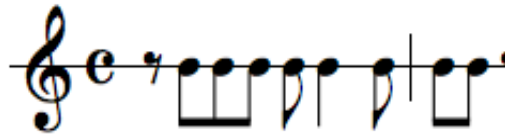
13  
Alto 1°  
De laes - phe - ra deun - cris - tal

Estribillo: versos octosílabos trocaicos.

<sup>405</sup> Como por otra parte ocurre en alguna de las obras analizadas.

1 2 3 4 5 6 7 8

A tanto **enigma** se **rinde**



Alto 1º

Musical notation for the first part of the phrase 'A tanto enigma se rinde' for Alto 1º. It is written on a single treble clef staff with a common time signature (C). The melody consists of eight notes: a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, and G4. There are triplets over the notes B4, C5, and B4, and over the notes A4 and G4. The lyrics '1ª A tan - toe - nig - ma se rin - de,' are written below the staff.

1ª A tan - toe - nig - ma se rin - de,

Coplas: versos octosílabos dactílicos.

### ***De la esfera de un cristal* de Josep de Pradas**

La letra del Estribillo del villancico *De la esfera de un cristal* fue ya utilizada por Josep de Pradas en 1731<sup>406</sup>.

El villancico de Pradas es muy diferente del que compuso Joaquín García en 1758. La obra de Pradas es concebida para dos coros (Tiple, Tiple, Alto y Tenor; y Tiple, Alto, Tenor y Bajo), Tiple solista, violines 1º y 2º, órgano y acompañamiento continuo. La tonalidad es de Re Mayor y el lenguaje rítmico es mucho más sencillo y homogéneo que el utilizado por Joaquín García. Consta de Estribillo, Recitado y Área.

La letra que usa García en el Estribillo es la misma, excepto los 4 últimos versos del Estribillo de Pradas, que no son musicados por nuestro maestro de capilla, precisamente aquellos versos que pueden tener un origen más popular: “*ta, ta, ta, nubecita detente/ no te acerques no, no, no...*” con la repetición de monosílabos. En este sentido, observamos una selección de aquellos versos “más cultos”, desechando los más populares, muy en contradicción con su constante tratamiento musical, que sí lo es. Desconocemos quién fue el autor de esta letra, así como de dónde tomó Joaquín García las letras que utilizó para componer las Coplas.

---

<sup>406</sup> Hemos consultado de la transcripción manuscrita de la obra completa de Josep de Pradas en la biblioteca de la Diputación de Castelló.

## La letra.

### Texto del Estribillo:

De la esfera de un cristal  
hasta el centro del amor,  
entre raios de jasmín  
se dispara en nieve el Sol.

Ay que su llama,  
ay que su ardor,  
ay que su incendio  
tanto creció.  
Qué luces y ardores, incendios y llamas  
los pechos encienden con su resplandor.

### Texto de las Coplas solas:

- 1ª A tanto enigma se rinde  
mi limitada razón.  
Como de sol sus ardores  
si es de nieve su candor.
- 2ª Siento una nieve que abrasa  
más que los rayos del sol.  
Un ardor que refrigera  
como nieve al corazón.
- 3ª Gusto un manjar que abastece  
y que nunca abasteció.  
Aunque dé inmensa substancia  
al que una vez gustó.
- 4ª Sólo la fe comprende  
tales enigmas de amor.  
Que siendo un amor inmenso,  
pide inmensa explicación.

La temática es la usual de los textos para esta festividad, el banquete divino, metáforas para explicar lo inexplicable, uso de hipérbaton, antítesis, incrustaciones exclamativas...

Métricamente, el Estribillo está formado por 10 versos (14 en el texto de Pradas), con rima asonante en los pares, y métrica variada. La primera estrofa está formada por cuatro versos octosílabos que forman una cuarteta asonantada o cantar.<sup>407</sup>

---

<sup>407</sup> Domínguez Caparrós (2007: 94,65)



Las diferentes letras de las Coplas responden al romance, cuatro versos octosílabos con rima asonante en los versos impares y los pares sueltos.

## ESTRIBILLO

### Análisis musical. La forma

Estrofas	Texto	Secciones musicales	Compases
1 <sup>a</sup>	De la esfera de un cristal hasta el centro del amor, entre raios de jasmín se dispara en nieve el Sol.	Introducción Instrumental 1 <sup>a</sup> Sección	1 a 13 13 a 34
2 <sup>a</sup>	Ay que su llama, ay que su ardor, ay que su incendio tanto creció. Qué luces y ardores, incendios y llamas los pechos encienden con su resplandor.	Enlace instrumental (ritornello en DoM) 2 <sup>a</sup> Sección	34 a 41 41 a 77

El Estribillo del villancico se estructura en dos secciones delimitadas por la introducción instrumental y un enlace a modo de ritornello de la misma en la tonalidad de Do Mayor.

### Introducción Instrumental

La introducción instrumental, que comprende del compás 1 al 13, presenta los motivos rítmicos y melódicos que luego se desarrollarán.

The image displays five musical motifs labeled a through e, arranged in two rows. Motif 'a' is for Oboe and consists of a quarter note followed by two eighth notes. Motifs 'b', 'c', 'd', and 'e' are for Violin 1st. Motif 'b' is a triplet of eighth notes. Motif 'c' is a triplet of eighth notes with a quarter note. Motif 'd' is a triplet of eighth notes. Motif 'e' is a triplet of eighth notes. The notation is in treble clef with a 3/8 time signature.

## 1ª Sección

La primera sección de este villancico pone música a la primera estrofa del Estribillo. Los dos primeros versos son musicados mediante una repetición, (compases 13 al 16) con la intervención alterna de los dos altos. El conjunto de violines y oboe reafirma el proceso cadencial utilizando los elementos rítmicos c y b de la introducción.

