

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA

EL COMPOSITOR ITALIANO BUONO CHIODI
Y SU MAGISTERIO EN
SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tomo I

MARIA DEL PILAR ALÉN GARABATO

*EL COMPOSITOR ITALIANO BUONO CHIODI
Y SU MAGISTERIO
EN SANTIAGO DE COMPOSTELA*

Tesis doctoral dirigida por la
Dra. Rosario Alvarez Martínez

María del Pilar Alén Garabato

Santa Cruz de Tenerife, 1992

Deseo hacer llegar mi agradecimiento a todos los que, de un modo u otro, han colaborado en la realización de este trabajo.

De modo especial, agradezco la ayuda de D. José M. Díaz Fernández, Canónigo Archivero de la catedral de Santiago. Gracias a las facilidades que me brindó en todo momento, fue posible avanzar a buen ritmo en la recogida de datos y en la elaboración del catálogo de las obras de Chiodi. A él le debo también su estímulo y constante preocupación por el buen término de este trabajo.

A la Dra. M. Antonia Virgili que, en toda ocasión, me orientó y me facilitó la consulta de gran parte de la bibliografía necesaria para nuestra labor de investigación musicológica.

Al Dr. López-Calo por haberme facilitado también el acceso a su valiosa biblioteca, en la que he podido consultar los acuerdos capitulares de diversas catedrales de España, así como abundante bibliografía respecto al tema que tratamos.

Al Dr. Carlos Villanueva, siempre disponible para aportar su ayuda personal; y, en general a todos los miembros del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago que siempre me han facilitado todo clase de gestiones, administrativas o de cualquier otro tipo.

Al Dr. Francisco Bonastre, al Dr. Emilio Casares y al Dr. Antonio Martín Moreno, que con sus indicaciones han contribuido a encauzar alguno de los temas más conflictivos de nuestro trabajo.

A J.M. Carreira, incondicional colaborador de éste y de otros estudios que _ bajo su impulso_ he realizado en los últimos años.

También, de modo especial, agradezco la inestimable colaboración de Luis Fernández Plata, quien con inmensa paciencia ha copiado y enmaquetado en ordenador todas las partituras transcritas en este trabajo.

Deseo también agradecer la ayuda de numerosas personas e instituciones que me han orientado y facilitado mi labor de investigación en Italia.

Mi más sincero agradecimiento al Dr. Renato Cobelli, Vicesecretario del "Comune" de Salò, que ha puesto todos los medios humanos y materiales para consultar las diversas bibliotecas y archivos del Norte de Italia. Es de agradecer, además, su interés por mantenerme informada de las recientes publicaciones realizadas en Italia, sobre temas musicales que hacen referencia al campo de mi investigación musicológica. .

También debo agradecer la desinteresada colaboración del párroco de Campoverde (Saló), D. Doménico Rivetta. Así como la ayuda del Archivero del "Archivio Storico" de la ciudad de Lodi, Francesco Cattaneo; del Archivero del "Archivio Vescoville" de Brescia, D. Antonio Masetti; del director de la "Fundazione della Civiltà Bresciana", D. Antonio Fappani; del Sr. Pier Luigi Previtali, del Prof. Claudio Satori, del Prof. Alberto Basso, del Prof. M. Padoan, del Prof. Pier Luigi Cimma, y un largo etcétera de personas que, de una u otra manera me han ayudado en mi investigación en las bibliotecas, archivos, conservatorios y universidades italianas, en las que ha sido necesario revisar la documentación y bibliografía allí existentes.

Y, fundamentalmente, agradezco la valiosa ayuda de la directora de esta tesis, la Dra. Rosario Alvarez Martínez, disponible en todo momento para cualquier tipo de consulta, pese a la distancia geográfica que nos ha separado durante la realización de la presente tesis.

Tomo I

INTRODUCCIÓN

**I. LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO
(1760-1800)**

1. **Aspectos formales**

1.1. Configuración y funcionamiento interno

Págs. 15 - 23

1.2. La capilla de música de Santiago durante el magisterio de Buono Chiodi (1770-1783) Págs. 23 - 37

1.3. La capilla de música de Santiago después del magisterio de Buono Chiodi (1784-1800) Págs. 37 - 43

2. Aspectos económicos

2.1. Situación económica de la capilla de música Págs. 44 - 51

2.2. Los salarios de los músicos Págs. 51 - 58

3. Aspectos sociológicos

3.1. La "colonia" de italianos Págs. 58 - 61

3.2. Posición social de los músicos de la catedral Págs. 61 - 67

3.3. Apuntes biográficos de los músicos de la catedral Págs. 67 - 115

II. BUONO CHIODI: DATOS BIOGRÁFICOS Y PRODUCCIÓN MUSICAL

1. Datos biográficos

1.1. Buono Chiodi en Italia (1728-1770) Págs. 116 - 136

1.2. Buono Chiodi en España (1770-1783) Págs. 136 - 146

2. Producción musical

2.1. Aspectos generales Págs. 146 - 149

2.3. Aspectos particulares de cada género Págs. 149 - 173

III. CATÁLOGO MUSICAL DE LAS OBRAS DE CHIODI (ARCHIVO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO)

1.1. Introducción al catálogo

1.2. Catálogo musical Págs. 174-324

CAPITULO I

**LA CAPILLA DE MUSICA DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO
(1760-1800)**

La cultura del siglo XVIII y la música

El estudio de la música española del siglo XVIII ha presentado _y presenta todavía_ diversas dificultades. Esas dificultades se deben en gran parte a la variedad y cantidad de acontecimientos que se desarrollaron en todos los campos de la vida política, social y cultural de toda Europa, y también de España.

Las elocuentes palabras de Vicente Palacio Atard dan cuenta, por ejemplo, de la ambigüedad en el campo ideológico que caracterizó al siglo XVIII. Según Palacio Atard el XVIII fue un siglo que *no quiso ser tradicionalista y sin embargo la tradición se continuó a pesar de todo; no quiso ser revolucionario y desencadenó la revolución*¹.

El XVIII es el Siglo de las luces, el siglo "ilustrado". El fenómeno de la Ilustración, positivo en muchos aspectos, originó una especulación continua, que no hizo más que aumentar el estado de incertidumbre e inestabilidad latentes en todos los ambientes de la vida en esa época; y aumentó asimismo la complejidad y

¹ Palacio Atard, V: *Los españoles de la Ilustración* . Ediciones Guadarrama. Madrid. 1964. Pág.239.

Introducción

diversidad ideológica que caracteriza a este siglo. El mismo Palacio Atard señala: (...) *los hombres de la Ilustración (...) son contradictorios. Quiere esto decir que, lejos de presentar esquemas doctrinales sistemáticos, sólidamente consecuentes consigo mismo, ofrecen unos cuadros mentales alegóricos y llenos de contradicciones*².

El pensamiento de Ernst Cassirer está en la misma línea : (...) *la meta a la que parecen orientarse los pensadores comprendidos en este movimiento no está bien determinada desde un principio, y no es posible destacar enseguida en la lucha de las diferentes direcciones, una línea bien firme de la marcha del pensamiento, una orientación deliberada hacia un problema fundamental concebido con claridad*³.

Sin embargo, otro reconocido historiador, Sánchez Agesta, tiene una visión completamente distinta del siglo XVIII español. Señala en una de sus obras que (...) *pocas veces han tenido los hombres una conciencia tan clara de que estaban transformando el mundo como la tuvieron los hombres que vivieron pasada la fecha de 1750*⁴.

Menéndez y Pelayo, más radical, defendió la tesis de que *el movimiento ilustrado supuso la corrupción del pueblo español al dejar entrar las ideas liberales, del todo opuestas al sentir tradicional hispano*⁵.

Jean Sarrailh y Richard Herr consideran que (...) *el movimiento español de la Ilustración es una respuesta a problemas españoles*⁶.

Esta diversidad de opiniones ilustra de modo patente la falta de un criterio homogéneo para definir a los hombres y a la cultura del llamado Siglo de las Luces.

² Ibid. Pág. 30ss.

³ Cassirer, E: *La filosofía de la Ilustración*. Fondo de Cultura Económica. México.1981. Pág. 306.

⁴Sánchez Agesta, L: *El pensamiento político del Despotismo Ilustrado*. Universidad de Sevilla.1979. Pág. 16.

⁵ Texto recogido por A. Martín Moreno en *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Instituto de Estudios Orensanos. Orense, 1976. Pág. 28.

⁶ Ibid.

Introducción

La música, como toda manifestación artística de la época, siguió los mismos derroteros, por lo que su evolución y aspectos particulares deben ser estudiados dentro del contexto histórico de la España del siglo XVIII.

El proceso de desarrollo del movimiento ilustrado, eje sobre el que giraron las diversas parcelas del saber, no pasó desapercibido en el campo de la música. Es difícil todavía determinar en qué medida quedó reflejado ese espíritu ilustrado; pero sí es cierto que, de un modo u otro, el pensamiento del Siglo de las Luces quedó plasmado, al menos, en unos cuantos compositores de la época ⁷.

Pese a las dificultades a las que nos hemos referido, el conocimiento de la música del siglo XVIII en España ha avanzado considerablemente en las últimas décadas gracias al examen particularizado de obras y autores que hasta hace poco tiempo eran total o parcialmente ignorados.

Uno de los mayores logros de este avance ha sido el haber desterrado de la mente de muchos musicólogos la nefasta-idea que se tenía sobre la música dieciochesca española a comienzos de siglo. Hoy día no cabe comenzar un estudio sobre música del XVIII encabezándolo con las palabras que hace más de cuarenta años escribía Menéndez y Pelayo: *...el lastimoso estado al que habían llegado en España la teoría y la práctica de la música del siglo XVIII (...)*⁸.

Bien es cierto que el panorama de la música dieciochesca en España, no es comparable al de otros países de Europa. En la época de Haydn, de Mozart y de toda la serie de músicos italianos de conocido renombre (Giovanni Battista Sanmartini, Francesco Algarotti, Baldassare Galuppi, Giovanni Marco Rutini, Niccolò Jommelli, Giovanni Paisiello, Tommaso Traetta ...), nuestro país carecía de grandes figuras en el ámbito musical. España entonces parecía ser deudora de lo que se hacía en el extranjero. No en vano, durante decenios de años se ha considerado que la música española del XVIII fue una mera imitación _incluso penosa

⁷ Rodríguez Suso, C: *Sobre la formación de un grupo de músicos ilustrados en el País Vasco (Bilbao, 1725-1740)*. RMS. Vol. 1 y 2. Madrid, 1983. - Bagüés, J: *La Música en la R.S.B.A.P.*, I Vol. de la "Ilustración musical en el País Vasco", ed. por la Real Sociedad Vascongada de los amigos del país. Rentería, 1991.

⁸ Menéndez Pelayo: *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Tomo III. 1940. Pág. 603.

Introducción

imitación_ de la música italiana, que era la que en aquel momento se impuso con mayor fuerza en Europa.

En la actualidad es preciso rectificar aquella sentencia de Menéndez Pelayo. Si bien es cierto que no llegaremos a encontrar en España músicos de la valía de un Mozart o un Haydn, por ejemplo _propulsores de un nuevo estilo_ sí podemos afirmar que el estado de la música española del XVIII no era tan *lastimoso* como se creía.

La historiografía de la música española del siglo XVIII

Todavía no está totalmente clarificado el nivel de calidad o consideración que le corresponde a la música española de la segunda mitad del XVIII dentro de la Historia general de la Música de ese período. La historiografía musical española se ha centrado, durante décadas, en lo puramente biográfico, en el dato historicista, e incluso en lo simplemente anecdótico. Y, hasta el momento presente son muy pocas las publicaciones, estudios y transcripciones sobre los miles de partituras de música _arrinconadas en múltiples archivos_ que son las que realmente pueden establecer la calidad artística de una composición y dar una visión real de la música de una época.

Los trabajos realizados a finales del siglo pasado y en las primeras décadas del siglo son importantes en cuanto a que sirven ahora de punto de partida de nuevos estudios. Gracias a ellos sabemos que existe una ingente cantidad de música conservada _y en muchos casos, ya catalogada_ en múltiples archivos privados; conocemos datos históricos que también son de interés para la investigación musicológica; sabemos en qué grado la Iglesia y el Estado han fomentado las iniciativas relativas a la música... En definitiva, actualmente no podemos prescindir de los trabajos ya publicados, por muy parciales o insignificantes que nos parezcan.

En la historiografía musical española deben ser valoradas las investigaciones musicológicas que, desde finales del siglo pasado, han realizado figuras tan desta-

cadras como J. Teixidor, H. Eslava, Soriano Fuertes, Pedrell, B. Saldoni, Parada y Barreto, o F.A. Barbieri. Todos trabajaron con unas miras y una metodología diferentes entre sí, y obtuvieron, por tanto, resultados dispares. La labor de Teixidor fue tan efímera que apenas trascendió. H. Eslava centró su atención sobre la música religiosa en España, de modo que sentó las bases de las futuras investigaciones en este campo⁹; Soriano Fuertes emprendió trabajos de cierta envergadura, aunque se le ha criticado por su falta de rigor científico¹⁰; Parada y Barreto, y también Saldoni, intentaron compendiar todo el saber sobre la música, tanto desde el punto de vista técnico como histórico y biográfico¹¹; Pedrell fue más allá queriendo abarcar no sólo la música y los músicos españoles, sino también los portugueses e hispano-americanos¹²; por último, la obra de Barbieri, comenzada con buenos auspicios, ha quedado inconclusa, por lo que resulta aventurado presagiar la verdadera dimensión de la misma¹³.

La generación siguiente, de la que formaron parte Inglés, Subirá y Salazar, continuó la labor de sus predecesores. Pero, conscientes de las dificultades que indudablemente acarrea el abarcar temas tan amplios _como lo habían hecho los historiadores del siglo pasado_ tendieron a especializarse en la música de épocas concretas de la historia; fue entonces cuando curiosamente descendió el interés por la música religiosa del XVIII, a favor de la música medieval (en el caso de Inglés¹⁴), de la música de cámara (por lo que se refiere a Subirá¹⁵) o bien de la Historia de la Música europea (tal y como enfocó su labor Salazar)¹⁶.

⁹ Eslava, H: *Lira Sacro Hispana. Gran colección de obras de música religiosa compuesta por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos (Siglo XVIII, serie 1º y siglo XVIII, serie 2º)*. Madrid. 1860.

¹⁰ Soriano Fuertes, M: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*. 4 Vols. Imprenta de Narciso Ramírez. Barcelona-Madrid. 1855-59.

¹¹ Parada y Barreto, J: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. B. Eslava. 1868.

Saldoni, B: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. 4 Vols. Madrid. 1868.

¹² Pedrell, F: *Diccionario biográfico y Bibliográfico de músicos españoles, portugueses e hispano-americanos, antiguos y modernos*. Barcelona. 1897.

¹³ Parece ser que intentaba elaborar un diccionario, en la línea que entonces se seguía en Europa; hoy esta obra inconclusa forma parte del Legado Barbieri de la Biblioteca Nacional, y ha sido publicada, bajo la dirección de E. Casares en 2 volúmenes (1988-89).

¹⁴ Basta citar, entre otras, las siguientes publicaciones : *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, 3 vols. CSIC. Barcelona-Madrid (1943-1958).-*ibid. El Livre Vermell y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV*, AnM. 10. 1955. Cf. también bibliografía general.

Introducción

A partir de la década de 1940 _después de haber finalizado la guerra civil española, durante la cual se paralizaron los estudios musicológicos_ comenzó una nueva etapa en la historiografía de la música española. Desde entonces se han publicado los catálogos de grandes y pequeños centros de producción musical (de las catedrales, colegiatas, iglesias, y demás archivos privados pertenecientes a la aristocracia y nobleza del país)¹⁷.

Con este material se realizaron _con más intensidad, ya en la década de 1950_ los primeros estudios sobre la música española en general, y también de la música religiosa del XVIII en particular. Apenas se trabajaba entonces con fuentes de primera mano _la música misma, las partituras_ y sólo parecía interesar la parte histórica o biográfica de nuestros músicos.

En los años 60-70 las publicaciones relativas a la música del XVIII proliferaron de modo inaudito. En este momento, la música española no sólo interesaba a los musicólogos del país, sino también a los alemanes, franceses, hispano y norteamericanos e ingleses. Baste citar algunos nombres de investigadores extranjeros atraídos por la historia de la música hispana del siglo XVIII: G. Chase, A. Livermore, G.O. Talamon, A. Howell, R. Baselga Esteve, G. Bourligueux, G. Doderer, L. Jambou y S. Kastner, entre otros.

Ese interés por el estudio de la música española por parte de los musicólogos extranjeros se ha puesto de manifiesto, una vez más, en el Congreso Internacional "España en la Música de Occidente", celebrado en Salamanca en 1985¹⁸.

¹⁵ Un ejemplo es la publicación de la obra titulada *El Teatro del Real Palacio (1849-1851), con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*. IEM. Madrid. 1950. Cf. también bibliografía general.

¹⁶ Salazar, A: *La música de España*. 2 Vols. Espasa-Calpe. Madrid. 1972. -Ibid. *La música en la sociedad europea*. 2 Vols. Alianza Música. Madrid. 1983. Cf. también bibliografía general.

¹⁷ Cf. bibliografía general.

¹⁸ Cf. Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente". Ministerio de Cultura, Madrid. 1985.

Introducción

En ese mismo año _1985_ se publicó en España una historia de la música española dedicada exclusivamente al siglo XVIII¹⁹. Su autor, A. Martín Moreno, además de proporcionar un gran cantidad de datos de inmenso valor, ha hecho posible que tengamos una visión global de la situación de la música en España del XVIII. Es una obra de referencia básica para cuántos quieran investigar sobre cualquier aspecto de la vida musical en la España del XVIII.

Otra obra de miras semejantes ha sido la publicada por Antonio Gallego en 1988, bajo el título *La música en tiempos de Carlos III*²⁰. Si a la obra de Martín Moreno se le puede achacar el que intenta abarcar demasiada materia en poco espacio, a ésta quizás haya que criticarla por reducirse a una etapa muy concreta (aproximadamente los años comprendidos entre 1758 y 1789) y por detenerse a analizar aspectos que, si bien influyeron en el ámbito de lo musical, no aportan gran cosa al conocimiento directo de la música española del XVIII.

Podemos pues concluir que todavía hay mucho trecho que andar para conocer en profundidad la música del Siglo de las Luces en España. Y, sobre todo, es preciso enfrentarse con gran cantidad de partituras, que todavía no han visto la luz desde que fueron compuestas. En este sentido cabe destacar la meritoria labor que se ha realizado en el presente año, con motivo de la exposición "Las Edades del Hombre"; gracias a esta iniciativa se han recuperado y estudiado diversos aspectos de la música de León y Castilla.

Asimismo, cabe citar dos tesis doctorales, defendidas recientemente, que tratan diversos aspectos sobre la música del XVIII. Nos referimos al trabajo de investigación de M. Salud Alvarez, *El compositor José de Nebra*, presentado en la Universidad de Sevilla en septiembre de 1990, y a la tesis de María Gembero, *La música en la catedral de Pamplona en el siglo XVIII*, presentada en diciembre de 1991 en la Universidad de Granada. Son trabajos que, siguiendo enfoques distintos _el primero es una monografía sobre José de Nebra; el segundo, una visión general de la música de la catedral de Pamplona a lo largo de todo un siglo_ apor-

¹⁹ Martín Moreno, A: *Historia de la Música Española. Siglo XVIII*. Alianza Música. Madrid. 1985.

²⁰ Gallego, A: *La música en tiempos de Carlos III*. Alianza Música. Madrid. 1989.

Introducción

tan nuevas luces para continuar investigando en el campo de la música dieciochesca en España.

El camino recorrido hasta el momento parece avanzar, pues, en buen sentido, y se puede preveer un buen futuro en tanto que los estudios emprendidos en los últimos años se están realizando con un grado de objetividad y rigor científico, valores casi inexistentes durante muchas décadas.

Pretendemos que nuestro trabajo monográfico sobre el compositor italiano Buono Chiodi, y el ambiente musical en el que trabajó, contribuya a ampliar los estudios de la música religiosa del XVIII en España y que junto con otros comenzados recientemente en otras universidades españolas, pueda ser un paso más para definir con claridad qué fue lo que ocurrió en el ámbito musical en España durante el citado siglo.

Consideramos que sólo realizando estudios monográficos o particulares se puede llegar a unas conclusiones generales válidas e inamovibles. Así han trabajado musicólogos de reconocido prestigio (Bukofzer, P.H. Lang, Pauly o Charles Rosen) para dar a conocer el estilo de un determinado período de la Historia de la Música.

La carencia de estudios monográficos de compositores de la misma época dificulta en cierta medida la exposición de conclusiones totalizadoras. Por otra parte, consideramos que resulta todavía precipitado hacer comparaciones entre nuestra música y la del resto de Europa; es más, todavía está por ver si procede hacer tales comparaciones.

Justificación de la elección del tema objeto de este estudio

La figura de Buono Chiodi resulta sumamente interesante desde diversos puntos de vista. Ya antes de comenzar esta investigación nos atraían varios aspectos de su biografía, como su vida llena de trabajo silencioso, pero fecundo, y su

Introducción

oscura y enigmática existencia, que ha hecho que su obra pasara desapercibida durante casi dos siglos. Se puede decir que fue un perfecto desconocido, primero entre sus contemporáneos y luego entre incluso aquéllos que, al menos por haber tenido a su alcance la posibilidad de interesarse por él, han dejado pasar la oportunidad de investigar a fondo su vida y su obra.

A Chiodi se le conocía hasta el momento sólo a través de su abundante obra unas quinientas cincuenta composiciones conservada en el Archivo Musical de la catedral de Santiago de Compostela.

Nos parecía que era de rigor llegar a conocer en profundidad quién fue y cómo transcurrió la vida de un hombre que, ya por el simple hecho de haber compuesto tanta música, se nos presentaba como uno de los más destacados maestros de capilla de la catedral compostelana. De su obra que nunca ha sido objeto de un detallado estudio se sabía que tenía calidad más que suficiente como para ser tenida en cuenta en el mundo de la música. Citamos las opiniones bien alejados en el tiempo de las dos personas que han tenido un contacto más directo con esas composiciones. Así sintetizaba Santiago Tafall, canónigo de la catedral compostelana, la vida y la obra de este músico:

M. Chiodi.- Dn. Buono. Italiano. 1769. Este maestro, que tanto enriquece la capilla merece un lugar preferente. Difícilmente se encontrará un compositor ni más fecundo, ni más laborioso, con la particularidad de que todo está escrito de su mano, partitura y papeles sueltos, con rarísimas excepciones. Asombra lo mucho que de él se conserva, compuesto en sólo trece años, pues murió en 1783. Su música es muy buena. Es verdad que va desapareciendo el carácter típico de Palestrina, y nada tiene de extraño en la época en que vivió; pero es verdaderamente religiosa. Desaparece el contrapunto, y predomina

Introducción

*el género harmónico, sobre todo en las voces. En la orquesta se encuentra a veces el género fugado (...)*²¹.

El Dr. López-Calo, después de realizar el catálogo completo de las composiciones de Chiodi, resumía en términos semejantes la labor de este maestro de capilla:

*(...) Autor que por su importancia exige una sección para sí solo. Italiano, maestro de capilla de la catedral de Santiago, durante catorce años, asombra por el número y calidad de sus obras. Ateniéndonos al plan que nos hemos prefijado para la confección de este catálogo, nos limitaremos a la descripción externa de cada composición suya, sin entrar en el análisis de la obra y personalidad de este coloso que en sólo esos catorce años de su magisterio en Compostela compuso la imponente mole de obras que a continuación elencamos (...). Aún hay más: la casi totalidad de estas obras están copiadas _partitura y partitellas_ de mano del autor*²².

Objetivos, metodología y contenido

La figura de Chiodi nos interesó desde los comienzos de nuestra investigación, al menos, por tres razones básicas.

²¹ Arch. CS. Mss. que contiene el *Catálogo de las obras que se conservan en el Archivo musical de la Santa Iglesia Metropolitana de Santiago y breve noticia de sus autores*. 1892.

²² López-Calo, J: *Catálogo musical del archivo de la Catedral de Santiago*. Cuenca, 1978. Pág. 83.

Introducción

En primer lugar, por ser un músico italiano afincado en España y, precisamente, en Santiago de Compostela _ donde los músicos italianos gozaban de tanta consideración a mediados del XVIII_; este hecho nos ofrecía la posibilidad de profundizar algo más en las relaciones musicales hispano-italianas.

En segundo lugar, nos interesaba también por lo poco que se sabía de su vida; nos pareció que valía la pena intentar saber dónde se había formado como músico, dónde había estado antes de venir a España, qué motivos tuvo para abandonar su país, etc.

En tercer lugar, otro objetivo básico para nosotros ha sido el tratar de precisar en qué medida la producción musical de Chiodi poseía el valor que, sin apenas conocimiento de causa, se le atribuía y, como consecuencia, concretar el lugar que le correspondía dentro de la Historia de la música religiosa del siglo XVIII.

En la realización de este trabajo hemos seguido la metodología que ahora detallamos.

En primer lugar, comenzamos la investigación consultando las fuentes documentales existentes sobre Buono Chiodi y la capilla de música compostelana. La mayoría de esos documentos se hallan en el Archivo Capitular de la catedral de Santiago.

Además, nos han servido de ayuda otros datos recogidos en diversos archivos catedralicios de España. Estas noticias nos han permitido confrontar la situación de la capilla de música de Santiago con la de otras catedrales de distintos puntos geográficos del país (Badajoz, Burgos, Cuenca, Logroño, Madrid, Palencia, Santo Domingo de la Calzada, Segovia, Sevilla, Valencia, Valladolid, Zamora, Zaragoza...). Tras este recorrido por la geografía española, llegamos a la conclusión de que hacer comparaciones entre unas y otras capillas de música es bastante más complejo de lo que parece. Hay que tener en cuenta muchos factores de tipo histórico, cultural y social de cada ciudad o provincia tratada; y aún así, resulta aventurado llegar a unas conclusiones válidas. Cada catedral en el siglo XVIII era un mundo; es verdad que todas se regían por unas Constituciones similares, en todas se celebraba un tipo de ceremonial semejante y, a nivel musical, el estilo imperante

Introducción

era prácticamente el mismo en unas y otras. Pero, cada catedral estaba rodeada de un ambiente particular; cada región de España era diferente y, aún dentro de una misma región, cada ciudad también era única. Por tanto, esas comparaciones sólo ser orientativas; nunca totalmente objetivas.

También hemos realizado varios viajes a Italia, con el fin de buscar más documentación referente a Chiodi. Nuestra investigación se ha centrado en la consulta de los siguientes archivos y bibliotecas:

- Archivos catedralicios, archivos históricos (de "Stato"), archivos diocesanos (de la "Curia") y archivos parroquiales de Bérgamo, Brescia, Cremona, Desenzano, Génova, Lodi, Milán, Novara, Salò, Turín, Venecia, Vercelli y Verona.

- Pequeñas y grandes bibliotecas como la "Marciana" y la "Querini Stampalia" en Venecia, la Biblioteca Real de Turín, la "Braidense" y la "Ambrosiana" en Milán, la "Laudense" en Lodi, la "Queriniana" en Brescia y la "Cívica" en Bérgamo y la del "Ateneo" en Salò.

- Instituciones y Fundaciones como el "Istitut Valloti" de Vercelli, Fondazione Civiltà Bresciana, Fondazione Cini en Venecia y la Fondazione Morando Bolognini en S. Angelo de Lodi.

- Conservatorios de música de Brescia, Bérgamo, Bolonia, Milán, Turín y Venecia.

Además, hemos podido contar con la ayuda y las orientaciones de los profesores Alberto Basso y Pierre-Luigi Cimma (Conservatorio de Turín); del Prof. Claudio Sartori, la Dra. Laterza y la Dra. Angela Doná (Conservatorio Milán), de la Dra. Rossa Bizzarini (Escuela de Paleografía de Cremona), del Prof. Maurizio Padoan (Universidad Católica de Milán), y también de M. Teresa Bouquet y otros investigadores (musicólogos, historiadores, estudiosos del Arte, etc.), cuyo nombre omitimos para no alargar más esta relación.

Un segundo paso fue el estudio de las fuentes bibliográficas: historias generales de España, de Italia, de Galicia, y de Santiago; historias de la música; monografías sobre diversos músicos del XVIII, tanto españoles como extranjeros; es-

Introducción

tudios especializados en diferentes aspectos de la música dieciochesca en España, así como otros semejantes relativos a la música italiana de la misma época, etc.

En tercer lugar, contando ya con este material, abordamos primeramente el estudio pormenorizado de la capilla de música de la catedral de Santiago, desde poco antes de la llegada de Chiodi a España, hasta aproximadamente el año 1800.

La labor de Buono Chiodi en Santiago abarca sólo el breve período de trece años. Pero, hemos considerado oportuno ampliar el marco cronológico de este estudio para poder juzgar, con más conocimiento de causa, la aportación de Chiodi a la capilla de música de Santiago. Así pues, estudiamos la situación de dicha capilla de música desde los últimos años de la década de 1760, momento en el que comenzaron a vislumbrarse algunos síntomas de decadencia, hasta el comienzo del siglo XIX, cuando tuvo lugar un cambio significativo en todos los aspectos de la vida político-social de España y, consecuentemente, en la historia de la música de la catedral compostelana.

En cuarto lugar, nos centramos en el estudio de la vida y obra de Buono Chiodi. Los datos relativos a su biografía son escasos, por lo que hemos tenido que limitarnos a hilar los pocos que existen, entrelazándolos con posibles hipótesis sobre otros no conocidos.

Por el contrario, se conserva una copiosa documentación sobre la producción musical de Chiodi. Comenzamos por la catalogación de las obras que se conservan en el Archivo Musical de la catedral de Santiago. Es el único archivo conocido actualmente en dónde se encuentran obras de Chiodi.

En dicho archivo, hemos podido recopilar y completar varias obras que se creían extraviadas, y también hemos hallado obras no conocidas, que se hallaban trasapeladas en el citado Archivo Musical la catedral de Santiago. El resultado de este trabajo ha sido la elaboración de un amplio catálogo que recoge toda la producción musical de Chiodi conservada en Santiago, aportando nuevos datos a los catálogos realizados hasta el momento.

Introducción

Conocido ya el legado musical de Chiodi (más de quinientas cincuenta composiciones), seleccionamos y transcribimos un total de veinte obras que nos han parecido representativas de su estilo, según los criterios que justificaremos en su momento. Analizamos esas composiciones a la luz del contexto histórico y musical en el que fueron compuestas y, por último, apuntamos las conclusiones a las que hemos llegado tras ese análisis.

Estas conclusiones se refieren estrictamente al estilo musical de Chiodi, ya que él es el centro de nuestra investigación. No definen por tanto, el estilo de una época, ni la estética de la música española o italiana de la segunda mitad del XVIII, aunque, como es obvio, todo lo dicho en relación a Chiodi puede aplicarse, en general, a la etapa de la disolución del barroco musical en España.

1. ASPECTOS FORMALES

1.1. Configuración y funcionamiento interno

En el siglo XVIII las normas que regulaban el funcionamiento de cualquier capilla de música estaban expuestas en los "Estatutos" o "Constituciones" de las respectivas catedrales. Eran muy similares entre sí. Sus orígenes se remontan a los siglos XV y XVI.

En la catedral de Zaragoza, por ejemplo, seguían vigentes en el S. XVIII las Constituciones de D. Alonso de Aragón del año 1490¹; en la de Oviedo, las de D. Diego de Quiñones, de 1588²; en la de Burgos, las del Illmo. Cardenal D. Francisco Pacheco de Toledo, de 1576³. Esto demuestra la tradición y, en cierta medida, el inmovilismo en el que estaba anclada la música religiosa de nuestras catedrales.

Santiago no fue una excepción en este aspecto. En 1781 fueron impresas nuevamente las Constituciones promulgadas en 1578. Se trata de las *Constituciones establecidas por el Illmo.. Reverendísimo Sr. D. Francisco Blanco, Arzobispo de Santiago, juntamente con los Illmos. Señores Deán, Cabildo de la dicha Santa Iglesia; con su consentimiento, para el buen gobierno de ella, así en lo que toca al servicio del Altar y Coro, y Oficios de los Prebendados, otros Ministros, como al Cabildo, y conservación de la Hacienda de la Mesa Capitular. Impreso en Santiago en 1578. Reimpreso el año de 1781 (según el método y estilo en que se halla la impresión antigua) por Ignacio Aguayo, impresor de la Santa Iglesia por nombramiento del Illmo. Cabildo*⁴.

Ya desde comienzos del siglo XII, en tiempos del Arzobispo Gelmírez, gracias al movimiento de peregrinaje, Santiago se convirtió en la avanzadilla de la música polifónica europea. Desde entonces, y durante más de seis siglos, la capilla de música de la catedral compostelana mantuvo un alto nivel de calidad, comparable incluso al de la Capilla Real.

Santiago fue, por ejemplo, una de las primeras catedrales que favoreció la admisión de los instrumentos musicales en los Oficios Litúrgicos. Fue también una de las pioneras en cuanto a la introducción en el templo de la música con

¹Gotar Giménez, A: *La Seo de Zaragoza*. Estudio histórico arquitectónico. Editor Luis Miranda. Barcelona. 1939.

²Bourligueaux, Guy: *Recherches sur la musique à la cathédrale d'Oviedo*, en *Melanges de la casa Velázquez*, III. 1967. Ibid. *Apuntes sobre maestros de capilla de la catedral de Oviedo*, Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, 74. 1971. Cf. también Casares Rodicio, E: *La música en la catedral de Oviedo*. Colección Etnos-Música 1. Oviedo 1980.

³Arch. C. Burgos, *Compendio de los Estatutos de esta Santa Iglesia Metropolitana de Burgos, hecha en mil quinientos setenta y seis por el Ilustrísimo y Reverendísimo Cardenal D. Francisco Pacheco de Toledo, primer arzobispo de este Arzobispado y por el muy ilustre Deán y Cabildo de ella*.

⁴ Este folleto impreso se puede consultar en el Arch. CS. y también en la Biblioteca del Instituto P. Sarmiento de la misma ciudad.

texto en castellano (lo que conocemos por "villancicos"). Y fue una de las catedrales que acogió a músicos de sobresaliente talento como Fray José de Vaquedano (1642-1711), cuya obra es representativa del barroco musical español, y Melchor López (1759-1824), difusor de las nuevas tendencias musicales de la Corte española a comienzos del siglo XIX⁵.

El maestro de capilla

La plaza de maestro de capilla era provista en Santiago por un clérigo que, generalmente, era a la vez canónigo de la catedral. De este modo, una misma persona cubría dos plazas, y el Cabildo solo tenía que pagar un sueldo.

En caso de ser canónigo, a la vez, canónigo, pasaba a tener las mismas obligaciones que sus iguales, en cuanto a residencia en las Horas y Oficios Divinos de la catedral⁶.

Se podía acceder a este magisterio mediante dos fórmulas: bien opositando en concurso público, bien por elección expresa del Cabildo en virtud de las facultades del pretendiente a dicha plaza⁷.

5 López-Calo, J: *La Edad Media y el Renacimiento* RI. Año LIII. Nº 527. Noviembre. 1982. - Ibid. *La música en Galicia*, Galicia Eterna. Ediciones Nauta. 1981. - Ibid. : *Fray José de Vaquedano, maestro de capilla de la catedral de Santiago (1680-1711)*. AnM. X. 1955. - Villanueva, C: *La apoteosis del Barroco: José de Baquedano (1642-1711), maestro de capilla de la catedral de Santiago*. Compostellanum 1978. - Ibid. *La capilla de música de la catedral de Santiago en tiempos de José de Baquedano*. RMS. Vol.II. Nº 2. Madrid. 1980. - Trillo, J: *Grandeza y decadencia de la capilla de música*. RI. Año LII. Nº 527. Noviembre. 1982. - Villanueva, C: *La capilla de la catedral de Santiago*. RMS Vol. II. Nº 1. Madrid. 1980.

6

En siendo nombrado por maestro de capilla, jurará los Estatutos como los otros canónigos, y que cumplirá y guardará los cargos como a tal maestro de capilla aquí se le ponen y se le pusieren al tiempo que fuere nombrado. Y con esto se le señalará la postrera silla del Coro del Deán, en la cual se sentará siendo diácono, y no lo siendo, en las sillas bajas, como lo hacen los otros canónigos, y los Contadores le contarán residiendo en sus Horas y Oficios Divinos como a los otros canónigos (Ibid. Párrafo 2).

7

Para salario del maestro de capilla está supreso un canonicato. Pertenece la Provisión al Arzobispo y Deán y Cabildo, conforme a la Bula de supresión. Háse de proveer ad mutum amobile. Y para la provisión se pondrán edictos, y su pareciese al Arzobispo y Deán y Cabildo que conviene sin edictos, podrán

El maestro de capilla estaba obligado a mantener en su casa a los "seises"⁸; su conducta debía ser irreprochable⁹, y además habría de tener la independencia suficiente para poder educar humana, cultural y musicalmente a esos niños de coro.

En Santiago las Constituciones de la catedral estipulaban explícitamente que el maestro de capilla *los ha de tener en su casa* (a los niños de coro), *y darles de comer y vestir, y calzar decentemente, y ropas coloradas, y sobrepellices, y procuren que anden limpios, y bien aseados, que sean humildes y obedientes, y bien criados, que no jueguen, ni juren, y que sepan la Doctrina Cristiana, y les tome cuenta de ella algún día de la semana, y que se confiesen para las fiestas principales. Háles de hacer leer, y escribir, y enseñarles a cantar canto llano, de órgano, contrapunto, porque va mucho que estos se críen y enseñen bien*¹⁰.

Además de cuidar a los seises, el maestro de capilla tenía el deber de dirigir la capilla de música en todos sus ensayos¹¹ e intervenciones, y de ordenar a *los cantores, mozos de coro, Ministros lo que cada uno hubiere de cantar y tañer, así*

llamar a alguna persona de quien se tenga buena satisfacción
(Constituciones... Constitución catorce, párrafo 1).

⁸ En la época que nos ocupa, el maestro de capilla y los seises vivían en el Seminario de Confesores, edificio que se había construido recientemente. Fue una de las variadas e interesantes iniciativas del Arzobispo Rajoy; el 18 de abril de 1766 escribió al Cabildo manifestándole su deseo de edificar un "Seminario" para niños de coro, acólitos y misarios, y para doce Confesores o más. Rajoy pretendía que este edificio fuese el lugar óptimo para instruir a los *ministros inferiores del Templo*, para *acrecentar aquella gravedad que tanto contribuyen al esplendor y a la majestad del Culto* (López Ferreiro, A: *Historia de la Santa Metropolitana Iglesia Catedral de Santiago*. Santiago,. 1909. Vol. X. Págs. 120-121).

⁹ En palabras recogidas en la *Constitución del Real Colegio de Cantores de la Real Capilla*, el maestro de música debía ser *persona de aventajados portes y virtud; enseñará a los niños con el ejemplo de su vida y el trabajo de su ministerio para que salgan diestros cantores* (Subirá, J: *La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos*, AnM. XIV. 1959. Págs. 227-230).

¹⁰ *Constituciones...* Constitución catorce. Párrafo 3.

¹¹

Los días que no fueren fiestas de guardar, leerá, platicará y tendrá ejercicios de música de canto llano y de órgano y contrapunto, hora y media por la mañana, so pena de descuentos de las Vísperas, en el lugar y a la hora que le señalare en la dicha iglesia. Y enseñará a los cantores, acólitos, mozos de coro, y a todos los más que quisieren aprender, sin llevarles cosa alguna por ello. Y las horas que estuviere ocupado en el dicho ejercicio, el Contador le tendrá por presente como si estuviere en el coro (Constitución catorce. Párrafo 6).

La capilla de música

*al facistol, como a los órganos*¹². Y, como es obvio, estaba obligado a componer obras para las principales fiestas litúrgicas del año, y para todas las ocasiones que le mandase el Cabildo.

Para poder cumplir cabalmente con todas sus obligaciones *como debe* estaba estipulado que *no entrará en Cabildo, ni tendrá voto en él, ni podrá tomar, ni tener tenencia, ni tomar más recreación de cuarenta días continuos o interpolados, con que no los pueda tomar en Cuaresma, ni en fiestas solemnes de seis capas, ni en sus Vísperas, ni cuando hubiere necesidad de música*¹³.

Cantores e instrumentistas

Sobre los cantores e instrumentistas, recaían también serias obligaciones específicas. Las Constituciones insistían sobre todo en que asistiesen a las funciones de la catedral, y en que su presencia y comportamiento fuesen adecuadas a las circunstancias, vistiendo decentemente, mostrándose reverentes, etc. También se les exigía una dedicación completa a su trabajo, tanto por lo que se refiere a su asistencia al coro, como a los ensayos que tenían con el maestro de capilla¹⁴.

A los instrumentistas se les advertía además que estuviesen *con todo silencio en el lugar donde tañen. No tañan canciones profanas, y cuando tañesen y*

12 Ibid. Párrafo 9.

13 Ibid. Párrafo 5.

14

Cuando se hubiese de cantar canto de órgano, el maestro de capilla y cantores, entrarán en el coro al principio de la Tercia, y en las vísperas, cuando se comenzase "Deum in adiutorium" para que estén prestos a cantar el "Asperges", y sobre los Salmos, y no lo haciendo, el maestro de capilla sea multado en un real y el cantor en medio.

El cantor que faltare a la lección y ejercicio que el maestro de capilla ha de hacer cada día (o estando enfermo o ausente de esta ciudad sin licencia) sea descontado en un real.

Los cantores que sean Beneficiados no pueden tomar recreación a las fiestas, ni en sus vísperas cuando hay canto de órgano.

(Constitución catorce. Párrafos 10-12).

*cuando fuesen en procesión tendrán los gorros quitados*¹⁵. Además, estaban obligados a asistir a todos los ensayos de la capilla de música *para que estén diestros en su oficio*; tenían ensayos todos los martes y viernes (no siendo festivos) a las ocho de la mañana en invierno y a las nueve en verano¹⁶; en caso de no presentarse o de llegar tarde se les imponía la multa estipulada.

También estaba indicado en las Constituciones el modo de celebrarse el Oficio Divino y las Misas.

La hora de Prima comenzaba a las siete de la mañana, desde S. Miguel hasta el Sábado Santo, y a las seis durante el resto del año. En caso de haber procesión o sermón fuera de la catedral debían presentarse media hora antes.

Al acabar la Prima se celebraba la primera Misa, que podía ser más simple o más solemne según la Liturgia.

La Nona solía celebrarse a las dos de la tarde. Pero si la Nona era por la mañana se tenían las Vísperas a la misma hora de las dos, durante media hora, hasta que el sacristán hiciese una señal para terminar.

Las Completas se hacían inmediatamente después de las Vísperas. Los Maitines, desde principios de noviembre hasta finales de febrero, se comenzaban a las cuatro de la tarde; desde marzo hasta finales de abril, a las cinco; y desde mayo a finales de agosto a las seis; y desde septiembre hasta finales de octubre, volvían a ser a las cinco de la tarde. La razón de este variado horario era que *guardándose este orden, se acaben siempre los Maitines cuando quiere anochecer*.

En las Misas "mayores" se debían cantar el Gloria, el Credo, el Prefacio y el Pater Noster. En el Sanctus y el Agnus Dei, en caso de ser cantados, siempre habría de alternar el coro con el órgano.

Todos los Oficios Divinos, ya fuesen de la Misa o de las Horas, se cantaban en canto llano, según la solemnidad del día o la Hora. Los Maitines de Domenicas

¹⁵ Ibid. Párrafo 13.

¹⁶ Ibid.

La capilla de música

y las otras fiestas semiduples, simples y ferias, eran en canto figurado (excepto el cántico del Benedictus y la oración, que se hacían en canto llano).

En el jueves, viernes y sábado de la Semana Santa, todas las Horas se hacían en canto figurado: (...) *en tono alto, bien pronunciado y despacio, y con sus pausas*; se intentaba que ambos coros se entendiesen nítidamente, *sin mezclarse, y sin atropellarse*. El sochantre debía dirigirlos de modo que no se produjesen desórdenes y, en caso de haberlos estaba autorizado a multar con el estipendio de aquella Hora a los que se excediesen en este particular¹⁷.

El horario y las veces que tenían que residir en el coro estaban perfectamente regulados en las Constituciones.

La capilla de música en pleno podía ser autorizada por el Cabildo para actuar en otras iglesias de la ciudad, e incluso de otras provincias. Los músicos cobraban una parte proporcional de lo que obtenían por estas funciones, llevándose el maestro de capilla la mayor porción.

Estos músicos también actuaban a veces por cuenta propia. El Cabildo no se lo prohibía, siempre y cuando no faltasen por ello a sus obligaciones con la catedral. No admitía, sin embargo, que tocasen en los teatros o en las representaciones de ópera. Pese a ello, los músicos solían contravenir estas disposiciones, actuando a espaldas del Cabildo. Si éste llegaba a enterarse, además de ser reprendidos seriamente, en la mayoría de los casos eran multados con un descuento en el salario que cobraban. Con todo, parece ser que en esas actuaciones clandestinas obtenían lo suficiente para compensar la multa que se les imponía y quedarse todavía con algún beneficio.

Algunos músicos instrumentistas no formaban parte de la plantilla regular de la capilla de música de la catedral; eran músicos "supernumerarios" que actuaban sólo en contadas ocasiones, cuando así lo requería la solemnidad de una determinada fiesta.

¹⁷ Ibid. Constitución veintiocho: Del servicio del Altar y Coro.

Quizás el término que mejor defina a los músicos de la catedral _cantores e instrumentistas_ sea el de *dependientes* o *subalternos*, sometidos en todo a la voluntad del Cabildo.

El Cabildo de la catedral de Santiago en la segunda mitad del XVIII era toda una Institución, de gran influencia en el gobierno y en la economía de la ciudad. Se componía de un Deán, las dignidades ordinarias (Chantre, Tesorero y Secretario, Arcedianos y Maestrescuela), cuatro canongías (Magistral, Lectoral, Penitenciario y Doctoral), los racioneros y los medios racioneros, los capellanes y, por último, los músicos y demás ministros subalternos (misarios, acólitos, etc.).

Dentro de las citadas categorías se hacía otra distinción, según disfrutasen de alguna prebenda o no. El número de las prebendas estaba estipulado en cincuenta y ocho: una para el Arzobispo (servido por un Doblero), dos para el Deán (una para él y otra para su Doblero), una para el Chantre, una para el Cardenal Mayor, seis para otros tantos Cardenales, una para el Maestrescuela, treinta y cuatro para los Canónigos (una extinta para el Sto. Oficio de la Inquisición, otra supresa para el maestro de capilla, dos más para seis racioneros músicos, dos y media supresas para veinte capellanes, media para los acólitos, tres para los nueve racioneros atitulados, y otra para dos racioneros cantores y un sochantre)¹⁸

El Cabildo de Santo Domingo de la Calzada, por ejemplo, era similar en cuanto a la estructura, pero menor en cuanto al número de miembros. Constaba de un Maestrescuela, Arcediano de Santo Domingo, Arcediano de Bilbao, ocho canónigos, ocho prebendados, diecisiete capellanes y sochantres, un contralto y un músico de voz¹⁹.

Por el contrato que los vinculaba a la catedral, ninguno podía disponer libremente de su tiempo. Estaban obligados a informar al Cabildo _y a hacer la correspondiente petición por escrito_ en caso de querer cambiar de estado civil; también debían pedir licencia siempre que desearan realizar algún viaje, y para ausentarse por enfermedad u otra causa.

¹⁸ Constituciones...

¹⁹ Prior Untoria, A: *La catedral Calceatense*. Instituto de Estudios Riojanos. Logroño. 1950.

Las disposiciones generales del Cabildo _regidas en último término por las seculares Constituciones_ rara vez eran modificadas. Durante el magisterio de Chiodi (1770-1783) sólo ha quedado reflejada una variación en las Actas Capitulares de las normas tradicionales: en 1774 *sin embargo de lo que está dispuesto* se dictaminó que varios músicos alternativamente debían tocar "conciertos" *en las funciones solemnes; y también en las días de adoración de las reliquias, según lo determinase el maestro de capilla*²⁰.

1.2. La capilla de música de Santiago durante el magisterio de Buono Chiodi (1770-1783)

Buono Chiodi se hizo cargo de la capilla de música de la catedral de Santiago en un momento propicio para llevar a cabo las más variadas iniciativas. La situación económica de España en esos momentos era estable. Nos hallamos en pleno reinado de Carlos III (1759-1788), monarca que mostró preocupación por elevar el nivel cultural del país.

La música alcanzó gran desarrollo en todas las catedrales españolas. En la de Santiago este ambiente favorable para la música pasó por momentos críticos en la década de 1760-1770. Sólo la intensa y esmerada labor realizada por Buono Chiodi hizo posible que, en breve tiempo, la capilla de música de la catedral compostelana alcanzase un estado óptimo, comparable con el de la Capilla Real. Pocas veces a lo largo de la historia de la música de la catedral de Santiago, se llegó a tan alto grado de perfección y calidad musical.

Chiodi desempeñó cabalmente las funciones propias de su cargo. En ninguna ocasión se le tuvo que amonestar por descuidar la educación y cuidado de

20 Cf. Ap. I, 106.

La capilla de música

los niños de coro o los ensayos de los músicos, ni por no componer lo necesario en el plazo preciso.

Las "innovaciones" de Chiodi no fueron en ningún momento clamorosas. Apenas contó con más medios _ni humanos ni materiales_ que sus predecesores y sucesores en el cargo. Pero supo poner toda su capacidad de organización y directiva al servicio de la mejora de la cantidad y calidad de los músicos de la catedral.

Durante los últimos años del magisterio del maestro Pedro Cifuentes, dada su enfermedad y avanzada edad, la capilla de música de Santiago estaba sumergida en una grave crisis. El Cabildo, consciente de ello, parece ser que comenzó a tomar medidas para remediar tan lamentable situación.

En las Actas Capitulares de los años comprendidos entre 1766 y 1769, apenas hay referencias sobre las iniciativas emprendidas por el clero de la catedral para mejorar esa situación. Sin embargo, hemos hallado en el Archivo de la catedral compostelana un legajo que contiene gran cantidad de cartas dirigidas al Cabildo por los músicos de la catedral. Entre esas cartas se encuentran dos testimonios que reflejan el interés del Cabildo por mejorar la capilla de música.

Nos referimos a dos cartas enviadas al Cabildo de Santiago por el músico trompa de la catedral Gaspar Servida. Del contenido de esas cartas _enviadas, una desde León, y otra desde Madrid_ se deduce que Gaspar Servida realizó un largo viaje, desde Santiago a Barcelona, pasando por Astorga, León y Madrid, con la misión _encomendada por el Cabildo_ de escuchar y juzgar la valía de diversos músicos de voz de los cuales ya se tenía alguna noticia en Santiago.

Gaspar Servida escuchó a esos músicos, se informó sobre su reputación y estudios y, con todo detalle y _no pocas veces_ con "sigilo" dio cuenta por escrito de las cualidades de los mismos. Además, por cuenta propia, también escuchó a otros cantores que fue conociendo durante su viaje²¹.

Su objetivo primordial _según parece ser_ era buscar a un tiple y a un contralto, dado que los que entonces trabajaban en la catedral compostelana no es-

²¹ Cf. Ap. III, 76, y 77.

La capilla de música

taban lo suficientemente preparados como para realizar obras de envergadura. Dos de esos tipleseran niños de coro (Alvaro García y Miguel Carnero), otro era un Racionero de la catedral que hacía las veces de cantor. Sólo figuraba como verdadero músico tiple Domingo Antonio Gómez, de quien no tenemos noticia alguna.

En 1766 sólo había un contralto en la capilla de música de Santiago (Francisco Romero), puesto que los otros dos _Manuel Valle y Juan Armario_ se habían ido de la catedral poco después de 1765, por motivos que no conocemos.

Gaspar Servida, acompañado posiblemente por su hermano José (también músico trompa de la catedral de Santiago) continuó su viaje, pasando por Barcelona, hasta llegar a Italia, concretamente a la ciudad de Lodi, de donde eran oriundos los dos hermanos²². En esa misma ciudad vivía José Ferrari, un tiple de corta edad que _según asegura Oldrini_ ya había sido músico asalariado en la Corte de Turín²³.

No se puede narrar con detalle lo que sucedió entre Octubre de 1766 y Marzo de 1767, pero el hecho concreto es que el tiple José Ferrari fue contratado por el Cabildo de Santiago en ese mes de Marzo, por mediación del Conde Luigi Silva, un noble de Lodi que tenía contactos con el Cabildo de la catedral de Santiago²⁴. Es posible que los hermanos Servida hayan sido los promotores de ese contrato.

Casi simultáneamente, el Cabildo de Santiago admitió en su capilla de música a un contralto, natural de Bergamo, pero residente entonces en Lodi, llamado Juan Brunelli. Los trámites de contratación fueron realizados también por mediación del mismo Luigi Silva²⁵.

El Cabildo compostelano vio cumplidos sus deseos en cuanto a la provisión de la plaza de tiple y contralto, que tanta faltan hacían en la capilla de música. Pero

²² En Septiembre de 1766, Francisco Servida había vendido los bienes que poseía en Lodi a su hijo Gaspar Servida; es probable que éste se trasladase a Lodi para formalizar los trámites de dicha venta (Cf. Ap. IV, 1).

²³ Oldrini, G: *Storia musicale di Lodi*. 1881. Pág. 118.

²⁴ Cf. Ap. IV, 1,2,3 y 4.

²⁵ Cf. Ap. IV, 3.

todavía era necesario provisionar alguna plaza de instrumentista para que la plantilla de música estuviese completa.

Entre 1760 y 1765 habían quedado vacantes dos plazas de violín, dos de oboe y dos de clarín. Esta disminución del número de instrumentistas _como en el de cantores_ puede que no sea casual. En esas fechas el Cabildo pagaba bien a sus músicos y la situación económica de la catedral era bastante estable; por tanto, el factor económico no es válido para explicar esa deserción.

Quizás la causa de este hecho esté relacionada con la propia organización interna de la capilla de música. El maestro Pedro Cifuentes ya no estaba en condiciones de renovar ni cambiar nada, lo cual iba en contra del espíritu general de la época. Además, es posible que los músicos no se sintieran satisfechos con su trabajo en la catedral compostelana y por ello decidieran buscar, en otras catedrales del país, una capilla de música más estable y mejor organizada que la de Santiago.

Los cantores

En la producción musical de Chiodi encontramos obras para solistas, para 2, 3, 4, 5, 8 y 9 voces.

El grupo más numeroso lo constituye el de composiciones a ocho voces, divididas en dos coros: principal y "di ripieno". En realidad, se trata en la mayoría de los casos de *un policoralismo falso*, como señala M. Antonia Virgili en su trabajo *Voces e instrumentos en la música religiosa española del siglo XVII*²⁶. Ese coro "di ripieno" no es más que una duplicación del coro principal.

En otros términos, Chiodi puso fin al policoralismo que aún con tanta maestría había sido tratado, especialmente, por Fray José de Vaquedano, y también por los maestros de capilla que trabajaron en la catedral de Santiago durante la

²⁶ Cf. op. cit. NA. III, 2. Zaragoza, 1987.

primera mitad del siglo XVIII (Antonio de Yanguas, Diego de las Muelas, Pedro Rodrigo y Pedro Cifuentes).

No faltan en su producción obras para ocho voces reales. Sin embargo, incluso en esos casos, el tratamiento que reciben los dos "coros" es completamente distinto al que hasta entonces era habitual. El 2º coro, pese a ser distinto al 1º, apenas tiene más función que reforzar y añadir más sonoridad a las cuatro voces del coro principal.

Teniendo en cuenta estas premisas, se comprende la nueva configuración de la capilla de música desde la llegada de Chiodi a Santiago.

En 1770, cuando Chiodi se hizo cargo de la capilla de música, existían en plantilla sólo 21 músicos: tres tiples, tres contraltos, un tenor, dos trompas, un músico para clarín y violín, cuatro violines, un músico para violín y oboe, dos violones, dos bajones y dos organistas²⁷. En 1785, apenas dos años ~~después~~ de la muerte de Chiodi, la capilla de música contaba con diez músicos más: tres tiples, cuatro contraltos, cuatro tenores, dos oboes, dos trompas, seis violines, dos violones, tres bajones y dos organistas²⁸. En un período de quince años, se había logrado superar el estado deplorable de la capilla de música de la catedral de Santiago. Ese cambio tan notorio fue posible gracias a la intensa y cuidada dedicación del maestro Buono Chiodi durante los trece años de su magisterio en la catedral compostelana.

27 José Ferrari (tiple), Domingo A. Gómez (tiple), Miguel Carnero (tiple), Juan Brunelli (contralto), Francisco Martínez (contralto), Francisco Romero (contralto), Sebastián Mercado (tenor), Gaspar Servida (trompa), José Servida (trompa), J.B. Reinaldi (oboe), Bernardo Gerrer (clarín y violín) Pedro Iturralde (violín), José Espada (violín), Manuel Neira (violín), Alejandro Palomino (violín), Juan José Perrault (violín y oboe), Pedro Estévez (violón), Pedro Theo (bajón), Pedro Rey (bajón) Vicente Roel (organista) y Francisco Sabatán (organista) (Arch. CS. Leg. 598).

28 Miguel Carnero (tiple), Feliz Pergamo (tiple), Agustín Montes (tiple), Francisco Romero (contralto), Francisco Martínez (contralto), Juan Brunelli (contralto), Domingo Luciani (contralto), Sebastián Mercado (tenor), Andrés Fernández (tenor), Francisco López (tenor), Antonio Picher (tenor), Andrés Muiños (oboe), Antonio Dalmaces (oboe), José Servida (trompa), Gaspar Servida (trompa), Pedro Iturralde (violín), Manuel Neira (violín), José Espada (violín), Francisco García (violín), Juan J. Perrault (violín y oboe), Caetano Piccini (violín), Santiago Leidecq (violín), Baltasar Estévez (violón), Silvestre Torrado (violón), Pedro Theo (bajón), Pedro Rey (bajón), Santiago Calbo (bajón), Marcos Varela (contrabajo), Antonio Bueno (organista) y Tomás Prieto (organista) (Ibid. Leg. 600).

Lo más significativo de la labor de Chiodi fue la remodelación y puesta al día de los elementos que configuraban la capilla de música de la catedral compostelana.

Los cambios comenzaron nada más llegar Chiodi a Santiago. Ya desde el comienzo favoreció a sus compatriotas italianos. En 1770 no llegó solo a Santiago, sino que trajo consigo a dos muchachos (un tiple y un contralto) que pasaron a engrosar el número de italianos de la capilla compostelana.²⁹ La postura de solidaridad con los suyos fue gratamente secundada por el Cabildo, conocedor y admirador de la música y de los músicos italianos.

Esta simpatía hacia lo italiano por parte del clero compostelano era la misma que mostraban muchas otras personas en otras áreas europeas. Italia era considerada entonces el país por excelencia en el desarrollo de la música.

Chiodi conocía perfectamente las posibilidades de las voces de los cantores italianos; compuso "pensando en" o "para" ellos. Son significativas algunas anotaciones que aparecen en muchas de sus partituras: *Ferrari e Brunelli a due*, *Servirá para Ferrari e Brunelli*, *Prº nocturno 1772 Ferrari solo*, *Aria para el señor Brunelli*, *Para don Feliz Pergamo*³⁰

En 1770 sólo había en la catedral un tiple italiano (José Ferrari). Cinco años después, había ya dos (José Ferrari y Feliz Pergamo). Los contraltos, en 1765 eran todos españoles; pero entre 1767 y 1770 se contrataron a dos procedentes de Italia (Juan Brunelli y Domingo Luciani). Los tenores italianos eran menos solicitados; de hecho, durante el magisterio de Chiodi no hubo ninguno extranjero.

La voz de "bajo de coro", como era habitual en todas las catedrales españolas, la interpretaban los sochantres o se sustituía por un instrumento (especialmente los bajos del 2º coro)³¹.

29 Cf. Ap. II, 11

30 López-Calo, J: *Catálogo del archivo musical de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Excma. Diputación Provincial de Cuenca. Págs. 83-119.

31 Este tema ha sido abordado recientemente por el Dr. López-Calo, pero todavía no está suficientemente aclarado (López-Calo, J: *Obras musicales de Fray José de Vaquedano*. Santiago de Compostela. 1990). De todos modos, en el caso de la música compuesta por Chiodi, hallamos las dos posibilidades; unas veces el bajo de 2º coro era instrumental, y otras, vocal.

Chiodi fue más allá y recurrió a otros dos sistemas. En ocasiones, un músico de voz cantaba como bajo la misma melodía interpretada por los bajos instrumentales³².

En otras, encomendó el papel de bajo vocal a dos tenores, Sebastián Mercado y Andrés Fernández³³. Esto se deduce tanto a través de algunas partituras y particellas, en las que aparece la voz de bajo a cargo de los citados músicos, como por una carta de Sebastián Mercado dirigida al Cabildo, entorno a 1771, en la que solicita un aumento de salario por *habérsele aumentado nuevamente el extraordinario trabajo de hacer los bajos que no eran de su obligación*³⁴.

En definitiva, la capilla de música de la catedral de Santiago desde 1770 contaba con buenas voces; los papeles principales estaban encomendados a músicos italianos. No sólo había aumentado el número de cantores sino también la calidad de los mismos.

Instrumentos e instrumentistas

En las partituras y particellas de Chiodi es frecuente que aparezca como bajo cantante - especialmente en los villancicos- el "Sig. Gayón", sochantre de la catedral (Cf., por ejemplo, Villancico 2º del 1º Nocturno, *Muera deshecho y desarmado. Recitado y aria de bajo. 1778*). Otras veces, aparece como bajo "el Portugués" (Villancico 5º del 2º Nocturno, *Ya ha venido Antón, zagales. A. s.f.*); suponemos que se trata del músico lusitano Antonio Araujo, ya que, según consta en las Actas Capitulares, desde 1786 fue admitido como "medio bajo", dejando la plaza de salmista que había tenido hasta entonces (Seguía en funciones, como bajo 1º, el sochantre José Gayón) (ACS. vol. 62, fol. 360v. Cab. 15-9-1786). Años más tarde, hacia 1795 pasó a ocupar en propiedad la plaza de bajo 2º (Arch. CS. Leg. 603).

³²Se conserva incluso una significativa anotación realizada por Chiodi al respecto: en la particella del bajo del villancico *Por Dios que me dejen* (s.f.) escribió: "bajo con los bajones"; en la particella aparece una música de carácter instrumental, pero con letra para un bajo cantante.

³³ Ocurre, por ejemplo, en el Villancico 3º del 1º Nocturno *Santa María ora pro nobis. s.f.*; y también en el Villancico 3º del 1º Nocturno *A entretener al Niño Dios. 1774*.

³⁴ Cf. Ap. III, 39.

La labor de Chiodi en la selección de instrumentos fue todavía más importante. Su producción musical se sitúa cronológicamente dentro de un período idóneo para introducir los más variados cambios.

A lo largo del siglo XVIII se introducen en la catedral de Santiago _como en casi todas las catedrales españolas_ una serie de instrumentos, hasta entonces reservados para la música profana; como contrapartida, desaparecen otros considerados poco útiles en esa época.

Los instrumentos de cuerda siguen teniendo aceptación, pese a las críticas de los teóricos. Los de viento van adquiriendo mayor protagonismo, especialmente oboes y trompas³⁵.

Buono Chiodi fue el artífice de una orquesta "clásica", configurada por dos oboes, dos trompas, dos violines, viola, dos violoncellos, contrabajo, dos bajones y dos órganos.

Introdujo por primera vez en la catedral el uso de la **viola**. Se puede observar, al examinar sus papeles de música, cómo, en un principio, Chiodi no hizo uso de este instrumento, y cómo poco a poco lo fue incorporando a sus composiciones y lo fue añadiendo incluso a las obras ya compuestas.

Chiodi supo apreciar el valor de ese instrumento en la orquesta; era el que realizaba una voz intermedia, completando así la armonía en los instrumentos; además, según consta en un tratado de música de 1807, la viola era considerada *tan perfecta como el violín en sus intervalos (...) Es utilísima en las composiciones, pues unas veces sirven para llenar las especies que faltan a la armonía, y otras va con el bajo en octava alta y esto da mucha gracia a la composición, y también suele hacer juego en los otros instrumentos y ameniza las obras de música*³⁶.

35 Cf. Virgili, M. A, op. cit.

36 Aranaz y Vides, P. y Olibares, F: *Tratado completo de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la música, y principalmente en las catedrales de España. Dispuesto en Salamanca por los profesores D. Pedro Aranaz y Vides, presbítero, maestro de capilla jubilado de la catedral de Cuenca, y D. Francisco Olibares, presbítero prebendado organista y Rector del Colegio de Niños de Coro de Salamanca. Año 1807.* Fol. 180.

En relación con el resto de las capillas de música españolas, este uso de la viola resultaba novedoso. El Dr. López-Calo señala que fue en Plasencia donde apareció en 1759 por primera vez una viola en la catedral y que entonces ese instrumento era conocido como "viola de contralto" y "viola de amor"³⁷. Sin embargo, todos los estudios de organología coinciden en que los instrumentos citados pertenecen a familias diferentes, y por tanto, no cabe usar una misma denominación para ambos.

La "viola de contralto" pertenece a la familia del violín; es un poco más grande que éste, y tiene una forma y una estructura idéntica a la del violín. Tiene fondo curvado, cuatro cuerdas de tripa y dos oídos en forma de "F", que le confieren una sonoridad expresiva, suave y melancólica³⁸.

La "viola de amor" es un instrumento híbrido, emparentado con las vielas medievales. A diferencia de la "viola contralto" o viola, tiene el fondo plano, siete cuerdas metálicas de tripa y, generalmente, siete cuerdas simpáticas de latón o de acero. En la tapa, con dos oídos en forma de "C", llevaba un rosetón. Se caracteriza por una sonoridad muy clara y diáfana³⁹.

El tipo de viola que introdujo Chiodi en la orquesta de la catedral se identifica con la "viola contralto" o viola actual. No existían en plantilla músicos especializados en tocar este instrumento, sino que eran los violinistas quienes se hacían cargo de él. Sólo ellos estaban familiarizados con la forma externa, las cuatro cuerdas y el mismo sistema de afinación propio de los violines.

En otras catedrales españolas también se usaba la viola, pero más aisladamente. Por ejemplo, en la catedral de Zamora, el maestro de capilla contemporáneo de Chiodi, Manuel Mancebo Alonso, la utilizó en contadas ocasiones⁴⁰.

³⁷ López-Calo, J: *Barroco-Estilo Galante-Clasicismo*, Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente". Ministerio de Cultura. Madrid, 1985. Vol. II. Págs. 3-29.

³⁸ Fue un instrumento rehabilitado en el siglo XIX, sobre todo por Beethoven, Berlioz y el gran virtuoso del violín Paganini (Cf. Tranchefort, François-René: *Los instrumentos musicales en el mundo*. Alianza Música. Madrid, 1985. Págs. 159-162).

³⁹ Alcanzó su apogeo en el siglo XVIII. Aparece en algunas cantatas y en la *Pasión según S. Juan* de J.S.Bach, y también en obras C. Stamitz (Cf. *Ibid.* Pág. 166).

⁴⁰ López-Calo, J: *La música en la catedral de Zamora*. Diputación provincial de Zamora. 1985.- Véanse composiciones nº 382 y 421.

Otra innovación de Chiodi fue el empleo frecuente del **violón** y el **violoncello**. Señalaba claramente en las partituras cuando debía tocar uno u otro, o ambos. Sin embargo no existía tal diferencia dentro de la plantilla de músicos; es decir no existía un músico para "violón" y otro para "violoncello", dado que tratándose de instrumentos similares podían ser tocados por cualquier músico que dominase los instrumentos de cuerda. Posiblemente el violoncello que utilizó Chiodi no fuese más que un instrumento semejante al violón, tratado de un modo diverso⁴¹.

El violoncello utilizado por Chiodi era un instrumento derivado del bajo de viola, con unas dimensiones mayores, mástil más fuerte y cuerdas más gruesas.

El violón era un instrumento intermedio entre el violoncello y el contrabajo. Poseía cinco cuerdas y sus dimensiones eran un poco inferiores a las del violoncello (el violón medía 1,25 cm. y el violoncello 1,30 cm.). Este instrumento fue reemplazado a lo largo del siglo XIX por el contrabajo⁴².

Un instrumento que aparece también con frecuencia en las obras de Chiodi es el **contrabajo**. La denominación que se le dio a este instrumento fue ambigua durante décadas, tanto en Santiago como en el resto de España. Los maestros de capilla que precedieron a Chiodi en la catedral de Santiago Antonio de Yanguas y Diego de las Muelas lo llamaban *violón de contrabajo*; Pedro Rodrigo, poco antes de la mitad del XVIII, utilizaba los nombres de *contrabajo* y de *bajo de violón* para referirse a un mismo instrumento; y el maestro de capilla inmediato predecesor de Chiodi Pedro Cifuentes lo denominaba ya con la palabra *contrabajo*⁴³.

41 En muchas obras de Chiodi la particella del violón aparece cifrada. No así la del violoncello. Sin embargo, parece ser que se trataba de un instrumento similar. Prueba de ello son las palabras que el maestro Aranaz y Vides escribía en 1807 sobre el "violonchelo", caracterizándolo como el instrumento *que hoy es el violón: es un instrumento útil y agradable, pues además de que siempre hace el bajo en octava alta del contrabajo, se hacen varias composiciones de violonchelo obligado, que son sumamente gratas y hay profesores que tienen en él ejecución admirable* (Aranaz-Olibares, op. cit. fol. 181).

42 Cf. Sachs, Curt: *The History of Musical Instruments*. Ed. Norton. New York. 1940/68. Pág. 346.

43 López-Calo, J.: *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*. - Antonio de Yanguas: composición nº 224; Diego de Muelas: composición nº 225; Pedro Rodrigo: composición nº 238 y 242; Pedro Cifuentes: composición nº 286.

En Avila, Juan Oliac y Serra, maestro de capilla entre 1734 y 1780, también compuso para un *contrabajo violón*; Cándido Ruano, sucesor de Oliac y Serra, compuso ya para el *contrabajo*⁴⁴.

El número de obras en las que Chiodi especificó el uso del contrabajo es bastante reducido. Era un instrumento menos adecuado que los violones y bajos para la realización del continuo; pero se usaba porque *llena más la capilla*⁴⁵, o en términos semejantes, *era muy útil para el lleno de ella en las funciones*⁴⁶. Chiodi había sugerido el aprendizaje concreto de este instrumento a un niño de coro _Marcos Martínez_ porque, según consta en una carta dirigida al Cabildo por el citado niño de coro: (...) *el maestro Buono Chiodi le mandó estudiar en contrabajo por considerarlo indispensable para el uso de la capilla*⁴⁷.

La melodía del contrabajo en las obras de Chiodi es la misma que la del violón o el bajón, por lo que es de suponer que no siempre debió ser anotado su uso específicamente en las partituras originales; entraría muchas veces en el concepto genérico de "bajo" o "acompañamiento"⁴⁸.

Junto al empleo de nuevos instrumentos hay que señalar, como contrapartida, la desaparición en estos momentos de otros. Los **clarines** dejaron de sonar en la catedral compostelana en esta época; Chiodi sólo los usó en unas nueve obras. Al desaparecer el instrumentista _Bernardo Gerrer_ en 1778⁴⁹, desapareció también el instrumento, posiblemente porque estaba en desuso desde hacía tiempo.

Se produjo asimismo el cambio de la flauta dulce por la **flauta travesera**, a pesar de que Chiodi no especifica la intervención de una u otra en la mayoría de sus obras⁵⁰.

44 López-Calo, J: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Avila*. SEdM. Santiago de Compostela. 1978.

45 AC. Calahorra, vol. 163. Cab. 27-11-1790.

46 AC. Burgo de Osma, vol. 48, fol. 33v. Cab. 26-4-1786.

47 Cf. Ap. III, 31.

48 Es significativo el encontrar varias particellas de las obras de Chiodi con la siguiente indicación: "para el contrabajo y violón".

49 Cf. Ap. III, 29.

50 López-Calo, J: *Catálogo del archivo de música de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. En 1780 se hizo notar la falta de músicos que tocasen la flauta travesera, y el Cabildo admitió al oboe Antonio Dalmaces con la obligación de imponerse en tocar con perfección la

A diferencia de lo ocurrido en otras catedrales españolas, las **chirimías** no desaparecieron en Santiago. Su uso se mantuvo aunque, con el cambio de época y de música, su papel en la catedral quedó relegado a una mínima intervención. Lejos quedaba ya la existencia de un *coro de chirimías*, usado por José de Vaquedano en alguna de sus composiciones⁵¹.

El **arpa** había desaparecido en Santiago antes de la llegada de Chiodi⁵². La ausencia de este instrumento en las iglesias a principios del XVIII señala una barrera entre dos épocas de la historia de la música⁵³. Según parece deducirse de los hechos acontecidos en diversas catedrales españolas⁵⁴, el arpa acabó desapareciendo por su sonido *opaco y poco sensible*⁵⁵, sin crear ningún tipo de conflicto ni reacción adversa entre los músicos.

Toda la configuración de músicos de la catedral de Santiago durante el magisterio de Buono Chiodi, adquiere mayor significación si la confrontamos cronológicamente con otras capillas de música españolas de la misma época.

En la Capilla Real Música de Madrid, en 1756, trabajaba medio centenar de músicos; casi un tercio de los mismos eran músicos italianos⁵⁶; al frente de la capilla se hallaba Francisco Courcelle, que pese a ser considerado *italiano de nacimiento, pero español de adopción*⁵⁷, no rehusó a la música italiana, de hecho,

flauta traviesa (ACS. vol. 59, fol. 134v. Cab. 21-1-1780). - Cf. también Martín, M: *La flauta de pico y la flauta travesera en el siglo XVIII en España*. RMS, Vol. VIII, nº 1 y 2. Madrid, 1985. Págs. 115-118.

51 López-Calo, J: *Catálogo del archivo de música de la catedral de Santiago*. Pág. 57.

52 El último maestro de capilla de la catedral compostelana que hizo uso del arpa fue Pedro Rodrigo (entre 1723 y 1744). (Ibid. Págs. 67-71).

53 López-Calo, J: *Barroco-Estilo Galante-Clasicismo*. Pág. 10.

54 Hacia mediados del XVIII, el arpa había desaparecido en la mayor parte de nuestras catedrales. En algunas se puede precisar la fecha exacta de la pérdida de este instrumento. Por ejemplo, en la catedral de Zamora desapareció en 1749 (AC. vol. 29 fol. 359). En la de Tarazona dejó de sonar cuando se jubiló el arpista, en 1779 (Preciado, Dionisio: *Mariano Cosuenda (1737-1801) organista de la catedral de Tarazona*, NA, I, 1. Págs. 63-109). En la catedral de Burgo de Osma, no existía tampoco el arpa en 1790, puesto que al ser examinado el músico Felipe Neri Martínez, sólo se le exigió que tocara el órgano y el violón *por no haber arpa corriente* (AC. Burgo de Osma, vol. 50, fol. 56v. Cab. 26-5-1790).

55 Aranaz-Olibares, op. cit. fol. 182.

56 Martín Moreno, A: *Historia de la Música Española. Siglo XVIII*. Alianza Música. Madrid, 1985. Págs. 27-92. Cf. en particular págs. 55-56.

57 López-Calo, J: *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia catedral de Santiago*. Instituto de música religiosa de la Excm. Diputación de Cuenca, 1972. Pág. 131.

propuso cómo adquirir *las obras para días festivos con todos instrumentos*, centrando su atención, no sólo en diversas ciudades de España (Madrid, Barcelona, Zaragoza, Córdoba, Toledo, Sevilla), sino también de Italia (Roma, Nápoles, Bolonia)⁵⁸.

En la misma Real Capilla trabajó también, desde 1768, el célebre maestro y organista José Lidón. En 1771 fue nombrado "Maestro de estilo italiano" de los niños de coro⁵⁹.

Además de esta presencia masiva de músicos italianos en la citada Capilla Real, cabe señalar también el elevado número de músicos _en general_ que la configuraba. Ese número era bastante superior al de la catedral de Santiago, y además, en esa plantilla había plazas que todavía no se habían creado en la catedral de Santiago.

En 1756 figuraban en la plantilla de la Real Capilla los siguientes músicos: un maestro de capilla, un vicemaestro, tres organistas, tres tiples, dos contraltos, tres tenores, un bajo, dos clarines, cuatro oboes y flautas, dos trompas, once violinistas, cuatro violas, tres violoncellos, tres contrabajos, dos bajones y dos fagotes⁶⁰. Un total de cuarenta y siete músicos. En los años inmediatamente posteriores, ese número aumentó considerablemente⁶¹.

⁵⁸ Martín Moreno, op. cit. pág. 49.

⁵⁹ Ibid. Pág. 64.

⁶⁰ Francisco Courcelle (maestro), José de Nebra (vicemaestro), José de Nebra, Antonio Literes y Miguel Rabasa (organistas), José Felipe, Carlos Reina y Narciso Alfonso (tiples), José Pelegrini y Pedro Serbelloni (contraltos), Juan Canovay, José Pérez Ricarte y Juan Pérez de la Torre (tenores), Joaquín Dacosta (bajo), Felipe Castro (clarín), Antonio Sarier (clarín), Manuel Cavazza (oboe y flauta), Francisco Mestres (oboe y flauta), Luis Misón (oboe y flauta), Juan Mestres (oboe y flauta), Juan Princraut (trompa), Antonio Scheffler (trompa), Miguel Geminiani, Gabriel Terri, Cosme Perelli, Pablo Facco, Francisco Manalt, Francisco Landini, Antonio Marqiessini, José Bonfatti, Felipe Sabattini, Francisco Fayni, Esteban Isern y Francisco Lenzzi (violines), Juan de Ledesma, Francisco Guerra, Manuel Dalp, Felipe Monreal (violas), Domingo Poretti, Antonio Villazno y Juan Orri (violoncellos), Bernardo Alberic, Francisco de Zayas y Carlos Millorini (contrabajos), Justiniano Cantero y Rafael Pastor (bajones), y Francisco Bordás y Onofre Genesta (fagotes) (Cf. Martín Moreno, A: Historia de la música española. Siglo XVIII. Alianza música. Madrid, 1985. Págs. 55-56).

⁶¹ Martín Moreno, op. cit. pág. 35.

Tomamos también como ejemplos comparativos las catedrales de Valencia, Cuenca y Valladolid, tres iglesias de diversa categoría y de situación geográfica distante.

La capilla de música de la catedral de Valencia se componía en 1770 de un maestro de capilla, dos organistas, un tiple, un contralto, dos tenores, dos violines, un contrabajo, un violoncello, un bajonista, un arpista y otros dos músicos ministriles⁶² En total, quince músicos, es decir, aproximadamente la mitad de los que componían la capilla de música de Santiago.

En la catedral de Cuenca, en el mismo año de 1770, eran trece los músicos asalariados: el maestro de capilla, dos organistas, dos contraltos, cuatro tenores, tres violinistas, y otro músico ministril que tocaba el oboe, el clarín, la trompa y otros instrumentos⁶³.

Más reducida todavía era la capilla de música de la catedral de Valladolid. En 1770 la plantilla de músicos se componía de sólo doce personas: el maestro de capilla, un organista, un tiple, un contralto, dos tenores, tres violinistas, dos bajonistas y un músico violón⁶⁴.

Entre 1780 y 1800 las capilla de música de las citadas catedrales no experimentaron cambios sustanciales en su configuración ⁶⁵.

62 Francisco Morera (maestro de capilla), Vicent Rodríguez (1º organista), Manuel Sahuenga (2º organista), Francisco Veces (tenor 1º coro), Verger (tenor menor y violón), Andrés Culp (violín 1º), Salvatela (violín 2º), Cristóbal Herbas (bajonista), Fabián Laser (arpista), Xavier Martín (ministril) y Pere Segarra (ministril) (Arch. Cap. Valencia, *Libro de Almoyna, 1769-1770*. Fol. 40).

63 Pedro Aranaz (maestro de capilla), Juan M. del Barrio (organista mayor), José Barrera (organista menor), Juan Ubán (contralto), Andrés de Soria (contralto), Vicente Casas (tenor), Lino del Río (tenor), Antonio Zintora (tenor), Silverio del Río (tenor), Agustín Robles (violín y violón), Ramón Molina (violín y bajón) y Custodio (violín, clarín, trompa, etc) (Arch. Cap. Cuenca, *Libro de Cuentas*, nº 5. Fol. 147v).

64 Sebastián Tomás (maestro de capilla), Alejo Torres (organista), Antonio Aguero (tiple), Manuel García (contralto), José LLave (tenor), Andrés Martín y M. Sacristán (tenores), José Martínez (violín 1º), Cayetano Román (violín 2º), Vicente Berge (violín 3º), Antonio Miguel (bajón 1º), Bernardo Gándaras (bajón 2º) y Manuel Benito (violón) (Arch. Cap. Valladolid, *Libro de "Fábrica Biexa" 1754-1801*. Fol. 193ss.).

65 Por falta de documentación relativa a la década de 1780 y 1790, tomamos otras fechas aproximadas.

La capilla de música de la catedral de Valencia en 1802 eran músicos asalariados José Pons (maestro de capilla), Rafael Anglés (primer organista), Cabo (tiple y 2º organista), Abellán (contralto), Aliaga, Bendrís y Terranegra (tenores), Hortelano (músico chirimía, Vicente (violoncelo), Prats (contrabajo y violón) y Beneyto (bajón) (Arch. Cap. Valencia, *Libro de Mesadas de salarios de los oficiales de altar y coro, subalternos y dependientes del*

Aparte de la diferencia numérica con respecto a la de Santiago, también es importante señalar que en ninguna de estas tres catedrales se cita el nombre de ningún músico italiano y no aparecen en ellas plazas específicas para trompas ni oboes.

1.3. La capilla de música de Santiago después del magisterio de Chiodi (1784-1800)

Melchor López, sucesor de Chiodi en el magisterio de la capilla de música de Santiago, disfrutó, en sus primeros años de trabajo en la catedral, de los logros alcanzados en breve tiempo por Chiodi.

La mayoría de los músicos que trabajaron desde mediados del siglo XVIII en la catedral continuaron ejerciendo su oficio hasta la última década del XVIII, e incluso algunos hasta los inicios de la Guerra de la Independencia.

La personalidad y la formación musical de Melchor López era diferente a la de Chiodi. De hecho fue elegido por el Cabildo compostelano para el cargo de

Illmo. Cabildo, que empieza en el Año 1801 hasta la que feneció en 30 de Abril 1807. Libro nº 5.511).

En la catedral de Cuenca, entre 1787 y 1788 fueron músicos asalariados Pedro Aranaz (maestro de capilla), Barrio y Alfonso Humano (organistas), José Molero, Lino Quijano y Gregorio San Miguel (contraltos), Vicent Carer y Jerónimo López (tenores), Roque Molero (oboe, clarín y otros instrumentos), Francisco Cleinert, Gerardo Cleinert y Ramón Molina (violines), Fabián Quijana (bajón), Javier Bachiller (bajón y otros instrumentos), y Agustín Peñalber (instrumentista, sin especificar) (Arch. Cap. Cuenca, *Libro de Cuentas*, nº 5. Fol. 195v).

Y la capilla de música de la catedral de Valladolid, al iniciarse la década de 1790, estaba constituida por Sebastián Tomás (maestro de capilla), Juan Albarrán (organista), Manuel García (contralto), Llave y José Izquierdo _prebendados_ y Blas Lafita (tenores), José Martínez y Cayetano Román (violines), Antonio Gutiérrez (bajón jubilado), Bernardo Gandarras (bajón 2º) y Manuel Benito (violón) (Arch. Cap. Valladolid, *Libro de "Fábrica Biexa"*, Fol. 397ss.).

maestro de capilla por esa formación, alejada substancialmente del estilo italiano o italianista, propio del ambiente en que se desarrolló el magisterio de Chioldi.

Melchor López había recibido una sólida educación musical impartida *por los mejores maestros del reino*⁶⁶. Era discípulo del célebre maestro y organista José Lidón y, según parece ser, antes de opositar en Santiago ya se habían cantado algunas obras suyas en la Capilla Real⁶⁷. Fue ahí dónde entró en contacto con la música de Haydn, del que siempre fue gran admirador⁶⁸.

Con sólo 23 años ya pretendió uno de los magisterios de capilla más importantes de España: el de la catedral de Plasencia⁶⁹ y, poco después, el de Avila⁷⁰. Sin embargo, no obtuvo ninguno de los dos, quizás por su apariencia física *de ser indotado de una representación elegante*⁷¹.

Estos dos fracasos se vieron compensados al ser elegido maestro de capilla de la catedral de Santiago, sin tener que someterse a ningún tipo de oposición; fue suficiente hacer llegar al Cabildo su pretensión y el aval de dos recomendaciones que acreditaron el prestigio que ya gozaba en la Corte⁷².

⁶⁶ Arch. CS. Leg. 188. "Maestros de capilla" (1571-1875). Sin catalogar. -Cf. López Calo, J: *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia catedral de Santiago*, Pág. 350-351.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Trillo, J: *Grandeza y decadencia de la capilla de música. Melchor López (1759-1822)*, en "La música en la catedral de Santiago, Rl. n.º 527. Noviembre 1982, págs. 20-24.

⁶⁹ Estas oposiciones se celebraron en enero de 1782. Los jueces nombrados por el Cabildo para componer el tribunal fueron los dos organistas y otro músico de la capilla; el Cabildo, no satisfecho todavía, acordó enviar las obras de los opositores (Raimundo Forné, Fernando Ferandiere, Vicente Hernández y Juan Bueno, además del joven Melchor López) al catedrático de Salamanca, para que los juzgara. Se calificó en primer lugar a Forné, en segundo a Melchor López, en tercero a Ferandiere, en cuarto a Hernández y en quinto a Bueno. En la votación del Cabildo (28 de febrero de 1782) Melchor López obtuvo 13 votos, Forné otros 13, Bueno 2 y Ferandiere 1; en la segunda votación, Melchor López obtuvo 14 y Forné 15, con lo que quedó elegido éste (Datos tomados de las Actas capitulares de la catedral de Plasencia, facilitados por el Dr. López-Calo).

⁷⁰ Estas oposiciones se celebraron en mayo del mismo año 1782. Los opositores fueron Melchor López y Cándido José Ruano. Los ejercicios de la oposición fueron enviados, para su censura, primero al maestro de capilla de la Encarnación (las Actas no dicen su nombre) y luego a D. Pedro Aranaz y Vides, maestro de capilla de la catedral de Cuenca. En la votación (Cab. 20-9-1782) Melchor López obtuvo 8 votos y Ruano 16, quedando así elegido este último (Datos tomados de las Actas Capitulares de la catedral de Avila, facilitados por el Dr. López-Calo. Cf. también López-Calo: *Catálogo de Avila*, págs. 234 y 277).

⁷¹ Arch. CS. Leg. 188. Cf. López-Calo, *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia catedral de Santiago*, pág. 351.

⁷² Ibid.

El Cabildo de Santiago se vio presionado por esas recomendaciones. Sin embargo, esto no justifica enteramente la razón última de la elección de Melchor López. Más bien hay que pensar que con Chiodi había concluido una etapa de la historia dominada por la influencia de la música italiana en los templos. De hecho, poco después de la muerte de Chiodi, el Cabildo rehusó una nueva oferta del conde Luigi Silva (el mismo que posiblemente recomendó a Chiodi), en cuanto a contratar a otro maestro de capilla italiano⁷³. Era evidente que le interesaba un maestro de capilla formado en las nuevas corrientes estéticas. Por tanto, no dudó en elegir al ya prestigioso músico de la Corte, Melchor López.

Cantores e instrumentistas

En la capilla de música de Santiago, dirigida ya por Melchor López, apenas se advierten cambios significativos en los primeros años de su magisterio.

Entre los **cantores**, eran los italianos los que seguían teniendo un papel relevante, pese a que, después de quince o veinte años de trabajo continuado en la catedral, ya no estaban en iguales condiciones físicas.

Una gran pérdida para la capilla de música fue la desaparición del tiple José Ferrari, que decidió regresar a Italia en 1784⁷⁴; en su lugar se admitió en la capilla

⁷³ Cf. Ap. IV, 4.

⁷⁴

En este cabildo se ha visto memorial del músico D. Joseph Ferrari, exponiendo sus continuas indisposiciones según constaba de certificación de médico, por cuyo dictamen, y para algún modo recobrar su salud, le estaba recetado retirarse a su país o a otro más benigno, donde pudiera lograr algún alivio, y en atención a que por dichas indisposiciones se reconocía imposibilitado de poder servir su empleo, y faltarle solamente nueve años para finalizar los veinticinco como contrata, suplica al Cabildo se dignase mandarle adelantar el salario que goza de cinco años para poderse retirar a un temperamento que le sirva de alivio, o determinar lo que fuere del agrado del Cabildo; y enterado de todo, acordó se le dé y anticipe el salario de cinco años, haciendo obligación de no pedir ni repetir ninguna otra cosa del Cabildo por razón de su empleo (...).

(ACS. vol. 60, fol.206. Cab. 17-8-1784).

de música al tiple Agustín Montes (antiguo niño de coro) y se contrató también al tenor Antonio Picher⁷⁵.

Fue en la década de 1790 cuando comenzaron a notarse algunos cambios de mayor importancia en cuanto a los cantores de la catedral.

En esta década quedó definitivamente establecido el cuarteto de voces (SATB). Ya Chiodi había hecho uso de él, de modo casi sistemático. Sin embargo, en la capilla de música no existió la plaza de "bajo de coro" como tal hasta, aproximadamente, 1795⁷⁶. Desde entonces, uno de los salmistas de la catedral, Antonio Araujo, comenzó a figurar en los Libros de Cuentas de la capilla de música como "2º bajo", "medio bajo" o "bajete"⁷⁷.

El número de tiples y contraltos italianos había ido disminuyendo paulatinamente, de modo que en 1791 sólo continuaba ejerciendo como tiple Feliz Pergamo. José Ferrari _ como se ha indicado ya _ partió para su país en 1784, Carlos Mauro no aparece en plantilla desde 1790, y Juan Brunelli y Domingo Luciani murieron en 1791⁷⁸.

El Cabildo intentó subsanar esta crisis recurriendo al sistema que, durante varias décadas, fue el modo más eficaz para nutrir la capilla de música: la contratación de músicos italianos.

Este hecho refleja la comprometida situación del Cabildo de Santiago. Había elegido a un maestro de capilla _Melchor López_ que ya estaba lejos de la corriente del italianismo musical. Sin embargo, en esos momentos críticos, no dudó en valerse de los italianos para mejorar el estado de decadencia de la capilla de música. Es un hecho que puede explicarse por dos razones: por la estima, conseguida por la larga tradición que tenían los músicos italianos en Santiago, o por la falta de una alternativa más convincente. No era fácil encontrar en el país unas voces con una calidad comparable a la de los cantores italianos.