The musical score for measures 13 to 16 features six staves. The vocal parts are Alto 1º and Alto 2º. The instrumental parts are Oboe, Violin 1º, Violin 2º, and Continuo. The lyrics are: 'De laes - phe - ra deun - cris - tal has-tael cen - tro del - A - mor'. The score shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in measures 14 and 15. The key signature has one sharp (F#).

En los versos 3º y 4º (compases 17 al 40) las dos voces se desarrollan en paralelo a distancia de 3ª y 6ª, y dialogan con el conjunto instrumental en una progresión modulante e imitativa.

Tras un melisma de ambas voces (en terceras paralelas), se produce un proceso cadencial que da pie al *ritornello* del tema de la introducción más abreviado y en el tono de Do M.

## 2ª Sección

Musica la segunda estrofa del texto. Los cuatro versos siguientes incluyen exclamaciones “Ay que...” que Joaquín García trata de dos formas:

- En los compases 41 al 45 utiliza un canon al unísono.

- Del compás 45 al 51, por medio de una especie de canon a la segunda entre las dos voces que produce disonancias por retardos que dan lugar a intervalos de 2ª, dentro de una progresión modulante. Estas disonancias son usadas como un recurso retórico, pues, la disonancia altera la disposición correcta de la sintáctica musical y el intérprete las ha de ejecutar de un modo particular para que su acentuación y articulación contrasten con los otros elementos considerados correctos. Es, en este momento, cuando el texto dice *Ay*, que según el Diccionario de Autoridades es la interjección “con que se explica el sentimiento del alma”<sup>408</sup> Hay, en consecuencia, una clara intencionalidad retórica en el uso de estas disonancias.

Retardos

Progresión modulante

- La enumeración “Qué luces y ardores, incendios y llamas” la pone en música en los compases 51 a 69 por medio de una progresión modulante usando el círculo de quintas, en la que dialogan los solistas, -que se imitan-, con el conjunto instrumental, que se repite (compases 60 a 69) cambiando

<sup>408</sup> Diccionario de autoridades Vol I. pág 508.

los solistas sus papeles y dando más importancia al movimiento melódico del acompañamiento continuo.

- Del compás 69 al fin se repite el canon a la segunda de los compases 45 a 51, pero con otra armonía de tal modo que ahora la progresión no es modulante

## COPLAS

Las coplas de este villancico son breves, tienen una extensión de 17 compases, y comprenden cuatro letras interpretadas *a solo* alternativamente por cada uno de los altos. El material musical ya había sido previamente usado en el estribillo. El principio de ambos tiempos tiene el mismo origen:

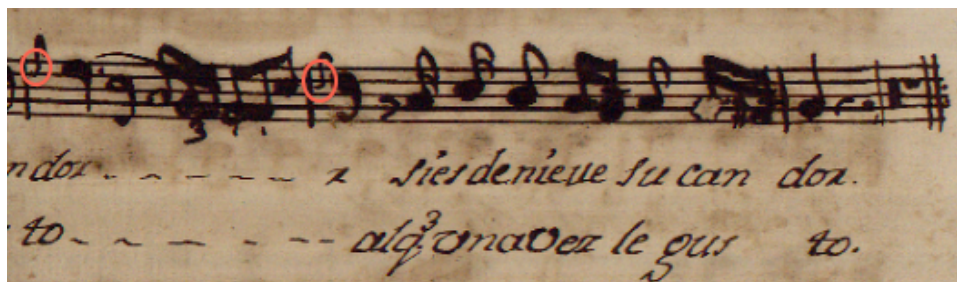
The image displays two musical systems side-by-side. Each system consists of four staves: Oboe, Violin 1°, Violin 2°, and Continuo. The first system is in 3/8 time, and the second system is in 6/8 time. Both systems show the same melodic material for the Oboe, Violin 1°, and Violin 2°, while the Continuo part is different. The second system includes a triplet in the Oboe, Violin 1°, and Violin 2° parts.

El resto de motivos de estas coplas han sido previamente utilizados en el estribillo. Así, el motivo *a* del estribillo también se usa en el compás 1 de las coplas, el *b*, en los compases 2, 3, 7, 13, 14, 15 y 16, y el *c* en los compases 1, 2, 3, 4, 6, 9, 12, 13, y 14.

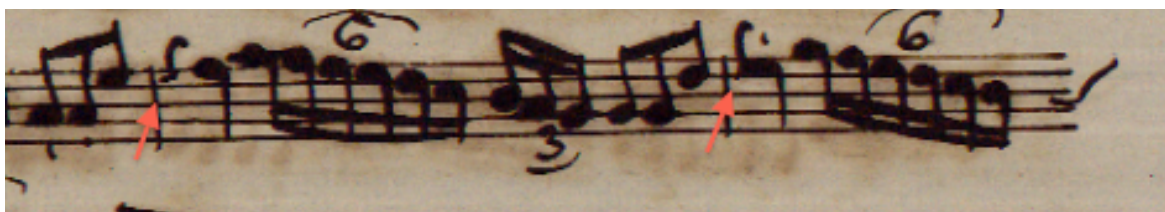
La forma de las coplas y su estructura tonal responde al esquema siguiente:

	Compases	Tonalidad
Preludio instrumental	1-2	la
1º y 2º versos	3-6	la - Do
Enlace instrumental	6-7	Do
3º y 4º versos	8-12	Do - la
Postludio instrumental	12-17	la

En el 4º verso, compases 9 a 11, hay una progresión modulante mediante el círculo de quintas Mi-la-re-Sol-Do. Esta idea es la que usa en el postludio ampliando la progresión armónica: La-re-Sol-Do-Fa-si- Mi-la. En todo el pasaje utiliza apoyaturas de segunda inferior con la finalidad de incrementar la tensión expresiva.<sup>409</sup>



Particella de Alto 1º



Particella Violín 2º

<sup>409</sup> Según recoge López Cano en su trabajo (2000:171) la apoyatura ya es descrita por Kircher en 1650.