⁷⁵ Arch. CS. Leg. 599.

⁷⁶ Ibid. Leg. 603.

⁷⁷ Ibid. Leg. 603, 604, 606 y 610.

⁷⁸ Cf. Ap. III, 4 y 33.

Por ello, el Cabildo de Santiago permitió que el violinista italiano Caetano Piccini _músico de la catedral_ emprendiese un viaje a Italia para ir en busca de cantores para la capilla de música. Como resultado de las gestiones hechas por Piccini, en 1792 se incorporaron a la capilla de música de Santiago un tiple (Salvador Stromeo), dos contraltos (Roque Ghirolami y Luis Turdedi) y un tenor (José Durelli)⁷⁹.

Estos músicos italianos, poco después de instalarse en Santiago, se dieron cuenta de que se movían en un ambiente que no les era propicio. Parece ser que la música compuesta por Melchor López no era adecuada para el lucimiento de sus voces. De ahí la fuga de Roque Ghirolami y José Durelli a Portugal, en donde hallaron el lugar idóneo para ejercer como cantantes de ópera⁸⁰.

79

En este cabildo el Sr. Presidente propuso que el músico D. Caetano Piccini se ofrecía pasar a Italia en busca de los músicos de voz que fuera del agrado del Cabildo, librándole cien doblones en oro para los gastos de ida y vuelta del viaje, siendo de cuenta del Cabildo satisfacer los correspondientes a la manutención de los músicos que se le encargasen y, siempre que éstos no sean del agrado y satisfacción del Cabildo, se obligará al Piccini remitirlos a Italia por cuenta del salario que goza (ACS. vol. 62, fol. 3v. Cab. 23-8-1791).

En este cabildo se ha visto carta de D. Caetano Piccini, su fecha en Barcelona a 24 de octubre próximo, en que participa que al día siguiente embarca para Génova (Ibid. fol. 14. Cab. 7-11-1791).

En este cabildo se ha visto carta del músico D. Caetano Piccini, su fecha en Nápoles a 3 de febrero próximo, participando tener contratado y escriturado dos contraltos y un tiple para la capilla de música, y que en Roma había un tenor de buen estilo y voz fuerte (...) (Ibid. Fol. 36. Cab. 27-3-1792).

80

En este cabildo dio cuenta el Sr. Presidente que habiéndose contado de enfermo el músico D. Sebastián Siquert, el 17 de éste, y que se había ausentado con la mujer del músico tenor D. Joseph Durelli, conduciéndola a Portugal, según se ha dicho, a la compañía de su marido que anteriormente con el músico contralto D. Roque Ghirolami habían fugado para dicho reino de Portugal, y desamparado el servicio de la iglesia, sin cumplimiento de las contratas obligatorias que tienen celebrado, y que dicho músico Siquert, (...) ha sido el que ha contribuido a dicha fuga, solicitando pasaportes, embalando los muebles de aquéllos y buscando carreteros que los condujeran (...). (ACS. vol. 62, fol. 100. Cab. 28-5-1793).

La plantilla de **instrumentistas** apenas sufrió cambio alguno; Chiodi ya había establecido su configuración; Melchor López no hizo más que aumentar el número de instrumentistas, tanto de cuerda como de viento. La orquesta de la catedral contó desde entonces con dos oboes, dos trompas, dos violines primeros, dos violines segundos, viola, dos bajones, dos violoncellos, un contrabajo y dos organistas.

También por lo que se refiere a la configuración de la orquesta, Melchor López no hizo más que continuar la labor emprendida por Chiodi.

El uso de la viola se generalizó en esta época; Melchor López incluso llegó a realizar arreglos en las obras de Chiodi, haciendo uso de las violas en obras en las que éste no las había incluido.

El contrabajo _ instrumento conocido ya en la catedral, pero de uso muy limitado durante el magisterio de Chiodi_ apenas alcanzó mayor importancia con el paso de los años.

A modo de conclusión podemos afirmar que Melchor López, en los primeros años de su magisterio al frente de la capilla de música de Santiago, pudo mantener _e incluso superar_ el nivel de calidad que había alcanzado ésta gracias a la labor de Chiodi. Esta situación estable y favorable para el desarrollo de la música religiosa de la catedral empezó a cambiar paulatinamente ya desde los últimos años del siglo XVIII. Al dar comienzo el nuevo siglo, conflictivo en muchos aspectos de la vida política y social del país, la capilla de música de Santiago fue decayendo, de tal modo que ya nunca recuperaría el esplendor alcanzado en el último tercio del XVIII. El estallido de la Guerra de la Independencia fue el golpe de gracia que hizo sucumbir totalmente las capillas de música de toda España⁸¹. A partir de

⁸¹ Alén, M.P: *Datos para una Historia social de la Música: La Guerra de la Independencia y su incidencia en la capilla de música de Santiago*. RMS, vol. XV, nº 1. En imprenta.

1815-16 algunas _como la de Santiago_ fueron recobrando nueva vida, pero ya nunca llegaron a alcanzar el esplendor de mediados del XVIII.

Esta decadencia se hizo notable en diversos aspectos (en la economía de los músicos, en la falta de renovación de plazas que iban quedando vacantes, etc). Sin embargo, no afectó de manera especial a la calidad de la música compuesta e interpretada en el templo compostelano. Tanto el maestro de capilla como los cantores e instrumentistas realizaron el mismo esfuerzo por mantener el culto religioso con la solemnidad debida. Y esto no sólo en época de paz, sino incluso en plena lucha contra los franceses.

Es éste un tema que desborda los límites cronológicos de este trabajo, por lo que no vamos a tratarlo en profundidad. Sin embargo, queremos dejar constancia de que, a partir de los primeros años del XIX, la capilla de música de la catedral de Santiago inició una nueva etapa de su secular historia; una etapa fuertemente marcada por las trágicas consecuencias de la Guerra de la Independencia y por el surgimiento de una nueva mentalidad, acorde con los tiempos que corrían.

Al inicio del magisterio de Melchor López en 1784, España vivía todavía de los frutos del gobierno de Carlos III. Pero nada más comenzar el reinado de Carlos IV, con la Revolución Francesa como telón de fondo, España se vio involucrada en las luchas internas del país vecino (1793-1795). Poco después fue arrastrada a las guerras contra Inglaterra (1797-1801 y 1804-1808). Los resultados fueron catastróficos: la pérdida de la escuadra en Trafalgar, la agresión napoleónica, la emancipación de Hispanoamérica... Todo ello, indudablemente contribuyó al decaimiento del estado general de la Iglesia en España, de las catedrales en particular y, consecuentemente, de las capillas de música.

2.- ASPECTOS ECONOMICOS

2.1. Situación económica de la capilla de música (1760-1800).

En un artículo publicado en 1987 ya hemos abordado, en líneas generales, este tema⁸². Siguiendo las mismas pautas, analizamos ahora con más detalle la situación de la capilla de música durante el magisterio de Buono Chiodi y los años siguientes, hasta el comienzo de la Guerra contra los franceses.

El *Depósito de la capilla de música* de la catedral compostelana era similar a una sub-administración del Depósito general de la catedral; dependía directamente de él y su función era costear los gastos del ceremonial de la catedral. De esos gastos, los más importantes eran los de la capilla de música.

El esplendor de la catedral llegó a su cima en este período. La etapa precedente _principios del XVIII_ todavía se resarcía económicamente de la grave crisis de finales del XVII, una crisis que no afectó tanto a la calidad de la música, como a la cantidad y al estado económico de los músicos.

Se pueden distinguir dos etapas diferenciadas en los primeros años de este período:

1. _La etapa de los años comprendidos entre 1760 y 1769, caracterizada por un aumento casi continuo de las rentas de la catedral y de la capilla de música. Sólo se produjeron dos pequeños retrocesos: uno en 1766, debido a la crisis agrícola que afectó a todo el país; y otro en 1769, motivado por malas condiciones climáticas.

La crisis de 1766 fue general en toda España, y se reflejó en todas las iglesias. Las zonas del interior fueron las más afectadas.

82 Alén, M.P: *Situación económica de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela (1760-1820)*. RMS. Vol. X. Nº 1. Madrid. 1987.

Esta crisis es mencionada en la mayoría de los estudios históricos de las ciudades españolas. Por ejemplo, José Miguel Palop en su obra *Hambre y lucha antifeudal. Las crisis de subsistencia en Valencia (Siglo XVIII)* refleja ampliamente esta problemática⁸³.

En Cuenca, el problema fue estudiado por Miguel Jiménez Monteserín. En las gráficas que ha dado a conocer en su libro *Los motines de subsistencia de la primavera de 1766*⁸⁴ se observa cómo los ingresos de la catedral fueron siempre en aumento siendo los índices más bajos los de los años 1760, 1766 y 1771. La crisis comenzó a notarse ya en el otoño de 1765, y de hecho, en este año ya se acusaba un profundo retroceso en la economía catedralicia: en 1760 la renta era de 21.650 ducados; en 1765, descendió a 17.678 ducados.

En la catedral de Avila la crisis de 1766 ha quedado reflejada en las Actas Capitulares: en el cabildo celebrado el 22 de enero de 1766 se trató de las peticiones de los mozos de coro maitinantes, que solicitaban limosna *en atención a las circunstancias del tiempo para ayudar a subvenir sus necesidades*. Dos días más tarde se resolvió dar ciento veinte reales de ayuda de costa a los mozos de coro en atención a la *rigurosa estación del tiempo*⁸⁵.

Santiago padeció además la crisis surgida después de las malas cosechas de 1768, dañadas por los efectos de las tormentas y las lluvias persistentes. Fue necesario hacer acopio de alimentos en otras regiones. En esta empresa invirtieron sus caudales el Arzobispo Rajoy y Losada y el Cabildo catedralicio; por mutuo acuerdo decidieron enviar un comisionado a Francia con el encargo de emplear 8.000 doblones que _a partes iguales_ habían prestado para efectuar el citado acopio. Además, el Cabildo hizo llegar desde Santander mercancías para atender la penuria de las personas de más elevada condición⁸⁶.

⁸³Op. cit. Siglo XXI de España Editores, S.A. Madrid, 1977.

⁸⁴Monteserín Jiménez, M. op. cit. Revista "Cuenca", vol. II. 1977.

⁸⁵AC. Avila. vol.164. fols. 8 y 9v.

⁸⁶López Ferreiro, A.: *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia Catedral de Santiago*, T. X. Santiago, 1909. Pág. 128ss.

2. _Una segunda etapa corresponde a la década de 1770-1780. Después de las citadas crisis, dio comienzo un período de nuevo ascenso de las rentas de la catedral.

A partir de 1770, pese a que la economía de la catedral no recobró el nivel de rentas de años anteriores, la capilla de música continuó percibiendo una considerable cantidad de dinero. Es una muestra palpable del interés del Cabildo por mantener a toda costa el nivel alcanzado en los últimos años por sus músicos.

Sin embargo, ese dinero resultó ser escaso dado que el número de músicos de la catedral fue en aumento; y a ello se sumó la subida de los precios de todos los artículos de uso ordinario. Los músicos, en las cartas dirigidas al Cabildo en demanda de un aumento salarial o de una ayuda económica, apelan siempre a este argumento, expresado más o menos en los términos siguientes: *teniendo en cuenta la carestía de los víveres y la elevada renta de los alquileres...*

Además, empezaron a percibirse las consecuencias de la política nacional de esta época. Todos los beneficios obtenidos en los últimos años para la mejora de las condiciones de la catedral fueron absorbidos instantáneamente por la corona real. En 1779, el Cabildo compostelano puso a disposición del monarca *todos sus haberes y facultades*; Carlos III respondió agradeciendo esta solidaria ayuda, comunicando a la vez que se reservaría la oferta para *cuando la necesidad lo exija*⁸⁷. Poco tiempo después la corona reclamó ese apoyo y el Cabildo, acuciado por la insistencia del Arzobispo Bocanegra _ incondicional admirador del monarca_ no tuvo más opción que entregar lo prometido⁸⁸.

De todos modos, salvo en 1780, siempre que aumentaron las rentas del Depósito de la catedral, también aumentaron proporcionalmente las pagas destinadas a los músicos. El Cabildo tenía sumo interés en mantener el esplendor de los cultos de la catedral, dentro de los cuales la intervención de la capilla música era imprescindible.

⁸⁷ López Ferreiro, A, op. cit. Tomo XI, págs. 19-20.

⁸⁸ *Ibid.* Págs. 23-29.

La capilla de música

3. _ En una tercera etapa, que abarca los años de 1781-1788, se produjo un rápido descenso de las rentas del Cabildo. La subida de las mismas en 1784 y 1787, tuvo relativa importancia; sólo contribuyó a elevar temporalmente el salario de todos los músicos de la catedral.

Puede considerarse ésta una etapa de decadencia en la economía de la catedral, pero aún esplendorosa para la capilla de música. El Cabildo continuó contratando a nuevos músicos, gravando cada vez más la economía de la catedral, e impidiendo que los músicos ya establecidos con anterioridad pudiesen optar al tan esperado aumento salarial.

4. _ Por último, el período comprendido entre los años 1789-1796 se caracterizó por otro descenso _ya irrevocable_ en las rentas del Cabildo.

El cambio de gobierno en España y la Revolución Francesa influyeron desfavorablemente en el estado económico de la catedral.

En 1794 el Cabildo volvió a cooperar con la corona con motivo de la guerra con Francia.

Poco después, comenzaron los primeros síntomas de una creciente desamortización de los bienes de la Iglesia. Godoy logró imponer a la Iglesia española un subsidio obligatorio y variable según las diversas circunstancias de las catedrales e iglesias del país. La catedral de Santiago sufrió nuevamente un descenso económico grave. Se le impuso la carga de entregar siete millones anuales, más el desembolso inmediato de treinta y seis millones en 1795⁸⁹.

De todo lo expuesto se deduce que el movimiento económico de la capilla de música fue similar al de la catedral, sobre todo hasta 1770. Hasta este año, siempre que aumentaron las rentas de la catedral, ascendieron también las pagas de los músicos. A partir de entonces, la situación de la economía fue creciendo en inestabilidad, y ello repercutió de manera notoria en la economía de los músicos.

⁸⁹ Ibid. Págs. 82-83.

La capilla de música

Para ilustrar todo lo expuesto en este apartado presentamos los datos del movimiento económico de la catedral y de la capilla de música entre 1760 y 1800 en medio de cuyo período ejerció su magisterio Buono Chiodi:

Año	Rentas del Depósito (en reales vellón)	Asignación a los músicos (en reales vellón)
1760	368.238	—
1761	380.869	163.942
1762	400.960	164.180
1763	471.193	170.528
1764	488.734	170.513
1765	469.533	164.493
1766	406.265	159.313
1767	517.337	169.277
1768	602.090	170.362
1769	546.128	165.307
1770	460.272	176.925
1771	416.820	183.783
1772	476.498	189.097
1773	493.063	194.978

La capilla de música

1774	477.641	201.012
1775	489.861	207.271
1776	492.920	219.255
1777	—	219.477
1778	535.759	220.672
1779	595.235	228.040
1780	650.636	227.562
1781	612.571	223.219
1782	476.548	230.607
1783	439.044	234.594
1784	538.746	237.537
1785	530.079	238.645
1786	598.133	241.454
1787	593.325	252.001
1788	614.499	251.956
1789	679.119	246.992
1790	541.694	256.263
1791	576.222	253.603
1792	648.513	276.950
1793	787.552	279.613

La capilla de música

1794	740.379	277.643
1795	767.177	274.869
1796	719.968	290.439
1797	852.556	296.328
1798	761.411	295.699
1799	725.675	314.841
1800	858.006	324.174

El salario variaba de unos músicos a otros. Como norma general _tanto en la catedral de Santiago como en cualquier otra_ el maestro de capilla era el que tenía mejor sueldo; le seguían los organistas, y luego los instrumentistas y cantores.

Durante el magisterio de Buono Chiodi, la relación entre el salario de unos y otros fue aproximadamente la siguiente⁹⁰:

Año	Maestro de capilla (rs)	Organista (rs)	Violinista (rs)	Tiple (rs)
1760	7.100	4.400	4.000	4.000
1765	8.800	7.100	4.400	4.000
1770	8.800	7.100	5.771	4.000
1775	10.300	8.800	6.000	4.448

⁹⁰ Son cifras tomadas del los *Libros de Cuentas del Depósito de la Música* de la catedral compostelana, y se corresponden con las pagas de músicos de un nivel medio. En ningún caso hemos tomado como referencia el salario de un músico italiano, dado que siempre cobraba más que sus colegas de la catedral. Obsérvese cómo a partir de la década de 1780 desciende a la mitad el sueldo de un tiple; la razón radica en que la cifra de 4.000 rs. corresponde al salario de un tiple de nivel medio, tanto en su calidad como músico como en su edad; los 2.190 rs. corresponden al sueldo de un tiple niño de coro, que cobraba una cantidad mínima. A partir de 1780, la capilla de música no contaba con más tiples que los italianos (que cobraban altos sueldos) y los niños de coro que ejercían como tales.

La capilla de música

1780	13.000	8.800	6.000	2.190
1785	11.000	8.800	6.000	2.190
1790	11.000	8.800	6.000	2.190
1795	12.500	9.900	6.000	2.190
1800	15.00	9.900	7.700	2.190

Por lo general, cualquier músico italiano cobraba más que uno español, aun desempeñando ambos la misma función. Los sueldos también variaban según los años de antigüedad en la catedral: eran más reducidos en los comienzos y en los últimos años de trabajo, ya que también eran más reducidas sus obligaciones.

2.2. Los salarios de los músicos

Gracias a las cuidadosas anotaciones que se hacían en la catedral compostelana de todo el movimiento económico de la misma, es posible conocer hoy día con precisión los sueldos de los músicos que figuraban en la plantilla de la catedral. Existen dos fuentes de información, ya que el recuento se hacía por partida doble: en los *Libros del Depósito* y en los *Libros de Cuentas de las rentas del Depósito de la Música*. Ambas fuentes se complementan. De estos libros extraemos los sueldos de los músicos, comprendidos entre 1760 y 1800 (en rs. vn)⁹¹.

1760

1765

91 Arch. CS. Legs. 598-599, 600 601,609 y 610. Tomamos un período más amplio del que corresponde al magisterio de Chiodi para poder reflejar con más amplitud el proceso seguido por el movimiento de los salarios de los músicos.

La capilla de música

Maestro de capilla (P Cifuentes)	8.800	8.800
Tiple (Domingo A. Gómez)	4.000	4.000
Tiple (racionero)	5.500	6.600
Contralto (Francisco Romero)	4.400	4.400
Contralto (Juan Armario)	3.300	3.300
Contralto (Manuel Valle)	2.450	202
Tenor (Matías Arrufat)	4.000	4.000
Tenor (Sebastián Mercado)	5.500	5.500
Clarín (Juan Helme)	3.600	3.600
Clarín (Bernardo Gerrer)	3.600	
Clarín (Antonio Pandolfo)	1.981	
Oboe (Francisco Camilo)	4.100	
Oboe (J.B. Reinaldi)	3.500	4.400
Trompa (José Servida)	1.981	3.300
Trompa (Gaspar Servida)	1.981	3.300
Violín (Cayetano Flecha)	739	
Violín (Juan Blanco)	3.300	
Violín (Pedro Iturralde)	2.945	3.000
Violín (Alejandro Palomino)	4.400	4.400
Violón (Baltasar Estévez)	4.000	4.000
Violón (Pedro Estévez)	2.275	2.495
Bajón (Benito Fernández)	3.300	3.300
Bajón (Pedro Theo)	1.460	1.825
Organista (Juan Troche)	7.100	7.100
Organista (Vicente Roel)	7.000	7.000
Organista (Bernardo San Millán)	5.500	5.500
Tiple (Alvaro García)		3.194

La capilla de música

Tiple (Miguel Carnero)		1825
Trompa (Manuel Neira)		1.460
Violín (José Espada)		1.825
Bajón (J.J. Perrault)		5.500
	1770	1775
Maestro de capilla (P. Cifuentes)	8.800	—
Maestro de capilla (B. Chiodi)	8.800	10.300
Tiple (Domingo A. Gómez)	4.400	4.448
Tiple (Miguel Carnero)	2.190	2.196
Tiple (José Ferrari)	8.400	8.400
Contralto (Francisco Romero)	4.400	4.400
Contralto (Francisco Martínez)	5.000	5.000
Contralto (Juan Brunelli)	6.720	6.720
Tenor (Sebastián Mercado)	5.500	5.500
Tenor (Pedro Furió)	Debe 2.033	
Clarín y violín(Bernardo Gerrer)	3.600	3.600
Oboe (J.B.Reinaldi)	4.400	
Trompa (José Servida)	4.000	4.000
Trompa (Gaspar Servida)	4.000	4.000
Violín (Pedro Iturralde)	3.000	3.300
Violín (Alejandro Palomino)	1.100	1.100
Violín (Manuel Neira)	1.658	2.398
Violín (José Espada)	2.388	3.270
Violín y oboe (J.J.Perrault)	5.771	6.000
Violón (Pedro Estévez)	3.000	3.973
Bajón (Pedro Theo)	2.190	2.904

La capilla de música

Bajón (Pedro Rey)	1.763	2.562
Organista (Vicente Roel)	7.100	
Organista (Francisco Sabatán)	6.817	8.800
Tiple (Feliz Pergamo)		8.400
Contralto (Carlos Mauro)		2.100
Tenor (Francisco López)		2.196
Tenor (Andrés Fernández)		3.000
Oboe (Cangiani)		4.373
Violín (Caetano Piccini)		3.800
Violín (Santiago Leidecq)		4.216
Contrabajo (Marcos Martínez)		2.196
Organista (Antonio Bueno)		4.216
	1780	1785
Maestro de capilla(B. Chiodi)	13.000	
Tiple (Miguel Carnero)	2.190	2.190
Tiple (José Ferrari)	8.400	
Tiple (Feliz Pergamo)	8.400	8.400
Contralto (Francisco Romero)	4.400	4.400
Contralto (Francisco Martínez)	4.710	5.000
Contralto (Juan Brunelli)	6.720	6.720
Contralto (Domingo Luciani)	6.000	6.000
Tenor (Sebastián Mercado)	5.500	9.500
Tenor (Andrés Fernández)	2.927	3.000
Tenor (Francisco López)	3.285	3.650
Oboe (Andrés Muñíos)	2.190	2.920
Oboe (Antonio Dalmaces)	3.300	4.000

La capilla de música

Trompa (José Servida)	4.000	4.000
Trompa (Gaspar Servida)	4.000	4.000
Violín (Pedro Iturralde)	3.300	3.665
Violín (Manuel Neira)	2.555	2.920
Violín (José Espada)	3.285	3.650
Violín y oboe (J.J. Perrault)	6.000	6.000
Violín (Caetano Piccini)	4.000	4.000
Violín (Santiago Leidecq)	5.500	5.500
Violón (Baltasar Estévez)	3.845	4.400
Violón (Pedro Collazo)	4.000	
Bajón (Pedro Theo)	3.285	3.650
Bajón (Pedro Rey)	2.920	3.665
Contrabajo (Marcos Varela)	3.285	3.650
Organista (Francisco Sabatán)	8.800	8.800
Organista (Antonio Bueno)	6.600	6.600
Tiple (Agustín Montes)		2.190
Tenor (Antonio Picher)		1.193
Violín (Francisco García)		1.100
Violón (Silvestre Torrado)		2.200
Bajón (Santiago Calbo)		2.200
Organista (Tomás Prieto)		2.200
	1790	1795
Maestro de capilla(B. Chiodi)	11.000	12.500
Tiple (Miguel Camero)	2.190	2.190
Tiple (Feliz Pergamo)	8.400	1.000
Contralto (Francisco Martínez)	5.000	5.000

La capilla de música

Contralto (Juan Brunelli)	4.500	
Contralto (Domingo Luciani)	4.900	
Tenor (Sebastián Mercado)	3.300	3.600
Tenor (Andrés Fernández)	3.000	3.000
Tenor (Francisco López)	4.015	4.390
Oboe (Andrés Muiños)	3.285	3.800
Oboe (Antonio Dalmaces)	4.400	4.400
Trompa (José Servida)	4.000	4.000
Trompa (Gaspar Servida)	4.000	4.000
Violín (Pedro Iturralde)	3.665	4.000
Violín (Manuel Neira)	2.950	2.920
Violín (José Espada)	3.650	
Violín y oboe (J.J. Perrault)	6.000	6.000
Violín (Caetano Piccini)	4.400	4.400
Violón (Baltasar Estévez)	4.400	4.400
Bajón (Pedro Rey)	4.000	4.390
Organista (Francisco Sabatán)	8.800	8.800
Organista (Antonio Bueno)	6.600	7.000
Tiple (Agustín Montes)	2.555	2.900
Tenor (Antonio Picher)	5.000	5.500
Violín (Francisco García)	2.900	2.900
Violón (Silvestre Torrado)	3.300	4.160
Organista (Tomás Prieto)	3.300	4.690
Tenor (José Cos)	3.057	4.400
Violín (Sebastián Siquert)	4.400	4.680
Violín (Miguel Reinaldi)	3.300	
Violón (Francisco Morán)	3.650	4.175
Tiple (Salvador Stromeo)		6.600

La capilla de música

Contralto (Luis Turdedi)	5.000
Contralto (Roque Ghirolami)	6.000
Tenor (José Durelli)	2.000
2º Bajo (Antonio Araujo)	3.300

1800

Maestro de capilla(B. Chiodi)	15.000
Tiple (Miguel Camero)	2.190
Tiple (Feliz Pergamo)	15.000
Tiple (Agustín Montes)	3.300
Tiple (Salvador Stromeo)	6.600
Contralto (Luis Turdedi)	5.000
Contralto (Roque Ghirolami)	6.000
Tenor (José Durelli)	2.000
Tenor (Sebastián Mercado)	4.400
Tenor (Andrés Fernández)	3.000
Tenor (Francisco López)	1.380
Tenor (Antonio Picher)	7.700
Tenor (José Cos)	8.800
2º Bajo (Antonio Araujo)	3.300
Oboe (Andrés Muiños)	4.380
Oboe (Antonio Dalmaces)	5.000
Trompa (Gaspar Servida)	4.000
Violín (Pedro Iturralde)	6.000
Violín (Manuel Neira)	3.285
Violín (Francisco García)	2.900
Violín (Sebastián Siquert)	7.700
Violón (Silvestre Torrado)	5.500

La capilla de música

Violón (Francisco Morán)	5.500
Bajón (Pedro Rey)	5.000
Organista (Francisco Sabatán)	9.900
Organista (Antonio Bueno)	8.000
Organista (Tomás Prieto)	5.500
Contralto (Pedro Palacio)	7.700
Violón (Ramón de torres)	4.400
Bajón (José M. Herrera)	3.195

Es evidente la escasa movilidad de estos salarios nominales, a pesar de haber transcurrido entre los primeros y los últimos un período de treinta y cinco años. En parte, esto se debe a que el Cabildo sólo autorizaba un aumento salarial cada cuatro años, según estaba establecido en las Constituciones de la capilla de música. Los problemas económicos que les planteaban los músicos los resolvían mediante la concesión de ayudas, limosnas o préstamos bajo fianza. En las Actas Capitulares existen abundantes referencias relativas a esta problemática.

3.- ASPECTOS SOCIOLOGICOS

3.1. La "colonia" de italianos

Uno de los hechos más llamativos de la capilla de música de Santiago en la segunda mitad del siglo XVIII es la masiva presencia de músicos italianos en su plantilla.

Desde tiempo secular, la catedral compostelana fue centro de atención para todos los músicos, no sólo nacionales, sino extranjeros (portugueses, franceses, y sobre todo, italianos). Ejemplo claro de este hecho es la breve estancia en Santiago del bergamasco Pedro Cerone, a comienzos del siglo XVII⁹².

El primer músico italiano verdaderamente establecido en Compostela fue el veneciano Gabriel Agatea; en 1610 fue admitido como violinista en la catedral, encomendándosele además que formase a otros cuatro músicos a tañer la "vihuela de arco"⁹³.

Este hecho no fue exclusivo de la catedral compostelana; del mismo modo se puede citar, un caso similar en la de Avila⁹⁴; no obstante, en Santiago el fenómeno de la afluencia de italianos adquirió mayor relieve que en ninguna otra ciudad, salvo Madrid, en dónde la Corte era un excelente punto de encuentro para todos ellos⁹⁵.

Lejos de disminuir con el tiempo, la llegada de italianos a Santiago se fue incrementando con el paso de los siglos. A mediados del XVIII, se puede hablar de la presencia de una verdadera "colonia" de músicos foráneos en torno a la catedral. Como hecho significativo de este fenómeno, hemos de hacer mención de

92 Baselga Esteve, R: *Pedro Cerone de Bérghamo. Estudio biobibliográfico*, TSM, 54. 1971. Págs. 8ss.

93 López-Calo, J.: *La música en Galicia*, "Galicia Eterna" ,vol. 4. Barcelona, 1981. Cf. Págs. 896-899.

94 López-Calo, J.: *Catálogo musical del archivo de la catedral de Avila*. Santiago de Compostela, 1978.

95 Desde hacía algunos años, en Madrid se vivía lo que José Subirá denominó "riada operística italiana". La música de Cimarosa, Sarti, Paisiello, ... sonaba en todos los rincones madrileños. Por otra parte, la música española del momento estaba bajo la influencia de dos grandes músicos italianos: Boccherini y Brunetti.

Boccherini llegó a España en 1762, y consiguió entrar como violinista en la Real Capilla. Se le atribuye el mérito de haber contribuido definitivamente a la formación de la orquesta preclásica en España.

Brunetti se estableció en Madrid en 1768. En esencia, se mantuvo siempre fiel a la tradición italiana, pero llegó a conocer perfectamente la nueva corriente del clasicismo (Cf. Subirá, J.: *La Música de Cámara palatina en el siglo XVIII y principios del XIX*, "Temas musicales madrileños". Madrid, 1971. Págs. 25-41).

la existencia de una "parroquia para extranjeros", dentro del mismo recinto catedralicio, donde los italianos eran mayoría ⁹⁶.

Los cantores llegados de Italia eran, con diferencia, los músicos más sobresalientes de la catedral. Gozaron siempre de gran estima, y eran los mejor pagados por el Cabildo. Los elevados salarios que cobraban, junto con el prestigio que les proporcionaba el pertenecer a una basílica de renombre como la de Santiago, fueron los mejores acicates para incitar a estos músicos a instalarse definitivamente en Compostela. Y ellos mismos iban procurando los puestos en la capilla de música a sus familiares y conocidos que quedaban en Italia. Una vez asentados en la ciudad, era frecuente que los hijos heredasen el oficio de los padres, de modo que la cadena se mantenía siempre unida⁹⁷.

La frecuente contratación de músicos italianos en Santiago es un caso, en cierto modo, excepcional. La riqueza de la catedral por sí sola no es razón suficiente para la interpretación de este fenómeno. La catedral de Sevilla, por ejemplo, era una de las mejor situadas de España; sin embargo, no hallamos en el elenco de sus músicos ninguno de Italia; la única excepción es la presencia de un músico de oboe y violín _Giovanni Giobanelli_ contratado en la tardía fecha de 1785⁹⁸.

Se ha apuntado como hipótesis de este hecho el que Santiago _como centro de peregrinación_ atraía a extranjeros de todo el occidente europeo; los italianos al encontrarse con un entorno favorable para el desarrollo de sus cualidades artísticas _principalmente, la música_ se habrían ido quedando en la ciudad, hasta llegar a formar esa "colonia".

96 Se trata de la Parroquia de Santa María de la Corticela, que si bien no forma parte del plano basilical de la catedral, dado que se halla muy próxima, fue anexionada a la misma. A esta parroquia pertenecían ciudadanos de todos los países europeos, y por ella pasaban también todos los peregrinos extranjeros que acudían a la catedral.

97 López-Calo, J.: *Musica e musicisti italiani in Santiago di Compostela (Spagna)*, en "Memoria e contributi alla musica del Medioevo all' Etá Moderna offerti a Federico Ghisi", Bolonia. 1971. Págs. 355-366.

98 Arch. Cap. de Sevilla, *Libro de salarios de los músicos*, nº 538, fol. 89. Desde el 29 de enero comenzó cobrando 300 ducados; al año siguiente se le aumentó hasta 400; y todavía en 1797 continuaba en la catedral hispalense, con el salario de 500 ducados. Falleció el 19 de agosto de 1812.

Creemos, sin embargo, que la razón principal no es la citada. En nuestras investigaciones por el Norte de Italia hallamos varios documentos que nos dan pie para establecer otra hipótesis.

Los documentos en cuestión son actas notariales y otros escritos correspondientes a los contratos hechos por el Cabildo compostelano a dos músicos italianos. En concreto nos referimos a los contratos del tiple Feliz Pergamo, de Lodi, y el contralto Juan Brunelli, de Bergamo. Estos dos músicos habían sido elegidos expresamente por el Conde Luigi Silva para recomendarlos al Cabildo de Santiago⁹⁹.

Después de la muerte del citado Conde Luigi Silva (1786) el trasvase de músicos italianos a Santiago fue disminuyendo. Hasta 1791 no se volvió a hacer una contratación de este tipo y, a falta de un "procurador del Cabildo" afincado en Italia _como lo fue Luigi Silva_ fue necesario que desde Santiago partiese un delegado especial del Cabildo para hacer las gestiones oportunas¹⁰⁰. El interés por los músicos italianos venía arrastrando síntomas de decadencia desde las últimas décadas del XVIII. Al inicio del siglo XIX, con toda la problemática política y social que afectó a nuestro país, se aceleró el total decaimiento del secular fenómeno al que nos hemos referido.

3.2. Posición social de los músicos de la catedral

Hemos tratado este tema en un artículo titulado *Integración de los músicos de la catedral en la sociedad compostelana a comienzos del siglo XIX*¹⁰¹. Nuestro

⁹⁹ Cf. Ap. IV, 2 y 3.

¹⁰⁰ Cf. nota 80.

¹⁰¹ Alén, M.P. op. cit. *Compostellanum*, Vol. XXXII. Núms. 3-4. Santiago de Compostela. 1987. Págs. 561-573.

trabajo se centró entonces en el estudio de la situación social de los músicos en el año 1800. Siguiendo una metodología similar, y teniendo como punto de referencia el citado estudio, abordamos ahora el mismo tema, centrándonos en el año 1775¹⁰².

Todo lo apuntado entonces respecto al ambiente social y económico de Santiago a comienzos del siglo XIX tiene validez para el último tercio del XVIII.

Señalábamos en el mencionado artículo cómo Santiago, desde mediados del siglo XVIII, vivió una etapa de tránsito del Antiguo al Nuevo Régimen. La manifestación más clara de este cambio en la vida cotidiana fue que desde entonces se comenzó a tener por más importante el "vivir noblemente" que el hecho de ser, efectivamente, noble¹⁰³.

Al mismo tiempo, Santiago fue cambiando paulatinamente su peculiar fisonomía de ciudad medieval, hasta transformarse en un centro urbano típicamente barroco¹⁰⁴.

102 Tomamos este año como punto de referencia por estar aproximadamente en un término medio entre 1770 y 1783, fechas que corresponden al inicio y final del magisterio de Chioldi en Santiago de Compostela.

103 Eiras Roel, A: *Las élites urbanas de una ciudad tradicional: Santiago de Compostela a mediados del siglo XVIII. Documentación Notarial y la Historia*. I Actas del II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada. Universidad de Santiago de Compostela. 1984. Págs. 117-139. Véase pág. 121. - Cf. Alén, M.P: *Integración de los músicos.....* Pág. 561.

104 Ya desde comienzos del siglo XVIII Santiago empezó a transformar su fisonomía externa con los nuevos proyectos de construcción que se emprendieron o finalizaron en esta época. Con sólo contabilizar las obras realizadas en la catedral compostelana nos damos idea del cambio experimentado desde los inicios del siglo XVIII:

1701- Camerín del Apóstol Santiago.

1711-Terminación del claustro de la catedral

1711- Remate de la capilla del Pilar

1713- Reja del Altar Mayor

1723- Bóveda de la Sala Capitular

1723- Hornacina del Altar Mayor

1738-50- Torres del Obradoiro

1752- Planta de la Sala Capitular y Antesala

1758-70- Fachada de la Azabachería

1770- Reja del Coro

(Dopico, F: *Sociedad e Ilustración en Galicia*. Ed. Grial. Vigo. Pág. 236. Ibid. *A Ilustración e a sociedade galega. A visión de Galicia dos economistas ilustrados*. Ed. Galaxia. Vigo. 1978.

Además, Santiago, que venía siendo considerada como "capital de la renta", "universo de artesanos" y "ciudad levítica"¹⁰⁵, comenzó a experimentar una seria transformación y se fue alejando de estas etiquetas.

El hecho innovador fue la aparición de una clase social de tipo medio, compuesta por pequeños burócratas, comerciantes, clero bajo, pequeños rentistas, profesionales liberales y alto artesanado. Poco a poco, y conforme iba avanzando la centuria, Santiago _igual que el resto de las ciudades gallegas_ se fue abriendo a las luces de la Ilustración¹⁰⁶.

Por lo que se refiere a la catedral y a su capilla de música la transformación se fue operando paulatinamente y sin producirse fisuras de ningún tipo. Los Estatutos que la regían seguían siendo los mismos de hacía casi dos siglos, pero los miembros que constituían la capilla de música vivían todos los cambios que se iban también generando en su entorno.

Como ya señaló Zepedano y Carnero en 1890, el Cabildo compostelano siempre mostró gran interés por el estado y buen funcionamiento de su capilla de música¹⁰⁷. Esta situación se mantuvo hasta comienzos del siglo XIX, y fue decisiva para el feliz desenvolvimiento de las funciones religiosas. Al mismo tiempo, este hecho contribuyó a la mejora de calidad de vida de los músicos de la catedral.

Durante la etapa del magisterio de Buono Chiodi, la capilla de música compostelana vivió una de las mejores épocas de toda su historia. Consecuentemente, el nivel de vida de los músicos fue, en relación con el de otros años, medianamente desahogado.

105 Cf. la voz "Santiago de Compostela" en la Gran Enciclopedia Gallega. Tomo 28. Gijón, 1974. Págs. 14-56.

106 Cf. González López, E: *Bajo las luces de la Ilustración. Galicia en los reinados de Carlos III y Carlos IV*. Ed. del Castro. La Coruña. 1977. -Ibid. *Historia de Galicia*. La voz de Galicia. La Coruña. 1988.

107 Como ejemplo de esa preocupación podemos citar la medida que adoptó el Cabildo en 1560 apuntada ya por Zepedano y Carnero en 1890: la supresión de un canonicato para aplicar su renta al sostenimiento de un maestro de capilla. Tal medida se mantuvo hasta la muerte del maestro D. Ramón Palacio, en 1863 (Zepedano y Carnero, J.M: *Historia y descripción arqueológica de la Basílica Compostelana*. Imprenta de Soto Freire. Lugo. 1890. Págs. 110-112).

La capilla de música

Hemos realizado un estudio que nos permite clasificar a los músicos en cuatro categorías o niveles, según los ingresos que percibían:

Músicos que cobraban alrededor de 3.500 rs.

"	"	"	entre 3.500 y 5.000 rs.
"	"	"	" 5.500 y 7.000 rs.
"	"	"	" 7.500 y 9.000 rs.
"	"	"	más de 9.000 rs.

En el primer grupo contabilizamos a doce músicos¹⁰⁸; en el segundo, once¹⁰⁹; en el tercero, cuatro¹¹⁰; en el cuarto, dos¹¹¹; y en el quinto, situamos como caso excepcional, la figura del maestro de capilla (Buono Chiodi)¹¹².

Como conclusión, se puede decir que eran mayoría los músicos que cobraban salarios bajos (veintitrés, que resultan de la suma de los del primer y segundo grupo), y minoría los que tenían salarios más elevados (siete, sumando los del tercer, cuarto y quinto grupo)¹¹³.

108 Miguel Carnero y Feliz Pérgamo (tiples), Carlo Mauro (contralto), Andrés Fernández y Francisco López (tenores), Alejandro Palomino, Pedro Iturralde, José Espada y Manuel Neira (violines), Pedro Theo, y Pedro Rey (bajones), Marcos Martínez (contrabajo) (Arch. CS, Leg. 598).

109 D.A. Gómez (tiple), F. Romero y F. Martínez (contraltos), B. Gerrer (clarín y violín), P. Cangiani (oboe), José y Gaspar Servida (trompas), C. Piccini y S. Leidecq (violines) y B. Estévez y P. Estévez (violón) (Ibid.).

110 J. Brunelli (contralto), S. Mercado (tenor), J.J. Perrault (violín y oboe) y A. Bueno (organista) (Ibid.).

111 Giuseppe Ferrari (tiple) y F. Sabatán(organista) (Ibid.).

112 Cobraba _en 1775_10.300 rs. anual (Ibid.).

¹¹³ Comparando estas cifras con las obtenidas en el estudio que recoge los datos relativos al año 1800, observamos que, conforme avanzaron los años se tendió a una mayor uniformidad en los salarios de los músicos. La relación comparativa es la siguiente:

	1775	1800
Primer grupo	12	5
Segundo grupo	11	13
Tercer grupo	5	5
Cuarto grupo	2	5
Quinto grupo	1	3

(Cf. Alén, M.P: *Integración de los músicos...* Pág. 563).

Teniendo en cuenta tan sólo estos datos se observa una "polaridad" entre el nivel de los músicos: frente a un pequeño sector de privilegiados (podíamos decir, una especie de élite) se halla una gran masa de músicos que obtenían escasos recursos por su trabajo en la catedral.

Pero los parámetros manejados hasta ahora no son suficientes para llegar a verdaderas conclusiones. Hay que tener presente también que estos músicos _en su mayoría, y especialmente los instrumentistas_ obtenían ingresos por otros medios.

Por ejemplo, unos tenían algún tipo de negocio o pequeña industria. Los casos del tiple Feliz Pergamo, del tenor Juan Brunelli, del trompa José Servida, y del violín Pedro Iturralde se hallan bien documentados¹¹⁴. Otros daban clases particulares de música, bien a niños de coro de la misma catedral (por lo cual no cobraban un sueldo fijo, pero sí obtenían abundantes gratificaciones del Cabildo), bien a personas ajenas a la misma¹¹⁵. Por otra parte, los que eran clérigos obtenían la renta suficiente para mantenerse en un nivel de vida medio, salvo raras excepciones¹¹⁶.

También se ha de tener en cuenta el estado civil de cada uno de los músicos. Los que estaban casado, los solteros o los clérigos que también tenían a su cargo a varios familiares, eran los que, en principio, necesitaban más ingresos.

114 En el AMS en un libro de "*Repartimientos de la real Unica Contribución*" correspondiente a los vecinos de Santiago en julio de 1770, hallamos la siguiente información:

- Felice Pergamo pagó como Contribución, por un fondo líquido de 4.050 rs., la cantidad de 0,825 rs.

- Pedro Iturralde, por un fondo líquido de 3.100 rs., pagó 0,218 rs.

Iturralde además tenía alguna vinculación con el tráfico de granos. El 26 de agosto de 1784 (vol. 60, fol. 209v.) solicitó al Cabildo-junto con José Servida- una cantidad de dinero a fin de *hacer acopio de granos para surtir al pueblo de esta ciudad merced a la carestía y falta de granos que experimenta en ella y todo este reino*.

Por otra parte, sabemos que Juan Brunelli _junto con su hermano Antonio_ tenían una fábrica de medias de seda (Labrada Romero, L: *Descripción económica del Reino de Galicia*, Ferrol, 1804. Red. Galaxia. Vigo. 1971. Pág. 86). Además, también negociaba con la carne, según parece deducirse de una noticia reseñada en el Acta Capitular del 28-6-1778 (Vol. 59, fol. 22). - Cf. Ap. I, 196.

115 Feliz Pergamo fue profesor de música de la hija del conde de Rivadavia (ACS. vol. 61, fol. 169v. Cab. del 19-6-1789).

116 Como caso excepcional señalamos el del bajón Pedro Theo. Son escasas las noticias que han quedado reflejadas en la catedral acerca de su vida. Pero los datos que tenemos ponen en evidencia que, además de cobrar un salario bajo, se veía constantemente en la necesidad de acudir al Cabildo, en petición de ayudas o limosnas para poder sobrevivir.

La capilla de música

Como contrapartida, los que no tenían ese tipo de obligaciones familiares, podían vivir con cierto desahogo cobrando menos.

Sobre el estado civil de dichos músicos, hemos podido deducir los siguientes datos:

1. Una minoría eran clérigos (B. Chiodi, J. Ferrari, F. López, A. Fernández y P. Theo).

2. Otra pequeña minoría estaban solteros, y además, parece ser que no estaban supeditados al cuidado de familiares cercanos.

3. El grupo más numeroso lo formaban los casados (A. Bueno, D. Cangiani, J. Espada, B. Gerrer, P. Iturralde, S. Mercado, M. Neira, J.J. Perrault, C. Piccini, P. Rey, F. Romero, F. Sabatán).

Teniendo, pues, presente, por una parte, el salario nominal de cada músico, los ingresos que percibían por otros trabajos fuera de la catedral, y sus responsabilidades familiares, hemos clasificado en tres niveles a los músicos de la catedral, tal y como estaba configurada la plantilla en 1775:

- Músicos de nivel económico alto	4	117
- " " medio	14	118
- " " bajo	12	119

117 Buono Chiodi (maestro de capilla), José Ferrari (tiple), Juan Brunelli (contralto) y Francisco Martínez (contralto).

118 Francisco Sabatán (organista), Antonio Bueno (organista) Feliz Pergamo (tiple), Carlos Mauro (contralto), Sebastián Mercado (tenor), Pasqual Cangiani (oboe), José Servida (trompa), Gaspar Servida (trompa), J.J. Perrault (violín y oboe), y Santiago Leidecq (violín). Otros cuatro músicos de los que no quedan muchas referencias, los encuadramos también en este nivel medio, a juzgar por el salario que cobraban; se trata de D. A. Gómez (tiple), Alejandro Palomino (violín), Pedro Estévez (violón) y Baltasar Estévez violón).

119 Miguel Carnero (tiple), Romero (contralto), Francisco López (tenor), Andrés Fernández (tenor), Bernardo Gerrer (clarín), Caetano Piccini (violín), Pedro Iturralde (violín), Manuel Neira (violín), José Espada (violín), Marcos Martínez (contrabajo), Pedro Theo (bajón) y Pedro Rey (bajón).

Estos cifras son muy similares a las que obtuvimos al estudiar la situación económica de los músicos en el año 1800: cuatro músicos con nivel alto, quince con nivel medio y once con nivel bajo¹²⁰.

La mayoría de los músicos de la catedral pertenecían, pues, a la clase media. Su condición social, sin embargo, era bastante diferente a la de muchos otros ciudadanos del mismo nivel económico. Los músicos, en general, tenían una formación humana e intelectual superior a la de muchas personas que les rodeaban, aun teniendo éstas mayor poder económico. Casi todos se habían formado al amparo del clero de la catedral, y poseían nociones de las más variadas materias humanísticas, además de tener una preparación especializada en el campo de la música.

A través del variado epistolario que se conserva actualmente de estos músicos, se deduce que tenían una conciencia de "clase" que los diferenciaba a otros ciudadanos. Frases como ... *no poder mantenerse con la decencia que corresponde a su empleo; (...) para poder mantenerse con la correspondiente decencia; (...) aviarse con la decencia que corresponde a criado de S. Illmo. etc.* son muestra de ese interés por conservar su condición de profesionales, quizás con menos medios económicos, pero que trabajaban para la más grande Institución de Santiago, el Cabildo de la catedral.

3.3. Apuntes biográficos de los músicos de la catedral de Santiago (1760-1800)

ANTONIO ARAUJO.- Fue el único músico de origen portugués en la etapa del magisterio de Chiodi en Santiago. Su nombre completo era *Antonio*

¹²⁰ Alén, M. P., Integración... Pág. 564.

*Javier de Araujo*¹²¹. Fue salmista hasta que en 1786 se le concedió licencia para cantar con la capilla de música como "medio bajo"¹²². Pero no figura en los *Libros del Depósito* como músico asalariado hasta, aproximadamente, 1795¹²³.

Realizó varios viajes a su patria, por diversos motivos (para resolver la herencia de una tía, por la muerte de su padre...) ¹²⁴.

En 1798, regresó a Portugal a evacuar varios negocios; tenía ya intención de dejar su plaza en Santiago y establecerse en su país. Pero parece ser que la razón fundamental de su retirada era la ceguera que se le iba acentuando con los años. No debió marcharse para Portugal en 1798, quizás por haberse negado el Cabildo a satisfacer sus demandas de dinero¹²⁵. Todavía un año más tarde volvió

¹²¹ En un Acta Capitular de 1798 se le cita con este nombre, y además expone se halla sirviendo a esta Santa Iglesia hace 17 años (ACS. vol. 62, fol. 43v. Cab. 29-9-1798).

¹²²

En este cabildo, en atención al memorial presentado por el salmista D. Antonio Araujo, se le destina a la capilla de música en la plaza de medio bajo, con el salario de siete reales diarios, y se le exonera de las obligaciones de salmista.

(ACS. vol. 60, fol. 360v. Cab. 15-9-1786).

¹²³ Arch. CS. Leg. 603.

¹²⁴

Se ha visto memorial de D. Antonio de Araujo, bajo de la capilla de música de esta Santa Iglesia, en que expone que una tía le dejó diferentes bienes que andan por manos ajenas y están perdidas, y necesita personalmente pasar a tomar posesión y recoger los frutos, transfiriendo algunas disputas, si las hubiese, para lo que solicita dos meses de licencia, y lo pidió por propuesto el Sr. Inguanzo, hasta informarse si con seguridad es cierto lo que representa el interesado.

(ACS. vol.61, fol. 292. Cab. 4-10-1790).

A memorial del músico D. Antonio de Araujo, haciendo presente que, con motivo de haberle muerto su padre, le es forzoso pasar a su tierra a verificar las partijas de bienes raíces con sus hermanos, por lo que suplicó se le concediesen dos meses de licencia. Y se acordó que el Sr. Presidente, informado de la certeza de lo que expone, le conceda licencia hasta la festividad de Corpus Christi.

(Ibid. vol. 62, fol. 95v. Cab. 9-4-1793).

(..) se concedió licencia por dos meses al músico D. Antonio Araujo para pasar a su tierra.

(Ibid. fol. 192. Cab. 26-2-1795).

¹²⁵

Se ha visto memorial del músico bajo D. Antonio Javier de Araujo, en que expone se halla sirviendo a esta Santa Iglesia hace 17 años, que tiene precisión de pasarse a su país, en el Reino de Portugal, a evacuar varios negocios que motivarán su detención por algunos años, y no permitiéndole el continuar al servicio de su plaza, gratificarle con la dotación que goza correspondiente a cuatro años, para salir de los empeños que ha contraído y retirarse a su casa con el honor que conviene. Se acordó admitirle la dejación de la plaza, y conviniendo en ello, que se le gratifique en tres mil reales de

a solicitar una ayuda de costa y planteó de nuevo su deseo de abandonar su plaza; el Cabildo accedió a su petición¹²⁶ pero, paradójicamente, entonces decidió permanecer en Santiago y siguió desempeñando el papel de bajo en la capilla de música hasta el momento de su jubilación, en 1807¹²⁷. Vivió hasta aproximadamente 1817; en ese año sus herederos reclamaron al Cabildo *todo el haber que le corresponde*¹²⁸.

JUAN ARMARIO.- Escribió al Cabildo de Santiago desde Jerez, solicitando la plaza de bajo en 1751; en esa carta expone las cualidades de su voz. Tenía entonces veinte años, y, según señalaba, tenía voz *de cuerpo clara y recia*¹²⁹. Había sido niño de coro de la catedral de Cádiz, donde estudió el arte de la música¹³⁰. Fue admitido como contralto, y desapareció de la catedral de Santiago en torno a 1765¹³¹.

vellón, lo que ha presentado el Sr. Doctoral, siendo su voto que se le admita la dejación sin contribuirle cosa alguna.
(Ibid. vol. 63, fol. 43v. Cab. 29-9-1798).

126

D. Antonio Araujo, exponiendo hallarse gravemente enfermo y casi ciego, según lo acredita la certificación de médico que presenta, por lo que suplicó se le socorra con la limosna que fuera del agrado del Cabildo. se acordó se le de una onza de oro, y que se le haga la propuesta de que si quiere hacer la renuncia de la plaza que obtiene, según lo pretendió antes de ahora, se le dará el salario de cuatro años por una vez, sin retiro.
(Ibid. fol. 88v. Cab. 18-6-1799).

127

En consideración al quebrante de salud y falta de residencia por ello del bajo de capilla D. Antonio Araujo, se le ha jubilado con 300 ducados anuales, que cobrará por el orden y forma que los demás jubilados.
(Ibid. vol. 64, fol. 137v. Cab. 14-2-1807).

128 Ibid vol. 66, fol. 366v. Cab. 11-2-1817.

129

Esta voz es de cuerpo clara y recia, por lo que se deja ejecutar para la práctica del estilo, y estimula al esfuerzo (Arch. CS. Leg. sin catalogar ("Capilla de música").

130 Ibid.

131 Arch. CS. Leg. 609.

JUAN BRUNELLI.- Nació en Bergamo, aunque parte de su familia procedía de Novara (Italia). En el momento de ser contratado por el Cabildo compostelano _8 de abril de 1767_ estaba a la espera de ingresar como cantor en la parroquia de S. Nabore e Felice en Lodi. El contrato se realizó por mediación del Conde Luigi Silva¹³².

En Santiago se dedicó al comercio de la carne; además, él y su hermano, eran propietarios de una fábrica de medias de seda¹³³. Estos negocios hicieron posible que gozase de una situación económica bastante elevada. Fue incluso fiador de otros músicos de la catedral¹³⁴.

Pudo compaginar su actividad comercial con su papel de contralto en la catedral; a partir de 1790 debió dedicarse más esporádicamente a la música¹³⁵. Murió el día 4 de Abril de 1791¹³⁶.

En mayo de 1798 su sobrino solicitó al Cabildo que le concediese una ayuda de costa *de los efectos que se quedaron debiendo a dicho su tío*; este dato reafirma la sospecha de que Brunelli debió de ser un músico adinerado y de buena posición social¹³⁷.

Su papel en la capilla de música era de contralto; debía de tener una voz con buenas cualidades ya que gozó siempre de preferencias por parte de Buono Chiodi; el maestro de capilla compuso varias obras destinadas a ser interpretadas por él solo (*Aria para el Señor Brunelli*), o a dúo con el tiple Ferrari (*Ferrari e Brunelli a due, servirá para Ferrari y Brunelli*), etc.

132 Cf. Ap. IV, 3.

133 Lucas Labrada: *Descripción económica del Reino de Galicia*, Pág: 86.

134 El Secretario de la Mesa Capitular anotó en los Libros del Depósito: *14 de marzo de 1771. Recibí nueve mil reales, de que fueron fiadores D. Juan Brunelli y D. Joseph Ferrari, que también firman* (Arch. CS. Leg. 598).

135 Aparece como músico asalariado de la capilla de música en los *Libros del Depósito* desde _al menos_ 1770 hasta 1790. En 1795 ya no está en la nómina de músicos; sin embargo residió y trabajó en Santiago hasta después de 1797.

136 Cf. Ap. III, 4.

137

Se ha visto memorial de Antonio Brunelli, sobrino y heredero del músico D. Juan Brunelli, suplicando que por cuenta de los efectos que se quedaron debiendo a dicho su tío, procedentes del gasto de carnes con que ha corrido, se le socorra según fuera del agrado del Cabildo. Y se acordó pase dicho memorial al Sr. Penitenciario para que informe.
(ACS. vol. 63, fol. 15v. Cab. 25-5-1798).

ANTONIO BUENO.- Fue nombrado segundo organista después de realizar una reñida oposición en 1775, en la que participaron siete candidatos¹³⁸, por la misma Acta donde se le otorga el cargo, sabemos que era *vecino de Madrid*¹³⁹.

Durante los primeros 18 años de su trabajo en la catedral no se le concedió ningún aumento de salario. El primer ascenso se le concedió en 1793¹⁴⁰, y a partir de entonces *como era habitual* se le fue aumentando con mayor regularidad¹⁴¹.

Murió en 1809, dejando una vacante que el Cabildo resolvió nombrando organista interino a José Simonate, antiguo alumno de Sabatán¹⁴². Parece ser que estaba casado, ya que en Octubre de 1809 su viuda solicitó al Cabildo la paga que le correspondía por este concepto¹⁴³.

138 En las Actas Capitulares no se citan los nombres de dichos opositores, pero sí mencionan su procedencia: uno de Zaragoza (posiblemente recomendado por Francisco Javier García "El Españolito"), otro de Madrid (remitido quizás por el organista Joaquín de Nebra), y otros cuatro, de Villafranca, Lugo, Mondoñedo, Salamanca, y Coruña (Cf. Ap. I, 131).

139 Cf. Ap. I, 132.

140

A memorial de organista D. Antonio Bueno presentando hay dieciocho años está ejerciendo dicho empleo con el sueldo de 600 ducados con que fue admitido, suplicando se le aumentase dicho salario, y en su vista se le aumentó hasta siete mil reales al año.

(ACS. vol. 62, fol. 112v. Cab. 27-8-1793).

141 ACS. vol. 62, fol. 313. Cab. 14-2-1797.- ACS. vol. 63, fol. 105v. Cab. 17-9-1799.- ACS. vol. 63, fol. 335v. Cab. 4-2-1803.

142

D. Tomás Prieto, organista, manifiesta no poder por sí sólo desempeñar su plaza por falta del compañero difunto D. Antonio Bueno. Se acordó se fijen edictos para provisión de esta plaza vacante, y en el ínterin la sirva el músico bajón D. José Simonate, dándosele por gratificación sobre el sueldo que ya goza, a razón de cien ducados durante el tiempo de la sustitución.

(ACS. vol. 64, fol. 377. Cab. 7-2-1810).

143 ACS. Cab. 17-10-1809.

PASCUAL CANGIANI.- En las Actas Capitulares aparecen diversas versiones de su nombre: *Cangiano, Canchiani, Canchiano...*

Era napolitano de nacimiento; tuvo noticia de la existencia de una plaza vacante de violín y oboe a través de Caetano Piccini, estando en Baiona (Francia). Fue admitido en la catedral de Santiago como oboe en marzo de 1772¹⁴⁴. Un año y medio después se le concedió una licencia para ir a Lisboa; las Actas Capitulares no especifican el motivo de este viaje¹⁴⁵. Poco tiempo después, en agosto de 1774, se le aumentó el salario¹⁴⁶ y, en 1776, volvió a recurrir al Cabildo para un nuevo aumento salarial *para mantenerse con su familia, así por estar los víveres caros y la renta de la casa excesiva* y para ayudar a saldar la deuda que mantenía con el Cabildo *por los crecidos gastos que ha tenido en el viaje cuando vino del Reino de Francia*¹⁴⁷.

Todo hace suponer que como músico estaba bien considerado por el Cabildo; estuvo encargado de la enseñanza musical de un niño de coro¹⁴⁸. También se le concedió licencia para ir a opositar como oboe a la Capilla Real¹⁴⁹. Al no conseguir la plaza regresó a Santiago.

En las Actas Capitulares de la catedral ha quedado recogido un hecho que refleja un carácter más bien brusco. Esas Actas recogen el suceso de un pequeño incidente, no muy elogioso para su persona: *haber faltado a la Mayordomía de Sta. Bárbara, y haber prorrumpido algunas voces impropias a su honor y carácter* contra un Arcediano¹⁵⁰.

La última noticia sobre Cangiani corresponde a 1779, con motivo de concederle un mes y medio de licencia por enfermedad¹⁵¹. Murió el 23 de septiembre de ese mismo año¹⁵².

144 Cf. Ap. III, 5.

145 Cf. Ap. I, 80.

146 Cf. Ap. I, 109.

147 Cf. Ap. III, 7.

148 Cf. Ap. I, 138, 162, 174.

149 Cf. Ap. I, 177.

150 Cf. Ap. I, 172 y 173.

151 Cf. Ap. I, 204 y 212.

152 Cf. Ap. III, 8.

MIGUEL CARNERO.- Comenzó a cantar como tiple en la catedral en hacia 1765¹⁵³. En 1775 se le concedió licencia para ausentarse de la ciudad¹⁵⁴.

No volvemos a saber nada de él hasta 1784¹⁵⁵; entre 1788 y 1803 sólo se le cita con motivo de concederle alguna ayuda de costa; según un Acta Capitular de 1802 debió vivir con grandes estrecheces económicas¹⁵⁶. En 1803 pidió _y le fue concedida_ la jubilación¹⁵⁷, pero continuó frecuentando la capilla de música hasta 1810¹⁵⁸.

ANTONIO DALMACES.- Entró a formar parte de la capilla de música a comienzos de 1780. Ocupó la plaza de oboe, pero debido a sus buenas disposiciones para los instrumentos, el Cabildo le obligó a *imponerse a tocar con perfección la flauta traviesa*¹⁵⁹. Creemos que fue el primer músico que se ocupó de este instrumento en la catedral, ya que con anterioridad se tocaba la flauta dulce.

153 Ibid.

154 Cf. Ap. I, 129.

155

En este cabildo, con vista de memorial del músico Miguel Carnero, se acordó que el Sr. Administrador del Depósito le de un vestido entero.
(ACS. vol. 60, fol. 209v. Cab. 26-8-1784).

156.

D. Miguel Carnero expone que no tiene más sueldo que doscientos ducados, y mediante ello, que se le de lo necesario para comer y vestir, y se le concedieron seiscientos reales de ayuda de costa.
(ACS. vol. 63, fol. 305v. Cab. 31-8-1802).

157

D. Miguel Carnero, tiple, expone su falta de fuerzas, pidiendo retiro y ayuda de costa. Se acordó el jubilar, como el Cabildo jubila a este interesado, con todos sus honores y sueldo, y que además se le den ahora trescientos reales de vellón de ayuda de costa.
(Ibid. fol. 368v. Cab. 23-8-1803).

158 Ibid. vol.65, fol. 35. Cab. 25-8-1810.- Leg. 605.

159 Cf. Ap. I, 221.

En 1783 padeció algún tipo de enfermedad, por lo cual solicitó al Cabildo un aumento de salario; pero no se le concedió de momento ya que no habían pasado los cuatro años de rigor, que le darían derecho a tal aumento¹⁶⁰. Desde esa fecha hasta el año 1800 no ha quedado anotada en las Actas Capitulares ninguna referencia sobre su vida .

Sirvió en la catedral durante 23 años, pues parece ser que murió en 1803¹⁶¹.

Uno de sus hijos tenía intención de ordenarse sacerdote, pero le resultaba muy costoso, dado que los ingresos de su madre eran reducidos; entonces solicitó al Cabildo que lo admitiese como misario¹⁶².

JOSÉ DURELLI.- Fue contratado en Italia en 1792, a través de Caetano Piccini.

En marzo de 1792, el músico violín, Piccini, en una carta dirigida al Cabildo desde Nápoles, informó que ya había *contratado y escriturado dos contraltos y un tiple*. Asimismo comunicó que *en Roma había un tenor de buen estilo y voz fuerte y un bajo*¹⁶³. Ese tenor era José Durelli, que fue contratado por el Cabildo en el mes de Noviembre de 1792¹⁶⁴.

160 Cf. Ap. I, 290.

161 En septiembre de ese año, su viuda solicitó al Cabildo una ayuda de costa (ACS. vol. 63, fol. 381v. Cab. 8-9-1803).

162 Desconocemos el tipo de ocupación que tuvo su mujer, pero es seguro que desarrollaba alguna actividad; su hijo dice textualmente en el citado memorial que su madre *a expensas de su trabajo le alimenta y sostiene* (Cf. Ap. III, 11).

163 Cf. nota 79.

164

En esta sacristía respecto llegó a esta ciudad el tenor que contrató en Nápoles el músico Piccini. Se acordó que el día de mañana, después de Misa se le examina en el coro de esta Santa Iglesia por el maestro de capilla (Ibid. fol. 80v. Cab. 7-11-1792).

Se acordó se admita por músico tenor a D. Joseph Durelli, con el sueldo de 6.000 reales vellón, que con él ha contratado el músico D. Caetano Piccini que pasó a Italia y que se le de un vestido y por él 640 reales vellón (Ibid. fol. 81. Cab. 16-11-1792).

Transcurrido poco más de un año, decidió por cuenta propia abandonar la catedral de Santiago, alegando que *su voz es de poco cuerpo y que su estilo es teatral, todo lo que no corresponde a la grandeza de esta Santa Iglesia*¹⁶⁵. Cabe pensar, sin embargo, que ésta sólo fue una excusa para encubrir los planes tramados con su colega Roque Ghirolami.

Parece ser que ambos músicos se fugaron a Portugal, sin haber cumplido las obligaciones de sus contratos. Durelli _al menos de manera indirecta_ puso en conocimiento del Cabildo su intención de abandonar la plaza que ocupaba como tenor en la catedral; Ghirolami desapareció sin dar razón alguna.

Para la fuga contaron con la ayuda de otro músico de la catedral, el violinista Sebastián Siquert, que quedó en Santiago y fue arrestado cuando se descubrió su participación en el suceso. Siquert se encargó de todos los preparativos (solicitud de pasaportes, embalaje de los muebles, búsqueda de carreteros, etc.). Incluso se prestó a acompañar a la mujer de Durelli hasta Portugal, para que ésta se reuniese con su marido dos meses después de la fuga¹⁶⁶.

JOSÉ ESPADA.- Músico violín; comenzó a tocar en la catedral hacia 1765, pero a partir de 1770 ya no aparece en los libros de cuentas de la catedral de Santiago¹⁶⁷. Era hijo del también músico violín de la capilla de música de Santiago, José Espada¹⁶⁸. Tenía a su cargo la manutención de una hermana¹⁶⁹

¹⁶⁵ Ibid. Fol. 93v. Cab. 28-2-1793.

¹⁶⁶ Cf. nota 80.

¹⁶⁷ Arch. CS. Leg. 598 y Leg. 609.

¹⁶⁸ Cf. Ap. III, 15.

¹⁶⁹ Cf. Ap. III, 13 y 14.

BALTASAR ESTÉVEZ.-Posiblemente haya sido niño de coro de la catedral de Santiago desde 1722¹⁷⁰. Después pasó a ser músico violón de la misma. Se le encargó la instrucción _en este instrumento_ de Marcos Martínez¹⁷¹ y de Silvestre Torrado ¹⁷². Debó morir hacia agosto-septiembre de 1791, ya que , a partir de entonces, no vuelve a aparecer su nombre en ningún documento de la catedral.

ANDRÉS FERNÁNDEZ.- Era músico de la catedral de Orense antes de ser admitido en Santiago¹⁷³. Solicitó la plaza de tenor en 1771, pero le fue denegada¹⁷⁴; En 1774 aparece ya como músico asalariado de la plantilla de la catedral ocupando dicha plaza¹⁷⁵.

Desde antes del año 1781 el Cabildo _por causas que no se citan en las Actas Capitulares_ decidió descontarle parte de su sueldo, lo mismo que al contrato Francisco Martínez¹⁷⁶.

Fue ordenado sacerdote, aunque ignoramos dónde y cuándo. Desde 1803 comenzó a padecer una enfermedad, que le impidió asistir con cierta regularidad a la catedral¹⁷⁷

170 En un memorial dirigido al Cabildo en 1748 para solicitar un aumento de salario, dice textualmente que *ha veintiséis años logra el grande honor de servir a V.S.*(Cf. Ap. III, 19).

171 Cf. Ap. I, 19.

172 Cf. Ap. I, 163.

173 Cf. Ap. I, 43.

174 Cf. Ap. I, 47.

175 Arch. CS. Leg. 598.

176 Cf. Ap. I, 267.

177

D. Andrés Fernández, presbítero hace presente que hay año y medio padece de una relajación que le impide el cantar, suplicando aumento de sueldo o ayuda de costa, habiéndole por eximido de la residencia sin incurrir en descuento en aquellos días en que su indisposición no le permita salir de casa, sino para celebrar. Se acordó concederle lo que pide, con tal que de tres en tres meses presente certificación de físico del Cabildo, de no poder concurrir a sus obligaciones, y que además se le den mil reales por ayuda de costa. (ACS. 63, fol. 337v. Cab. 8-2-1803).

La última noticia que recogen las actas sobre él corresponde al año de 1808, con motivo de la solicitud de una ayuda de costa¹⁷⁸. Sin embargo, en los *Libros del Depósito* todavía figura como tenor en 1810¹⁷⁹. Después de esta fecha, por falta de documentos durante la Guerra de la Independencia, no nos es posible reconstruir sus últimos años de vida¹⁸⁰.

JOSÉ FERRARI.- Se trata del mismo cantor del que habla Oldrini en su historia de la música de Lodi¹⁸¹. Ferrari era natural de la citada ciudad, pero se desconoce la fecha de su nacimiento. A los trece años parece ser que ya era músico asalariado en la Corte de Turín¹⁸². En 1760, según hemos podido constatar en los documentos del Santuario de La Incononata de Lodi, un tiple _con igual nombre, "Giuseppe Ferrarie"_ fue incorporado en su capilla de música; abandonó esta plaza en 1765 por que el clima de la ciudad era poco apropiado para su voz¹⁸³.

Por otro dato que nos refieren las Actas Capitulares de la catedral de Santiago, parece ser que Ferrari fue alumno de Buono Chiodi en Italia¹⁸⁴.

178 ACS. vol. 64, fol. 224. Cab. 29-1-1808.

179 Arch. CS. Leg. 605.

180

No se conservan los Libros del Depósito desde el año 1812 hasta 1818; por otra parte, las Actas Capitulares en esos años transmiten muy pocas noticias, y además con gran parquedad de datos.

181

Ferrari Giuseppe, in età di anni 13, soprano salariato alla cappella Reale di Torino

(Oldrini, G: *Storia musicale di Lodi*. 1881. Pág.118).

182 Hemos revisado todos los libros de registro y de pago de las personas que han trabajado en la Casa Real de Turín, y no encontramos ningún "Giuseppe Ferrari". Posiblemente esto se deba a que en los mencionados libros sólo figuraban los nombres de algunos músicos instrumentistas, y nunca el de los cantores; menos aun se llevaba cuenta de los niños de coro (Arch. de Estado de Turín, *Indice di patenti*).

183 Los *Libri Provisioni* del Templo de la Incononata se hallan actualmente en el Arch. de Estado de Lodi. Cf. *Libri Provisioni*, del 4-10-1760 y 20-10-1764. En los *Libros de pagamento* del citado templo todavía figura Giuseppe Ferrari en la nómina de músicos del 1 de abril de 1765.

184 Cf. Ap. I, 7.

El contrato de Ferrari con el Cabildo compostelano se efectuó el 21 de marzo de 1767. Se realizó por mediación del Conde Luigi Silva, encargado de proporcionar músicos italianos al Cabildo de Santiago. En el contrato se estipulaba que en adelante debía servir únicamente al Cabildo de Santiago durante veinticinco años. Pasado ese tiempo podía optar por quedarse en Santiago cobrando el mismo salario, o bien podía regresar a su país, cobrando sólo la mitad¹⁸⁵.

Por un memorial dirigido al Cabildo se sabe que tuvo intención de ordenarse sacerdote. Pero se desconoce el año, y también si realmente se ordenó.

Otro dato igualmente impreciso es el que se refiere a un supuesto viaje a Italia, solicitado al Cabildo a los nueve años de su llegada a Santiago (hacia 1776); la causa del desplazamiento era ir en busca de su madre para establecerse ambos en Santiago. Se desconoce también la resolución y término de esta petición.

Durante su estancia en Santiago debió tener constantes problemas de salud, que afectaban a su voz. En julio de 1768 se le concedió licencia para ausentarse por enfermedad¹⁸⁶, y, por ese mismo motivo abandonó España y regresó a Italia en 1784¹⁸⁷.

Sirvió, pues, a la catedral compostelana durante unos catorce años. Durante ese período ningún otro cantor de la catedral _salvo quizás su compatriota Feliz Pergamo_ tuvo mayor protagonismo en la capilla de música.

PEDRO FURIÓ.- Músico polifacético, que recorrió un buen número de catedrales (Alicante, Elche, Valencia, Guadix) antes de opositar en Santiago. En ese momento era músico violín en el Colegio del Patriarca de Valencia¹⁸⁸.

¹⁸⁵ Cf. Ap. IV, 2.

¹⁸⁶ Cf. Ap. I, 12.

¹⁸⁷ Cf. nota 74.

¹⁸⁸ Cf. Ap. III, 22.

En 1767 solicitó y se le concedió la plaza de músico tenor en la catedral de Santiago¹⁸⁹.

Un año más tarde volvió a pedir al Cabildo (...) *se sirva permitirle pueda tocar en el coro (...) dicho instrumento (de violín), como también flauta y flautín*¹⁹⁰. Pero en esta ocasión, no alcanzó la plaza que pedía¹⁹¹.

Compuso los villancicos del año 1768 para la catedral de Santiago; en esos momentos el maestro Pedro Cifuentes estaba prácticamente inhabilitado para ejercer su ministerio¹⁹².

En 1768, formó parte del tribunal encargado de examinar a los opositores para una plaza de organista¹⁹³.

Tres años más tarde decidió opositar a la plaza de maestro de capilla en la catedral de León¹⁹⁴. Obtuvo la plaza y allí estuvo durante los años 1770-1775. Durante otros cinco años ejerció el magisterio de música en la catedral de Oviedo, donde realizó una importante labor, según apunta el Dr. E. Casares en su libro *La música en la catedral de Oviedo*¹⁹⁵.

FRANCISCO GARCÍA.- Fue niño de coro de la catedral compostelana entre aproximadamente 1760 y 1775. En ese año de 1775 el Cabildo, respondiendo a una demanda que le presentó, le dio licencia para elegir libremente a un maestro de violín¹⁹⁶.

189 Cf. Ap. I, 3.

190 Cf. Ap. III, 22.

191 Cf. Ap. I, 16.

192 ACS. vol. 57, fol. 162. Cab. 15-1-1768. - Cf. también López-Calo: *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia catedral de Santiago*, pág. 369.

193 Cf. Ap. I, 5.

194 Cf. Ap. III, 25 y 26.

195 Casares, op. cit. Universidad de Oviedo, 1980.

196 Cf. Ap. I, 120.

Desde 1783 entró a formar parte como músico asalariado de la capilla de música, en calidad de violinista¹⁹⁷. Tuvo además el privilegio de instruir a los niños de coro durante el tiempo en que la catedral carecía de maestro de capilla, tras la muerte de Buono Chiodi. Es una muestra de la confianza que en él tenía el Cabildo¹⁹⁸. Dadas además sus buenas actitudes para la música, continuó *_siendo aún niño de coro_* ocupando la plaza de violinista como músico *agregado a la capilla de música*, y se le concedió a la vez una beca que le permitía residir en el seminario, a pesar de haber rebasado la edad requerida¹⁹⁹.

En 1788 se le concedió licencia para casarse²⁰⁰. En ningún documento consta el nombre de su mujer, ni tampoco que haya tenido familia. Se refleja, en cambio, un dato de otra índole, que nos hace sospechar que debió dedicarse a alguna otra actividad diversa a la que estaba destinado por el Cabildo²⁰¹.

La última noticia que tenemos de él en las Actas Capitulares corresponde a una petición de ayuda económica, en 1819²⁰². Continuó cobrando su salario hasta después de 1833²⁰³.

BERNARDO GERRER era oriundo de Bohemia, pero es posible que antes de venir a España haya vivido en Italia; de hecho su esposa era de Milán²⁰⁴. Aparece como músico clarín en la plantilla de la catedral de Santiago en 1760.

197

En este cabildo se acordó que a D. Francisco García, niño de coro, se le de de salario cada año cien ducados en atención a estar empleado en una de las plazas de violinista de esta Santa Iglesia, cuyo sueldo se le abone desde dieciocho de noviembre del año pasado de mil setecientos ochenta y tres.
(ACS. vol. 60, fol. 189. Cab. 28-5-1784).

198 Francisco García da cuenta al Cabildo de que *los niños seises que se han puesto a su cuidado se hallan instruidos en lo necesario para las Horas del Coro y hallarse destinados a la capilla de música.* (Ibid fol. 260v. Cab. 14-6-1785).

199 Ibid. fol. 354. Cab. 19-8-1786.

200 Ibid. vol. 62, fol. 95. Cab. 18-4-1788.

201 En 1801 se le aumentó el salario, recomendándosele a la vez *se le haga saber se aplique y dedique más bien a la música, que de no hacerlo, no se le concederá otro aumento ni dará ayuda de costa alguna* (Ibid. fol. 63, fol. 239v. Cab. 15-9-1801).

202 Ibid. vol. 67, fol. 171v. Cab. 29-1-1819.

203 Arch. CS. Leg. 607.

204 Cf. Ap. III, 29.

Desde 1770 _posiblemente debido al poco uso que se hacía ya de dicho instrumento_ ejercía como violinista, como trompa y como violón²⁰⁵.

En las Actas Capitulares no hallamos ni una sola mención sobre su vida. Se conserva, sin embargo un memorial por el que sabemos que estaba casado y que uno de sus hijos _alumno de José Espada_ tocaba también el violín²⁰⁶.

NICOLÁS GESTAL. - *Primer violín de la ópera italiana*, solicitó por primera vez la plaza de violín en la catedral de Santiago en Febrero de 1801. El Cabildo rechazó la propuesta sin más contemplaciones²⁰⁷.

Cuatro años más tarde fue admitido en la capilla de música como contrabajo, estando obligado a tocar también otros instrumentos de cuerda, en caso de no ser necesario dicho instrumento²⁰⁸.

No hay motivos para pensar que el rechazo inicial del Cabildo se debiera a un temor o prejuicio hacia Gestal dada su condición de *primer violín de la ópera italiana*. No se le admitió hasta 1804 porque no era necesario ningún músico violín en esos momentos. Sin embargo, hacia 1804 la capilla de música había perdido a un músico contrabajo y bajón (José Tudela), presentándose así la ocasión idónea para contratar a un músico de la categoría de Nicolás Gestal.

Después de catorce años de servicio en Santiago, el Cabildo le gratificó con mil quinientos reales *por su buena conducta y el trabajo que ha tenido que hacer enseñando por espacio de año y medio el violín a un niño de coro*²⁰⁹. Puede considerarse como la mejor prueba de su perfecto entendimiento con el Cabildo compostelano.

205 Arch. CS. Leg. 598.

206 Cf. Ap. III, 27.

207 ACS. Cab. 23-2-1801.

208 ACS. Cab. 17-5-1805.

209 ACS. Cab. 17-4-1818.

ROQUE GHIROLAMI.- Fue admitido como músico contralto de la catedral en Octubre de 1792, cuando contaba 24 años de edad. En esa misma fecha el Cabildo de Santiago admitió también al contralto Luis Turdedi y al tiple Salvador Stromeo.

Era oriundo de la tierra de Castro, diócesis de Vereli, en el Estado del Papa. El contrato con el Cabildo de Santiago _realizado por mediación del violinista Caetano Piccini_ tuvo lugar en Roma.

Se comprometió _como era habitual_ a servir en la facultad de contralto, *con arreglo a la Constitución de esta Santa Iglesia, por los días de su vida sin que se le pueda despedir de dicho servicio, a menos que cometa un crimen, bien que no probándole la salud del clima del país, se pueda marchar, costeándosele en este caso, el viaje.* En caso de llegar a perder la voz, con el paso de los años, el contrato estipulaba que se le asignaría un salario de siete mil reales, que iría disminuyendo en mil reales de año en año²¹⁰.

210

En este cabildo, a que se llamó por cédula ante diem, concurrió el maestro de capilla de esta Santa Iglesia, y dio su informe in boca, y por escrito, sobre la suficiencia del tiple y dos contraltos que trajo de Italia el violinista D. Caetano Piccini, y que ha presenciado la prueba de ellos, no sólo en la Sala Capitular, sino en su casa, y de hecho se pasó al relato de las contrata celebradas entre el D. Caetano y los referidos músicos, de que consta de que D. Roque Ghirolami, hijo de Angelo Antonio, oriundo de la tierra de Castro, diócesis de Veroli, en el estado del Papa, de edad 24 años, hizo obligación de servir en la facultad de contralto, no sólo en el canto figurado, sino en el de órgano, en todo y por todo con arreglo a la Constitución de esta Santa Iglesia, por los días de su vida sin que se le pueda despedir de dicho servicio, a menos que cometa algún crimen, bien que no probándole la salud del clima del país, se pueda marchar, costeándole, en este caso, el viaje; que siempre que pierda la voz, y con el tiempo por su edad no pueda trabajar, se le haya de concurrir con su salario, asignándole éste en 6.000 reales, el segundo en 7.000, y los demás a lo mismo. Don Luigi Turdedi, también contralto, hijo de Angelo, de la misma diócesis, de edad 21 años, su contrata en iguales términos y de tomar a su costa dos años de lección con el D. Roque su maestro, con el sueldo en cada uno de 5.000 reales. Y D. Salvatore Stromeo, hijo de Donato, oriundo de la tierra de Focceo, provincia de Chieti, Reino de Nápoles, con las propios circunstancias del D. Luigi y su sueldo en los dos primeros años a 500 ducados cada uno, y cumplidos éstos a 600, sin que puedan tener jubilación alguna. Y habiéndose votado, se resolvió admitirlos con los sueldos señalados en sus respectivas contrata, contados desde hoy día, con tal que

Fue un músico singular. Desde los inicios de su trabajo en Santiago, comenzó ya a contravenir las normas del Cabildo. En Mayo de 1793 se le advierte que, en caso de sobrepasar la licencia que le había sido concedida por ocho días, se le descontaría parte de su sueldo y además *reserva el Cabildo tomar otra providencia*²¹¹. Esta advertencia hace pensar que ya había faltado en el cumplimiento de su trabajo en ocasiones anteriores.

Sin embargo, el hecho más escandaloso de su conducta fue la *fuga* a Oporto en compañía de otro músico italiano, José Durelli. Se desconocen las razones que motivaron esa escapada a Oporto. En esos años, existían sólidas relaciones entre Santiago y las ciudades de Lisboa y Oporto²¹². No era extraño que algún músico de la catedral de Santiago decidiese abandonar su plaza para enrolarse en una de esas compañías; y viceversa, algunos músicos que se establecieron en Santiago procedían de Portugal. El caso de los hermanos Servida es un claro ejemplo de ello. Es posible que Ghirolami intentase actuar como cantor en alguna de las muchas óperas que se representaban en Oporto y Lisboa durante esos años.

La *fuga* de Ghirolami fue un hecho que llegó a extremos inauditos. En Octubre de 1793, el cónsul de la Corte de España en Oporto tuvo que interceder

no puedan salir del servicio de la iglesia bajo el pretexto de la falta de salud sin que declaren los médicos del Cabildo y más facultativos, que de hacerle han de peligrar sus vidas, y que, no pudiendo trabajar con el tiempo por su edad u otro accidente, hayan de residir y disfrutar su sueldo en esta ciudad. Que los gastos de la conducción y los de su manutención desde que llegaron a esta ciudad, los satisfaga el señor Administrador del Depósito y los 5.170 reales que recibieron del comisionado Piccini a cuenta de sus sueldos, con anticipación, se les vayan cobrando por el Mayordomo Capitular, y además de ello, se entregue a cada uno de ellos 640 reales vellón para un vestido negro con el que se deben presentar en el coro el día que les señale el Sr. maestro de ceremonias (Ibíd. fol. 77. Cab. 11-10-1792).

211

En este cabildo, atendiendo a las ausencias de los músicos D. José Durelli y D. Roque Ghirolami, tenor y contralto de esta Santa Iglesia, se acordó que pasados los ocho días que les concedió licencia, el Sr. Presidente, se les descuenta, y siempre que hayan pasado a otro pasaje distinto del que pidieron dicha licencia, reserva el Cabildo tomar otra providencia. (ACS. vol. 62, fol. 99. Cab. 13-5-1793).

212 Cf. Brito, M.C: *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge University Press. 1989.

ante el Cabildo compostelano para que, una vez que hubiese regresado el músico a Santiago *por esta vez no se le haya de castigar*²¹³. La respuesta fue rotunda: *por ahora no tiene el Cabildo por conveniencia el que D. Roque Ghirolami venga a continuar asumir esa plaza*²¹⁴. De hecho, Ghirolami no regresó a Santiago.

DOMINGO ANTONIO GÓMEZ. - Fue tiple en la catedral desde antes de 1760, y ejerció su ministerio hasta después de 1775. No nos han quedado reflejadas más noticias de interés en las Actas Capitulares. Su nombre sólo aparece en los libros de cuentas de la catedral²¹⁵.

PEDRO ITURRALDE.- Comenzó a trabajar en la capilla de música como niño de coro; gracias a la ayuda del Cabildo, parece ser que pudo perfeccionar la técnica del violín en la Corte hacia 1748²¹⁶. En 1760 aparece ya como músico asalariado de la catedral de Santiago, pero cobrando un sueldo ínfimo²¹⁷. Este hecho *_su precaria situación económica_* fue una preocupación constante durante toda su vida; con excesiva frecuencia recurría al Cabildo en petición de ayuda económica.

En 1783 solicitó licencia al Cabildo para contraer matrimonio²¹⁸; tuvo una familia muy numerosa²¹⁹ y, como el salario que cobraba como violín en la catedral

213 ACS. vol. 62. Fol. 120v. Cab. 19-10-1793.

214 Ibid. Fol. 121v. Cab. 29-10-1793.

215 Arch. CS. Legs. 598 y 610.

216 Cf. Ap. III, 30.

217 Arch. CS. Leg. 609.

218 Cf. Ap. I, 296.

219

D. Pedro Iturralde (...) representa el verse precisado a suplicar a V.S.I. se digne adelantarle dos mil reales, a extinguir en dos años, pues se ve molesto de algunos acreedores, y para tomar ropa para vestir a su familia (Arch. CS. Leg. "Capilla de Música". Sin catalogar).

no era suficiente para hacer frente a todos sus gastos, para aumentar sus ingresos, mantuvo algún tipo de pequeña industria²²⁰.

En 1803 se le concedió la jubilación, tras haber servido a la catedral durante cincuenta y cuatro años como músico, y ocho como niño de coro²²¹.

SANTIAGO LEIDECQ.- Fue admitido en la capilla de música como primer violín, en 1774. Su apellido parece francés, pero en el momento de opositar en Santiago, vivía en Madrid²²².

Fue, junto con Juan Peroli y Pascual Cangiani, uno de los grandes violinistas de la catedral. El Cabildo llegó a aumentarle el salario *en atención a ser sobresaliente en su ministerio*²²³. De hecho, el Cabildo le encomendó la formación musical de dos niños de coro²²⁴.

Desde 1787 tuvo constantes problemas con el Cabildo, debido a su mala salud, la cual *parece ser* le impedía asistir con regularidad a las funciones de la catedral. Esto motivó las consiguientes multas y llamadas de atención²²⁵. La si-

220 Según el Libro del AMS., que contiene los "Repartimientos de la Real Unica contribución" de julio de 1770, Pedro Iturralde pagó a Hacienda por un fondo líquido de 3.100 rs. la cantidad de 0,218 rs.

221

D. Pedro Iturralde expone cincuenta y cuatro años de músico violín y ocho de niño de coro, pidiendo ayuda de costa y su jubilación por falta de salud. Se acordó concederle, como se le concedió, la jubilación con todos sus honores y sueldo, y que además se le den por una vez 500 rs. por ayuda de costa.
(ACS. vol. 63, fol. 368v. Cab. 23-8-1803).

222. Cf. Ap. III, 31.

223 Cf. Ap. I, 170.

224 Cf. Ap. I, 281.

225

En este cabildo en vista de certificación de médico se le concedió un mes de licencia al músico Leidecq.
(ACS. vol. 61, fol. 51v. Cab. 25-9-1787).

En este cabildo, con vista de certificación de médico, se acordó que el Sr. Contador de Horas tenga presente al músico D. Santiago Leidecq, y que se le escriba sirva su plaza.
(Ibid. fol. 9-11-1787).

tuación se prolongó durante el año siguiente. Finalmente, parece ser que abandonó definitivamente la catedral; la última noticia reflejada en las Actas Capitulares corresponde a ese año de 1788, año en el que solicita al Cabildo el dinero necesario para saldar su numerosas deudas²²⁶. En 1790 no figuraba ya como músico asalariado de la catedral²²⁷.

FRANCISCO LÓPEZ.- Fue niño de coro de la catedral de Santiago desde 1762²²⁸. En 1773 solicitó que se le admitiese como *organista de maitines*²²⁹. Como respuesta el Cabildo le concedió la prórroga de la beca para permanecer en casa del maestro de capilla *para más bien perfeccionarse y se le admita con el salario de cuatro reales y medio al día*²³⁰. Todavía más; el Cabildo acordó que, por su trabajo como *tenor* de la catedral se le diese *parte en la capilla de música*²³¹.

En este cabildo, en atención a la falta de residencia del músico D. Santiago Leidecq, se acordó se le ponga en descuento de todo su salario, desde el día de Ntra. Sra. de la Concepción.
(Ibid. fol. 15-1-1788).

En este cabildo se ha visto memorial y certificación de médico del músico D. Santiago Leidecq, suplicando se le abone el tiempo que se le contó por no haber residido su plaza, y se acordó no haber lugar.
(Ibid. fol. 95. Cab.. 18-4-1788).

226

En este cabildo se ha visto memorial de D. Santiago Leidecq suplicando que, con motivo de varios gastos que ha tenido, se le perdonen dos mil reales de vellón que resta de los cuatro mil que se le anticipan; y se acordó que para el primer cabildo se traiga el que fue admitido, el que trata de que no se haga perdón de lo se anticipe a los músicos, los por donde se le encargó enseñar a tocar a algunos niños de coro, y gratificación que se le ha dado.
(Ibid. fol. 124. Cab. 22-8-1788).

(...) habiéndose visto el memorial del músico D. Santiago Leidecq pidiendo se le perdonen dos mil reales en resta al Depósito, se acordó no haber lugar.
(Ibid. fol. 125. Cab. 26-8-1788).

227 Arch. CS. Leg. 601.

228 Es una noticia deducida de un memorial presentado al Cabildo en 1817 (Arch. CS. Leg. sin catalogar ("Capilla de música", Con fecha 15-7-1717).

229 Cf. Ap. I, 71.

230 Cf. Ap. I, 83.

231 Cf. Ap. I, 96.

En 1779 manifestó al Cabildo *haber sido siempre su deliberado ánimo e intención ascender al estado sacerdotal para mejor servir a Dios*; se le señaló una congrua sobre el salario que ya gozaba, y se le recordó su obligación de asistir al coro y todas las procesiones de la capilla de música²³². Esta imposición no le pareció justa, por lo que protestó y, una vez más, obtuvo el favor del Cabildo²³³.