**Estudio y Edición del Villancico**

*Al Santísimo Sacramento*

*Villancico a 5 con Violines.*

**Todo es Misterios de Amor.**

*E/IX-19. Año de 1777.*

**Mtro. Joaquín García (c. 1710-1779)**

## **Todo es Misterios de Amor, un villancico modal compuesto en 1777.**

Cuando Joaquín García inicia su magisterio en la capilla de música de la Catedral de Las Palmas en 1735, su música es innovadora, en contraste con el quehacer de su predecesor Diego Durón; como consecuencia de ello, encontró reticencias que le generaron no pocos conflictos con los miembros de la capilla<sup>410</sup>. Sin embargo, en 1777, al final de su magisterio, su música apenas ha evolucionado, (excepto en lo referente a la incorporación de nuevos instrumentos en la capilla), y continua anclada en el lenguaje de la música del barroco de principios del s. XVIII. El villancico que nos ocupa es buena prueba de ello; así, pese a estar compuesto en 1777, el sistema armónico utilizado es el modal.

Pero la motivación del uso de este recurso compositivo creemos que no es tanto un arcaísmo nostálgico como un procedimiento por el cual incrementar el afecto. Al igual que otros compositores del área levantina, Joaquín García, usa el sistema modal como un recurso retórico. La modalidad permite no verse ceñido al uso de una tonalidad y al jerarquizado y convencional uso de la armonía que este sistema propone (basado principalmente en los acordes triada que genera la escala mayor o menor en cuestión, basculando éstos alrededor de los acordes de tónica y dominante fundamentalmente). La modalidad es entendida como un recurso estético generador de mayor número de acordes tríadas que la tonalidad, de tal modo que permite un lenguaje armónico y melódico más rico que el compositor puede utilizar para incrementar el contenido afectivo de la música. Es el título de esta obra *Todo es Misterios de Amor* la principal justificación del uso de este recurso retórico.

Fue en la Valencia de la segunda mitad del siglo XVII donde se genera esta concepción, que conecta a los autores valencianos con los compositores italianos del primer barroco. Los trabajos de Alverola y Verdú (2003), y Bordas, Robledo (1999), nos han permitido conocer esas conexiones y sus protagonistas. El estudio que José Zaragoza (Alcalá de Chivert 1627- Madrid 1679)<sup>411</sup> realizó de la obra del jesuita Athanasius Kircher<sup>412</sup> *Musurgia Universalis*, en 1655, tuvo una rápida

---

<sup>410</sup> Vease el apartado II.4.2 de este trabajo, pág. 68.

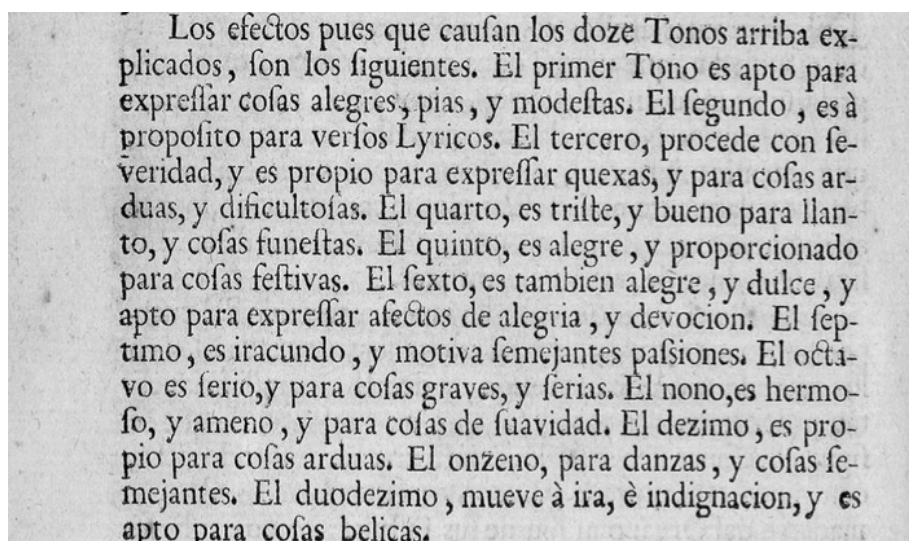
<sup>411</sup> El jesuita José Zaragoza fue matemático, astrónomo y teórico musical. Bordas, C. y Robledo, L. (2006:603)

<sup>412</sup> José Zaragoza mantuvo correspondencia con Athanasius Kircher, y en 1655, había leído y estudiado su *Misurgia* (publicada en 1650 en Roma). Alverola y Verdú (2003:188)



difusión en los ambientes preilustrados del momento. José Zaragozá, el mallorquín Vicente Mut, y Feliz Falcó de Bealochaga introdujeron la obra kircheriana, que se consolidó en el grupo de jóvenes conocido por el nombre de novatores. Éstos eran Tomás Vicente Tosca, Juan Bautista Corachán y Baltasar Íñigo, quienes formaron la Academia Matemática en 1687, cuyas reuniones tenían lugar en el Palacio del Alcázar<sup>413</sup>.