Vivió casi siempre endeudado. El Cabildo le ayudó en los primeros años de su trabajo a solventar esas deudas. En 1797, por ejemplo, se le perdonó el pago de la tercera parte de lo que le estaba debiendo y además se le concedió una nueva ayuda de costa²³⁴.

Desde 1798 ya no se le concedieron más ayudas económicas, e incluso se acordó (...) *se le advierta no pida más aumentos*²³⁵. De hecho, hasta 1817 no se le dio ningún otro ascenso ni ayuda de costa²³⁶. En 1821, dadas las difíciles circunstancias políticas que atravesaba España, el Cabildo suspendió las pagas de las congruas; entre ellas la que gozaba Francisco López, quien no dejó de presentar la correspondiente protesta²³⁷. Pese a todo continuó asistiendo a la capilla de música, al menos, hasta 1825²³⁸.

232 Cf. Ap. I, 203.

233 Cf. Ap. I, 205.

234

Se ha visto memorial de D. Manuel Francisco López, músico tenor de esta Santa Iglesia, haciendo presente estar adeudando al Mayordomo Capitular cuatro mil quinientos reales, resto de nueve mil que el Cabildo se dignó mandar anticiparle para el pleito que ha disputado con la Cofradía de Nuestra señora de la Concepción, sobre que se le admitiese a cofrade de ganancia en conformidad del privilegio que tienen los capellanes del coro de esta Santa Iglesia. Suplicando que, en atención a la carestía de víveres, se le aumente el salario que goza de doce reales, y que en su defecto, perdonarle los referidos cuatro mil quinientos reales que está debiendo a la Mesa Capitular. Y se acordó se le abonen y perdonen la tercia parte de la cantidad que está adeudando.

(ACS. vol. 62, fol. 313v. Cab. 14-2-1797).

235 ACS. vol. 64, fol. 224. Cab. 29-1-1808.

236 Ibid. vol. 66, fol. 442. Cab. 19-7-1817. Se conserva el memorial que remitió al Cabildo en esta ocasión; comienza exponiendo sus circunstancias personales como músico (haber sido niño de coro desde 1762 y músico tenor desde 1773) y continúa dando cuenta de sus méritos:

(...) está sirviendo con todo celo y puntualmente posible, cantando las Pasiones de Semana Santa treinta y cinco años, y desempeñando todos los papeles que el maestro de capilla ha puesto a su cargo, y lo que así se le encomendase (Arch. CS. Leg. sin catalogar (Capilla de música)).

237

D. Manuel Francisco López, presbítero, dice que finalizado el presente mes, si se le suspende el sueldo que gozaba, queda sin la congrua de cincuenta ducados, a cuyo título se ha ordenado, llevando en el servicio de esta Santa

DOMINGO LUCIANI.- Son escasas las noticias que se conservan de este contralto. Procedía de Ancona (Italia). Y, al parecer, vivió solo en Santiago, soltero y sin más familia²³⁹.

Es posible que haya comenzado a trabajar en la catedral hacia 1775-76, dado que se le concedió un aumento de salario en 1779²⁴⁰. En 1780 ya aparece en las nóminas de los *Libros del Depósito*²⁴¹. Fue por poco tiempo puesto que, apenas una década más tarde, no hallamos ninguna noticia de él en la catedral de Santiago²⁴².

Murió en esta ciudad el 29 de mayo de 1791, dejando toda su herencia para sufragar los gastos de su entierro y la celebración de Misas por su alma²⁴³.

Dentro de la capilla de música, tuvo un papel destacado. En ocasiones formaba parte de la comisión de juzgar a los nuevos candidatos a la capilla de música, tanto de cantores como de instrumentistas²⁴⁴.

Iglesia cincuenta y ocho años, pidiendo que a lo menos se le asista con la congrua. Se acordó que este memorial pase a los Sres. gobernadores con oficio, en que se les manifieste que no solamente este interesado, sino otros algunos en esta Santa Iglesia, se hallan en igual cabo.
(ACS. vol. 67, fol. 154. Cab. 25-8-1821).

238 Arch. CS. Leg. 607.

239 Cf. Ap. III, 33.

240 ACS. vol. 59, fol. 111. Cab. 11-9-1779. Los músicos sólo tenían derecho a un ascenso de salario pasados cuatro años desde el último concedido.

241 Arch. CS. Leg. 601.

242 La última mención de su nombre en las Actas corresponde al cabildo del 3-12-1790; en esa fecha solicitaba un aumento de salario. Según podemos constatar por los *Libros del Depósito* (Leg. 601) su sueldo había disminuido casi mil reales al año durante la década de 1780 a 1790.

243 Cf. Ap. III, 33.

244

se ha visto memorial de D. José Cos (...) en el que pretende la plaza de tenor en esta Santa Iglesia, y ofrece que, faltando por casualidad contralto en la capilla de música, suplirá su falta. Y se acordó se le examine (...) y que asistan a su examen el maestro de capilla y Domingo Luciani...
(ACS. vol. 61, fol. 295. Cab. 13-10-1790).

(...) en atención a lo que acordaron el maestro de capilla, el organista Sabatán y músico Luciani, se admitió por músico de esta Santa Iglesia, en la plaza de chirimía, a Francisco Morán (...) y obligación de tocar y sustituir los

PASCUAL MARINARO. - Se presentó como pretendiente a la plaza de oboe y flauta "travesa" en marzo de 1774. Era de origen napolitano, aunque antes de opositar en Santiago residía en Oporto. Parece ser que el Cabildo compostelano no le concedió la plaza de inmediato, sino que únicamente le permitió tocar en las funciones de Semana Santa, y quizás en otras grandes solemnidades²⁴⁵. Aparece su nombre por última vez en las Actas Capitulares en Noviembre de 1774, con motivo de concederle una licencia para ausentarse durante veinte días²⁴⁶. A partir de entonces desapareció definitivamente de la catedral de Santiago.

FRANCISCO MARTÍNEZ. - Comenzó a cantar en la catedral compostelana en 1766²⁴⁷. En un acuerdo capitular de 1782 se recoge que el Cabildo _por razones que desconocemos_ comenzó a descontarle parte del sueldo desde el año anterior. Esta pena, que compartió con el tenor Andrés Fernández, se le alzó *usando el Cabildo con ellos de benignidad*²⁴⁸.

Pese a la falta de noticias sobre este músico hay razones para pensar que fue un gran cantor y además debió poseer una formación musical elevada. De hecho, en 1785 el Cabildo le concedió licencia *para pasar a la villa de Villagarcía a ins-*

instrumentos de trompa, oboe y flauta en las ausencias y enfermedades de otros músicos.
(ACS. vol. 61, fol. 66v. Cab. 20-12-1787).

245 Cf. Ap. Ap. III, 34 y 35.

246 Cf. Ap. I, 114.

247 Esta fecha se deduce del siguiente memorial:

Se ha visto memorial de D. Francisco Martínez pidiendo aumento de salario por no habersele concedido en treinta y un años que hay está sirviendo en esta Santa Iglesia (ACS. vol. 62, fol. 359. Cab. del 25-8-1797).

248 Cf. Ap. I, 267.

truir en canto llano a las monjas Recoletas de aquella villa²⁴⁹. Cinco meses más tarde solicitó igual licencia y le fue nuevamente concedida²⁵⁰.

MARCOS MARTÍNEZ.- Fue niño de coro de la catedral hasta al menos 1770. A petición del Cabildo, aprendió a tocar el violón. Y cuando ya estaba medianamente instruido en este instrumento, por consejo de Buono Chiodi, comenzó a ejercitarse en el contrabajo²⁵¹.

En 1771 solicitó ocupar ya la plaza de contrabajo²⁵². Se le permitió entonces que tocase ese instrumento, con la condición de que siguiese perfeccionándose con Juan José Perrault²⁵³, que fue su maestro durante varios años²⁵⁴.

En 1781 tuvo un incidente desagradable con un ciudadano de La Coruña; el Cabildo para desagraviar la ofensa le ordenó que se *le señale un convento donde tenga diez días de ejercicios, a fin de que con ellos se reforme su conducta*²⁵⁵.

En 1793, juntamente con el también músico Manuel de Neira, solicitó al Cabildo que le defendiese contra los malos comentarios que de ellos se hacían en la ciudad, a causa de una supuesta irregularidad laboral y moral²⁵⁶. Y algo de esto

249 ACS. vol. 60, fol. 271. Cab. 23-8-1785.

250 Ibid. vol. 60, fol. 297v. Cab. 24-1-1786.

251 Cf. Ap. III, 37.

252 Cf. Ap. I, 41.

253 Cf. Ap. III, 37.

254 Cf. Ap. I, 21.

255 Cf. Ap. I, 246.

256

A memorial de D. Manuel Luis de Neira y D. Marcos Martínez, músicos de esta Santa Iglesia, en que hacen presente se ha divulgado en esta ciudad que se hallan alistados en calidad de bajos en virtud de la Real Orden comunicada para este efecto, cuanto en ellos no concurren los requisitos que previamente la misma Real Orden (señala), y que además se ve notoria su buena vida y costumbres que ofrecen desacreditarias, pidiendo al Cabildo les patrocine en el asunto.

(ACS. vol. 62, fol. 108. Cab. 10-8-1793).

pudo ser cierto ya que años más tarde el Cabildo le llamó la atención por sus ausencias injustificadas a la capilla de música²⁵⁷.

La última vez que se le cita en las Actas Capitulares es en 1800²⁵⁸. Su plaza quedó vacante, bien por haberla abandonado él, bien por defunción. No se provisionó hasta diciembre de 1801²⁵⁹.

CARLOS MAURO.- Fue el otro "chico" que llegó con Chiodi a Santiago en 1770²⁶⁰. También era natural de Lodi; sin embargo, en el censo de Lodi de 1758 la familia *Mauro* no figura ninguna parte²⁶¹. Intentar hallar su partida de nacimiento sería un trabajo que sobrepasaría los intereses de esta tesis; al menos tendríamos que consultar los libros de registro de Bautismo de las 53 parroquias que había en Lodi a mediados del XVIII²⁶².

Fue agregado a la capilla de música compostelana en calidad de tiple y contralto; pero casi siempre actuó como contralto.

Apenas se sabe nada de su vida. Parece ser que también vivió con Chiodi durante gran parte de su estancia en Santiago²⁶³. El maestro debía tener por él un afecto especial, quizás porque sus relaciones venían de la época anterior de la llegada a Compostela; se conserva todavía un curioso cuaderno en cuya portada se puede leer *Questo libro e di Carlo Mauro*, y en el reverso del primer folio *Este Cartapacio es de Carlo Mauro. Guarde Dios Muevos (sic) años. 1775*; en medio,

257 ACS. vol.62, fol. 321. Cab. 14-3-1797.

258 ACS. vol. 63, fol. 171. Cab. 2-10-1800.

259 Se presentaron tres candidatos, y resultó elegido José Tudela, contrabajo de Granada (ACS. vol. 63, fol. 250. Cab. 29-12-1801). Antes de conceder la plaza, el Cabildo se informó de las cualidades de los mejores contrabajos del país; incluso tomó parte en el asunto "El Españolito", recomendando a uno de la catedral de Zaragoza, que por varias razones, no pudo concurrir a ser examinado a Santiago (Ibid. fol. 242v. Cab. 3-11-1801).

260 Cf. Ap. II, 11 y 12.

261 Arch. de Estado de Milán, *Registro Catastico*. 624-25-26.

262 Cf. Agnelli, G: *Lodi e il suo territorio*, ed. Pierre. Milano, 1964. Págs. 230ss. De esas 53 parroquias fueron suprimidas 38, durante la segunda mitad del XVIII y el XIX.

263 De hecho encontramos dos memoriales dirigidos al Cabildo en los que maestro de capilla y contralto solicitan conjuntamente licencia para ausentarse de la ciudad (Cf. Ap. II, 25).

junto a explicaciones musicales escritas en italiano (ejercicios de armonía, de bajo cifrado, etc.), hay también anotaciones de Chiodi²⁶⁴ Además, en otros papeles de música hallamos el apelativo con el que posiblemente le llamaba su maestro: *Carlos Maurotes*²⁶⁵

Fue uno de los mejores cantores de la catedral durante el período del magisterio de Chiodi. Debió permanecer en Santiago hasta 1785. Después de esa fecha no vuelve a aparecer su nombre en los documentos de la catedral.

SEBASTIÁN MERCADO.- Comenzó a cantar como tenor en la catedral de Santiago en 1754²⁶⁶. Procedía de Ciudad Rodrigo²⁶⁷. Debía de tener una tesitura de voz muy buena, ya que no sólo cantaba como tenor, sino también como bajo²⁶⁸. Estaba casado y, debido a la carestía de los años y su dilatada familia su situación económica fue siempre precaria²⁶⁹. Al menos uno de sus hijos también fue músico²⁷⁰.

En 1785 comenzó a tener achaques de salud²⁷¹. Debió morir en 1790²⁷².

264 Arch. CS. Leg. de papeles sueltos.

265 Así está escrito de puño y letra de Chiodi en un libro de ejercicios musicales, perteneciente a Carlo Mauro (Arch. CS. Leg. papeles sueltos).

266 Este dato se deduce de un memorial de su viuda del año 1790, en el que hace constar que su marido ha desempeñado su obligación por espacio de 36 años (ACS. vol. 61, fol. 247v. Cab. 24-4-1790).

267 Cf. Ap. III, 23.

268 Cf. Ap. III, 39.

269 Ibid.

270 Cf. Ap. III, 41.

271

(...) se le mandó librar cincuenta ducados de los efectos donde come, en atención a la larga enfermedad que ha padecido y gastos que se le ocasionaron.

(ACS. vol.60, fol. 287v. Cab. 6-12-1790).

272

(...) con vista de memorial de Dña. María Calvo, viuda del músico D. Sebastián Mercado.

(Ibid. vol. 61, fol. 247v. Cab. 24-4-1790).

AGUSTÍN MONTES.- Fue niño de coro hasta comienzos de 1784²⁷³. Desde 1784 fue tiple asalariado de la capilla de música²⁷⁴, y como tal continuó hasta _al menos_ 1810²⁷⁵.

En 1783 manifestó su deseo de ordenarse sacerdote²⁷⁶, pero no se sabe nada más al respecto.

ANDRÉS MUIÑOS.- Fue niño de coro de la catedral compostelana. En 1771 solicitó al Cabildo que le nombrase un profesor de violín²⁷⁷. Pero su ocupación principal fue tocar el oboe. En 1777 reclamó que *se le dé parte entera en la música como oboe*, pero al no ser músico de plantilla de la catedral, se le denegó la petición²⁷⁸. Su formación musical prosiguió hasta después de 1782²⁷⁹.

En 1785 solicitó licencia para casarse²⁸⁰. Vivió siempre con gran penuria económica y tuvo que mantener a *mucha familia*²⁸¹. Posiblemente fue esta preocupación económica la que le llevó a temer que el Cabildo no tuviese en cuenta su antigüedad como oboe al desaparecer Antonio Dalmaces y ser contratado para igual plaza a otro músico, Antonio Chic²⁸².

273 Ibid. vol. 60. Fol. 174. Cab. 23-3-1784.

274 ACS. vol 60, fol. 209v. Cab. 26-8-1784.

275 Quizás haya estado más tiempo, pero falta la documentación precisa para poder averiguarlo. En los *Libros del Depósito* figura en las nóminas hasta 1810 (Leg. 605).

276 Cf. Ap. I, 286.

277 Cf. Ap. I, 54. - Cf. también Ap. III, 42.

278 Cf. Ap. I, 179.

279 Cf. Ap. I, 276.

280 ACS. vol. 60. fol. 261v. Cab. 21-6-1785.

281 Cf. Ap. I, 43.

282

(...) Antonio Chic era oboe de la catedral de Salamanca. Fue nombrado primer oboe de la catedral compostelana justamente un mes antes de que Andrés Muiños redactase el siguiente memorial.
(ACS. fol. 449. Cab. 6-9-1804).

Durante la Guerra de la Independencia uno de sus hijos se enroló en el llamado "Batallón Literario"²⁸³. Este hijo estuvo como prisionero en Francia; desde allí solicitó ayuda económica a su padre quien, a su vez, remitió la petición al Cabildo²⁸⁴.

Trabajó en la capilla de música hasta después de 1830²⁸⁵, tocando no sólo el oboe, sino también la flauta²⁸⁶.

MANUEL NEIRA.- Posiblemente haya sido niño de coro en Santiago desde 1747-50²⁸⁷ Comenzó a tocar en la capilla de música como violinista hacia 1760²⁸⁸. En 1778 solicitó licencia para casarse²⁸⁹. Desde 1804 comenzó a padecer una enfermedad que le causó graves trastornos en su trabajo²⁹⁰. No obs-

(...) D. Andrés Muiños pide no se le saque su antigüedad de oboe que obtiene en la capilla de música. Se acordó el prevenir a este interesado que a lo futuro se abstenga de presentar iguales memoriales.

(ACS. vol. 63, fol. 456v. Cab. 16-10-1804).

283

(...) pide alguna ayuda de costa para vestir a su hijo Ignacio, misario de esta Santa Iglesia que se halla con el Batallón Literario en el ejército. Se acordó se le den quinientos reales.

(ACS. vol. 64, fol. 289. Cab. 6-12-1808).

El "Batallón Literario" estaba formado por un grupo de jóvenes que lucharon contra la invasión de los franceses; en su mayoría, eran universitarios, músicos y misarios de la catedral.

284

D. Andrés Muiños, músico, manifiesta que su hijo D. Ignacio, teniente de Infantería y misario que ha sido de esta Santa Iglesia, se halla prisionero en nación de Francia, en donde padece necesidad, pidiendo algún socorro para ella. Y se acordó que el Mayordomo de la Capilla de Música vea cómo poder librarle allá mil reales vellón para este socorro y caridad (...).

(ACS. vol. 65, fol. 191. Cab. 21-8-1812).

285 Arch. CS. Leg. 607.

286 Conocemos este dato por un acuerdo capitular de 1817, que comienza de este modo: *D. Andrés Muiños, oboe y flauta, expone (...)* (ACS. vol. 66, fol. 462v. Cab. 19-8-1817).

287 En un memorial enviado al Cabildo por su hija, tras haberse quedado huérfana de padre y madre, aparece explícitamente indicado que había sido violín de la catedral por espacio de 66 años (Cf. Ap. III, 47).

288 En un memorial de 1803 dice haber servido en la catedral durante 42 años y medio. (ACS. vol. 63, Cab. 8-2-1803).

289 Cf. Ap. I, 195.

290

tante, parece que se recuperó y continuó tocando en la capilla de música hasta el año de su fallecimiento, posiblemente en 1813²⁹¹. Su mujer murió poco después, quedándose su hija con *suma pobreza y miseria*²⁹².

ALEJANDRO PALOMINO. - Violinista. Debió pertenecer a la capilla de música desde 1750, según se deduce del argumento que presenta al Cabildo en el momento de pedir su jubilación²⁹³. Posiblemente haya sido el padre de Santiago Palomino, músico también de la catedral de Santiago.

FELIZ PERGAMO.- Fue uno de los *dos chicos* que vinieron con Chiodi a Santiago en 1770²⁹⁴. En ese mismo año pasó a formar parte de la capilla de música en calidad de tiple; ocupó su plaza definitiva en 1776²⁹⁵. Durante toda su vida mantuvo una gran relación con Chiodi y con Carlos Mauro; incluso hay indicios para pensar que vivieron bajo el mismo techo, al menos durante los primeros años de su estancia en Santiago. A partir de 1772, tanto él como su compañero Carlos Mauro, solicitaron al Cabildo mayor independencia económica; hasta en-

D. Manuel de Neira expone una larga enfermedad que acaba de padecer, y pide se le conceda un mes de enfermería para oír Misa y tomar aires. Se acordó presente certificación de facultativo del Cabildo, según se acostumbra.

(ACS. vol. 63, fol. 443. Cab. 14-8-1804).

291 En 1810 todavía figuraba como violín en los *Libros del Depósito* (Arch. CS. Leg. 605). Se puede asegurar que falleció hacia finales de 1813; su viuda en diciembre de ese año solicitó por primera vez una ayuda económica al Cabildo (ACS. vol. 65, fol. 296. Cab. 7-12-1813). En 1817 pidió nuevamente limosna para poder alimentarse y cuidar a su hija (Ibid. vol.66, fol. 462v. Cab. 19-8-1817).

292 Cf. Ap. III, 47.

293 Cf. Ap. III, 48.

294 Cf. Ap. doc. II, 11 y 12. Las actas no citan el nombre de los dos muchachos, pero tanto F. Pergamo como C. Mauro figuran en los *Libros del Depósito de la Música* como discípulos de Chiodi, desde 1770 (Arch. CS. Leg. 598).

295 Cf. Ap. I, 157.

tonces no habían recibido dinero alguno directamente; Chiodi, como maestro de capilla, percibía un salario extraordinario para mantener a estos dos "discípulos"²⁹⁶.

Feliz Pergamo era natural de Lodi²⁹⁷. Fue muy apreciado en la capilla de música compostelana, según se deduce del trato recibido por el Cabildo. En todos los documentos de la catedral de Santiago se le cita con el nombre de "Feliz Pergamo".

En sus primeros años de trabajo en la catedral compitió _sin llegar a ser rival_ con el tiple José Ferrari, pero una vez que éste abandonó Santiago, fue el cantor más sobresaliente de la capilla de música. Muestra de ello son dos hechos acontecidos después de la muerte de Chiodi. Poco después del fallecimiento del maestro de capilla, el Cabildo puso inmediatamente bajo su custodia a los niños de coro²⁹⁸. Años más tarde, se encargó de la educación musical de una dama de

²⁹⁶ Arch. CS. Leg. 598. - Cf. también Ap. III, 49 y 50.

²⁹⁷ Conocemos este dato porque así está escrito en la portada de una ópera compuesta por Chiodi en 1774, y por la letra de un villancico al que Chiodi puso la música. La letra de este villancico es importante ya que no sólo nos proporciona porque en el mismo se menciona que Chiodi era natural de Salò. Se trata del villancico titulado *En la iglesia catedral, casa del Patrón Santiago*. Por su especial relevancia, copiamos parte del texto de esta obra, compuesta posiblemente a los pocos meses de la llegada de Chiodi y los dos muchachos a Santiago:

F. Pergamo y C. Mauro: *Gracias a Dio, benedeto e forte e a sua madre che ho seguro norte, na cel aribo felice in questo paese che San Jacobo de Galizia so si die, ma la felice del mar impedianno il canto che volevamo far a questo santo .*

Tenor: *Veni acá , niños sois mis bienvenidos, ¿es vuestro destino a Santiago por ventura?*

Tenor: *A fe no tienen mala catadura aun con venir del cansancio así afligidos. Decid, ¿de dónde sois?.*

F. Pergamo: *Noi altri siamo due ragazini che a la chiesa vinimo cantarini.*

Bajo: *Luego ¿ músicos sois, los dos italianos?.*

Alto: *Decid de dónde sois, que pareceis hermanos.*

F. Pergamo: *Félix Pergamo so, e tiple alto.*

C. Mauro: *Carlo Mauro so io e contralto; Lodi e mia città, ancor diesso paese che appartene al milanese.*

Bajo: *¿Y a qué venís, quién es vuestro maestro?*

F. Pergamo y C. Mauro: *Nostro patrone e il signore Don Bono, maestro di cappella piú excelente, natural di Salò in Brescia existente. Tutti siamo del Capitolo chiamati, e que per servir su llustrissima fermati, con que el signore maestro según que conciso de bonus bona bonum es dativo.*

Tutti: *bono, bono, bono, bella cosa.*

Tiple: *andiamo a cantar al liris y rosa.*

Bajo: *Vamos pues a cantar al liris y rosa.*

²⁹⁸ Cf. Ap. II, 31.

la nobleza de una comarca próxima a Santiago, dispensándole el Cabildo de la asistencia continua a los oficios de la catedral²⁹⁹.

En el momento de tratarse sobre su jubilación, se le equiparó a José Ferrari³⁰⁰; y aún estando ya retirado, se le encargó la formación de otros dos músicos italianos, que habían sido contratados por el Cabildo en 1792³⁰¹.

299

En este cabildo se ha visto memorial del Conde de Rivadavia y Almirante Adelantado del reino de Galicia, representando que D. Feliz Pergamo, primer tiple de esta Santa Iglesia se halla enseñando música a su hija, la Sra. Dña. María del Pilar, y teniendo precisión de salir al Palacio de Oca por algunos meses, suplica al Cabildo le conceda la licencia para que el D. Félix le acompañe durante su ausencia, con la precisión de concurrir a la asistencia de las funciones de primera clase; cuya gracia se le concedió a placer. (ACS. vol. 61, fol. 169v. Cab. 19-6-1789).

300

En este cabildo se ha visto memorial de Feliz Pergamo, músico tiple, exponiendo que en el año de 1776 presentó memorial por el que se le admitió como tiple con las mismas circunstancias y preeminencias que a D. José Ferrari; que lo fuera por el sueldo de ocho mil cuatrocientos rs., y seguir por espacio de veinticinco años y, fenecidos, retirándose a su casa, gozará la mitad del sueldo, que en este concepto siempre juzgó que se le había admitido, y en el mismo estaba otorgada la susodicha contrata; pero habiéndose últimamente informado de ello, hallara que sólo se le admitió por tiempo de veinticinco años y que durante ellos no había de pretender plaza en otra parte dentro de los dominios de España, ni fuera de ella y, cumpliendo, se le pagasen los ocho mil cuatrocientos rs. y, fenecidos, queriendo continuar en el servicio de su empleo, se le daría el salario que entonces tuviere, de suerte que acabado el plazo de su contrata no le queda jubilación ni alivio alguno, después de haber empleado sus mejores años en el servicio de la Iglesia, y suplicó se sirviese el Cabildo, por un efecto de su piedad y atendiendo al esmero con que procuró servir, y continuará durante el tiempo de la contrata, y más que sea del agrado del Cabildo y su salud se lo permita, concederle, de fenecido, algún alivio, y el mismo sueldo que actualmente goza. Y habiéndose tratado sobre el asunto, se acordó concederle a dicho D. Feliz Pergamo, de concluido los veinticinco años de su contrata, la misma jubilación y sueldo que se dio a D. José Ferrari (ACS. vol. 61, fol. 241. Cab. 16-3-1790).

301

Se acordó que el músico D. Félix Pergamo informe al primero que se celebre sobre el adelantamiento de los músicos D. Salvador Stromeo y D. Luis Turdedi, puestos a su cargo para instruirles en la música, a fin de que determinen sobre ello lo conveniente. (ACS. vol.62, fol. 283v. Cab. 13-9-1790).

Se ha visto el informe del músico D. Feliz Pergamo sobre los adelantamientos de los músicos de D. Luis Turdedi y D. Salvador Stromeo(...). (Ibid. , fol. 289v. Cab. 25-9-1796).

JUAN PEROLI.- No ha quedado constancia de que fuese italiano de nacimiento, pero por su apellido es de suponer que, al menos, tenía ascendencia italiana. Fue uno de los violinistas más destacados de la catedral. También tocó y enseñó a tocar el oboe³⁰².

El hecho de que su nombre no aparezca en ningún momento en los *Libros del Depósito* hace suponer que no fue un músico asalariado de la catedral, sino un músico "supernumerario" de la misma.

En su vida hay pocos acontecimientos que resaltar. Estaba casado y tuvo al menos un hijo que, según parece, embarcó para Buenos Aires en 1779³⁰³.

Carecemos de otros datos relativos a su familia y a su trabajo. No obstante han quedado reseñadas algunas noticias en las Actas que hacen pensar que Peroli fue un músico de reconocido prestigio. Formó parte de las comisiones encargadas de juzgar las cualidades de nuevos aspirantes³⁰⁴, y debió de ser además uno de los primeros violines si no el principal de la capilla de música durante algún tiempo³⁰⁵.

En diciembre de 1774 el médico que le atendió de *los dolores que le impedían su movimiento, principalmente de los brazos*, informó también que *aún persistía la sordera que le aquejó entonces*³⁰⁶.

Además de las múltiples peticiones de dinero, Peroli solicitó en varias ocasiones licencia para ausentarse por enfermedad; y en ocasiones parece ser que faltó a las funciones de la capilla de música sin tramitar el permiso correspondiente³⁰⁷.

302 Cf. Ap. I, 201.

303 Cf. Ap. I, 202.

304 Cf. Ap. I, 194, 219.

305 Cf. Ap. I, 106. Cf. también Ap. III, 83.

306 Cf. Ap. 3, 53.

307

En este cabildo, habiéndose tratado sobre poner en descuento al músico Peroli por no residir en la capilla de música, lo pidió por propuesto el Sr. Penitenciario.
(ACS. vol. 61, fol. 301v. Cab. 31-1-1786).

En este cabildo, habiéndose tratado del propuesto pedido por el Sr. Penitenciario sobre poner en descuento al músico Peroli por no residir, se

A partir de febrero de 1795 no se vuelve a tener noticia de él en las Actas Capitulares³⁰⁸. Dado los numerosos achaques de salud que padeció, y su avanzada edad, es probable que haya fallecido en ese año de 1795 o un poco más tarde.

JUAN JOSÉ PERRAULT.- Suponemos que era de francés o de origen francés. Comenzó a trabajar en la catedral en el año 1763, primero como bajón y luego *_a partir de 1764-65_* como violín y oboe. Al poco tiempo de llegar a Santiago solicitó la ayuda del Cabildo para *algunos gastos que ha tenido algo excesivos por la falta de gobierno y práctica en el lugar*³⁰⁹. Fue el maestro de violín del músico Marcos Martínez, quien más tarde sería el primer contrabajo de la catedral³¹⁰.

En un determinado momento también pidió al Cabildo una ayuda para pagar *un bajón que hizo venir de Madrid para poder tocar con desempeño de su obligación, por no valer nada el que tocaba*³¹¹. El hecho de tocar este instrumento, así como otros de aire, le produjo graves daños en su salud³¹².

Se desconoce la fecha exacta de su muerte, pero puede que haya sucedido hacia mediados de 1797. En un acuerdo capitular de agosto de ese año, el Cabildo, respondiendo a la petición de su hija, concedió debió de conceder a ésta el dinero necesario *para subsistir en cualquier convento de la ciudad por término*

acordó se le llame a la Contaduría, se le haga saber por el secretario, asista a su obligación, y no lo haciendo, se le descuente y multe por cada día que falte en cuatro reales, y estado contado de enfermo, los días que salga de casa y haya capilla de música se presentará y asistirá a ella, aunque no tenga instrumento que tocar, o se halle imposibilitado de ello, valga la misma pena. (Ibid. fol. 303v. Cab. 7-2-1786).

308 ACS. vol.62, fol. 190. Cab. 13-2-1795.

309 Cf. Ap. III, 55.

310 Cf. Ap. I, 56.

311 Cf. Ap. III, 54.

312 Cf. Ap. III, 56 y 57.

*de tres años, o menos si antes le llegan los socorros de un hermano que tiene en el Reino de Indias*³¹³.

CAETANO PICCINI.- Entró a formar parte de la capilla de música como violín entre 1771 y 1774³¹⁴. En los documentos de la catedral se le cita con diversas variantes de su nombre: *Piccini, Piccini, Cayetano Piccini...*

En 1775, a causa de una enfermedad de su mujer, decidió abandonar su plaza y la ciudad de Santiago³¹⁵. Este viaje parece ser que no se llevó a efecto. En 1780 aparece de nuevo su nombre en las Actas de la catedral de Santiago³¹⁶. En 1796 pidió licencia al Cabildo para retirarse a su país, pero no le fue concedida³¹⁷.

Con todo, parece ser que se ausentó de Santiago _posiblemente para retirarse a Italia, como era su deseo; pero no se llevó a su mujer con él; durante todo el año de 1796 ella siguió reivindicando al Cabildo compostelano la cantidad de

313 ACS. vol. 62, fol. 354. Cab. 14-8-1797.

314 Arch. CS. Leg. 598.

315 Cf. Ap. I, 125. En este acuerdo capitular no se menciona el motivo de la despedida de Piccini; en las Actas Capitulares del año 1796 se refleja nuevamente este dato:

Se ha visto nuevo memorial del músico D. Caetano Piccini, haciendo presente que por cabildo de 4 de abril de 1775, por haberse despedido de su plaza a causa de la enfermedad de su mujer, se le mandó librar cinco mil reales para el viaje, y como éste no tuviera efecto, no usó de aquella libranza, y respecto ahora tiene determinado retirarse a su patria, suplica se le mande librar dichos cinco mil reales y alguna limosna para pagar sus deudas. Y se acordó admitirle la dejación que hace de su plaza, y ratificándose en ella, y saliendo de la ciudad con su mujer, se le libren dichos cinco mil reales para el viaje.

(ACS. vol. 62, fol.277. Cab. 23-8-1796).

316 Cf. Ap. I, 240.

317

Se ha visto memorial del músico D. Caetano Piccini, músico de esta Santa Iglesia, haciendo presente sus atrasos, suplicando se le anticipe el salario de cinco años para pagar sus deudas y retirarse a su patria, que hará dejación de la plaza que obtiene y viudedad de su mujer, y lo pidió por propuesto el Sr. Penitenciario.

(ACS. vol. 62, fol. 275. Cab. 17-8-1796).

Habiéndose tratado del memorial que presentó en el antecedente el músico Piccini, y del propuesto pedido por el Sr. Penitenciario, se acordó no haber lugar a la pretensión de dicho músico.

(Ibid. fol. 275v. Cab. 19-8-1796).

dinero que se le había prometido con motivo de viajar con su marido a Italia³¹⁸. Al principio no lo consiguió dado *tener hecha su marido la dejación de su plaza, y ella la de cualquiera viudedad que por razón de la plaza de dicho su marido pudiese pretender*³¹⁹. Finalmente se le concedió la cantidad solicitada, pero no está claro si entonces ella vivía en Santiago o no³²⁰.

Su contacto con Italia debió ser constante; es más, se sentía profundamente atraído por su patria. Nos lo demuestra el hecho de que en 1791 se ofreció voluntariamente *a pasar a Italia en busca de los músicos de voz que fuere del agrado del Cabildo*³²¹. Realizó este viaje y regresó un año más tarde, después de haber contratado a cuatro cantores italianos (un tiple, dos contraltos y un tenor)³²².

En las Actas Capitulares de la catedral de Santiago se recogen varias peticiones de aumento de salario, gratificaciones, ayudas y limosnas. Además, también ha quedado reflejado un incidente desagradable en su trabajo como músico: en una ocasión el Cabildo le llamó la atención por no haber asistido a las funciones de la catedral con la falsa disculpa de que estaba enfermo³²³.

318 ACS. vol. 62, fol. 278v. Cab. 25-8-1796.

319 *Ibid.* fol. 285. Cab. 29-9-1796.

320.

Se determinó que una vez que el Cabildo no tiene inconveniente en que se entregue a la mujer de dicho Piccini los referidos cuatrocientos ducados en esta ciudad o fuera de ella, que el Sr. Canónigo D. José Alvarez Carballeira se los entregue según lo tenga por conveniente.
(*Ibid.* fol. 286. Cab. 14-10-1796).

321 Cf. nota 79, 80.

322 *Ibid.*

323

En este cabildo, habiéndose propuesto que el músico Piccini no concurrió a tocar en el coro, con motivo de estar enfermo, y que andaba por las calles, se determinó presente certificación de médico de su enfermería, y andando por las calles, se presente con los demás músicos a las horas del coro, y al tiempo en que tenga instrumento que tocar.
(ACS. vol. 62, fol. 96. Cab. 16-4-1793).

JUAN BAUTISTA REINALDI. Es posible que estuviese emparentado con con el famoso violinista de la Corte, Cristiano Reinaldi³²⁴.

Nació en la ciudad Milán³²⁵. Fue músico violín de la catedral de Santiago desde antes de 1760, y desapareció de la misma entre 1770 y 1775³²⁶. No se conserva ninguna noticia suya en este período, salvo que en 1769 se le concedió una anticipación de su salario.

En el Acta de Defunción se recoge la noticia de que, siendo soltero, tuvo un hijo, al que reconoció legítimamente poco antes de morir³²⁷.

PEDRO REY.- Comenzó a tocar el bajón en la capilla de música entre 1766 y 1768³²⁸. En 1778 solicitó licencia para casarse³²⁹. Desde entonces, y de forma ininterrumpida _una o dos veces por año_ fue pidiendo aumentos de salario y ayudas de costa hasta cuando incluso se hallaba ya jubilado, en 1817³³⁰. Salvo estas referencias _que sólo indican su precaria situación económica_ no hay ningún otro dato sobre su vida que haya sido recogido en documento alguno de la catedral compostelana

Su labor fue meritoria, dado el largo tiempo que trabajó en la catedral, tocando además un instrumento que requiere un considerable esfuerzo

324 Siemens L: *Los violinistas compositores en la Corte española durante el período central del siglo XVIII*. RMS. Vol. XI. Nº 3. Madrid. 1988. Págs. 657-765.

326 Arch. CS. Leg. 598.y Leg. 609.

327 Cf. Ap. III, 66.

328 En 1768 solicitó un aumento de salario (Cf. Ap. I, 10). Además, figura ya como músico asalariado de la capilla de música de Santiago desde antes de 1770 (Arch. CS. Leg. 610).

329 Cf. Ap. I, 195.

330 ACS. vol. 66, fol. 461v. Cab. 19-8-1817.

PEDRO RICCHI (o Rizzi). En un memorial dirigido al Cabildo, pretendiendo cantar en una función solemne de la catedral, alegaba ser *profesor de música, voz tenor y haberse empleado hasta ahora, no sólo en las catedrales de Italia y en teatro español, sino en las de otras diferentes naciones*³³¹. En abril opositó y el Cabildo le concedió la plaza de tenor, con la condición de que debía perfeccionarse en el canto³³². Un año después, en 1803, se examinó, pero el Cabildo no quedó muy satisfecho de su preparación, y le concedió un año más para seguir estudiando³³³. Pocos meses más tarde decidió abandonar la catedral³³⁴.

VICENTE ROEL.- Era organista segundo de la catedral ya en 1760. Después de desaparecer Juan Troche (organista primero) ocupó su plaza hasta 1773, año en que posiblemente falleció. Estaba casado y tuvo, al menos, una hija³³⁵ y un hijo Juan Roel³³⁶ que también fue organista.

Además de su labor en la catedral, tocaba también regularmente en las funciones del Colegio de la Compañía. De ahí obtenía unos beneficios que, por orden del Cabildo tuvo que compartir con su compañero de trabajo Francisco Sabatán, menos afortunado que él en el aspecto económico³³⁷.

FRANCISCO ROMERO.- Era contralto de la catedral compostelana antes de 1760. Las noticias que de él conocemos son escasas, y además casi todas

331 Cf. Ap. III, 67.

332 ACS. Cab. 6-4-1802.

333 ACS. Cab. 13-5-1803.

334 Cf. Ap. III, 68.

335 Cf. Ap. I, 72.

336 Cf. Ap. I, 11.

337 Cf. Ap. III, 73.

La capilla de música

se refieren a peticiones de ayuda económica, o licencias para ausentarse de la catedral.

Sin embargo, fue un músico con grandes cualidades y buenos estudios. Fue niño de coro del Real Colegio de S.M. en la Corte, donde actuó durante tres años y medio años como tiple de primer coro, y luego como tenor. Dominaba el "estilo italiano"³³⁸.

Se desconoce la fecha de su incorporación a la catedral de Santiago y cualquier otro tipo de noticia sobre su vida en esta ciudad. Lo único que consta en las Actas Capitulares es su precario estado de salud.

En Enero de 1774, *hallándose aquejado por un reumatismo ardiente y doloroso*, solicitó un mes de permiso para poder recuperarse³³⁹.

En 1780 fue dispensado de asistir a las todas las Horas *en los días lluviosos incómodos* ³⁴⁰.

De nuevo, tanto en 1787 como en 1789 solicitó una ayuda para los gastos de su enfermedad³⁴¹. Debió morir en este último año, puesto que no figura ya en la plantilla de la capilla de música en 1790³⁴².

Estaba casado y, según se deduce de un memorial dirigido al Cabildo, pasó grandes apuros económicos³⁴³.

Pese a haberse ejercitado en la Capilla Real como tenor, al llegar a Santiago se convirtió en uno de los contraltos de mayor relieve en el período del magisterio de Chiodi; a él se le encomendaron los papeles de más difícil ejecución.

338 Cf. Ap. III, 70.

339 Cf. Ap. III, 72.

340 Cf. Ap. I, 226.

341 ACS. vol. 61, fol. 42v. Cab. 17-8-1787.- Ibid. fol. 217v. Cab. 17-11-1789.

342 Arch. CS. Leg. 601.

343 Cf. Ap. III, 71.

FRANCISCO SABATÁN.- Entre 1766-67 quedó vacante la plaza de organista por la desaparición de Juan Troche, emparentado seguramente con el gran organista Manuel Troche³⁴⁴. Se convocó la correspondiente oposición y fue concedida la plaza a Sabatán. Entre los que pretendientes a la plaza se hallaba el célebre José Lidón; se desconoce si llegó a opositar, pero se sabe que, al menos, lo intentó³⁴⁵.

Francisco Sabatán fue segundo organista de la catedral durante el período en que Roel era el primero. Entró a formar parte de la capilla de música en 1768; ignoramos de dónde procedía, pero con certeza, no era de Compostela; estaba también casado _ya antes de llegar a Santiago_ y tenía varios hijos³⁴⁶.

Fue el encargado de buscar a un nuevo organista en 1774, para sustituir a Vicente Roel³⁴⁷; debido a este encargo entró en contacto con el maestro de capilla Francisco Javier García "El Españolito" y el organista Joaquín Nebra³⁴⁸.

El Cabildo le encargó *poner en música* los villancicos de Navidad durante el período transcurrido entre la muerte de Buono Chiodi (noviembre de 1783), y el nombramiento de Melchor López (marzo de 1784)³⁴⁹.

Como era habitual, Sabatán tenía bajo su tutela a varios niños de coro que mostraban disposición para el órgano. En 1788 se le encomendó en especial la educación de José Simonate y Juan Ferro³⁵⁰; el primero no llegó a progresar y

344 López- Calo, J: *Catálogo musical de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca. 1972. Págs. 73 y 345

345 Cf. Ap. III, 32.

346 Cf. Ap. I, 5 y 6.

347 Cf. Ap. I, 98.

348 Cf. Ap. I, 102.

349

En este cabildo se ha visto memorial de D. Francisco Sabatán, organista de esta Santa iglesia, exponiendo que, por orden de los Sres. de la Contaduría de Hacienda, ha puesto en música la letra de los villancicos para Natividad del Señor en el año próximo pasado.

(ACS. vol. 60, fol. 178v. Cab. 20-4-1784).

350

En este cabildo con vista de memorial de Joseph Simonate y Juan Ferro, niños de coro, se les concedió licencia para aprender a tocar el órgano con el músico D. Francisco Sabatán, quien dentro de seis meses informe en punto de su aprovechamiento y suficiencia...

(ACS. vol. 61, fol. 73v. Cab. 11-2-1788).

fue despedido por el Cabildo en 1795³⁵¹; Juan Ferro, sin embargo, estuvo siempre al lado de Sabatán, y llegó a ocupar la plaza de su maestro en 1817³⁵². Por realizar esta labor de formación, Sabatán solía pedir alguna gratificación; el Cabildo, en un principio se la concedió ya que pensaba que no estaba obligado a realizar esta labor; pero, con el tiempo, se le suspendió ya que, tanto él como los demás músicos, tenían el deber de enseñar a los niños de coro sin recibir por ello ningún beneficio³⁵³. Sabatán reiteró su petición, de tal modo que el Cabildo se vio obligado a amonestarlo duramente ³⁵⁴.

Además de esta preocupación por el dinero vivió perturbado a causa de su precaria salud. A estos dos problemas se sumó el de su temprano enviudamiento³⁵⁵. Todo ello le llevó a una situación tan penosa que difícilmente tiene pa-

351 ACS. vol. 62, fol. 194v. Cab. 9-3-1795.

352 ACS. vol. 66, fol. 351v. Cab. 21-1-1817.

353

Se ha visto informe del organista D. Francisco Sabatán, sobre el aprovechamiento de los niños de coro que tiene a su cargo, y en que solicita se le gratifique con alguna cosa por razón de su extraordinario trabajo, y se acordó que al primer cabildo traigan los Sres. de Contaduría razón de la contrata con dicho Sabatán y sus obligaciones, para resolver.
(ACS. vol. 61, fol. 304v. Cab. 3-12-1790).

(...) habiéndose dado cuenta del memorial de D. Francisco Sabatán, en punto al aprovechamiento de los niños de coro que están a su cargo, resultando no estar obligado a ello por su contrata, se acordó de placer se le den seiscientos cuarenta reales donde come.
(Ibid. fol. 309v. Cab. 17-12-1790).

Con vista de memorial de D. Francisco Sabatán, organista de esta santa iglesia, suplicando se le de alguna gratificación por estar enseñando a dos niños de coro la facultad de órgano, se acordó se le libren dos onzas de oro, y que en lo sucesivo no pida por este respecto gratificación alguna, por tener obligación de hacerlo, siempre que se le mande por el Cabildo según constitución, y lo mismo se establece respecto de los demás músicos.
(ACS. vol. 62, fol. 61v. Cab. 14-8-1792).