*Todo es Misterios de Amor* está compuesto en modo dórico, o modo 1, en fa. Al respecto de las cualidades retóricas de este modo, según Kircher, es apropiado para “*plus religiosos, suavis*”<sup>414</sup>. Para Tosca, este modo será “apto para expresar cosas alegres, pias y modestas”<sup>415</sup>.



Los efectos pues que causan los doze Tonos arriba explicados, son los siguientes. El primer Tono es apto para expresar cosas alegres, pias, y modestas. El segundo, es à proposito para versos Lyricos. El tercero, procede con feruvidad, y es propio para expresar quejas, y para cosas arduas, y dificultosas. El quarto, es triste, y bueno para llanto, y cosas funestas. El quinto, es alegre, y proporcionado para cosas festiuas. El sexto, es tambien alegre, y dulce, y apto para expresar afectos de alegria, y deuocion. El septimo, es iracundo, y motiua semejantes pasiones. El octa- uo es serio, y para cosas graves, y serias. El nono, es hermo- fo, y ameno, y para cosas de suauidad. El dezimo, es pro- pio para cosas arduas. El onzeno, para danzas, y cosas se- mejantes. El duodezimo, mueue à ira, è indignacion, y es apto para cosas belicas.

El uso de los antiguos modos eclesiásticos permitía un lenguaje armónico más rico, que confería a la obra unas características expresivas diferentes condicionadas en mayor o menor medida por los postulados teóricos-retóricos comentados. En el siguiente esquema (Fig. 3) podemos observar estos extremos. Hemos representado en una línea gráfica los acordes que Joaquín García usa en el estribillo de este villancico. El eje horizontal representa los compases y el desplazamiento temporal de los acordes, y el eje vertical comprende los

---

<sup>413</sup> José Ortí y Moles Academia de las Señoras (1698). Edición introducción y notas de Pascual Mas i Usó, (pág. 22)

<sup>414</sup> Alberola y Verdú (2003: 198).

<sup>415</sup> Tosca, Tomás Vicente. *Compendio Matemático. Tratado VI de la música especulativa, y práctica*. Valencia, Antonio Bordazar, 1754, pág 464. Consultado Digitalmente en la Biblioteca Digital Valenciana en marzo 2011.

principales acordes <sup>416</sup> utilizados en cada momento. Todos los acordes son derivados de la formación de tríadas a partir de la escala dórica de fa. Finalis y repercusión de este modo (fa-Do) son los acordes más usados, junto con los de la finalis y repercusión del modo frigio de La b (Lab-Mib), muta el modo en la 2º sección para volver al modo dórico en la tercera sección. Junto con estos acordes, utiliza también los siguientes (Fig. 1):

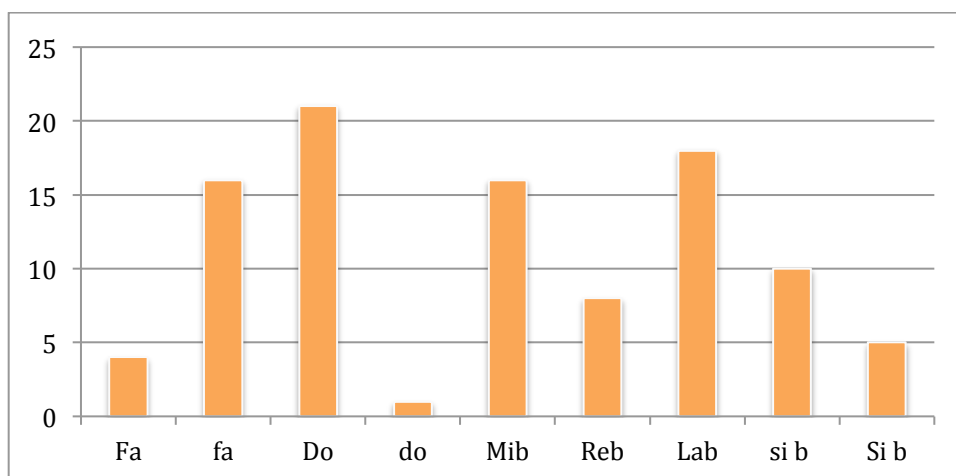


Fig 1.

Estas diferencias son bien notorias si comparamos este villancico con otro de concepción plenamente tonal. Para ello hemos analizado el esquema armónico del Villancico La Perla Preciosa (E/XVI-28 de 1762). Está compuesto en la menor con tiene frecuentes modulaciones al modo mayor (Fig. 4). Los acordes usados son:

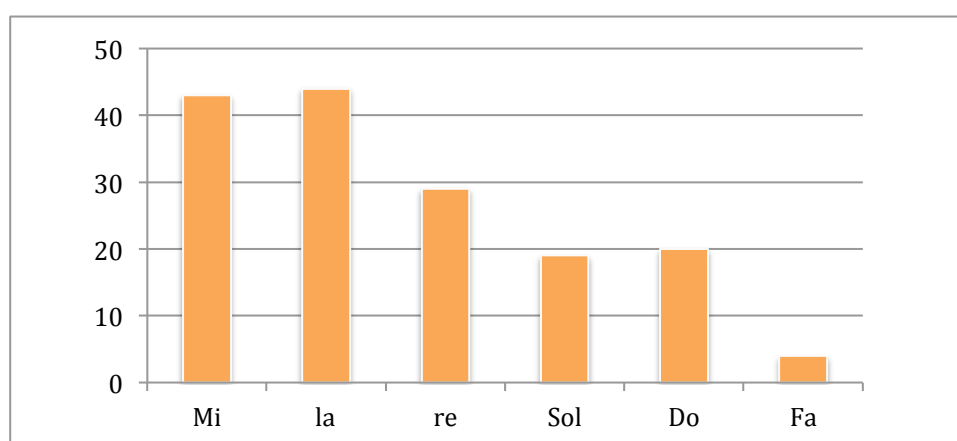
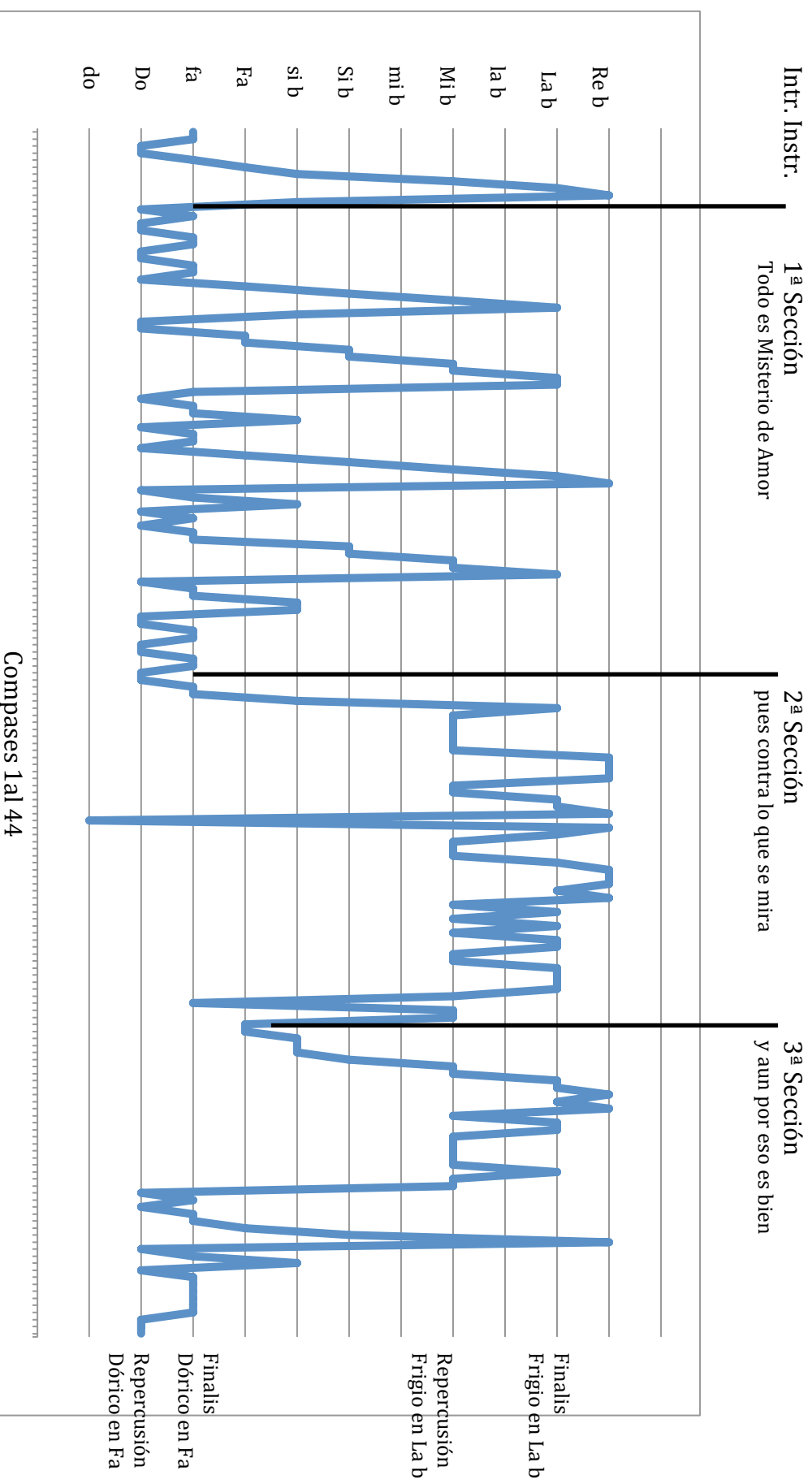