354

Al organista Sabatán se le aumentó su salario hasta novecientos ducados cada año, con condición de que no pueda pedir más aumento, tanto por razón de enfermedad, enseñanza de los niños de coro, ni por otro algún pretexto, y haciéndolo, por el mismo hecho, desde ahora se le suspenda al aumento que se le hace de cien ducados a los ochocientos que tenía.
(Ibid. fol. 110v. Cab. 21-8-1793).

355

Se ha visto memorial del organista D. Francisco Sabatán suplicando que, en atención a sus largas enfermedades y de su familia, y de los gastos que se le ocasionaron últimamente con la muerte de su mujer, se sirva el Cabildo aumentarle la dotación de su plaza, o concederle la ayuda de costa que sea de su agrado. Se acordó se le libren dos mil reales de ayuda de costa a los efectos del Depósito.
(ACS. vol. 63, fol. 102v. Cab. 3-9-1799).

rangón con la de ningún otro músico de la catedral³⁵⁶. Sus hijos padecieron la misma suerte tras la muerte del desafortunado organista³⁵⁷.

GASPAR Y JOSÉ SERVIDA.- Estos dos hermanos fueron los únicos músicos trompas que trabajaron durante todo el magisterio de Chiodi en Santiago. Llegaron a esta ciudad en 1760³⁵⁸, procedentes de Lodi. Ya Oldrini dio noticia de ambos, afirmando que habían estado en la Corte de Turín y en Portugal, antes de situarse en Santiago³⁵⁹.

En la catedral de Lodi hallamos las fechas de su bautismo. "José" se llamaba en realidad *Antonio Paulus Joseph*, y nació en mayo de 1733³⁶⁰. El nombre completo de "Gaspar" era *Petrus Ioseph Baltasare*; nació en julio de 1735³⁶¹.

356

(...) D. Francisco Sabatán representa el servicio de treinta y seis años, que hay dos meses se halla enfermo y con disposiciones de continuar más larga, implorando la clemencia del Cabildo, o para perdón del crédito que le debe y aflige lo bastante, o para alguna ayuda de costa o aumento de sueldo. Habiéndose votado por habas, se acordó remitirle y condonarle, como por ayuda de costa el Cabildo le remite y perdona, la deuda en que para con él se halla descubierto.

(ACS. 63, fol. 337v. Cab. 8-2-1803).

357 En 1806 sus hijos pidieron la viudedad que consideraban le estaba concedida a su madre; otro de los hijos solicitó además *algún socorro*. Ambas solicitudes fueron denegadas por el Cabildo (ACS. vol. 64, fol. 103. Cab. 19-8-1806).

358 A comienzos de 1787 Gaspar Servida escribió un memorial al Cabildo para solicitar una plaza en la capilla de música para su sobrino en atención a sus indisposiciones y veintiséis años de servicio (ACS. vol. 61, fol. 3. Cab. 18-1-1787). Consecuentemente, llegaría a Santiago entorno a 1760. Este dato se confirma con otro posterior: en febrero de 1803, José Servida, en un memorial dirigido al Cabildo dice haber servido en esta iglesia cuarenta y tres años (ACS. vol. 63, fol. 339. Cab. 11-2-1803). Haciendo el correspondiente cálculo, resulta que debió entrar en la capilla de música también hacia 1760. Y, como tercera prueba, podemos añadir que en los *Libros de Cuentas de las rentas del Depósito de la Música*, figuraban ya ambos hermanos como músicos asalariados de la catedral compostelana en ese mismo año de 1760 (Arch. CS. Leg. 609).

359

Servida Baldassare e suo fratello Giuseppe ambi professori di corno o trombe ritorte, furono da prima stipendiati dalla Corte di Torino e poi a quella di Portogallo, indi passarono a S. Giacomo di Gallizia.

(Oldrini, op. cit. Pág. 118).

360 Arch. Cap. .cat. Lodi, *Libri Baptismi*, 1732-1767, fol. 8.

361 Ibid. fol. 20v.

La capilla de música

Eran conocidos también en Santiago con el nombre de *Francapani*. Hace años hemos considerado que esta denominación debía ser una especie de apodo dada su vinculación con el negocio de venta de granos³⁶², parece ser, sin embargo, que se trata de su segundo apellido, tomado de su madre *Antonia Francapani*³⁶³.

Es posible que, además de dedicarse al comercio del grano, hayan tenido también alguna relación con la venta de carne en la ciudad, en unión con el también músico de origen italiano Juan Brunelli³⁶⁴.

Según Oldrini, en abril de 1765 hicieron un viaje a Lodi, siendo recibidos con todos los honores por sus conciudadanos³⁶⁵. El dato parece ser cierto, dado que en mayo del mismo año escribieron al Cabildo desde Montpellier para disculpar el retraso de su retorno a Santiago, debido a las fuertes lluvias³⁶⁶. Al regresar a Santiago, trajeron consigo a su padre y, posiblemente a una hermana, al marido de ésta y a un sobrino.

En 1766, Gaspar Servida realizó un nuevo viaje a Italia para tramitar la adquisición de los bienes que su padre le había vendido³⁶⁷. El Cabildo compostelano aprovechó para encomendarle una importante labor: buscar buenas voces de tiple y contrato para la catedral de Santiago. Durante su viaje fue dando noticias al Cabildo sobre las gestiones realizadas.

362 En un memorial dirigido al Cabildo en 1784 (vol. 60, fol. 209v. Cab. 26-8) los dos hermanos solicitan que se les conceda *sesenta o setenta mil reales a fin de hacer acopio de granos para surtir al pueblo de esta ciudad, merced a la carestía y falta de granos que experimenta en ella y todo este reino* (Cf.. Alén, María Pilar: *Integración de los músicos...* Pág.571).

363 En el registro de bautismo están escritos los nombres de sus padres: Francisco Servida y Antonia Francapani (Arch. Cap. cat. Lodi, Libri Baptismi, 1732-1767).

364

Con vista de lo que propuso el Cardenal Mayor y el Sr. Penitenciario, como cumplidores del músico D. Juan Brunelli, se comisionó al Sr. Cardenal Victorero y al Sr. Canónigo Suárez para que determinen las deudas que se ofrecen con D. José Servida por la compañía que llevó con el Brunelli en el abasto de carnes.

(ACS. vol. 62, fol. 338v. Cab. 12-6-1797).

365 Oldrini, op. cit. Pág. 118-119.

366 Cf. Ap. III, 75.

367 Cf. Ap. IV, 1.

Desde León informó al Cabildo sobre las cualidades de dos pretendientes a estas plazas³⁶⁸. Continuó su viaje hasta Madrid, donde también escuchó a varios cantores y finalmente se dirigió a Barcelona³⁶⁹.

Como resultado de sus gestiones y de su estancia en Lodi en 1767, el Cabildo de Santiago pudo contratar al tiple José Ferrari y al contralto Juan Brunelli, ambos residentes en dicha ciudad³⁷⁰.

En 1775, el Cabildo concedió licencia a uno de los dos hermanos para hacer otro viaje a Italia; se desconocen las causas de dicho traslado³⁷¹.

José solicitó retornar a su país en agosto de 1803, pero no se le concedió debido a las deudas contraídas con el Cabildo³⁷². En ese mismo año estaba ya jubilado, pero no había saldado totalmente sus cuentas³⁷³. Finalmente, en abril de 1805 se le dio la deseada licencia para regresar a Italia³⁷⁴.

Gaspar en 1787 ya hizo notar al Cabildo su precario estado de salud; aprovechó la ocasión para recomendar al Cabildo a su sobrino que, al aparecer también fue músico trompa de la catedral desde el momento de la jubilación de su tío, en 1790³⁷⁵.

368 Cf. Ap. III, 76.

369 Cf. Ap. III, 77.

370 Cf. Ap. III, 2 y 3.

371 Cf. Ap. I, 128.

372

D. José Servida, trompa, expone que por sus achaques y avanzada edad le ha dispensado el Cabildo de presentarse a los Sres. Contadores de Horas, pidiendo se le permita pasar a su país con los cuatro mil reales que goza de sueldo. Se acordó que satisfaciendo este interesado lo que adeuda, acuerde su pretensión.

(ACS. vol. 63, fol. 368. Cab. 23-8-1803).

373.

(...) D. José Servida, trompa, insistiendo en que se le conceda licencia para pasar a disfrutar el sueldo que goza en su país respeto estar jubilado, se acordó el que se cumpla el último otro igual memorial de este interesado en que se le mandó que cubriendo la deuda en que se hallaba descubierto con el Depósito, se determinará cuánto a su pretensión.

(ACS. vol. 62, fol. 382. Cab. 8-9-1803).

374

(...) D. José Servida, trompa, y exonerado de servir su empleo por su avanzada edad, con vista de lo que ha presentado, se le concedió licencia para que pueda pasar a Italia, su patria, gozando allí el sueldo con que aquí se le contribuía.

(ACS. vol.64, fol. 6v. Cab. 30-4-1805).

375

Gaspar Servida murió en Santiago el 5 de Noviembre de 1791³⁷⁶.

SALVADOR STROMEO.- Fue admitido como músico tiple en Octubre de 1792. Nació en *la tierra de Foceo, provincia de Chieti, Reino de Nápoles* en torno al año de 1770. Las condiciones del contrato _realizado por mediación de Caetano Piccini_ fueron, en esencia, las mismas que las impuestas a Roque Ghirolami y a Luis Turdedi. En dicho contrato de estipuló que debía recibir clases de su maestro, Roque Ghirolami, y que no tendría derecho a jubilación alguna³⁷⁷.

Dos meses después de haberse realizado el contrato, solicitó al Cabildo _conjuntamente con Turdedi_ un anticipo salarial para costear la compra de *un piano de su facultad, y otras cosas necesarias*³⁷⁸.

Al desaparecer Roque Ghirolami de la catedral compostelana, se hizo cargo de su instrucción musical el tiple Feliz Pergamo³⁷⁹.

En Noviembre de 1794 solicitó al Cabildo dos meses de licencia para trasladarse a la ciudad de Oporto, en donde se hallaba Roque Ghirolami. El motivo de este viaje era recuperar una fianza de seis mil reales. que, tanto Stromeo como Turdedi, habían convenido con el músico fugado. El Cabildo le concedió, sin problema alguno, el permiso para ausentarse de la catedral, y le facilitó *la copia de papeles que necesite para presionar a Ghirolami*³⁸⁰.

Por lo que se puede deducir a través de los escasos datos que proporcionan las Actas Capitulares, Stromeo no debió poseer un gran talento como músico.

En este cabildo se ha visto memorial del músico D. Gaspar Servida, suplicando que en atención a sus indisposiciones, y veintiséis años de servicio, se admita en su empleo a su sobrino Benito Servida.
(ACS. vol. 61, fol. 3. Cab. 18-1-1787).

376 Cf. Ap. III, 82.

377 Cf. nota 80.

378 ACS. vol. 62. Fol. 84. Cab. 11-12-1792.

379 Ibid. Cab. 12-8-1793.

380 Ibid. Cab. 19-11-1794.

El Cabildo incluso le llegó a negarle un aumento de salario *en atención a su poca instrucción y aplicación*³⁸¹. De hecho él mismo comenzó a solicitar el retiro cuando contaba, aproximadamente, 35 años de edad. El Cabildo se lo negó y, a partir de entonces, comenzó un continuo forcejeo entre ambas partes³⁸². No tuvo más opción que continuar trabajando en la catedral hasta que, en 1819, fue declarado *inhabilitado para cantar*³⁸³.

A lo largo de todos estos años parece ser que fue adquiriendo alguna fortuna, dado que en 1815 el Cabildo le hizo un préstamo *en atención a que tiene fincas con que poder pagar*³⁸⁴.

SILVESTRE TORRADO.- En 1776 era todavía niño de coro, y como tal se ejercitó en el violón con Baltasar Estévez³⁸⁵. A partir de 1781 comenzó a cobrar un pequeño salario, con la advertencia de que debía seguir bajo la dirección y enseñanza del maestro de capilla, durante el tiempo que el Cabildo considerase oportuno y *no lo haciendo se le suspenda el sueldo*³⁸⁶.

En 1786 solicitó licencia para casarse³⁸⁷. Dos de sus hijos realizaron estudios de Filosofía y Gramática³⁸⁸. Además su posición le permitió disfrutar de casa propia³⁸⁹. Es posible que la mayor parte de sus ingresos procediesen de las clases que impartía a los niños de coro³⁹⁰.

381 Ibid. Cab. 19-9-1801.

382 Ibid. Cab. 4-7-1817. Ibid. Cab. 15-1-19.

383 Ibid. Cab. 29-1-1819.

384 Ibid. Cab. 22-5-1815.

385 Ibid.

386 Cf. Ap. I, 259 y 278.

387 Ibid. vol. 60, fol. 329. Cab. 2-5-1786.

388 Cf. Ap. III, 88.

389

(...) *D. Silvestre Torrado, haciendo presente estar siguiendo un pleito en el Real Tribunal de este Reino, sobre la pertenencia de una casa que posee(...).* (ACS. vol. 63, fol. 105v. Cab. 17-9-1799).

390

(...) *Se acordó se den al músico D. Antonio Dalmaces cuatrocientos reales, y otros cuatrocientos al violón Torrado, de los efectos del Depósito, por enseñado a los niños de coro, Torres y Fuentes, los instrumentos de oboe y vio-*

Pero no todo fueron parabienes en su vida. Parece ser que en algunos momentos pasó apuros económicos³⁹¹ y que, al menos en una ocasión, fue víctima de una querrela con el Conde de Oleiros; éste *sin motivo alguno* lo maltrató en plena calle dejándolo *atolondrado, y escandalizando a todo el pueblo*³⁹². A ello hay que sumar las dificultades de convivencia que tuvo con su mujer, de la que llegó a separarse porque, según argumentó ella al Cabildo, su marido *tomó amistad con la criada que había en casa*³⁹³.

Podemos añadir una muestra más de su carácter un tanto altivo. En 1819 el Cabildo manifestó públicamente sus quejas por las abundantes ausencias de los músicos instrumentistas a las funciones de la catedral³⁹⁴; ante esto, la reacción

lón, después de haberse informado el Cabildo del adelantamiento de dichos niños .

(ACS. vol. 62, fol. 97. Cab. 23-4-1793).

391

(...) Silvestre Torrado suplicando que, por hallarse atrasado y con muchas deudas, se le de un vestido por hallarse el que tiene indecente. Y se acordó se le libren dos onzas de oro para que con ellas haga el vestido, y se presente con él al Sr. Deán.

(ACS. vol. 63, fol. 40. Cab. 13-9-1790).

(...) D. Silvestre Torrado, violón, manifiesta sus méritos y servicio, haciendo igualmente presente las enfermedades que ha tenido con su familia, y atrasos, pidiendo aumento de sueldo. Se acordó negarle el aumento en cumplimiento del Acta Capitular por no haber pasado el tiempo (...) desde que se le ha hecho el último aumento; pero también se acordó el que por ayuda de costa se le den quinientos reales.

(Ibid. fol. 475. Cab. 5-2-1805).

392

En este cabildo se ha visto memorial de D. Silvestre Torrado, músico violón de esta Santa Iglesia, dando parte que en el día de ayer, dos del corriente, a las once y media de él, en la Plaza Mayor de esta ciudad, el Conde de Oleiros, sin motivo alguno, le había cogido por el caballo, y arrastrado por dicha plaza, dándole muchos bofetones, puntapiés y otros varios golpes con que le dejaron atolondrado y escandalizado a todo el pueblo; suplicando que, en atención a sus cortas facultades, se sirviese el Cabildo determinar lo que fuese de su agrado, reivindicando el agravio que se le había hecho a su honor. Y se acordó que el señor dicho use de su derecho.

(ACS. vol. 61, fol. 262v. Cab. 3-7-1790).

393

Memorial de Dña. Dolores López, mujer del músico D. Silvestre Torrado, en que se queja de la conducta de su marido, y el de no alimentarle hace más de 10 años, pidiendo se le retenga la tercera parte de su sueldo para poder vivir. Se acordó que los Sres. Torres y Suárez se informen acerca de la conducta de este músico, y por los medios de exhortación y convicción que les parezca según su prudencia, procuren conciliar y recurrir a los justos deberes de marido y mujer.

(ACS. vol. 67, fol. 122v. Cab. 27-9-1818). Cf. también Ap. III, 86.

394 ACS. vol. 67, fol. 179v. Cab. 29-1-1819.

de Silvestre Torrado fue *pedir no se entienda con él la última providencia dictada contra los músicos instrumentales, por haber cumplido siempre bien y no haber hecho faltas*. Pero el Cabildo hizo caso omiso de estas razones³⁹⁵.

Su labor en la capilla de música fue intensa y prolongada. El violón era un instrumento casi imprescindible en cualquier función religiosa, y Torrado lo tocó durante más de un cuarto de siglo³⁹⁶.

LUIS TURDEDI.- Ejerció como músico contralto de la catedral desde el momento de su contrato, en 1792, hasta el año 1816 en que fue eximido de asistir a la capilla de música, pasando a ser entonces Archivero de la catedral.

Nació hacia 1771 en la misma diócesis de su maestro Roque Ghirolami, de quien recibió clases aún en los primeros meses de su llegada a Santiago, cumpliendo así lo establecido en el contrato³⁹⁷.

Tuvo una estrecha relación con su colega, el tiple Salvador Stromeo. Parece ser que incluso vivieron bajo el mismo techo durante años.

En 1816 solicitó al Cabildo abandonar su plaza de música, alegando haber sufrido el cambio de país y haber padecido algunas enfermedades: todo ello, decía, *alteró su constitución física*. Por tal motivo, llegó a considerar que no se hallaba en condiciones de seguir cumpliendo su ministerio; y sugirió *el que se le ocupe en un destino análogo a su constitución y más conforme a su genio*. (dominaba el latín, el griego, y el italiano y, además, poseía conocimientos de Paleografía). El Cabildo acordó dispensarlo de la asistencia a la capilla de música y

395

Se acordó no haber lugar respecto la providencia es general, y no agravia en particular, sino a los que no cumplen
(Ibid. fol. 182v. Cab. 9-2-1819).

396 Silvestre Torrado todavía aparece en los libros de cuentas de la catedral en 1833 (Leg. 607). A partir de 1800 compartió su trabajo con el músico violón Ramón de Torres (ACS. vol. 63, fol. 142v. Cab. 26-6-1800). Sin embargo fue por poco tiempo ya que éste falleció a finales de 1803 (Ibid. fol. 392. Cab. 22-11-1803).

397 Cf. nota 79.

que *en calidad de entrenido (sic) o supernumerario pase a la Contaduría de esta Santa Iglesia*, para que allí se le ocupase con otro tipo de trabajo, cobrando lo mismo que como músico³⁹⁸. Pasó a ser entonces *uno de los oficiales del archivo*.

En 1820 el Cabildo le concedió el oportuno permiso para ocupar una plaza de Catedrático interino de Lengua Griega en la Universidad de Santiago³⁹⁹.

Durante su ejercicio como músico cumplió ejemplarmente con sus obligaciones. El Cabildo, en 1821, no dudó en poner los medios necesarios para que no se le suspendiera parte del salario que cobraba⁴⁰⁰. También, al final de su vida, el Cabildo le reconoció *su larga e irreprochable conducta en todos sus deberes, y encomió su voluntaria y singular elección en lugar de la libre y descansada jubilación a que tenía derecho, de la continua asistencia y laboriosa ocupación en el archivo, más apreciada aún por sus conocimientos que sus facultades le permiten*⁴⁰¹.

Hay algunos otros músicos que también aparecen citados en las Actas Capitulares, o en otros documentos de la catedral de Santiago. Pero, dado que apenas se conserva noticia alguna sobre su paso por la catedral compostelana, omitimos aquí su estudio biográfico. Algunos de estos músicos alcanzaron fama en otros lugares, por lo que para hacer un breve bosquejo de su vida tendríamos que contar con esos otros datos, en muchos casos más importantes que los que poseemos en Santiago.

³⁹⁸ ACS. Cab. 3-12-1816.

³⁹⁹ Cf. Ap. III, 89.

⁴⁰⁰ Durante el llamado "Trienio Liberal" las pagas de los músicos fueron reducidas a la mitad, siguiendo la política desamortizadora iniciada por el gobierno de Godoy a fines del XVIII.

⁴⁰¹ ACS. vol.67. Fol. 154v. Cab. 25-8-1821.

La capilla de música

Así pues, las breves referencias que hemos dado sobre cada músico en este epígrafe son sólo datos o apuntes biográficos que deben ser completados con noticias semejantes de otros lugares de España, e incluso del extranjero.

CAPITULO II

BUONO CHIODI. - DATOS BIOGRAFICOS Y PRODUCCION MUSICAL

1. DATOS BIOGRÁFICOS

1.1. Buono Chiodi en Italia (1728-1770)

Hasta el momento presente no se había llevado a cabo una investigación exhaustiva sobre la vida de Buono Chiodi. Lo poco que de él se sabía era lo publicado por el Dr. López-Calo en el *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia catedral de Santiago*¹; posteriormente en nuestro trabajo *Un síntoma de la decadencia del italianismo musical en la música religiosa española: el ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi (1778)* incluimos algunos otros datos biográficos

¹ López-Calo, J., op. cit. Instituto de Música Religiosa. Cuenca. 1972. Págs. 83-84.

sobre este autor². Con todo, Chiodi seguía siendo un músico prácticamente desconocido en España y más aún en Italia, su país de origen.

Se sabía que Chiodi había nacido en Salò (Brescia); que fue maestro de capilla de la catedral de Bergamo; y que, contratado por el Cabildo compostelano como maestro capilla en 1769, llegó a Santiago a mediados de 1770 y aquí permaneció hasta su muerte, en 1783.

Comenzamos por constatar si era cierta la noticia de que Chiodi *era natural de Salò "en Brescia"*, tal y como reza la letra de uno de los villancicos a los que él mismo puso en música³.

Realizamos, pues, un primer viaje a Italia con el fin de buscar los documentos que atestiguaran este dato.

En el *Duomo* de Salò Mons. Zanetti nos informó de la existencia de un archivo parroquial, cuyos fondos le eran completamente desconocidos. Comenzamos nuestra labor de investigación y, sin problema alguno, hallamos varios datos relativos a Chiodi y a su familia; entre ellos, el de la fecha de su nacimiento, ignorada hasta ese momento. Trataremos de ello más adelante.

Mons. Zanetti también nos sugirió que deberíamos intentar hacer alguna otra averiguación en una de las iglesias más antiguas de Salò: la iglesia de *Campoverde*, situada casi a las afueras de la villa.

Este pequeño templo de Campoverde albergaba, en efecto, unos cuantos documentos del XVIII. Revisados todos, pudimos comprobar que allí no había ninguna referencia acerca de Chiodi, ni ningún otro dato de interés para nuestro trabajo.

Pero no fue infructuoso el viaje a Campoverde; por el contrario, fue el punto de partida de toda la investigación posterior. Gracias al interés que mostró desde el primer momento el párroco de Campoverde, D. Domenico Rivetta, nos fue posible avanzar con cierta seguridad y rapidez en la búsqueda de datos sobre Buono

² Alén M.P. op. cit. Rca. V. 1985.

³ Cf. Catálogo. Villancico "En la iglesia catedral, casa del Patrón Santiago"

Chiodi. Fue él quien nos puso en contacto con el Dr. Renato Cobelli, un apasionado del Arte y de la Historia, director de *L'Accademia del Ateneo* _única institución cultural que perdura aún hoy en Salò_ y vicesecretario del "Comune" de dicho lugar⁴.

Después de consultar la bibliografía proporcionada por el Dr. Cobelli, obtuvimos las primeras noticias existentes en Italia de Chiodi. Su nombre, junto con una breve referencia biográfica, aparece en los principales libros que tratan de la historia y de la cultura bresciana.

En una de las más antiguas publicaciones se cita solamente el nombre del músico ("Bono Chiodi"), el año de su defunción (1783) y la breve frase: *valente organista nella cattedrale di Compostella in Spagna*⁵. En un diccionario dedicado a la música bresciana, titulado *I musicisti bresciani e il Teatro Grande*, escrito por A. Valentini, y publicado en Brescia en 1894, aparecen algunos otros datos.

Valentini aporta una nueva _e incluso insólita_ información sobre Chiodi:

CHIODI BONO (Giovanni) di Salò, sacerdote, suonatore de organo e maestro di musica. Compose in patria varie cantata, su parole de questi nostri poeti, in occasione di feste e spettacoli. Passò quindi Bergamo come maestro compositore e da ultimo per concorso ottenne il posto de maestro di Cappella nella Chiesa di S. Jago in Compostela in Spagna, ove ricco ad onorato morì il 7 di novembre 1783, lasciando fama di facile compositore e di esperto musicista. Dal suo testamento si apprende come musicasse molti pezzi, cioè

⁴ El Dr. Cobelli nos proporcionó abundante bibliografía sobre la historia de Salò y sus alrededores; nos pudo en contacto también con eruditos de la Historia y del Arte, entre los que debemos citar a Mons. Antonio Fappani, director de la *Fundazione della Civiltà Bresciana*; Mons. Antonio Massetti, encargado del *Archivio Vescovile de Brescia*; Mariella Sala, investigadora que ha estudiado con todo detalle la historia del *Duomo de Brescia*; D. Tullio Stefani, profesor del *Conservatorio de música de Brescia* y encargado de la custodia de los manuscritos musicales del *Seminario de dicha ciudad*; la Dra. Marina Tonelli, que trabaja en el *Archivio di Stato bresciano*; Marco Bizzarrini, investigador de la historia de la Música italiana del XVII y XVIII; y a otras personas dedicadas o interesadas por la musicología.

⁵ Brunati, G: *Dizionario degli uomini illustri della Riviera di Salò*. Milán. 1837.

*Messe, e Salmi che donò alla Fabbrica della Chiesa di S. Cristina Murcelle nell' archivescovado di Compostella, e parecchi motivi, che lasciò a D. Felice Pergamo musicista in S. Jago.*⁶.

Nos sorprendió, sobre todo, este último dato: la donación de toda la obra de Chiodi a la fábrica de la Iglesia de Santa Cristina de Marcelle, parroquia de la diócesis de Santiago, situada a casi 30 Km. de dicha ciudad. No era habitual en la época que los maestros de capilla pudiesen disponer a su antojo de las obras que habían compuesto para la iglesia o catedral en dónde trabajaban; esas obras pasaban a ser propiedad del Cabildo o del clero de la catedral. Es verdad que Chiodi, en su testamento, donó a Feliz Pergamo algunas obras que no estaban destinadas al culto de la catedral (arias, cantatas...); pero desconocemos la razón por la cual se cita la parroquia de Santa Cristina de Marcelle, pues no existe relación alguna entre ella y la catedral de Santiago.

Por otra parte, después de trasladarnos a la citada parroquia, comprobamos que no se conserva ahí ningún tipo de documentación, ni referencia alguna, al dato proporcionado por Valentini.

La *Enciclopedia bresciana*, editada por "La voce del popolo", en Brescia (1977) proporciona también noticias que hasta el momento no se conocían. En la voz CHIODI, señala lo siguiente:

CHIODI. Bono Giovanni - (Salò - Compostella (Spagna) 7 novembre 1783)- Sacerdote, organista e maestro di musica. Fu a Bergamo ed infine a Compostella in Spagna maestro dei cappella della Chiesa di S. Jago. Fu compositore di Messe, Salmi ecc. che donó alla fabbrica della chiesa di S. Cristina Murcelle di Compostella.

⁶ Valentini, A. op. cit. Pág.119

La scuola da lui diretta ebbe fama, secondo alcuni, pari alla cappella Sistina in S. Pietro a Roma e di S. Marco a Venezia. Fu inoltre Maestro di corte alla Corte d'Inghilterra.⁷

Dos nuevos datos ignorados hasta el momento: la fama de su "escuela" y su estancia en Inglaterra como maestro de la Corte.

Nos consta que Buono Chiodi ha sido, y es actualmente, un compositor completamente desconocido en Italia, por lo que no consideramos que pueda atribuírsele la formación de una "escuela". Por otra parte, en principio descartamos que sea verídica la noticia de su traslado a Inglaterra, dado que no hay ninguna otra referencia _ni en Italia, ni en Santiago de Compostela_ sobre esa supuesta estancia en el citado país.

También la *Enciclopedia dei musicisti bresciani*, a cargo de Giovanni Bignami, editada por la Fondazione Civiltá Bresciana en 1985 reproduce los mismos datos, con la novedad de que proporciona la fecha aproximada de su nacimiento:

CHIODI BONO GIOVANNI. Nato a Saló verso il 1710 e morto a Compostella il 7 novembre 1783; sacerdote, suonatore d'organo e maestro de musica. Compose varie cantate, su parole di nostri poeti, in occasione di feste e spettacoli. Passò quindi in Bergamo come maestro compositore e da ultimo per concorso ottenne il posto di maestro di Cappella nella Chiesa di S. Jago in Compostella in Spagna, ove ricco ed onorato morì lasciando fama di facile compositore e di esperto musicista. Dal suo testamento si apprende come musicasse molti pezzi, cioè Messe e Salmi che donó alla Fabbrica della Chiesa di S. Cristina Murcelle nell'arcivescovado di Compostela, e parecchie musiche che lasciò a D. Felice Pergamo musicista in S. Jago⁸.

⁷ Op. cit. Brescia. 1977. Pág.211

⁸ Op. cit. Brescia. 1985. Pág. 85

En una entrevista con Mons. Fappani, coordinador de la citada *Enciclopedia dei musicisti bresciani*, le preguntamos de dónde procedían tales datos; su respuesta fue que eran fuentes de segunda mano, que no habían sido puestas nunca en entredicho, dado que nadie se había interesado por el tema.

Por todo ello, y tras haber realizado una minuciosa labor de investigación, en el momento presente, podemos afirmar que la mayor parte de la información que nos presentan los autores anteriormente citados es incompleta o errónea. La comparación de su "scuola" con la de la de la Capilla Sixtina, o con la de S. Marcos de Venecia, es _de momento_ una apreciación aventurada, dado el estado actual del estudio de su obra. Por otra parte, la noticia de su estancia en Inglaterra, carece de fundamento, al no existir tampoco ningún indicio que lo atestigüe directa o indirectamente. E incluso el dato de que fue maestro de capilla de la catedral de Bergamo, como veremos más adelante, tampoco parece ser cierto.

Una posible explicación de lo que pudo haber sucedido con Chiodi es que debió ser conocido y estimado en Italia en vida. Pero dada la carencia absoluta de obras musicales compuestas por él en su país _un hecho de difícil explicación, pero desgraciadamente real_ debió caer en el olvido; y su nombre, pese a que continuó figurando en las principales publicaciones sobre la música del *settecento bresciano*, pasó desapercibido para la historiografía de la música italiana⁹.

El único dato verídico que poseíamos entonces, era el de su nacimiento en Salò. Consultada la documentación del Duomo de dicho lugar habíamos hallado, en los libros de registro bautismales, la fecha y el nombre de sus progenitores: el Chiodi nació en Salò el *20 de enero de 1728*, y fue bautizado en el Duomo con el

⁹ Hallamos reflejado su nombre en casi todos los artículos relacionados con la música o el ambiente cultural de la Ribera del Garda. Baste citar los siguientes: Guerrini, P: *La capella musicale del Duomo di Salò*, Rivista musicale Italiana, XIX. 1922. Págs. 81-112. Artículo reeditado a cargo de A. Fappani y F. Richiedei en *Opera omnia di Paolo Guerrini*, Vol. XII. Brescia. 1986. Págs. 323-355. - Bustico, G: *La Riviera di Salò e la Musica*, en "La Sentinella Bresciana". 1906. - Ibid. *Tradizioni teatrali e musicali a Salò nel secolo XVIII*.

nombre de *Buono Giuseppe*¹⁰; sus padres, Lorenzo Chiodi y Ursula Usmerini, tuvieron además otra hija, Elizabetta, nacida el 30 de septiembre de 1729¹¹.

El nombre de su abuelo, Buon Chiodo, aparece en el catastro de Salò de 1720 como propietario de dos casas (una en Valseniga, y otra en Negriano, en los alrededores de Salò), y de varias extensiones de terreno (también en Valseniga, Negriano y Deza)¹². Estos datos, hallados en el Archivo de la *Magnífica Patria di Salò*¹³, fueron completados con otros semejantes conservados en el Archivo de Estado de Brescia¹⁴.

Las posesiones de Buon Chiodo fueron heredadas por Lorenzo Chiodi, el padre de Buono, quien, a su vez, las amplió, según refleja el catastro de Salò de 1778¹⁵.

El 19 de septiembre de 1752 su hermana Elizabetta contrajo matrimonio con Stefano Vitalini¹⁶. Poco después, en 1753, Lorenzo Chiodi y el *Reverendo Buono Chiodi* hicieron testamento en favor del matrimonio Vitalini-Chiodi¹⁷.

De los documentos consultados podemos intuir que el abuelo de Chiodi compró en 1720 _o quizás antes_ una gran extensión de terreno, con varias casas, campos de cultivo y bosques, en una zona situada a unos dos Km. de Salò, en la ladera de una montaña; desde allí se divisa gran parte del lago de Garda y la villa de Salò. Esta finca conservó siempre el nombre de *Bonchiodo*, y aún actualmente se

¹⁰ Arch. Duomo Salò, *Libri di Baptisimum IX (1701-1749)*, fol. 114. Cf. Ap. II, 1.

¹¹ Ibid.. fol. 120. Cf. Ap. II, 2.

¹² Arch. della Magnífica Patria (Salò), *Catastico di Salò (1720)*, n° 639, fols. 27 y 118.

¹³ En realidad se trata del Archivo del "Comune" de Salò, pero recibe el nombre de Archivo de la "Magnífica Patria" por ser propiedad de la República de Venecia, durante buena parte del S. XVIII. Todavía en la actualidad, gran parte de la documentación de tipo administrativo y notarial de Salò (perteneciente al XVIII) se halla en el Archivo de Estado de Venecia.

¹⁴ Arch. Estado Brescia: *Catasto Napoleónico*. N° 2656. - *Catasto Antico*. N° 2052. Vol. I. - *Catastico- (1720)*. Vol. II. - *Indice Istromenti e Testamenti del Notario Sr. Antonio Amadei di Salò. 1753-1800* (Notarile Salò, n° 2034).

¹⁵ Arch. de la Magnífica Patria (Salò). *Catastico di Salò (1778)*, n° 641, fols. 25 y 119. Fueron consultados también los libros de *Registro istrumenti e testamenti (1750-1800)* Leg. 151. Y los Legs. 636 y 642. Hallamos las tasas de 'pagamento' efectuadas por el abuelo y el padre de Chiodi, y de Stephano Vitalini, marido de Elizabetta Chiodi.

¹⁶ Arch. Duomo Salò, *Matrimonium (1752-1804)*, fol. 6.

¹⁷ Arch. de Estado de Brescia, *Notarile Salò n° 2034 y 2036. Istromenti e testamenti del notario Sr. Antonio Amadei di Salò (1753-1780)*, fol.11. - Cf. Ap.II, 3.

conoce este lugar como el *paese di Bonchiodi*. En este lugar debió nacer nuestro músico. La casa principal fue reformada a comienzos del presente siglo y los dueños actuales desconocen por completo la historia del lugar.

Nada se sabe de la vida de nuestro músico en el período comprendido entre 1753 y 1769.

No nos fue posible averiguar dónde y cuándo se ordenó sacerdote. Cabe pensar en dos posibilidades: o bien fue ordenado en Salò, o bien en Brescia capital, dado que eran las dos ciudades más cercanas en las que se celebraban periódicamente ordenaciones sacerdotes. Realizadas las investigaciones oportunas llegamos a la conclusión de que este dato difícilmente se hallará dado que se han extraviado parte de los documentos en los que podría figurar¹⁸.

Por lo que se refiere a la formación de Chiodi sólo podemos señalar algunas hipótesis.

En Salò surgieron en el siglo XVI dos instituciones de carácter educativo: una de tipo benéfico, dirigida por los PP. Somaschi, en la que estudiaban los nativos del lugar¹⁹, y otra denominada *Accademia de S. Benedetto*, en la que se for-

¹⁸ En el Arch. del Duomo Salò los *Libri di Ordinatione* que se conservan son posteriores a 1758. - En el Arch. Vescoville de Brescia sólo existen dos *Registri di Ordinatione*, el n° 11 y el n° 13; falta el n° 12. También se conservan algunos *Titoli di Patrimonio* (1719-20, 1734, 1787-88), pero no corresponden a los años en los que Chiodi pudo ser ordenado sacerdote.

¹⁹ El nacimiento de esta escuela se remonta a comienzos del siglo XVI, y surgió gracias al impulso de la llamada "Confraternità delle Carità" de Salò. Pretendía ser, en un principio, un centro que acogiese a estudiantes llegados de los alrededores (Venecia, Padua, Verona y Brescia). En 1586 se hicieron cargo de ella los PP. Somaschi, y a partir de entonces se convirtió en una escuela de beneficencia donde estudiaban y alojaban estudiantes llegados de los entornos de Salò. En esa misma época fue cuando el Conde Sebastiano Paride de Lodrone, convencido importancia de la labor llevada a cabo por los PP. Somaschi, amplió los terrenos de la escuela y, en cierto modo, la privatizó. Con el tiempo la antigua escuela, que había nacido para ayuda de los pobres, se convirtió en el centro de educación por excelencia de toda la región. Para entrar en ella era imprescindible ser nativo y habitante del condado de Lodrone o de Salò, y comprometerse a permanecer en dicha escuela al menos durante seis años. La educación que allí se impartía capacitaba a los estudiantes para acceder directamente al sacerdocio. Y para la celebración de las ordenaciones se desplazaba expresamente a Salò el obispo de la diócesis, que habitaba en Brescia. - Cf. Lonati, G: *L' opera benéfica del Conde Sebastiano Paride Lodrone nelle Riviera di Salò*, Comentarì dell' Ateneo di Brescia per il 1932. Brescia. 1933.- Rossi, F: *Riforma e scuola cristiana in Salò attraverso l'opera dei Padri Somaschi (1587-1670)*. Tesis inédita. Università degli Studi di Parma. Facultad di Magisterio. Curso 1973-74.

maban jóvenes, sin distinción de clase alguna²⁰. Al fusionarse ambas instituciones a fines del mismo siglo, la nueva escuela adoptó el nombre de *Accademia di S. Benedetto*, aunque siempre estuvo regida por los PP. Somaschi. Puede considerarse factible que Chiodi haya frecuentado esta escuela, y que su vocación sacerdotal haya surgido a raíz de ese contacto con los P.P. Somaschi.

No obstante, en un viaje realizado a Génova _ciudad donde se encuentra actualmente la sede central de los PP. Somaschi_ comprobamos que no aparece el nombre de Buono Chiodi en ningún documento de la Congregación; por ello no podemos concluir nada definitivo en este aspecto.

También pensamos en la posibilidad de que Chiodi fuese enviado a estudiar a Brescia desde niño, bien a la escuela del Duomo _como niño de coro_ bien directamente al Seminario.

Teniendo en cuenta la buena posición económica de su familia, no sería extraño que así hubiese sucedido. Era frecuente en aquella época. El caso de Ferdinando Bertoni, natural también de Salò, contemporáneo de Chiodi, es un claro ejemplo. El prestigioso operista salodiano, antes de haber cumplido veinte años de edad, ya había estado formándose en Brescia y en Bolonia, junto a G.B. Martini, y a los veintidós, fue nombrado primer organista de S. Marcos de Venecia²¹.

Pero, dada la carencia de documentos que certifiquen esa estancia de Chiodi en Brescia, sólo cabe apuntar el hecho como hipotético.

También consideramos que pudo ser posible un desplazamiento de Chiodi a lugares más alejados de su villa natal, no pertenecientes a la diócesis de Brescia.

²⁰ La Accademia de S. Benedetto se fundó en 1595, queriendo ser una respuesta práctica al espíritu de la Contrareforma. Se hacía cargo no sólo de la educación de los huérfanos, sino también de la instrucción del clero y de la clase noble. Dada su afinidad con la escuela del Conde Lodrone, ambos instituciones se fundieron bajo la denominación general de *Accademia de S. Benedetto*.

²¹ Hass, J: *Ferdinando Bertoni: Leben und Instrumentalwerke*. Universidad de Viena. 1958. - Zanetti, R: *Un secolo di musica a Brescia*. Milano. 1970. - Hansell, S: "Bertoni, Ferdinando" en TNG. *Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. 1980. Vol. II. Págs. 645-48.

Con el fin de hallar algún dato, consultamos los archivos de las Curias de Bérnago, Lodi, Milán, Turín, Venecia y Verona²². Elegimos estas ciudades porque con todas _de un modo u otro_ Chiodi debió tener algún tipo de relación, como ya se irá viendo a lo largo de este trabajo. Pero, en ninguna de ellas hallamos noticia alguna sobre el músico salodiano.

Concluyendo: no es posible conocer con certeza dónde y con quién se formó Chiodi, ni tampoco el lugar en donde fue ordenado sacerdote. Falta _en la mayoría de los casos_ la documentación adecuada. Lo único cierto es que Buono Chiodi en 1753 recibía ya el tratamiento de *Reverendo* ²³, según se desprende del documento en el que él y su padre conceden la dote correspondiente a su hermana; que se había casado recientemente.

Era obligado constatar también si Chiodi había trabajado en Bérnago, desde cuándo, y por qué. Esta noticia, además de estar recogida en los diccionarios e enciclopedias de la cultura de Brescia, anteriormente mencionadas, también aparece en un Acta Capitular de la catedral de Santiago²⁴.

La bibliografía existente sobre la actividad musical de Bérnago durante el XVIII, no menciona en ningún momento a Buono Chiodi. Su nombre no figura en ningún diccionario, enciclopedia o cualquier otro libro de la cultura y la vida musical

²² Escrutamos los documentos existentes relativos a ordenaciones sacerdotales o licencias de celebración de Misas de los siguientes archivos;

-Arch. de la Curia de Bérnago. *Registri dei Patri di Bergamo come proprietari (1568-1793)*.

-Arch. de la Curia de Lodi. Faltan los libros donde se registrarían los sacerdotes extranjeros o foráneos, anteriores a 1787. Fueron consultados los libros de *Registro ordinationem ab anno 1750 usque ad 1765* y *Registro per jurati di patenti e licencia della Curia Vescovile per andare a caccia. 1757*.

-Arch. Histórico de la Curia de Milán. *Cancillería. Ordinazioni, 1745-1758. Collatione, 1739-59, 1750-51, 1759-1778. Milano Sacro almanacco (1765-68)*.

-Arch. de la Curia Metropolitana de Turín.- Nos ha sido imposible acceder a las fuentes de este archivo, ya que actualmente se halla en fase de catalogación, y los documentos no están disponibles al público.

-Arch. de la Curia Patriarcal de Venecia.- *Libri di Ordinationi (1741-1757, 1742-1758); Prete forastieri; Clero Celebraciones. S. XVIII (1758-60)*, no se conservan los libros anteriores al 1758; *Clero Celebraciones. S. XVIII (1762-88)*, no se conservan los libros correspondientes a los años 1761-62.

-Arch. de la Curia de Verona: *Elenco de sacerdotes de Verona del 1700 al 1799*, de Franco Segala (Verona, 1989). Los libros de registros de ordenaciones de esta diócesis han perecido en una inundación del archivo.

²³ Cf. Ap. II, 3.

²⁴ Cf. Ap. II, 7.

bergamasca.²⁵ Autores como J. Roche²⁶, A. G. Roncalli²⁷ y A. Geddo²⁸ tampoco lo citan en ninguna de sus publicaciones sobre la música y la cultura bergamasca.

En Bergamo existían dos focos musicales importantes: la capilla de Santa Maria Maggiore y la catedral de S. Alessandro in Croce. El más importante era el primero, la capilla de Santa Maria Maggiore, que forma parte del recinto catedralicio, pero funciona como una parroquia independiente.

Al figurar Chiodi como *maestro de la catedral de Bergamo*, en rigor, debe entenderse que se refiere a la catedral de S. Alessandro in Croce. Por ello, consultamos personalmente todos los documentos relativos a dicha catedral, pertenecientes al S. XVIII, dado que no hay ningún estudio publicado al respecto. Esos documentos se hallan conservados en la Curia de Bergamo y en la Parroquia de S. Pancrazio de la misma ciudad²⁹.

Pudimos comprobar que en S. Alessandro no había una "capilla de música" propiamente dicha, sino unos cuantos músicos que cantaban en las funciones solemnes: un organista, un organista suplente y un cantor; no consta en ninguna

²⁵ Fueron consultadas las siguientes fuentes impresas y manuscritas:

- Belotti, Bartolo: *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*. 5 vols. Bergamo, 1959.
- Roncalli, A.: *La Misericordia Maggiore di Bergamo*. Bergamo, 1921.
- Biblioteca Civica A. Mayr. *Catalogo de la Terminazione del Consiglio de la MIA*, mss. Armario LXIII.
- Ibid. *Libri di maestri della MIA*. Armario LXII.
- Arch. de la Curia de Bergamo. *Acta capituli S. Alessandro (1744-1762)*. Ibid. 1747-1764.
- Ibid. *Atti capitolarie diversi (1700-1799)*.
- Ibid. *Cartaggio da Venezia per affari capitolarie (1769-1775)*.
- Ibid. *Acta Cathedralis S. Alessandro (1765-1780)*.
- Ibid. *Atti della fabbrica (1609-1780)*.
- Ibid. *Provisti benefici canonicali, sec. XVI, XVII, XVIII*.
- Ibid. *Ricevute e polizza (1624-1774)*.
- Ibid. *Registri alfabetici di contribuzioni e di spese*.
- Ibid. *Stado del Clero. 1763, 1769, 1770*.