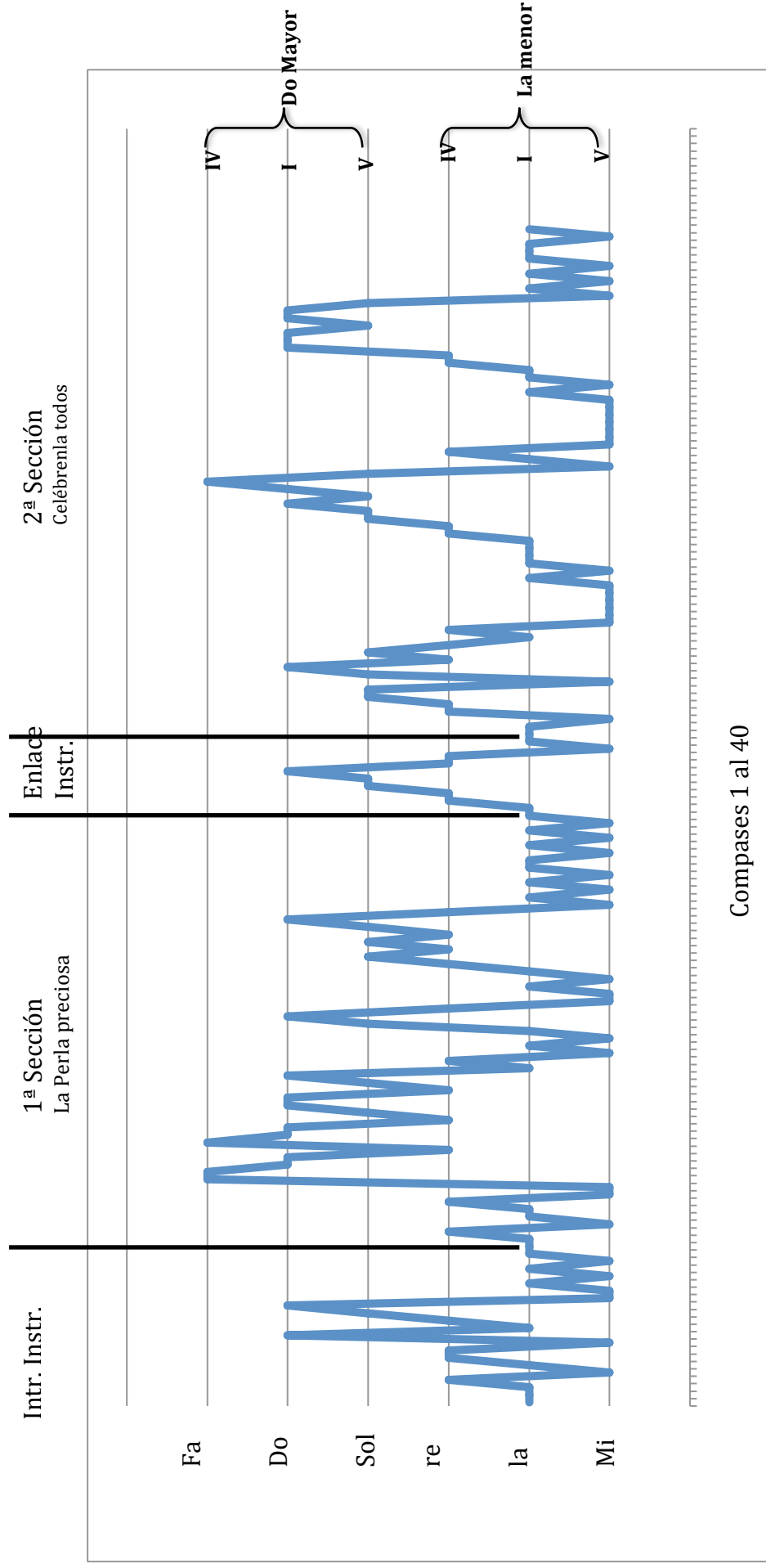
Fig. 2.

<sup>416</sup> Contabilizamos que acorde triada usa en cada tiempo, no teniendo en cuenta su disposición, fundamental, primera o segunda inversión.

**Fig. 3. Esquema armónico del Estribillo del Villancico *Todo es Misterios de Amor*.**



**Fig. 4. Esquema armónico del Estribillo del Villancico *La Perla preciosa*.**



Compases 1 al 40

En el caso del villancico tonal, la conducción de la armonía busca siempre procesos cadenciales en la menor (IV-V-I, re-Mi-la) o en su relativo Do mayor (II ó IV-V-I, re-fa-Sol-Do).

Los acordes triadas generados por la modalidad en el villancico *Todo es misterios de Amor*, no sujetos al proceso jerarquizante de la tonalidad, pueden convertirse en dominantes cambiando su tercera (menor por mayor); esto produce un lenguaje armónico más complejo, que, a su vez, comprende movimientos melódicos con más posibilidades y plenamente justificados desde el punto de vista armónico, como se aprecia en el ejemplo siguiente:

To - <sup>3</sup> does Mis - te - rios dea - mo - r dea - mo - r dea mo - <sup>3</sup> - <sup>3</sup> - r

fa - Do - fa Do - Fa - Sib Mib Lab sib Do

Hay una clara intencionalidad retórica en el hecho de seleccionar el lenguaje modal, pues sus posibilidades armónico-melódicas permiten incrementar la afectividad de modo “*plus religios, suavis*” o por ser “apto para expresar cosas alegres, pias, y modestas”. No podemos saber qué motivó a Joaquín García a utilizar el modo dórico en este villancico, pero este hecho lo vincula con la tradición del primer barroco italiano y con la interpretación, por parte de la escuela levantina de finales del siglo XVII, de este recurso compositivo. Joaquín García se formó durante el primer tercio del s. XVIII, y su música tuvo pocas evoluciones a lo largo de su magisterio.

### El origen de la letra

La letra del villancico *Todo es Misterio de Amor* fue utilizada en 1730 por Josep de Pradas<sup>417</sup>, y se debe a José Vicente Ortí y Mayor, en su obra *Poesías Sacras*. El libro, un manuscrito conservado en la biblioteca Serrano Morales en Valencia, es un compendio de villancicos, jeroglíficos, y otros poemas sacros. Junto al título del poema hay una anotación en aquellos que fueron solicitados para poner música, e

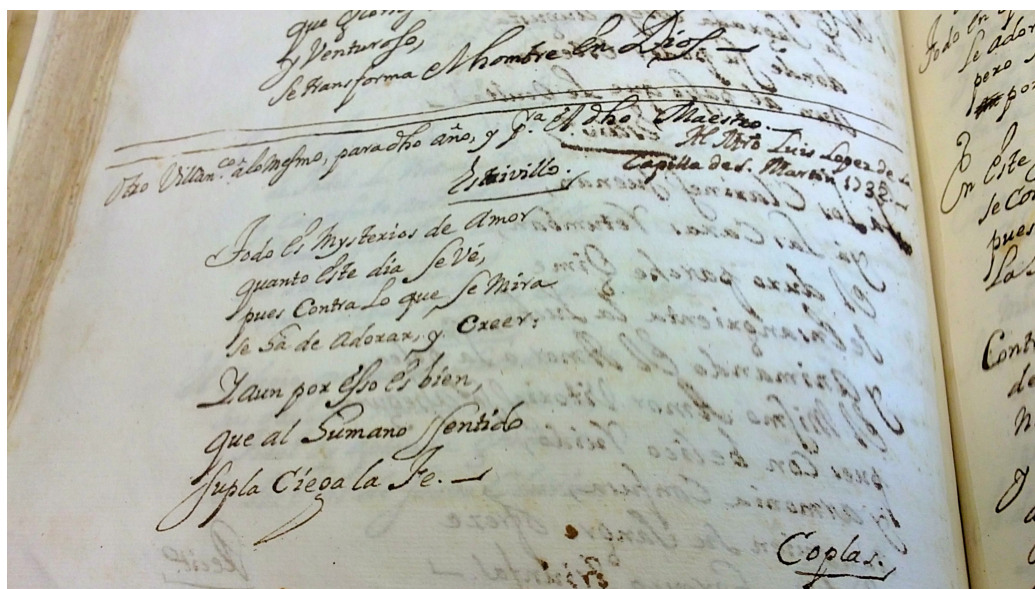
<sup>417</sup>Palacios, J. L. (2005:238,325)

indica a quién y cuándo se los entrega, lo que confiere un importante valor musicológico al texto. Así en este villancico tenemos la indicación siguiente:

“Otro villancico a lo mismo, para dicho año, y para el dicho maestro.-  
Al Maestro Luis Lopez de la  
Capilla de S. Martín 1732.”<sup>418</sup>

En la página anterior, el villancico al Santísimo Sacramento *Ya los clarines suenan*, consta en la anotación al margen que se entrega al Maestro Pradas en 1730, y al Maestro Luis López en 1732<sup>419</sup>. Así pues, este villancico surgió de la pluma de José Vicente Ortí y Mayor, y lo musicó primero Josep de Pradas, y dos años más tarde Luis López, por lo que Joaquín García utilizó una de estas dos fuentes.

El texto del manuscrito de Ortí y Mayor es el musicado por Joaquín García; incluso coincide en los signos de puntuación, -cosa que no ocurre en el caso del villancico de Pradas. Joaquín García sólo musicó el Estribillo y las Coplas. Pradas sí que compuso Estribillo, Coplas, el Recitado y el Área.



<sup>418</sup> Ortí y Mayor, J. V.: *Poesías sacras*, Biblioteca Serrano Morales, Ms. 6366, pág 205v.

<sup>419</sup> Op. cit. pág. 205.

## Los recursos literarios. Contenido semántico.

El texto del villancico *Todo es misterio de Amor* es el siguiente:

### **Estribillo**

Todo es misterios de amor  
quanto este dia se ve,  
pues, contra lo que se mira,  
se ha de adorar y creer.  
Y aun por eso es bien  
que el humano sentido<sup>420</sup>  
supla ciega la fe.

### **Coplas**

1ª. Aunque pan y vino  
es al parecer,  
ni vino ni pan  
essa Oblea es.

2ª. No queda substancia,  
de lo que antes fue,  
pues todo altera  
el Sacro poder.

3ª. El Vino y el Pan,  
transformar se ven,  
en Sangre y en Cuerpo  
del mas alto Ser.

4ª. Todo en qualquier parte  
se adora la fe,  
pero solo es uno  
por mas que asi esté.<sup>421</sup>

El poema usado en el estribillo es un romance, formado por siete versos octosílabos con rima asonante en los pares y con los versos impares sueltos<sup>422</sup>. Las coplas forman un cantar o copla, combinan cuatro versos hexasílabos con rima asonante en los pares<sup>423</sup>.

---

<sup>420</sup> En el manuscrito de Orti y Mayor, y en la letra del villancico de Pradas este verso es “que al humano sentido”.

<sup>421</sup> Hemos respetado la ortografía original de la particella.

<sup>422</sup> Domínguez Caparrós, J. (2007:361)

<sup>423</sup> Domínguez Caparrós, J. (2007:65)

Semánticamente aborda el concepto teológico de la transustanciación. Como comenta Palacios, J. L. (1995:209), Santo Tomás y las escolástica están presentes tanto en la forma como en el fondo, la continua oposición fe-razón, fe-sentidos. En este sentido en el catecismo de la Iglesia Católica se recoge:

1381 "La presencia del verdadero Cuerpo de Cristo y de la verdadera Sangre de Cristo en este sacramento, no se conoce por los sentidos, dice S. Tomás, sino solo *por la fe*, la cual se apoya en la autoridad de Dios'.<sup>424</sup>

La transustanciación se basa en el sentido literal e inmediato de las palabras de Cristo en la última cena: "este es mi cuerpo...y mi sangre..." Marcos 14:12-16, 16:22-26; Mateo 26:26-28 y Lucas 22:14-23.

## ESTRIBILLO

### Análisis musical. La forma.

La forma se articula en este villancico en tres secciones precedidas de intervenciones instrumentales, más extensas al principio y muy breves entre las siguientes. Las tres secciones tienen la misma organización interna: primero expone la melodía el Tiple, solista acompañado por el continuo y con breves intervenciones del conjunto instrumental (sobre todo hace hincapié en los procesos cadenciales que coinciden con el final de los versos), y luego repite todo el texto el solista dialogando con el coro, que responde con imitaciones homofónicas más sencillas rítmicamente que el modelo propuesto por el solista (aunque sí basadas en el mismo).