²⁶ Roche, Mayr y Vaerini: *Biografie di Scrittori e artisti musicali bergamaschi*. Bergamo, 1875.

²⁷ Roncalli, A.G.: *La Misericordia Maggiore di Bergamo*. San Alessandro. Bergamo 1912.

²⁸ Geddo, A.: *Bergamo e la musica*. Bergamo. 1958.

²⁹ Arch. Cap cat. de S. Alessandro. *Acti capitolarie (S. XVIII)*. - Curia Vescoville. *Libri di Patrimoni*. - Ibid. *Registri dei Prete di Bergamo come proprietarie (1568-1793)*. - No ha sido posible consultar los documentos de la parroquia de S. Pancrazio, dado que, según nos informaron, está siendo objeto de una reorganización y de un estudio a largo plazo. se trata de una documentación que perteneció a la catedral de S. Alessandro. Queda aún la posibilidad de que aparezca ahí algún dato interesante para nuestro estudio.

parte el nombre de Buono Chiodi, ni tampoco la existencia de un "maestro de capilla" en dicha catedral.

Santa Maria Maggiore poseía, en cambio, una floreciente capilla de música cuyos orígenes se remontan al siglo XV. En el XVIII fueron maestros de capilla Francesco di Ballarotti (1692-1712), Gio. Battista Bassani di Ferrara (1712-1716), Giacomo Gozzini di Bologna (1718-1745), Ludovico Ferronato (1745-1760) y Carlo Lenzi di Bergamo (1760-1802)³⁰. Tampoco se cita a Chiodi en ningún documento de esta capilla³¹.

Así pues, de momento, y mientras no aparezcan nuevas fuentes de información, permanece la duda de que Chiodi haya sido *maestro de la catedral de Bergamo*.

Elaboramos varias hipótesis de trabajo y emprendimos nuevamente nuestra labor de investigación en otras ciudades italianas, partiendo de otros supuestos.

Dada la gran expansión e influencia de la Orden de Nuestra Señora del Carmen en Italia hacia mediados del siglo XVIII, y puesto que Chiodi quiso que se le enterrase en un convento de Carmelitas y con el hábito propio de esta Congregación³², decidimos comprobar qué tipo de vinculación _si es que realmente existió_ pudo haber entre Chiodi y esta Orden religiosa.

Muy cerca de Salò, en el lugar de S. Felice del Benaco, existía _y todavía existe_ una comunidad de Carmelitas Descalzos. Por otra parte, también en Bérgamo hubo, hasta 1770, tres conventos de esta Orden.

En la Casa Generalicia de los Carmelitas, en Roma comprobamos que no ha existido ningún Carmelita con el nombre de Buono Chiodi; además nos informaron de que era muy dudoso _o casi imposible_ que un miembro de esta Congregación hubiese llegado a ser un gran compositor, dada la austeridad musical que se vivía en sus conventos. En la Casa Provincial de Milán obtuvimos iguales resultados.

³⁰ Roncalli, A. op. cit. págs. 57-62.

³¹ Biblioteca Civica. Consiglio de la MIA.

³² Cf. Ap. II, 28.

Para dejar zanjada la cuestión de si Chiodi habría sido o no un religioso, formado al amparo de una institución conventual, consultamos los archivos de los P.P. Capuchinos de Salò y de Brescia, por poseer esta Orden gran importancia en el siglo XVIII, y precisamente en los lugares mencionados. Tras la revisión de varios documentos, observamos que Chiodi no aparecía citado en ninguna parte.

Po tanto, en estos momentos sólo tenemos la certeza de que Chiodi fue ordenado sacerdote antes de 1753, y que *_parece ser_* fue sacerdote secular; como consecuencia, es de suponer que tuvo siempre cierta libertad para moverse sin problemas de una ciudad a otra.

Partiendo del dato de que Chiodi comenzó a componer hacia 1750 o poco antes³³, tratamos de averiguar dónde y para quién lo hacía.

En Salò, y en general en toda la ribera del Lago di Garda, existía una predisposición especial para el cultivo de las artes, de la literatura y también de la música. Es un hecho en el que todos los historiadores coinciden y realmente existen testimonios suficientes para afirmarlo. En Salò nació Gasparo, *inventore del violino*; en Manerba poseía una grandiosa villa Carlo Pallavicini, maestro de capilla en Dresde, al servicio del elector de Sajonia, Jorge II; en Salò nació también el gran compositor Ferdinando Bertoni, organista de S. Marcos de Venecia, y sucesor de Baldassare Galuppi en la misma; igualmente era natural de Salò Gian Maria Rubinelli, gran virtuoso del canto³⁴.

Chiodi tuvo la oportunidad de formarse musicalmente en un ambiente propicio, si es que realmente pasó su niñez y juventud en Salò o cerca de este lugar.

Pero no hemos podido averiguar nada concreto al respecto. En el archivo musical del Duomo, catalogado primero por Giovanni Livi³⁵, objeto de estudio más

³³ Se conserva un "Credo a concerto", fechado en 1750. Cf. Catálogo.

³⁴ Bustico, Giovanni: *Tradizioni teatrali e musicali a Salò nel secolo XVIII*. Toscolano, Giovanelli. 1932.- Ibid. : *Per la storia del melodramma: Ferdinando Bertoni e Giovan Battista Rubinelli*, Devoti, Salò, 1913. -Ibid.: *Un musicista salodiano del Sec. XVIII: Ferdinando Bertoni*, en "Illustrazione Bresciana", Brescia, 1911, n° 179.- Bettoni, F.: *Storia della Riviera di Salò*, Malaguzzi, Brescia, 1880.; reeditada en Bologna, Forni. 1968.

³⁵ Livi, Giovanni.: *L'archivio comunale di Salò*, en "Inventari degli archivi d'Italia" del Mazzatinti.(el Duomo Salò ha estado siempre administrado y subvencionado por el "Comune"; de ahí que gran parte de los documentos se conserven en el "Archivio Comunale").

tarde por parte de Paolo Guerrini³⁶, y revisado posteriormente por Claudio Sartori³⁷, no existe ninguna referencia que haga pensar que pudo haberse instruido ahí. Este era el principal centro de la villa donde se hacía música con regularidad. Existía también una academia, llamada *Accademia degli Unanimi* en donde la música ocupaba también un lugar importante, pero no se conservan apenas noticias de esta Academia³⁸.

En el supuesto de que Chiodi se hubiese trasladado tempranamente a Brescia pudo disponer también de todo lo necesario para desarrollar su vocación musical. Eran varias las iglesias de esa ciudad que disponían de una buena capilla de música; el Duomo, Santa María della Pace y SS. Nazario y Celso eran las más importantes. Pero tampoco hay indicios de que en alguna de ellas haya estado Chiodi³⁹.

Nuevas hipótesis de trabajo nos llevaron a proseguir la investigación en otras ciudades ya alejadas de la localidad de Salò: Venecia, Lodi, Milán y Turín.

Por una parte, la comparación que apuntaba la *Enciclopedia dei musicisti bresciani* entre la música de Chiodi y la de San Marcos de Venecia, nos sirvió de aliciente para trasladarnos a esta ciudad. Escrutamos los fondos musicales de sus tres principales bibliotecas _ la *Marciana*, la *Querini Stampalia* y la de la *Fundazione Cini*_. No hallamos nada relativo a Chiodi.

En Venecia también observamos con detenimiento las obras conservadas en la *Chiesa della Consolazione*, también llamada "*della Fava*". Esta iglesia estuvo regida durante todo el siglo XVIII por la Congregación de S. Felipe Neri, y en ella se conservan numerosos oratorios y otras obras sacras de diversos compositores del

³⁶ Guerrini, Paolo: *La capella Musicale del Duomo di Salò*, en "Rivista Musicale Italiana", XXIX, Bocca. Turín 1922.

³⁷ Sartori, Claudio: *La capella musicale del duomo di Salò*, en "Il Lago di Garda. Storia de una comunità lacuale.- Atti del Congresso internazionale promosso dall'Ateneo di Salò". Ateneo di Salò, 1º ed. 1969, 2º ed. 1973. Págs. 171-182.

³⁸ En esta academia se hacían reuniones públicas con conciertos musicales, ejecutados por instrumentistas de la ciudad. (Guerrini, Paolo: *La capella musicale del Duomo di Salò*. Brescia, 1921. Pág.83).

³⁹ VV.: *La musica a Brescia nel Settecento*, Grafo edizioni, Brescia, 1981. Véase particularmente Sala, Mariella: *La cappelle musicali*.-Fueron consultados también en el Duomo de Brescia las *Acta Mensae Canonialis et Comunis*, y los libros de la *Masseria de la Mense Canoniale* (1º mitad S. XVIII).

settecento italiano. Este fondo musical había sido catalogado ya por Claudio Sartori, y sabíamos desde un principio que en el elenco de obras citadas por el autor, no figuraba en ninguna parte Buono Chiodi⁴⁰. Sin embargo, al tener noticia de que allí se encontraban cuatro legajos cuya música no se atribuía a ningún compositor conocido, pensamos que sería conveniente hojear la música de esos legajos. Pero, una vez más, no hallamos allí nada útil para nuestra investigación.

Tampoco conseguimos ninguna noticia en el *Conservatorio Benedetto Marcello* de Venecia, ni en el Archivo de Estado de la misma ciudad.

Otro centro de interés para una investigación era Milán. En esta ciudad tuvo lugar el encuentro de un canónigo de la catedral de Santiago, encargado de formalizar el contrato de Chiodi como maestro de capilla de Compostela⁴¹.

En Milán consultamos los fondos de la biblioteca del *Conservatorio Giuseppe Verdi*. No se posee ninguna referencia sobre Chiodi en este centro⁴².

Consultamos también los documentos del Archivo de Estado de Milán, puesto que ahí se encuentran numerosos documentos del XVIII relacionados con la población de la ciudad, y también múltiples noticias procedentes de las principales capitales de la Lombardía. Pudimos entresacar algunas noticias _en principio marginales a la historia de Chiodi_ pero importantes en cuanto a que nos abrieron nuevas vías de investigación.

Ahí hallamos, por ejemplo, abundantes referencias a la familia noble de origen español "Silva". El conde Luigi Silva tenía contactos con el Cabildo compostelano⁴³, por lo que pensamos que pudo ser quién recomendó a Chiodi al clero

⁴⁰ Pancino, P: *S. Maria della Consolazione detta "della Fava". Catalogo del Fondo musicale. Biblioteca Musicale, Collana di cataloghi e bibliografie* (a cargo de Claudio Sartori), 6 vols. Istituto Editoriale It. , Milán, 1969.

⁴¹ Arch. CS. Leg. "Maestros de capilla", sin catalogar. - Cf. Ap. II, 9.

⁴² Allí pudimos entrevistarnos con el Prof. Claudio Sartori, con la Dra. Teresa Laterza y con la Dra. Mariangela Donà. Aunque ninguno supo darnos razón de Chiodi, es de agradecer el interés que mostraron por el tema. La Dra. Donà, encargada de recoger e inventariar todos los fondos musicales de Italia, nos sugirió algunos nombres de investigadores a los que deberíamos hacer diversas consultas, y nos orientó en lo relativo a la conservación de los fondos musicales en Italia.

⁴³ En el capítulo anterior ya hemos comentado el hecho de que, al menos dos músicos italianos, llegaron a Santiago a través de la mediación de este conde. - Cf. Ap. IV, 2 y 3.

compostelano. De hecho, al poco tiempo de la muerte de Chiodi, Luigi Silva recomendó a otro músico italiano para sustituirle como maestro de capilla en Santiago⁴⁴.

La familia Silva poseía abundantes propiedades en la ciudad y alrededores de Lodi; Luigi Silva era propietario de un casa en la parroquia "Maggiore" y de otra en la de "S. Michele"⁴⁵, ambas situadas en pleno centro de Lodi. Poseía también varias fincas cercanas a esta ciudad y, por vínculos familiares, estaba emparentado con otros nobles de Lodi, como los Bolognini, propietarios del castillo de Sant'Angelo⁴⁶. Pero ni en el archivo privado de este castillo, ni en los escasos documentos que se conservan sobre las propiedades de Luigi Silva en el Archivo de Estado de Milán, encontramos razón alguna para suponer que este conde tuviese una afición especial a la música, o que fuese mecenas de alguna capilla de música en Italia.

Pese a que no hallamos la documentación precisa, creemos que tuvo que haber algún lazo de unión entre el noble Silva y Chiodi. Del mismo modo que llegaron a Santiago otros músicos italianos en la misma época en la que fue contratado Chiodi, así también podemos suponer que, en el caso de Chiodi se siguió un proceso semejante.

De hecho, en el Archivo Capitular de Santiago, en los libros de cuentas, aparece la siguiente indicación:

Chiodi. Debe 6.916 rs. vn. que importaron los 150 cequines florentinos y más gastos, que le entregó el Sr. Cardenal D. Joaquín Pardo en Lodi el día 8 de Abril de 1770, para sus menesteres, cuya cantidad ha satisfecho a dicho Cardenal⁴⁷.

⁴⁴ Cf. Ap. IV, 4.

⁴⁵ Arch. de Estado de Milán, *Indice Lombardi* (197). Suponemos que la primera es la que corresponde actualmente a la catedral; y la parroquia de S. Michele fue supresa en 1786 (Agnelli, op. cit pág. 252).

⁴⁶ El castillo pertenece actualmente a la *Fundazione Attendolo Bolognini Morando*. Escrutamos todo el Catálogo de su archivo, sin encontrar ninguna referencia al Conde Luigi Silva.

⁴⁷ Arch. CS. Leg. 598. Cf. Ap. II, 10.

El recibo del citado pago, efectuado en el momento de contratar a Chiodi, está fechado en Lodi, sino en Milán⁴⁸. Surge así una duda: ¿dónde se encontraba Chiodi en esos momentos, en Milán, en Lodi, o en otra ciudad italiana...?

Parece más factible que Chiodi se hallase en Lodi, y no en Milán, dado que después de revisar el largo elenco de maestros de capilla y organistas que en torno a 1769-1770 trabajaban en Milán, comprobamos que Chiodi no figura en ese elenco, ni como maestro de capilla, ni como organista, ni tampoco como sacerdote⁴⁹. Ni siquiera parece haber tenido relación alguna con la Real Colegiata de Santa María de la Scala, templo que todavía estaba bajo la jurisdicción de la corona española, y en el cual la música siempre tuvo un lugar destacado⁵⁰.

En Lodi, a mediados del XVIII, el principal centro de música no era el Duomo sino una iglesia aneja al mismo: el Santuario de la Incononata. Su imponente órgano es fiel reflejo de la música interpretada allí en siglos pasados. Quizás fuese ése el lugar en donde trabajó Chiodi poco antes de llegar a España.

Todo el archivo histórico de la Incononata está actualmente en absoluto desorden; con el agravante de que, hasta el momento, nadie ha revisado estas fuentes y por tanto se desconoce por completo la actividad musical que allí pudo existir.

Esos fondos de la Incononata se encuentran amontonados en el Archivo de Estado de Lodi. La labor de revisión de las fuentes que nos interesaban fue ardua, dada la caótica situación en que se hallan estos documentos. Con no poco esfuerzo logramos escrutar los libros de Actas Capitulares, correspondientes a la segunda mitad del XVIII⁵¹; ahí encontramos un interesante dato para nuestro trabajo.

48 Cf. Ap. II, 9.

49 Hemos revisado una colección de impresos titulada "Milano Sacro Almanacco", en donde figuran los miembros de todas las iglesias de Milán _desde los presbíteros, hasta los guardianes_. En el período comprendido entre 1765 y 1768 no hay ninguna referencia sobre Buono Chiodi.

50 En el Archivo de Estado de Milán se conserva abundante documentación sobre dicho templo, y se puede seguir perfectamente su trayectoria desde su pertenencia a España en el siglo XVI, hasta su paso a la corona austríaca en tiempos de la ocupación de Milán. - Archivo de Estado de Milán, *Culto. parte Antica*. (269, 404, 1117 y 1124). - Ibid.. *Fondo di Religione* (10, y 1247).

51 Consultamos los libros de Actas Capitulares o también llamados de *Provisioni* desde el año 1758 al 1770. Además observamos con detenimiento otro curioso libro titulado *Messa Quatidiana celebrata nel oratorio di S. Stefano, dal primo de enero 1755 a tutto settembre de 1760, y de enero de 1761 a tutto settembre de 1775*.

Entre los músicos que formaron parte de la capilla de música de la Incononata hallamos a un tiple llamado *Giuseppe Ferrari*, natural de Lodi, y que, según se puede leer en la única historia de la música de esta ciudad, fue asalariado en la Corte de Turín a la edad de diez años⁵². Este tiple estuvo en la Incononata desde 1760 a 1765⁵³. En 1767 fue contratado por el Cabildo compostelano a instancias del conde Luigi Silva⁵⁴.

Según consta en las Actas Capitulares de la catedral de Santiago, Ferrari fue alumno de Chiodi⁵⁵. Por consiguiente, es posible que uno y otro se hayan conocido en Lodi, o quizás, en Turín.

En todo caso, puede afirmarse que Chiodi mantuvo con Lodi una vinculación real. Existe todavía otro dato que lo confirma. Los dos *muchachos* italianos, que vinieron con Chiodi a España, en 1770, eran también oriundos de Lodi⁵⁶.

En Lodi revisamos también los fondos musicales de la catedral, sin hallar ninguna partitura que pueda atribuirse a Chiodi. Sin embargo, hallamos otra noticia de interés para la historia de la capilla de música compostelana.

En la catedral de Lodi, fueron bautizados los hermanos Giuseppe y Baldassare Servida⁵⁷, dos músicos que también se establecieron en Santiago en 1760.

Abandonamos Lodi para trasladarnos a Turín, otra ciudad en la que también pudo haber residido Chiodi. Nos planteamos esta posibilidad por dos razones. La primera, por la relación maestro-alumno de Chiodi con el tiple Giuseppe Ferrari, que había sido músico asalariado en la Real Corte de Turín⁵⁸. La segunda, por la relación entre Buono Chiodi y el maestro de capilla de la catedral de Turín, Quirino Gasparini⁵⁹.

⁵² Oldrini, Gaspare: *Storia musicale di Lodi*. Lodi 1881, pág. 118.

⁵³ Arch. de Estado de Lodi. Actas Capitulares de la Incononata (Libri Proviszioni).

⁵⁴ Cf. Ap. IV, 2.

⁵⁵ Cf. Ap. II, 2.

⁵⁶ Se trata del tiple Feliz Pergamo, y del contralto Carlo Mauro. Ambos declaran haber nacido en Lodi en la letra del villancico "En la iglesia catedral, casa del Patrón Santiago".

⁵⁷ Cf. Capítulo I. Apuntes biográficos....

⁵⁸ Oldrini, op. cit, pág. 118.

⁵⁹ Cf. Pestelli, G: *Quirino Gasparini*, en TNG. Vol. 7. Págs. 175-76.

En esta ciudad revisamos los fondos del Archivo de Estado⁶⁰ y de la Biblioteca Real⁶¹, con el fin de constatar, al menos, la presencia de Ferrari en la capilla de música de la Corte torinense. No obtuvimos ningún tipo de información al respecto. Con todo, no descartamos la posibilidad de que efectivamente haya trabajado en Turín, dado que en los libros consultados sólo figuran los nombres de algunos de los músicos de la Corte, pero no todos⁶².

Sabemos que Chiodi apreciaba la música de uno de los maestros de capilla más importantes del Duomo de Turín: Quirino Gasparini. En el archivo de música de la catedral compostelana se conservan cinco obras de este autor, que sin duda fueron portadas por Chiodi desde Italia⁶³. Además, se da la coincidencia de que Quirino Gasparini residió en su juventud en Brescia; entre 1759-1760 opositó al cargo de maestro de capilla de Santa Maria Maggiore, en Bergamo, sin lograrlo; y, además, durante un breve espacio de tiempo trabajó como músico en Vercelli. No sería tampoco extraño que hubiese conocido a Chiodi en alguna de estas ciudades (Brescia, Bergamo o Vercelli).

Por otra parte, dado que Quirino Gasparini fue maestro de música del Conde D' Aziano, antes de ocupar la plaza de maestro de capilla en Turín⁶⁴, nos trasladamos a Vercelli y Novara, donde tuvo su residencia el citado Conde. Y, curiosamente, hallamos la noticia de que, en esa misma región, la familia Silva _de la misma

⁶⁰ Consultamos los fondos de la Real Casa: los *Conti Categorico* (1750-1780), *Patenti relative al personale* (1737-48, 1755-63, 1766-74); y *Conto Tesoreria della Casa di S.M.* (1757-58-59).

⁶¹ No tuvimos acceso directo a los manuscritos de música aquí conservados, pero en el catálogo de los fondos musicales de la citada biblioteca no figura ninguna obra de Chiodi. El motivo de no haber podido revisar personalmente esos fondos se debe a que están en fase de revisión, a cargo de la Dra. Fragala; ella misma nos confirmó que no existen composiciones de Chiodi entre los manuscritos que está catalogando.

⁶² En Turín mantuvimos una entrevista con Alberto Basso, profesor y director del Conservatorio de dicha ciudad; con María Teresa Bouquet, autora de la monografía más completa sobre la música de la catedral torinense a mediados del S. XVIII (*Musique et musiciens à Turin de 1648 è 1775*. Turín y París. 1968-1969) y con el profesor Pier Luigi Cimma, quien actualmente está haciendo un nuevo inventario de los fondos musicales de la catedral de Turín.

⁶³ En el Arch. Musical de la catedral de Santiago se conservan las siguientes obras de Quirino Gasparini:

- Beatus vir (1767).
- Dixit Dominus (sf)(Incompleto).
- Magnificat.(sf).
- Invitatorio di morti (sf).
- Miserere para la Semana Santa (sf)

⁶⁴ Cf. Pestelli. op. cit. TNG. Vol. 7. Págs. 175-76.

línea dinástica que los Silva de Lodi_ era propietaria de un extenso territorio _el condado de Biandrate_ desde 1676⁶⁵. Además, se da la coincidencia de que en Vercelli trabajó durante varios años: Q. Gasparini.

En la actualidad apenas se conservan _ni en Vercelli, ni en Novara_ documentos que confirmen estos datos. Son noticias que han sido recogidas en historias generales de la zona, y que han pasado a la posteridad sin concedérsele importancia alguna.

Tampoco hay ningún indicio de la supuesta estancia de Chiodi en Vercelli, Novara o sus entornos⁶⁶.

Sólo nos queda hacer constar que hemos hecho diversas consultas en otros archivos y bibliotecas del Norte de Italia, sin obtener ninguna información acerca de Chiodi. En concreto, trabajamos en el Archivo de Estado de Cremona⁶⁷, en la Escuela de Paleografía Musical de la misma ciudad⁶⁸, la biblioteca de la Curia de Verona⁶⁹, y el Archivo del Duomo de Desenzano⁷⁰.

⁶⁵ Arch. de Estado de Milán, *Araldica*, 120. Contienen numerosos documentos sobre los miembros de la familia Silva, desde la fecha en que el monarca español les donó esas posesiones en esa zona, hasta datos del siglo XIX, referentes a los descendientes de dicha familia.

⁶⁶ Hemos consultado el catálogo *Maestri di capella del Duomo di Vercelli (Sec. XVI-XIX). Manuscritti musicali inediti della capella eusebiana*, ed. a cura del Kotaraet Club di Vercelli. 1983; parece ser que en Vercelli no ha quedado ninguna obra de Quirino Gasparini, ya que no figura en el catálogo citado. Los Archivos de Estado de Vercelli y Novara carecen de documentos del XVIII.

⁶⁷ En el Archivo de Estado de Cremona hallamos abundante material sobre una rama de la familia Silva. En concreto, consultamos el *Archivio Ghirlanda-Silva: Miscelánea, sec. XVI-XIX* (contiene el testamento de Donato Silva, el primer conde de Biandrate).- *Ereditá conte Ercole Silva. Inventario dei beni mobili e amministración, prima mitá sec. XIX.-Indice dell'Archivio dell' Illmo. Sig. Conte don Ercole Silva*. Tomo I, mss. sec. XVIII.- *Feudo de Biandrate. S. XIX. Beneficio di S. Antonio di Rovescalla. Messe in S. Marcelino a Milano, sec. XVII-XVIII.- Ereditá conte Ercole Silva, inventari dei beni nobili esistenti nella villa di Ciniselle, atti anteriori alla sua morte relativi a cause giudiziarie ancora in corso, fin. sec. XVIII-prima mitá sec. XIX.- Ercole Silva fue un descendiente de Luigi Silva.*

⁶⁸ Pudimos contar con las orientaciones de la Dr. M. Rosa Barezzani, gran conocedora de la historia de la música en Brescia, y autora, entre otros artículos de *Il Cardinale Angelo Maria Quirini e la musica*, en "La musica a Brescia nel Settecento. Grafo edizioni. Brescia. 1981. Págs. 9-56.

⁶⁹ Fueron consultados: Paganuzzi, y otros: *La musica a Verona*. Banca Mutua Popolare di Verona. 1976.- Turrini, Giuseppe: *L'Accademie Filarmonica di Verona della fundazione (Maggio 1543) al 1600, e il suo patrimonio musicale antico*. Verona. 1941.- Piazzzi, A. E. Paganuzzi y otros: *Mille anni di Musica nella biblioteca capitolare di Verona*. Biblioteca Capitolare di Verona, 1985.

⁷⁰ Desenzano, localidad próxima a Salò fue el lugar elegido por el operista Ferdinando Bertoni para su retiro; siendo también salodiano y nacido apenas tres años después de

1. 2. Buono Chiodi en Santiago de Compostela (1770-1783)

Obtener la plaza de maestro de capilla de la catedral de Santiago era una de las mejores satisfacciones para cualquier músico, tanto nacional como extranjero. Ello se debía fundamentalmente a las buenas condiciones salariales que ofrecía el Cabildo compostelano, y a la importancia histórica y cultural de esta ciudad.

Consideramos oportuno, pues, exponer, aunque sea brevemente, el estado de la población, de la cultura y de la sociedad que rodeó la vida de Chiodi desde su llegada a Santiago.

Santiago de Compostela fue, desde la Edad Media hasta mediados del siglo XVIII, la principal ciudad de Galicia. Poco antes de comenzar el siglo XIX era, con diferencia, el centro urbano más poblado de Galicia. Contaba entonces con unos cinco mil habitantes⁷¹.

En la sociedad compostelana existía una jerarquía de clases encabezada por una "élite de composición heterogénea". La composición de esa sociedad era la siguiente: los regidores y altos oficiales públicos; los nobles, caballeros e hidalgos; el alto clero de canónigos, racioneros y prebendados; los altos dignatarios de la curia y una minoría de comerciantes (apenas una docena)⁷². En medio de todo

Chiodi, pensamos en la posibilidad de hallar entre los papeles de Bertoni alguna referencia a su colega. Nos hemos encontrado con que en el archivo del Duomo solo existen libros de registro de bautismos de fechas posteriores a las que nos interesaban, y libros de registro de Misas, posteriores a 1800. En el Archivo del "Comune" no hay tampoco documentos del siglo XVIII.

⁷¹ Lucas Labrada, J: *Descripción económica del Reino de Galicia*. Primera ed. La Coruña 184, reeditada por e. Galaxia, Vigo, 1971. La población en otras ciudades gallegas era la siguiente: Mondoñedo y 12 pueblos comprendidos en su jurisdicción: 1.834 vecinos; la ciudad de Tuy y su jurisdicción: 1.624; Orense y pueblos de su partido: 2.648; y la ciudad de Lugo y su jurisdicción: 2.755 (Cf. op. cit. pág. 86).

⁷² Cf. La voz "Santiago" en *Gran Enciclopedia gallega*, tomo 28. Editor Silverio Cañada. Gijón, 1974. Pág. 41.

esto, llamaba la atención el crecido número de clérigos y religiosos. Santiago era, en esos momentos, la capital gallega que contaba con una población "clerical o "levítica" más abundante⁷³. Este hecho sorprendía a los visitantes y peregrinos que acudían a Compostela. El viajero inglés William Dalrymple, escribió en su diario, después de visitar Santiago en septiembre de 1774: (...) *la ciudad estaba rebo-sante de curas que, por disfrutar de grandes ingresos, vivían con lujo y toda clase de relajaciones*⁷⁴.

Pertenecían a la clase media pequeños rentistas, personas de profesiones liberales y pequeños burócratas (abogados, escribanos, notarios, ministros de la justicia y de la administración...), comerciantes, empresarios del transporte, las clases superiores del artesanado y el bajo clero. Todos, con lujo y opulencia, llevaban una vida confortable y decorosa. Algunos incluso disfrutaban de elevados ingresos y de cierta estima social, y recibían el tratamiento de "don". Vivían, por lo general en casa arrendadas, aunque, como contrapartida, eran los que más invertían en la adquisición de bienes raíces⁷⁵.

El aspecto externo de la ciudad, parece ser que dejaba mucho que desear. Otro ilustre viajero, Alexander Jardine, ha reflejado la triste impresión que le produjo Santiago; en su diario plasmó su impresión sobre los principales edificios de la ciudad: (...) *están contruidos en un estilo primitivo, y se encuentran sucios y medio arruinados*⁷⁶. Sólo destaca, en medio de todo el conjunto urbano, (...) *algún gótico de calidad en un hospital, y algo de dórico puro y atrevido en San Martín*⁷⁷. Ni siquiera la catedral compostelana le merece aprecio alguno a Jardine; al contrario, le parece que *con toda su riqueza y ornamentación, no es más que un lóbrego calabozo*⁷⁸.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Robertson, Ian: *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la ascensión de Carlos III hasta 1855*. Serbal. CSIC. 1988. Pág. 94.

⁷⁵ Cf. Gran Enciclopedia Gallega, Págs. 40ss.

⁷⁶ Robertson, op. cit. pág. 122.

⁷⁷ Se refiere al Hostal de los Reyes Católicos, en donde, junto con el gótico, se impone un rico estilo plateresco; y al Monasterio de San Martín Pinario, por aquellos años reformado recientemente siguiendo la estética del Neoclasicismo.

⁷⁸ Robertson, op. cit. Pág. 122.

No debió exagerar mucho A. Jardine en su relato, ya que también el canónico y erudito compostelano, López Ferreiro ha dejado testimonio de que Santiago, a mediados del XVIII, inspiraba al visitante *cierta repugnancia*; apuntaba asimismo que *en todo tiempo y especialmente en los años de Jubileo, la ciudad de Santiago fue objeto de continua romería, en la cual no era escaso el contingente de pobres imposibilitados conducidos en carretas que se atravesaban en las calles y con sus voces plañideras, y a veces importunas (sic) molestaban a los devotos y peregrinos*⁷⁹.

En efecto, Santiago era el centro de reunión, el punto de llegada de un gran número de mendigos y de gente desvalida y enferma, que acudía a la ciudad en busca de la ayuda económica de los peregrinos que pasaban por la misma. Esta situación comenzó desde el mismo momento del inicio de las peregrinaciones.

A mediados del siglo XVIII, cuando la preocupación por el urbanismo y las mejoras de las condiciones higiénicas de las ciudades españolas era objeto de estudio por el Gobierno central y autoridades civiles de cada región, comenzó un proceso de lenta transformación de los núcleos urbanos más destacados del país.

En Santiago, esta labor de reforma social, fue emprendida por el arzobispo D. Bartolomé Rajoy y Losada, y secundada por el gobierno civil y religioso de la ciudad.

La tarea no era fácil dado que las dos clases sociales de mayor peso en Santiago _los eclesiásticos y los hidalgos_ vivían anclados en un sistema de signo claramente conservador. La Ilustración _con todo lo que el término lleva consigo_ no llegó a penetrar totalmente en la sociedad compostelana.

Pese a todo, tanto el arzobispo Rajoy como su sucesor, Francisco A. Bocanegra, promovieron proyectos de reforma de la ciudad, en todos los aspectos. Rajoy deseaba embellecer la ciudad construyendo nuevos edificios o reformando los ya existentes. Entre 1766 y 1772 promovió, entre otras iniciativas, la edificación del llamado "Seminario de Confesores", lugar en el que residirían el

⁷⁹ López-Ferreiro, A: *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago. 1909. Vol. X. Págs. 123ss. Pág. 123ss.

maestro de capilla y los niños de coro, y otros acólitos y misarios de la catedral, además de una docena de confesores⁸⁰. Además, Rajoy consiguió que se nombrase un Corregidor *que tuviese bastante autoridad para imponer el orden, contener a los díscolos y hacer guardar los reglamentos que entonces se observaban en cualquier ciudad que se preciase de culta*⁸¹.

El arzobispo Bocanegra, hombre ilustrado, aunque totalmente imbuido por la doctrina jansenista, apenas tuvo la posibilidad de emprender proyectos semejantes a los de Rajoy; hacia 1773 (año en que ocupó la silla arzobispal en Santiago) comenzaron a vislumbrarse circunstancias nada favorables para el desarrollo de grandes obras arquitectónicas o urbanísticas. Todo su interés se centró en apoyar moral y económicamente las empresas bélicas del monarca, Carlos III⁸².

Este fue el contexto social en el que vivió nuestro músico, Buono Chiodi desde su ubicación en Santiago de Compostela. Por fortuna, en el campo de la música la situación no era la misma. En contraposición con el entorno histórico que hemos descrito, la música y los músicos de la catedral gozaron de uno de sus mejores momentos en toda la historia de la música de la catedral compostelana. Durante el magisterio de Chiodi (1770-1783) se puede hablar de una verdadera "Edad de Oro" de la música religiosa de la catedral de Santiago.

El nivel de calidad de la música y de los músicos de la catedral, no pasó desapercibida para los visitantes de la ciudad. Es bien elocuente el comentario anotado por Alexander Jardine, tras haber permanecido breve tiempo en Santiago, hacia 1778. Después de describir el semblante de una ciudad nada atractiva, Jardine señala: (...) *pero lo mejor aquí es la música religiosa, en muchos casos de primera calidad, tanto partitura como interpretación, contando con buenas voces e intérpretes instrumentales*⁸³. El ilustre viajero no se detuvo a indagar a qué o a quiénes se debía esa buena música; no obstante _no hay duda_ Jardine estaba encomiando las composiciones de Buono Chiodi y la capilla de música que él fue

⁸⁰ López Ferreiro, o. cit. Pág. 117.

⁸¹ Ibid. Pág. 121

⁸² Ibid. Vol. XI. Págs. 18ss.

⁸³ Robertson, op. cit. Pág. 122.

reformando desde el comienzo mismo de su magisterio en Santiago de Compostela.

Desde que comenzaron las gestiones para contratar a Buono Chiodi, hasta su definitivo establecimiento en Santiago, transcurrieron más de dos años.

En agosto de 1767 el maestro Cifuentes había solicitado al Cabildo que se le diese licencia para presentarse en la catedral sólo cuando se lo permitiese su salud⁸⁴. Su petición fue aceptada, y durante más de medio año, pudo sostenerse esta situación.

En marzo de 1768, en una reunión capitular, se propuso que *mediante el señor maestro de capilla se halla imposibilitado de trabajar, y tener noticia de que en Italia había uno excelente que intentaba venir*⁸⁵ era necesario tomar una resolución que pusiese fin a la inestabilidad de la capilla de música de la catedral.

Ese maestro italiano que *intentaba venir*, era Buono Chiodi, que conocía la situación de la capilla de música de Santiago de Compostela, gracias *posiblemente* a la información que le enviaba su alumno Giuseppe Ferrari y también a las referencias que él mismo pudo escuchar directamente de los hermanos Gaspar y José Servida *músicos trompa de la catedral de Santiago* que realizaron un viaje a Italia (concretamente a Lodi) entre 1765 y en 1767.

En mayo de 1768 el Cabildo de Santiago acordó, definitivamente, realizar los trámites oportunos para contratar al maestro que sustituyese a Cifuentes. Se nombró una comisión entre los miembros del Cabildo, dándole facultades para elegir al nuevo maestro de capilla *con la futura del magisterio después de la muerte del actual, que sea clérigo español, si se encontrare con todas las calidades*

⁸⁴ Cf. Ap. I, 2.

⁸⁵ Cf. Ap. II, 4.

*necesarias, y con el competente salario, sin poner edictos, eligiéndole sólo en virtud de los informes que se tomasen de España, hallándole, o si no del reino o provincia donde mejor lo hubiese*⁸⁶.

Dicha comisión sólo consideró adecuado para ese cargo a Francisco Javier García, conocido como "El Españolito", maestro de capilla en Zaragoza. Intentaron, pues, que viniese a Santiago pero, según se lee en las Actas, el citado maestro *no quería venir*⁸⁷.

No hallando ningún otro candidato válido, dentro de la larga relación de maestros de capilla de otras catedrales de España⁸⁸, el Cabildo decidió contratar al maestro italiano, del que ya tenía buenas referencias.

Mientras se realizaban estos trámites, al menos dos músicos españoles aspiraron obtener la codiciada plaza de maestro de capilla de Santiago: Pedro Aranaz y Vides⁸⁹ y Cayetano Echevarría⁹⁰. Ambos maestros tenían ya un reconocido prestigio cuando escribieron al Cabildo de Santiago.

⁸⁶ Cf. Ap. II, 5.

⁸⁷ Cf. Ap. II, 7.

⁸⁸ Hacia 1769-70 en las diversas capillas de música de España ejercían su magisterio los siguientes maestros de capilla: Francisco Courcelle y Juan Sesé (Capilla Real), Manuel Mencía (Monasterio de Descalzas Reales de Madrid), Antonio Rodríguez de Hita (Real Capilla y Monasterio de la Encarnación de Madrid), Antonio Soler (Monasterio de El Escorial), Juan Rosell (cat. de Toledo), Pedro Aranaz y Vides (cat. de Cuenca), Juan de Encano (cat. de Soria), Juan Montón (cat. de Segovia), Juan Oliac y Serra (cat. de Avila), Juan Martín (cat. de Salamanca), Sebastián Tomás (cat. de Valladolid), Manuel Santotis (cat. de Palencia), Francisco Hernández Illana (cat. de Burgos), Pedro Furió (cat. de León), Enrique Manuel de Villaverde (cat. de Oviedo), Antonio García de Carrasquedo (cat. de Santander), José de Larrañaga (Santuario de Aránzazu), Juan Antonio de Múgica (cat. de Pamplona), Francisco Javier García (Seo de Zaragoza), Cayetano Echevarría (Basílica del Pilar de Zaragoza), Vicente Martínez (Teruel), Juan José Llorente (Colegiata de Logroño), Francisco Vicente (cat. de Burgo de Osma), Diego Pérez Camino (Santo Domingo de la Calzada, en La Rioja), ? Viñas (cat. de Calahorra), Antonio Anselmo (Abadía de Montserrat), José Durán (cat. de Barcelona), Pedro Antonio Moulleó (Iglesia de Santa María del Mar, en Barcelona), Antonio Sala (cat. de Lérida), Enmanuel Gonima (cat. de Gerona), Antonio Milá (cat. de Tarragona), Francisco Morera (cat. de Valencia), Manuel Just (Colegio Corpus Christi, en Valencia), Antonio Ripa Blánquez (cat. de Sevilla), Francisco Gómez de Cañate (Colegiata de Jerez de la Frontera), Antonio Moy (Colegiata de Osuna), Juan Pascual Valdivia (Colegiata de Olivares), Jaime Torrens (cat. de Málaga) José Zanuca (Colegiata de Antequera), Antonio Caballero (cat. de Granada), J. Manuel González Gaitán (cat. de Córdoba), Francisco Soler (cat. de Jaén), Domingo de Santiago (Monasterio de Guadalupe, en Cáceres), Agustín de Valladares (cat. de Badajoz), Juan Santiago Palomino (cat. de Plasencia), Joaquín García (Las Palmas de Gran Canaria), Manuel Mancebo Alonso (cat. de Zamora).

⁸⁹ Cf. Ap. III, 1.

⁹⁰ Cf. Ap. III, 12.

Aranaz en la misma carta en la cual expresa su deseo de realizar la oposición en Santiago, señala también su intención de concursar para el magisterio de capilla de la catedral de Valencia. Al parecer, no consiguió ninguna de las dos; en Octubre de 1769 fue nombrado maestro de capilla de la catedral de Cuenca.

La carta de Cayetano Echevarría, maestro de capilla del Pilar de Zaragoza, debió ser enviada poco antes de 1770, año en que abandonó definitivamente la plaza que poseía en Zaragoza. Es probable que el Cabildo compostelano no haya tenido en cuenta su ofrecimiento por tener determinado ya contratar a Chiodi.

Consideramos que no ha sido mera casualidad el que tanto Aranaz como Echevarría hayan decidido opositar a la plaza de maestro de capilla en Santiago. Ambos músicos habían sido alumnos de Francisco Javier García, "El Españolito", el único maestro que mereció el aprecio del Cabildo compostelano en el momento de elegir al sustituto de Pedro Cifuentes. Es probable que, al negarse "El Españolito" a dejar la plaza que ocupaba en la catedral de Zaragoza, sus dos discípulos _conociendo las intenciones del Cabildo de Santiago_ creyeron estar en buenas condiciones para pretender el puesto de maestro de capilla de la catedral compostelana. Pero ambas ofertas no fueron tenidas en cuenta por el Cabildo compostelano. Ni siquiera consta ninguna de las dos noticias en las Actas Capitulares de la catedral.

A comienzos del mes de abril de 1770, un canónigo de la catedral de Santiago, Joaquín Pardo, se desplazó a Italia para realizar el contrato definitivo con Chiodi. El encuentro entre ambos tuvo lugar en Milán o en Lodi⁹¹, en abril de 1770. El traslado a España del músico italiano debió realizarse hacia mediados de junio del mismo año. Con Chiodi vinieron *dos chicos* que también pasaron a formar parte de la capilla de música compostelana⁹².

⁹¹ Cf. Ap. II, 9 y 10. En el primer documento consta que el contrato fue realizado en Milán; sin embargo, en el segundo documento, se dice que se efectuó en Lodi.

⁹² El 26 de junio de 1770 el Cabildo acordó abonar los gastos del viaje de Chiodi a Santiago, y dos días más tarde, se acordó admitir en la capilla de música a los dos muchachos que viajaron con él (Cf. Ap. II, 11 y 12).

Chiodi se convirtió en maestro de capilla con todos los derechos y obligaciones después de la muerte de Cifuentes, en septiembre de 1771⁹³. Se le concedieron las mismas prerrogativas que había disfrutado el maestro Cifuentes, salvo aquéllas que eran exclusivas para los canónigos con "Capa de Coro"⁹⁴.

Sus funciones fueron las propias de todo maestro de capilla: educar y mantener a los seises, dirigir los ensayos y las funciones de música, y componer lo que el Cabildo le señalase. Pero, hay motivos para pensar que incluso realizó tareas que no eran propias de su cargo. Por ejemplo, en 1780, el Cabildo acordó que no se encargase él directamente de recoger los memoriales de quienes solicitaban licencia para salir fuera de la catedral a la capilla de música⁹⁵. Asimismo, en el Acta que menciona la noticia de su muerte, el Cabildo acordó dar una cantidad de dinero para costear su funeral (...) *atendiendo el Cabildo el amor y fidelidad con que dicho maestro desempeñó su empleo y otros encargos que se han puesto a su cuidado* (...) ⁹⁶.

Desde la llegada de Chiodi a Santiago apenas ha quedado reflejada noticia alguna de su vida y su trabajo en la catedral. Sólo consta que, a finales de 1776 se le otorgó un mes de licencia a fin de curarse de alguna enfermedad o achaque⁹⁷; y otra licencia de veinte días para salir fuera de la ciudad con su alumno Carlos Mauro⁹⁸.

Hasta aquí no hay nada de relieve en la vida de Chiodi. Pero entre 1777 y 1778 sucedió un hecho que refleja las buenas relaciones del maestro de capilla y el Cabildo compostelano.

Chiodi, en marzo de 1777, obtuvo una licencia poco frecuente en la vida de un maestro de capilla. El Cabildo le permitió viajar a Italia, durante todo un año, sin

⁹³ Cf. . Ap. I, 52.

⁹⁴ Cf. Ap. II, 15.

⁹⁵ Cf. Ap. II, 24.

⁹⁶ Cf. Ap. II, 31.

⁹⁷ Cf. Ap. II, 19.

⁹⁸ Cf. Ap. II, 25.

poner obstáculo alguno a su petición⁹⁹. Es de suponer que habría dejado compuesto el repertorio musical necesario durante su ausencia.

Fue entonces, cuando _aprovechando precisamente que Chiodi no estaba en Santiago_ el arzobispo de la diócesis, Francisco Alejandro Bocanegra, escribió al Cabildo de la catedral una dura carta en la que señalaba que la música que se le ponía a los oficios litúrgicos *no es propia del templo, sino de un teatro de comedias: porque todo su aire es profano, y raramente se oye un golpe que mueva a devoción*. Proponía además que se destituyese a Chiodi, y que en su lugar se pudiese a algún otro músico del país¹⁰⁰. La intención de Bocanegra puede que no fuese tanto una crítica a la música de Chiodi, como tratar de recomendar al Cabildo a algún protegido. Pero nadie se inmutó ante esta protesta y Chiodi conservó la misma reputación en Santiago como hasta entonces¹⁰¹.

Se desconocen los motivos que llevaron a Chiodi a viajar a su patria. En 1778 todavía vivía su padre y su hermana en Salò; es posible pues, que se desplazase por algún asunto familiar (la ancianidad de su padre, dotar a algún sobrino...).