Estrofas literarias	Texto	Secciones musicales	Compases
		Introducción Instrumental	1 a 4
Versos 1º y 2º	Todo es misterios de amor quanto este día se ve,	1ª Sección	5 a 20
		Enlace Instrumental	20
Versos 3º y 4º	pues contra lo que se mira se ha de adorar y creer.	2ª Sección	21 a 31
		Breve enlace Instrumental	31
Versos 5º, 6º y 7º	Y aun por eso es bien	3ª Sección	31 a 44

<sup>424</sup> Consulta digital en marzo 2011.

[http://www.vatican.va/archive/ESL0022/\\_P42.HTM](http://www.vatican.va/archive/ESL0022/_P42.HTM)



que el humano sentido  
supla ciega la fe.

### Introducción Instrumental

La introducción instrumental comprende los cinco primeros compases. En ella intervienen los dos violines (el oboe dobla al violín 1º) y el acompañamiento continuo. Se presenta la melodía que utilizará el Tiple solista en la primera sección, así como todos los motivos rítmicos que van a ser usados en todo el villancico.

Armónicamente utiliza los acordes triadas generados por la escala modal dórica de fa, y los acordes menores son cambiados a mayores cuando éstos realizan función de dominante.

a                      b                      Motivos rítmicos                      c                      d

	6		6 6	4 3	7	3 <sub>b</sub>	3 <sub>b</sub>	4 3 <sub>b</sub>	
	fa	Do	fa	Fa sib Mib	Lab	Reb	sib	Do	fa
	I	V	I	V I V	I	V	IV	V	I

En la particella de oboe, (sólo en ella, pese a doblar al violín), aparecen dos indicaciones de trino en la célula que luego corresponde a la palabra *amor*, en la apoyatura. El trino tiene la función de incrementar la tensión melódica en este momento.

### 1ª Sección

En la primera parte de esta primera sección se componen los dos primeros versos mediante una primera intervención del Tiple solista en diálogo imitativo con el conjunto instrumental que, o bien responde a los silencios del cromatismo en la melodía (compases 6 y 7), o bien remarca los procesos cadenciales mediante

imitaciones rítmicas en movimiento de escalas de seisillos de semicorcheas descendentes (compases 8 y 9).

El texto “de amor” lo musica armónicamente utilizando una progresión modulante mediante el círculo de quintas inmersas en la modalidad. Los cromatismos de la melodía se justifican siendo considerados séptimas de los acordes de dominante. Joaquín García utiliza también el recurso retórico de la *anáfora*, o repetición, en el sentido que recoge Walther<sup>425</sup>: “se repite varias veces un periodo o una palabra para darle una fuerza especial”. Estas repeticiones, a su vez, están separadas por pausas breves, lo que para Athanasius Kircher es un *suspiratio*: “la manera de representar suspiros que expresan afectos de un alma en pena y sufriente”<sup>426</sup>. Además, la melodía dibuja una línea cromática descendente o *catábasis*<sup>427</sup>, representando la unión de entre lo celestial y lo terrenal.

Los cromatismos de la línea melódica no han provocado un *passus duriusculus*<sup>428</sup>, pues se han integrado en la armonía modal. En este caso, hay un deseo de hacer resaltar artísticamente la emoción anímica, muy en consonancia con la tradición del primer barroco italiano<sup>429</sup>, pero sin ir contra la regla. Es un ejemplo maravilloso de la genialidad de nuestro compositor, en el que utiliza los recursos retóricos para incrementar el afecto, la expresión y la musicalidad de su arte; todo ello al servicio del misticismo y sin ir contra la regla.

---

<sup>425</sup> Otterbah, F. (1998:86)

<sup>426</sup> López Cano, R.: (2000:198).

<sup>427</sup> López Cano, R. (2000:152)

<sup>428</sup> López Cano, R. (2000:165)

<sup>429</sup> Otterbach, F. (1998:82)

*Anáfora*

fa - Do - fa - Do - Fa - Sib-Mib - Lab - sib - Do

El segundo verso “quanto este día se ve” lo compone mediante una progresión modulante descendente, cuando el texto se repite en una anáfora. La armonía se conduce a través de un círculo de quintas que finalizan en fa. La sucesión armónica es la siguiente: Do-Fa-Sib-Mib-Lab-Sib- Do-Fa.

Del compás 11 al 20 hay una gran repetición de los dos primeros versos, pero al diálogo entre el solista y el conjunto instrumental se une el coro. Sus intervenciones son homofónicas, y, aunque en ocasiones tiene algún pasaje con elementos del diálogo contrapuntístico (seisillos del compas 11), suele imitar la melodía del solista de un modo más sencillo y simplificado.

Tiple Solo

To - 3 does Mis - te - rios

Tenor 2

To - does Mis - te - rios dea - mor

En esta repetición, cuando musica la expresión “de amor”, el coro interviene en el diálogo realizando armónicamente y completando la intervención del conjunto instrumental.

12

Tiple Solo

de-a-mo-r de-a mo-r de-a mo-r to

Tiple 2

mor de-a-mor de-a-mor to

Alto 2

mor de-a-mor de-a-mor to

Tenor 2

mor de-a-mor de-a-mor to

Bajo 2

mor de-a-mor de-a-mor to

Oboe

12

Violin 1

12

Violin 2

Flauto Continuo

12

## 2ª Sección

El planteamiento formal de esta sección es idéntico al de la primera. Hay una primera intervención del solista que musica los dos versos, con la exclusiva intervención del conjunto instrumental. Éste puede remarcar procesos cadenciales (compás 23), o desarrollarse en movimientos paralelos a la línea melódica del solista (compases 22-23, 26-27). Posteriormente interviene el coro en la segunda repetición (a partir del compás 25), que actúa siempre homofónicamente en respuesta a la melodía del tiple solo. Armónicamente el centro no es fa, si no que,