En 1783 solicitó un aumento de salario para mantener a los niños de coro. Del acuerdo que se redactó otorgando lo pedido, se deduce que Chiodi percibía "gratificaciones" por parte del Cabildo para el sostenimiento de los seises; estas "gratificaciones", sin duda, fueron una importante fuente de ingresos para sostener el cuidado de esos niños durante los años anteriores a esta petición¹⁰².

El 6 de noviembre de 1783 se puso en conocimiento del Cabildo que el maestro de capilla estaba *gravemente enfermo* ¹⁰³ y, casi repentinamente, murió al día siguiente. Fue enterrado, según su deseo, en el convento de Carmelitas de Santiago¹⁰⁴.

⁹⁹ Cf. Ap. II, 20.

¹⁰⁰ Cf. Ap. II, 21.

¹⁰¹ Cf. Ap. II, 22 y 23. Cf. Alén, M.P.: *Un síntoma de la crisis del italianismo ...*

¹⁰² Cf. Ap. II, 27.

¹⁰³ Cf. Ap. II, 29.

¹⁰⁴ Cf. Ap. II, 30.

Según el testimonio de las Actas Capitulares, Chiodi no parece haber dejado nada para costear _ni siquiera_ su funeral¹⁰⁵. Sin embargo, el testamento efectuado por Chiodi ocho días antes de su muerte, refleja que había destinado suficiente dinero para los gastos de su entierro y funerales, así como para las misas que por él se celebrarían en los meses y años posteriores, tanto en Santiago como en su ciudad natal, y también lo que había donado a algunas obras benéficas¹⁰⁶.

Hasta el momento presente no se había tratado de averiguar dónde se hallaba este importante documento (el testamento de Chiodi). Consideramos que el hallazgo del mismo, en la catedral de Santiago _entre varios legajos sin catalogar y en total desorden_ es una de las mayores aportaciones de nuestro trabajo de investigación. En ese extenso escrito hallamos valiosos datos sobre su vida, su obra, su carácter y el trato que tuvo con quienes le rodearon.

El Acta notarial que recoge el testamento de Chiodi se halla en perfecto estado de conservación; su lectura resulta fácil, dada la cuidada grafía del notario (Pedro Barcala). En él se atestigua el lugar de nacimiento de Chiodi, los vínculos que mantuvo con su familia de Salò _con su hermana, casada y con varios hijos_ y también su estado sacerdotal. Además, como es obvio, refleja los bienes que poseía _más de los que hasta ahora se le atribuían_ y las últimas disposiciones para después de su muerte.

Una copia de este testamento fue enviada a Italia. Y todo parece indicar que su conocimiento no sólo se redujo al ámbito de sus familiares, sino que llegó a un círculo más amplio de personalidades de su país; de otro modo no se explica cómo se cita la existencia de este documento en los diccionarios y enciclopedias de Brescia, ni la importancia que se le da al citado documento en estas fuentes.

En consecuencia, se deduce que sus compatriotas reconocieron el mérito de Chiodi hasta el punto de incluirlo entre sus más ilustres personajes históricos. El olvido posterior de su persona ha sido motivado por la falta de interés de historiadores y musicólogos, tanto españoles como italianos, que, lejos de investi-

¹⁰⁵ Cf. Ap. II, 31.

¹⁰⁶ Cf. Ap. II, 28.

gar en las verdaderas fuentes, se han limitado a refundir datos no comprobados, confusos e incluso, a veces, falsos.

2. LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE CHIODI

2.1. Características generales

Las únicas composiciones de Buono Chiodi conocidas hasta el momento se conservan en el Archivo Musical de la catedral de Santiago de Compostela.

Tanto las partituras como la gran mayoría de las particellas de estas obras son autógrafas, y muestran la habilidad y facilidad compositiva de Chiodi; su grafía es ágil, fluida, como si obrase siempre con prisa, o bajo los imperativos de su inspiración.

Las particellas que no son autógrafas fueron copiadas, bien por italianos, bien por Estévez o por algún otro copista de Santiago. Algunas *_muy pocas_* son copias realizadas posteriormente; esto puede ser debido a que fueron obras que, por la frecuencia con que se empleaban, sufrieron un desgaste y fue preciso renovarlas. En otros términos, este hecho señala de modo indirecto qué obras tuvieron más o menos aceptación en el público de la época o en años sucesivos.

Se observan diferencias de carácter formal entre las partituras realizadas en Italia y las realizadas en España. Por una parte, el papel y la tinta empleados son distintos; las que trajo de Italia presentan generalmente un formato apaisado, con una tinta de color claro. Las partituras compuestas en Santiago, realizadas en

papeles de tamaño mayor que las italianas, están escritas en sentido vertical (las partituras) y horizontal (las particellas). La tinta es de color más oscuro que las italianas.

Además se observa cómo fue evolucionando la grafía de Chiodi a través de los años. En los comienzos de su producción tenía una escritura cuidada, escolástica y más bien con caracteres redondeados; poco a poco esa escritura fue adquiriendo formas más estilizadas y ágiles, y fue perdiendo también la claridad y pulcritud que se observa en sus primeras obras.

Esa destreza en la grafía que le caracteriza es también causa, junto con los factores que a continuación señalamos, de no pocos problemas para reconocer y transcribir hoy día sus obras.

1. - Existen muchas partituras que se nos presentan llenas de enmiendas, con folios total o parcialmente tachados; otras partituras están incompletas (sólo aparece indicada la voz cantante y algún instrumento de acompañamiento, o únicamente éstos, sin saber a que voz está destinada la obra, etc.). A veces también es difícil entender el texto literario, sobre todo cuando el texto es original y está en castellano.

Esto constituye hoy día un problema para nosotros; sin embargo, es de suponer que Chiodi escribía de modo que los músicos de la catedral le entendía perfectamente¹⁰⁷.

2. - Otra peculiaridad es el aparente _y a veces no tan aparente_ desorden que presentan los papeles por él escritos.

A veces utilizaba el anverso del papel de otras composiciones desechadas, de modo que resulta difícil seguirlas, e incluso en ocasiones es imposible reconstruirlas _a no ser que, por fortuna, se hayan conservado la totalidad de esos papeles sueltos_ ; son muy pocos los casos en que hallamos esos papeles cosidos con gruesos hilos, formando cuadernillos.

¹⁰⁷ López-Calo, J: *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca. 1972. Pág.84

3. - Chiodi además compuso varias obras "parodia". Realizaba una composición, y años más tarde _en ningún caso hemos hallado especificada la fecha_ la reformaba ligeramente, de modo que la música apenas sufría alteración alguna, mientras tomaba la letra de otra obra litúrgica (salmos, secuencia o cualquier otra oración). Las minúsculas variaciones musicales se reducen a acomodar una determinada palabra a una melodía predeterminada. En ningún caso volvía a hacer una partitura distinta para la nueva obra; todo lo hacía y rehacía sobre la partitura original, con tinta de otro color (generalmente más oscura).

Con todo, esas obras parodia no son fruto de una improvisación de último momento. Todo está meticulosamente calculado.

No podemos saber el porqué y el cuándo ha realizado estas obras "parodia". Caben señalar, entre otras, dos razones:

a) Para salir airoso de una situación comprometida, en momentos en que _por circunstancias muy especiales_ no pudo componer obras enteramente nuevas.

b) Por propia voluntad, es decir, deliberadamente. Su habilidad le llevaría a enfrentarse con este tipo de iniciativas, perfectamente llevadas a buen término.

4. - Chiodi nunca firmaba sus obras, y sólo en contados casos hallamos indicado su nombre en las particellas copiadas. Nos hallamos pues, ante algunas partituras que, no siendo autógrafas, ni portadoras de ningún tipo de referencia a su autor, es difícil saber si realmente son obras de Chiodi. En este caso, se debe analizar el estilo de la composición en cuestión para determinar si es o no de Chiodi. Ese análisis revela casi siempre la identidad del autor; únicamente en una mínima parte de esas partituras persiste la duda.

5.- En las indicaciones de partituras y particellas autógrafas Chiodi utiliza una mezcla de términos italianos y españoles. Para los nombres de las voces generalmente usa los términos "canto", "alto", "tenore" y "basso". Sin embargo, para la voz más aguda, también utiliza la palabra castellana "tiple". Para los instrumentos emplea indistintamente términos en italiano (violino primo, violino secundo, violone, flauto, corno...) y en castellano (violín, violón, flauta, trompa...).

Otro tipo de indicaciones están escritas en un incorrecto castellano, pero perfectamente inteligibles.

6.- En la mayoría de los casos no hay una correspondencia exacta entre lo escrito en las partituras y lo que aparece en las particellas. Lo más frecuente es que el número de particellas sea superior al de las voces e instrumentos que se indican en la partitura. Suelen ser añadidas las cuatro voces de un "segundo coro", y también algunas partes de instrumentos. En concreto, la particella de la viola siempre ha sido añadida posteriormente por el mismo Chiodi, a una composición ya completa. Lo mismo ocurre con la particella del oboe en un elevado número de villancicos; en las obras en latín lo normal es que aparezcan en la partitura dos oboes.

2.2. Aspectos particulares de cada género

Examinaremos por grupos las particularidades que presentan las obras de Chiodi, según los diversos géneros que cultivó. Tomamos como referencia la recopilación realizada en 1892 por el canónigo de la catedral, Santiago Tafall, por ser la relación más antigua y la más cercana a la época en que vivió Chiodi. Teniendo la citada recopilación podemos indicar _con relativo acierto_ qué obras de Chiodi se conservan y cuáles se han extraviado¹⁰⁸.

Antífonas marianas. Se conservan tres *Regina coeli*, todos en modo mayor (Re, Fa y Do) y los tres están simplemente esbozadas. Curiosamente, la

¹⁰⁸ Arch. CS. Mss. que contiene el *Catálogo de las obras que se conservan en el Archivo musical de la Santa Iglesia Metropolitana de Santiago y breve noticia de sus autores. 1892.*

partitura de una de estas composiciones se halla al final de un cuadernillo que contiene un *Kyrie a 4 voces de 1766*¹⁰⁹.

De la *Salve Regina* "a due voci", en modo menor (sol), se conservan la partitura autógrafa y las particellas, también autógrafas. También en este caso existe disparidad entre una y otra fuente. En la partitura las voces son TB; pero las particellas añaden la parte de un "alto obligatto".

Cánticos Evangélicos- Hemos hallado el *Benedictus* "para la *Settimana Santa*", a ocho voces, del que da cuenta en su inventario Tafall, pero no se hallaba en el catálogo del Dr. López-Calo. Se conservan la partitura y las particellas, está fechado con el año 1778, y compuesto en solm. Existe una copia posterior (posiblemente de Tafall).

En total son seis los cantos del *Magnificat* que se conservan de Chiodi y que con seguridad le pertenecen; existen otras tres composiciones de este género que difícilmente se le pueden atribuir, aunque es posible que Chiodi las haya utilizado; de hecho se hallan situadas entre el resto de los papeles del músico italiano y _sobre todo en el caso de una_ no existen razones de peso para sostener que no haya podido ser compuesta por él; en cuanto a las otras dos, por ser particellas escritas en su totalidad por copista desconocido, resulta aventurado atribuírselas a Chiodi.

Dos de estos *Magnificat* fueron compuestos en el mismo año (1780); otra de estas obras, fue compuesta antes de la llegada de Chiodi a España: el *Magnificat* a 4 voces en MibM, con fecha del 18 de mayo de 1764¹¹⁰; existen dos series de la misma obra; una de copista italiano y otra, posiblemente, de copista español.

Todas están compuestas en modo mayor, en tonalidades muy variadas (Mib, Sol, Do, Fa, La, Re).

¹⁰⁹ Cf. Catálogo, nº 76.

¹¹⁰ Cf. Catálogo, nº 6.

Dos de estos Magnificat han llegado hasta nosotros incompletos. Es el único problema de conservación que presenta este conjunto de composiciones.

Chiodi también compuso varios cánticos de *Pange lingua* y *Tantum ergo*. De los diecinueve que menciona Tafall, sólo han llegado hasta nosotros catorce; otros seis (dos *Pange lingua*, y tres *Tantum ergo*) se le atribuyen a Chiodi, aunque no hay razones de peso que lo aseguren.

Sólo dos de los *Tantum ergo*, fueron compuestos para ocho voces. El resto son para cuatro voces simples, alguno a tres y otros a dos voces.

Es muy probable que parte de estas composiciones hayan sido realizadas en Italia, y que al pasar a España, hayan sido enriquecidas tanto vocal como instrumentalmente. Las tonalidades predominantes son Re y Fa.

Las partituras _casi todas autógrafas_ y particellas se hallan en buenas condiciones.

Himnos, invocaciones e introitos- Este apartado comprende dos "*Ave maris stella*", un "*Te Deum*", dos "*Veni Creator*", un "*Vexilla Regis*", cuatro "*Domine ad adiuvandum me festina*" y tres "*introitos*".

Los dos *Ave maris stella*, ambos en re, son autógrafos y están fechados, uno en 1770 y otro en 1778. Los dos son a 8 voces.

Aunque de breve extensión, por su propia naturaleza, Chiodi les ha dado un considerable desarrollo. Ha dejado también detallado el modo cantar este género de obras; en varias particellas de una de ellas apunta Chiodi: *después del verso canta el coro y después da capo*¹¹¹..

La partitura de la que corresponde a 1770 está incompleta. Sólo se conserva la primera estrofa. Se puede reconstruir, sin embargo, gracias a que existen todas las particellas. La pérdida de parte de esta partitura quizás se deba al

¹¹¹ Cf. Catálogo, nº 13.

abundante uso que de ella se ha hecho dada su gran calidad artística. A fines del siglo pasado Santiago Tafall escribió en la portada "muy buena"¹¹².

El *Te Deum* es otra de las obras "parodia" de Chiodi. Basándose en la misma melodía Chiodi sobrepuso un salmo *Beatus vir*.

El *Veni Creator* a 4v se comenta ya en el análisis que de él realizamos. El *Veni Creator* a 8v . no presenta ninguna novedad.

El *Vexilla regis* debió de ser compuesto primero para tres voces (ATB); más tarde se le añadió la voz de tiple (la particella es también autógrafa, como las demás, pero la tinta es de distinto color).

Se conservan todas las partituras y particellas de los *Domine ad adiuvandum me festina*. Dos son a cuatro voces; otro es a ocho voces, en dos coros (principal y "ripieno"), siendo el 2º una duplicación del 1º; y un cuarto parece ser a cinco voces: en la partitura Chiodi sólo escribió la parte del "bajo obligatto", pero hay cinco particellas correspondientes a cinco voces distintas (SATTB). Todos tienen orquesta.

Los *Introitos* no merecen mayores comentarios que los señalados en el catálogo.

Lamentaciones de Semana Santa.- Se conservan siete partituras autógrafas y las particellas correspondientes, en su mayoría también autógrafas, de las Lamentaciones que compuso Chiodi.

Todas corresponden al período de su estancia en Santiago, desde 1771 a 1781 (las cinco restantes en 1771, 1772, 1774, 1776 y 1779. Se hallan pues, bien distribuidas en la producción musical de Chiodi en Santiago. Aunque se haya perdido alguna de estas composiciones, con las existentes, Chiodi hubiese

¹¹² Cf. Catálogo, nº 12.

cumplido perfectamente con su obligación de renovar con continuidad el repertorio de este género de música sacra¹¹³.

Las hay a dúo, a cuatro a doble coro y a ocho voces. Las dos que son para dúo han sido concebidas expresamente para los mejores cantores de la capilla de música: los tiple José Ferrari y Feliz Pergamo, y los contraltos Carlos Mauro y Juan Brunelli. La orquestación es la típica de Chiodi: dos oboes, dos trompas, dos violines, viola y acompañamiento para clave, por estar prohibido el órgano en Semana Santa.

Más de la mitad de estas Lamentaciones corresponden al Miércoles Santo; dos al Jueves, y una al Viernes Santo. Es decir, son Lamentaciones que no constituyen ningún ciclo completo para los oficios de Semana Santa.

Las tonalidades varían, predominando las compuestas en modo menor (mi, sol, do, re, Do, Mib y Sol), el modo acorde con el carácter de estas piezas.

El estado de conservación de estas siete Lamentaciones es casi perfecto, y es posible realizar sin problema una transcripción moderna de cualquiera de ellas.

Letanías a la Virgen- Se conservan cuatro *Letanías* a la Virgen. Tres, de las cuatro partituras, son autógrafas y para cuatro voces. Están todas en modo mayor (Re) excepto una, que está en modo menor (sol).

Las partituras de estas letanías no coinciden exactamente con las particellas existentes. En una, por ejemplo, las voces que aparecen en la partitura son SSB, mientras que las de las particellas son STB; en otra, en la partitura hay tres voces (TTB), pero en las particellas son cuatro (STTB). En una tercera, la particella del S fue añadida posteriormente. Otra de estas letanías está simplemente esbozada en la partitura, pues sólo hay escrita una voz vocal, cuando en realidad, el título indica "a 4 voci".

¹¹³ En la relación de S. Tafall también se citan siete Lamentaciones, por lo que es posible que Chiodi no haya compuesto ninguna otra.

Esto quiere decir que ninguna de las letanías debió ser interpretada siempre del mismo modo; posiblemente Chiodi tuvo que ir adaptando cada composición a los distintos medios humanos y también a las diversas funciones en las que se interpretaron tales letanías.

Misas y partes sueltas de la Misa.- Parece ser que se conservan las quince Misas compuestas por Chiodi en Santiago. De las todas ellas, sólo tenemos las partituras de cuatro; el resto se pueden reconstruir gracias a que se conservan las particellas.

En su mayoría no están fechadas. Sin embargo, es bastante probable que hayan sido compuestas durante los años de magisterio en Santiago¹¹⁴. Como hecho curioso, se observa que el número de misas que se conservan _quince_ es mayor que el número de años que Chiodi vivió en Santiago, lo cual quiere decir que compuso más de una Misa por año.

Estas Misas son composiciones muy extensas; pero su extensión no implica que sea menor su calidad musical. Algunas de sus partes fueron posteriormente escritas en papeles independientes, para ser interpretadas posiblemente en ocasiones diversas a las de su estreno o en las fiestas de mayor solemnidad. Este grupo de obras constituyen lo que denominamos "partes sueltas de la Misa".

En estas composiciones está presentes los elementos (ornamentación, virtuosismo vocal e instrumental, etc.) propios del género de la ópera. Es decir, no tienen el carácter austero que una Misa requiere. De hecho, el canónigo D. Santiago Tafall, a fines del pasado siglo, incluso llegó a censurar una de ellas: en la portada de la *Misa a 8 de trompas* está escrita la anotación *Prohibida. El V.P. Santiago Tafall*¹¹⁵.

¹¹⁴ La grafía y el formato responden al tipo que hemos considerado que era propio de la música realizada en España.

¹¹⁵ Cf. Catálogo, nº 58.

Estas Misas son todas para ocho voces con orquesta. De las quince compuestas, sólo dos están en modo menor (sol y la). En las restantes, Chiodi recurrió al modo mayor, más brillantes y de mayor efecto y lucidez. Las tonalidades más utilizadas por Chiodi son Re y Fa.

Todas tienen las cinco partes del ordinario de la Misa: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei+Benedictus. A pesar del cambio de tonalidades que se produce entre estas partes, la Misa constituye un todo; empiezan y acaban en la misma tonalidad.

El estado de conservación de estas Misas es bueno. El único problema que presentaban era el desorden en que se hallaban las particellas antes de realizar nuestra catalogación; por no tener unas partituras que nos pudiesen servir de guías, y por ser compuestas en su mayoría en las mismas tonalidades, hemos tenido mayores dificultades para reorganizarlas.

Las Misas, como el resto de las obras de Chiodi, no están firmadas, sin embargo, podemos atribuírselas sin a reserva a Chiodi bien por la fecha de composición, cuando está indicada, o bien por el estilo y la grafía que presentan.

Motetes.- Se conservan veintisiete motetes de Chiodi. Esta cifra es inferior a la que había registrado Tafall en 1892 (unos treinta y seis). Se desconocen con exactitud las causas de estas pérdidas, pero hay razones para apuntar que pudieron deberse a la falta de previsión de Chiodi al componer estos motetes. El maestro italiano, además de no firmar ninguna de ellas, tampoco parece haberse preocupado por conservar las partituras originales. Se le atribuyen a Chiodi por el estilo en el que están compuestos, y también por la similitud de formato que presentan. Al menos dos de ellos fueron compuestos en Italia; la mayoría fueron copiados en particellas por Estévez, el gran copista de la catedral compostelana de la época¹¹⁶.

¹¹⁶ Uno compuesto en 1766 (nº 126) y otro con fecha del 15 de febrero de 1769 (nº 111).

Son motetes que están dedicados a festividades del Señor, de la Virgen, de los Angeles o de los Santos. Todos en latín, salvo el motete en castellano "Oh admirable Sacramento". Característica común a todos ellos es la brevedad de las frases, que se van repitiendo, de diversos modos, prolongándose así la composición. Además, casi todos tienen una estructura tripartita, y _especialmente los compuestos para una sola voz, están pensados para el lucimiento personal de la voz cantante.

Frente a los trece motetes que fueron compuestos para ocho voces, unos nueve parece ser que sólo se interpretaron a tres voces más un "segundo coro" y cinco, a solo de tiple.

Los de siete voces resultan un tanto atípicos dentro del modo de componer de la música española de la época; el segundo coro siempre comprende las voces SATB, mientras que en el primero suele faltar el bajo vocal o _con menos frecuencia_ alguna otra voz.

Los compuestos para un solista, están todos destinados a un tiple y constan de recitativo y aria. Se asemejan mucho a una típica cantata profana de la misma época.

El estado de conservación de todos estos motetes es bueno; además, por tratarse _en su mayoría_ de papeles copiados con cuidada caligrafía, son perfectamente legibles.

Resulta un misterio saber cuál o cuáles fueron los autores de las letras de estos motetes. Su valor no es sobresaliente _e incluso a veces resulta extraño o enigmático el significado de sus frases¹¹⁷_ pero intentan adecuarse perfectamente a las circunstancias para las que se compusieron. Algunos, como el "Assumpsit Iesus" se basan en una cita bíblica.

¹¹⁷ Un ejemplo es el motete titulado *Contra vos oh monstra horrenda*(composición nº104).

Salmos.- Para tratar de los Salmos necesariamente ha de hacerse por partes, dada la cantidad y variedad de los mismos.

No podemos decir si se han conservado o no todos los salmos compuestos por Chiodi, dado que ni siquiera tenemos la referencia de Tafall, ya que él los agrupó por "series", pero no especificó cual era el contenido de cada uno de éstos grupos "seriados". Al igual que las Misas, los papeles de los Salmos estaban en completo desorden, debido _posiblemente_ a que eran las composiciones de uso más frecuente en la catedral, y por tanto, las que corrían constantemente de mano en mano.

El grupo de los salmos *Beatus vir* son los que menos problemas presentan. Se conservan seis obras, a 2, 4 y 8 voces; existen las partituras autógrafas de cuatro, las particellas de éstas y las particellas de los otros dos. Fueron compuestos en estilo "concertato" o para dos coros: coro primero y coro "di ripieno".

Los siete *Confitebor* que se conservan poseen una enorme extensión. Sólo hay una excepción: el llamado *Confitebor corriente*, que es bastante breve. De las siete partituras sólo se conservan cinco. No obstante, el estilo de estas obras, y el hecho de que gran parte de las particellas sean autógrafas contribuyen a asegurar que se trata de obras auténticas de Chiodi.

Al contrario de lo que parecía suceder con los *Beatus vir*, la mayoría de los *Confitebor* fueron compuestos en España, según se deduce de las fechas que se señalan en sus portadas. Cabe destacar la excepción de uno compuesto en 1759, fecha relativamente temprana en el conjunto de la vida musical de Chiodi.

Son obras, en general, compuestas para pocas voces (dos, tres y cinco). Y realizados en modo mayor (Do Re, Fa Sol.y La).

Se conocen actualmente veintiún *Dixit Dominus* compuestos por Chiodi. El mayor problema que presenta este amplio conjunto de obras es la práctica inexistencia de partituras, de modo que estas obras sólo se conocen a través de las particellas. Esto dificulta a veces la identificación, no sólo exacta de un papel concreto, sino también la atribución precisa de algunas de estas obras a Chiodi. De hecho, actualmente, y a falta de un análisis exhaustivo de estas

composiciones, no podemos afirmar que todas sean del maestro italiano; al menos cabe dudar de cinco de ellas.

Estas obras tampoco están, en su mayoría, fechadas. Quiere esto decir que el criterio cronológico no es válido en este caso para atribuir esas composiciones a Chiodi, ni se puede determinar el ritmo con el que fueron escritas. Parece ser que casi todas fueron realizadas en Italia. Sólo cuatro están datadas en Santiago.

Las tonalidades predominantes son Re, Fa y Sol. Y de las veintiuna composiciones, al menos unas diecisiete están en modo mayor.

Uno de estos salmos está precedido por la invocación *Domine ad adiuvandum me festina*¹¹⁸.

Curiosamente, no hay ningún Dixit a una sola voz. Como mínimo presentan tres voces, y la mayoría son a cuatro "a concerto", o a cuatro y ocho voces.

Este corpus musical de los *Dixit Dominus* es el más dañado por el paso de los años. Algunos están incompletos y otros muy deteriorados, debido posiblemente a su frecuente utilización en la Liturgia de las Horas.

Los *Laudate pueri Dominum* compuestos por Chiodi se nos presentan con la suficiente claridad de orden como para poder catalogarlos y estudiarlos con facilidad.

Se conservan cinco de las ocho partituras de estos salmos. Pero, como ya se ha comentado en otras ocasiones, existen divergencias entre lo escrito en éstas y las particellas de esas obras. Por ejemplo, en el "Laudate pueri a 4 con los llenos" las voces no son 4 sino 5 (SSATB); en el "Laudate pueri con órgano obbligato" la partitura señala cinco voces (SSATB); en cambio, las particellas son cinco, más un segundo coro que duplica al primero.

Las tonalidades son diversas, pero siempre en modo mayor.

¹¹⁸Cf. Catálogo, nº 163.

Al menos son catorce los *Miserere* compuestos por Chiodi. Se conservan sólo once partituras. El resto de estas composiciones habría que recomponerlas guiándose de las particellas existentes; tres de ellos están incompletos.

Son obras muy extensas; tanto es así que el maestro Melchor López ha dejado señalado en la portada de uno la siguiente anotación: "Es largo, pues dura cerca de tres cuartos de hora"¹¹⁹.

Los hay a cuatro y a ocho voces, es decir, hay dos coros, siendo el 2º de "ripieno".

El *Miserere para el Viernes Santo* ¹²⁰ debió ser muy usado durante todo el siglo XIX; estaba reservado en un legajo aparte, en medio de otras composiciones de uso frecuente en la catedral. De este *Miserere* de 1771 se conservan tanto la partitura como las particellas; éstas incluso se nos presentan por partida doble: una copia pertenece a la época de Chiodi y otra fue hecha posiblemente por Santiago Tafall.

Otros salmos compuestos por Chiodi son un *Beati immaculati in via*, un *De profundis clamavi*, un *Laetatus sum* a cuatro voces, un *Lauda Ierusalem* a cinco voces, otro *Lauda Ierusalem* a tres voces, y un *Laudate Dominum* a ocho voces.

El salmo de Calenda de Navidad *Beati immaculati in via* fue prohibido por el Sr. M. Lozano. De todos modos debió de ser muy usado después de la muerte de Chiodi, hasta fines del pasado siglo.

La melodía del *Laetatus sum* a cuatro voces sirve para dos obras: para el salmo *Laetatus sum* y para un *Domine ad adiuvandum me festina*. Inicialmente Chiodi debió componer el *Domine ad adiuvandum*, y luego adaptó su música para el *Laetatus sum*. Como en las demás obras de tipo "parodia", Chiodi apenas hizo modificación alguna en la partitura, salvo aquéllas derivadas de las diferencias de sílabas o acentos del texto.

¹¹⁹ Cf. Catálogo, nº 203.

¹²⁰ Cf. Catálogo, nº 200.

El *Lauda Ierusalem* en principio fue compuesto para 5 voces (SSATB), pero resultó a 9v. después de habersele añadido _en las particellas_ otras cuatro voces (SATB), que no son más que la duplicación de partes del primer coro. Lo mismo sucede con el otro *Lauda Ierusalem* a 3v (STB), que consta en realidad de ocho (SATB-SATB); la reelaboración de esta obra fue compleja; Chiodi le añadió la voz de alto.

El *Laudate Dominum* a ocho voces es otra obra "parodia". En principio, Chiodi compuso un "*Domine ad adiuvandum me festiva*"; luego _como se puede ver por la diferencia del color de las tintas empleadas_ le sobrepuso el *Laudate Dominum*. Además esta composición presenta una nueva particularidad: en la partitura existen las voces SSTB; en cambio, las particellas son para SATB, en dos coros¹²¹.

Sólo se conservan cuatro *juegos de Salmos* compuestos por Chiodi: uno de Nona, uno de Completas y dos de Vísperas; se le atribuye también otro juego de Completas.

Estos *juegos de Salmos* contienen diversas composiciones con un estilo musical común a todas ellas. Sin embargo, no dependen unas de otras; cada una está compuesta en una tonalidad, un tempo y una métrica diferentes. La unidad se manifiesta sólo en cuanto a la melodía, al ritmo y al sistema armónico.

El juego de *Salmos breves* (1770) está compuesto por los siguientes salmos:

<i>Dixit Dominus</i>	nº 157
<i>Confitebor tibi</i>	nº 140
<i>Beatus vir</i>	nº 131
<i>Laudate Dominum</i>	nº 178
<i>Laudate pueri</i>	nº 183
<i>Laetatus sum</i>	nº 171
<i>Nisi Dominus</i>	nº 209
<i>Lauda Ierusalem</i>	nº 174

¹²¹ Cf. Catálogo, nº 179.

Buono Chiodi

<i>Credidi</i>	nº 147
<i>Beati omnes</i>	nº 129
<i>Memento Domine</i>	nº 192
<i>In exitu</i>	nº 170

El juego de *Salmi di Nona per l'Assencione'* (1771) comprende los salmos:

<i>Mirabilia testimonia tua</i>	nº 194
<i>Clamavi</i>	nº 138
<i>Principes persecuti sunt</i>	nº 214

El juego de *Completas solemnes* (1772) comprende dos salmos y un Himno:

<i>Cum invocarem</i>	nº 150
<i>Qui habitat</i>	nº 215
<i>Te lucis ante terminum</i>	nº 35

El juego de *Vísperas de los Dolores de Nuestra Señora* está compuesto por los salmos:

<i>Credidi</i>	nº 149
<i>Eripe me Domine</i>	nº 169
<i>Voce mea</i>	nº 216

Secuencias.- Chiodi fue uno de los maestros de capilla de la catedral de Santiago que ha dejado compuestas un mayor número de secuencias. Se conservan las trece obras que ya fueron también inventariadas por Tafall.

Los cinco *Dies irae* presentan diversas particularidades. Resulta difícil saber, en algún caso, el número de voces exacto para el que fueron escritos (una de las partituras está esbozada y, curiosamente, en lugar de servir como guía la

música, lo hace la letra; otra de las partituras no especifica las claves de las dos voces cantantes...). Por otra parte, una de estas composiciones constituye una obra "parodia" de las que ya se ha visto algún ejemplo; sirviéndose de la misma partitura de un *Dixit Dominus* Chiodi adaptó el texto de un *Dies irae*; posiblemente el *Dixit* haya sido escrito en Italia, y el *Dies irae* en época posterior, posiblemente en España o al poco tiempo de llegar al país; el título en italiano ("Secuencia di Morti a 4 con istromenti") así parece indicarlo¹²²

El *Lauda Sion Salvatore* es una composición a 3 voces; la fecha está sin completar: 15 mag....; pero todo parece indicar que fue compuesto en Italia. (el título lleva añadida la frase "per il Giorno del Corpus Domini"¹²³).

Los seis *Stabat Mater* de Chiodi debieron ser compuestos tempranamente, en su mayoría en Italia. Se han conservado los seis, con sus partituras autógrafas correspondientes, y la mayoría de las particellas. Son obras de gran extensión.

La antigüedad de estas obras, y su posible vinculación directa con Italia, se hace más evidente al comprobar que al menos la mitad fueron escritos en estilo "concertato". Además las cuatro voces iniciales se han doblado con oras cuatro "di ripieno". Las tonalidades y modos no están sujetos a ningún criterio.

El *Victimae paschali laudes* contrasta con el resto de las secuencias por estar compuesto para ocho voces. Por lo demás no presenta ninguna otra novedad.

Villancicos.- Los villancicos que se pueden atribuir a Chiodi, sin ningún género de dudas, supera el número de trescientos. Estas obras se hallan separadas del resto de las composiciones de Chiodi, en legajos independientes de los de las obras en latín.

La práctica totalidad de los villancicos han llegado hasta nosotros con sus partituras y particellas correspondientes. Casi todas las partituras son autógrafas y,

¹²² Cf. Catálogo, nº 217.

¹²³ Cf. Catálogo, nº 222.

por lo general, están fechadas. Esto supone una gran ventaja ya que permite saber el ritmo de composición de Chiodi durante los trece años que estuvo en Santiago. Las particellas suelen ser copias _normalmente realizadas por Estévez_ ; en muchos casos, dada la cuidada caligrafía del copista, sirven para aclarar las dudas que con frecuencia presentan los papeles autógrafos de Chiodi.

Al igual que ocurre en otras obras de Chiodi _de un modo incluso más acentuado en el género de los villancicos_ existe bastante diversidad entre lo escrito en las partituras y en las particellas. Por lo general, en las partituras Chiodi sólo escribe para cuatro voces; al pasarlo a las particellas añadía otras cuatro, que no eran más que una simple duplicación de las primeras y componían el "segundo coro". Es decir, las obras así realizadas son en realidad a cuatro y ocho voces, distribuidas en dos coros; las voces del segundo coro intervienen para reforzar a las del primero, pero en ningún caso tienen protagonismo alguno.

Los cantores del "primer coro" tenían, pues, cada uno su correspondiente particella; a veces incluso aparece indicado el nombre del cantor al comienzo de particella. El "segundo coro" estaba formado fundamentalmente por los niños de coro y también por el resto de cantores adultos de la capilla de música. Una misma particella servía para cada dos cantores del "segundo coro"

Hay también villancicos para voz solista, ya sea tiple, alto, tenor o bajo.

La parte del oboe en muchas ocasiones fue añadida con posterioridad por el mismo Chiodi, al hacer las particellas. Ignoramos el porqué de esta adición; cabe suponer que Chiodi no consideraba imprescindible la intervención del oboe, y por tanto sólo lo añadió cuando había un músico que pudiese tocarlo.

Otro detalle peculiar de los villancicos de Chiodi es que, con frecuencia, hay indicaciones precisas sobre los cantores o instrumentistas que debían interpretarlos, y también sobre el modo según el cual debían representarse. De este modo, los villancicos, además de ser fuentes musicales, son verdaderas fuentes históricas, e incluso literarias. A través de ellos se refleja un tipo de vida, de sociedad y de lenguaje peculiar, propio de una región _Galicia_ diferente en muchos aspectos a cualquier otra de España. Nos hablan de un modo de vivir, de una

visión particular del mundo, de la fe de un pueblo y también de los aspectos más mundanos de un marco geográfico y humano propio de la zona en que nos movemos.

Operas, oratorios y música instrumental.- Solamente se conserva una ópera compuesta por Chiodi; se titula "La Birba" (1774); pertenece al género de ópera cómica. Se trata de una extensa obra, que hoy día presenta grandes dificultades para su transcripción. El principal problema es que existen dos versiones de la misma y ninguna de ellas está completa.

El único oratorio que puede ser atribuido a Chiodi con certeza es un *Oratorio a tre*, al que le faltan las partes destinadas a los coros.

Chiodi apenas compuso música estrictamente instrumental. Sólo se conserva una *Marchia para el abrir de la Puerta Sta*, compuesta en 1779. También hay un *Concerto grosso* y unas *Toccatas* copiados de puño y letra de Chiodi, pero por las características que presentan, creemos que no debe ser atribuidos a Chiodi. En concreto el género del "concerto grosso" había desaparecido ya en la primera mitad del XVIII.

CAPITULO III

CATÁLOGO MUSICAL DE LAS OBRAS DE CHIODI (Archivo musical de la catedral de Santiago)

1.1. Introducción al catálogo

1.2. Catálogo musical

Introducción al catálogo

A finales del siglo pasado, el canónigo de la catedral de Santiago, D. Santiago Tafall, realizó el primer inventario de todas las obras de música del archivo de dicha catedral.

Tafall no llegó a hacer una verdadera labor de catalogación, puesto que no señaló de ningún modo cada una de las piezas; su labor fue más bien de "organización" del archivo musical.

Se conserva el manuscrito en el que se hallan ordenadas todas las obras de los maestros de capilla que trabajaron en la catedral, y las obras de otros compositores nacionales y extranjeros que, por diversas circunstancias, se hallan en el archivo de la catedral de Santiago.

Tafall, en ese manuscrito, atribuye a Buono Chiodi algo más de quinientas composiciones, distribuidas del siguiente modo¹:

¹ Tafall, S: *Catálogo de las obras que se conservan en el Archivo Musical de la Santa Iglesia Metropolitana de Santiago y breve noticia de sus autores*. Mss. Sin catalogar del Arch. CS. 1892.

Introducción al catálogo

14	Misas completas a toda orquesta.
38	Misas incompletas
68	Oficios y villancicos de Navidad
110	Oficios y villancicos de Corpus
34	Oficios y villancicos de Corpus (otra serie)
28	Oficios y villancicos de Reyes
17	Villancicos de la Purísima Concepción
1	Villancico a la Virgen del Carmen
22	Villancicos al Santo Apóstol
36	Motetes varios
7	Lamentaciones
14	Misereres y Benedictus
26	Salmos
23	Salmos (otra serie)
15	Salmos (otra serie)
2	almos (otra serie)
3	Juegos de Completas de una Nona
6	Magnificats
6	Letanías y Salves
1	Te Deum
4	Himnos
3	Introitos
13	Secuencias varias
19	Tantum ergo

En 1972 se publicó lo que, en realidad, se puede considerar como el primer catálogo de las obras de música de la catedral compostelana. Su autor, el Dr. López-Calo, ha seguido el criterio de una ordenación cronológica y por autores. El

Introducción al catálogo

número de obras atribuidas a Buono Chiodi en este catálogo es superior al señalado por Tafall (unas quinientas cuarenta composiciones)².

La catalogación de las obras de Chiodi, realizada por el Dr. López-Calo, se configura de la siguiente manera³:

1. Misas: núms. 319-377
 - a) Misas solemnes: núms.319...
 - b) Otras misas (completas): núms.325...
 - c) Partes sueltas de misas (Kyries...): 333...
 - d) Misas de difuntos: núms.362...
 - e) Secuencias: núms.365...

2. Salmos: núms.378-465
 - a) Beatus vir: núms.376...
 - b) Confitebor: núms.381...
 - c) Dixit Dominus: núms.389...
 - d) Laudate pueri Dominum: núms. 411...
 - e) Miserere: núms. 419...
 - f) Otros salmos: núms. 432...
 - g) Grupos de salmos por Horas completas, compuestos como un *unum*: núms.445...
 - h) Magnificat: núms.450...

3. Motetes: núms. 466-492.

4. Lamentaciones: núms. 493-498.

5. Tantum ergo: núms. 499-519.

² López-Calo, J: *Catálogo musical del archivo de la Santa iglesia Catedral de Santiago*. Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación de Cuenca. 1972. Págs. 83-129.

³ En este catálogo, la numeración correspondiente a la producción musical de Chiodi abarca desde el número 319 al 861. Esto se debe a que, como ya se ha apuntado, el catálogo del Dr. López-Calo contiene además las obras de otros maestros de capilla de la catedral compostelana, que han precedido o sucedido a Buono Chiodi.

Introducción al catálogo

6. Miscelánea en latín: núms.520-535.
 - a) Letanías: núms.520...
 - b) Otros cánticos marianos: núms.524...
 - c) Composiciones varias: núms. 529...

7. Villancicos de Navidad: núms.536-704
 - a) De vísperas: núms.536...
 - b) De maitines: núms.550...
 - c) De calenda: 659...
 - d) De Reyes: núms.673...
 - e) Sin connotación específica: núms.702...

8. Villancicos del Corpus: núms.705-821.

9. Villancicos a la Virgen: núms.822-843.
 - a) A la Inmaculada: núms.822...
 - b) A otras invocaciones o misterios": núms.841...

10. Villancicos al Apóstol Santiago: núms.844-860.

11. Villancico para la entrada de un Arzobispo: núm.861.

12. Obras incompletas y papeles sueltos: núm.862.

Pese a la existencia de la citada relación de D. Santiago Tafall y del catálogo del Dr. López-Calo, hemos considerado oportuno elaborar una nueva clasificación de las obras de Buono Chiodi. Las razones son varias.

Por una parte, teniendo en cuenta la cantidad de composiciones de este maestro de capilla, estimamos que toda su producción musical merece ser tratada como un corpus único, sin estar incluido en el elenco de las obras de otros maestros de capilla que pasaron por la catedral de Santiago. Buono Chiodi _junto con Fray José de Vaquedano, y Melchor López_ ha dejado tan profunda huella en la música de la catedral y ha aportado a la misma tan abundante cantidad de obras,

Introducción al catálogo

que tanto su obra _como la Vaquedano y la de Melchor López_ puede y debe ser objeto de diversos estudios monográficos.

El Dr. López-Calo, en 1972, apuntó ya la necesidad de dedicarle una especial atención⁴. Esta sugerencia fue uno de los alicientes que motivaron nuestro trabajo de catalogación e investigación sobre este compositor italiano.

Por otra parte, consideramos también necesario _además de dar a conocer el elenco de las obras de Chiodi_ copiar los *incipit* de todas sus composiciones y elaborar así un catálogo más completo, tal y como se están realizando en la actualidad.

Cuando nos enfrentamos directamente con las obras de Chiodi, comprendimos la ardua tarea que nos esperaba y, al mismo tiempo, también nos percatamos más de cerca de la necesidad de elaborar un catálogo dedicado únicamente a su producción musical.

Ardua tarea ya que, como ya señaló el Dr. López-Calo en 1972, en los legajos que contienen la música de Chiodi (numerados por el citado autor del 9 al 51) hallamos múltiples "papeles sueltos", no sólo en los que ya se citan en el catálogo del Dr. López-Calo, sino en todos y cada uno de los legajos. Esos papeles son _como pudimos comprobar_ partes extraviadas de obras de Chiodi, que debían pasar a su lugar correspondiente para completar el elenco de obras ya catalogadas. Comprobamos también que entre esos papeles sueltos se hallaban obras completas o semi-completas, de las que nadie hasta entonces había dado razón de su existencia.

4

Existen, además de las obras catalogadas aquí, numerosos fragmentos de partituras y guiones de obras que van desde sencillos motetes hasta complejas óperas y oratorios; existen también gran número de particellas sueltas. Todos estos fragmentos son distintos de los elencados en el n° 375. Un paciente trabajo de separación y clasificación permitiría, sin duda, reunir varias obras enteras y encontrar el lugar apropiado, entre las que hemos catalogado, para no pocas particellas. Pero como un tal trabajo sería más propio de un estudio monográfico sobre Chiodi que de un catálogo general, nos hemos contentado con reunirlos en cuatro legajos que llevan los números 48, 49, 50 y 51 de nuestra ordenación del archivo. (Ibid. Pág. 129).

Introducción al catálogo

El criterio que hemos seguido para la elaboración de nuestro catálogo es el que, en cierta medida, nos ha ido dictando la experiencia del contacto directo con las obras de Buono Chiodi. Hubiese sido deseable, por ejemplo, haber podido realizar un catálogo guiándonos de un criterio cronológico; o hacer una reelaboración, tomando como base el el catálogo del Dr. López-Calo, haciendo las correcciones y añadiduras oportunas. Pero ninguna de las dos soluciones nos pareció válida.

Nos hallamos con la dificultad de que gran parte de la producción de Chiodi no está fechada. Por tanto, el criterio cronológico resultaba inadecuado o insuficiente.

Además encontramos también obstáculos insalvables al querer hacer enmiendas al catálogo del Dr. López-Calo. Por una parte, resultaba difícil incluir nuevas obras que hemos hallado durante nuestro trabajo de catalogación, respetando la numeración del catálogo del Dr. López-Calo. Por otra, también sería demasiado prolijo apuntar numerosas indicaciones _hasta ahora ignoradas_ que consideramos de importancia para conocer más a fondo la producción musical de Chiodi.

Por todo ello decidimos realizar un nuevo catálogo, siguiendo los criterios que ya son de uso general en este tipo de trabajos (la utilización de siglas para indicar las voces y los instrumentos, la ordenación de las obras por géneros musicales, la incorporación de los incipit, etc.).

Las aportaciones de nuestro trabajo de catalogación, además de las cuestiones de tipo formal, son principalmente, las siguientes:

- Hemos incluido una docena de obras _no catalogadas anteriormente_ que, sin duda, se pueden atribuir a Chiodi.
- Completamos un buen número de obras, cuyas particellas o partituras se hallaban fuera de lugar, o en medio de los legajos de "papeles sueltos" a los que hemos hecho alusión.

Introducción al catálogo

- Hemos podido también comprobar que algunas obras catalogadas como pertenecientes a un determinado género musical, no se corresponden con dicho género, por lo que las hemos incluido en su debido lugar.

- Descubrimos la existencia de diversas partituras que contienen dos composiciones musicales, con distinto texto, pero igual melodía. Y las hemos clasificado por ambos conceptos, según el género musical al que pertenece cada texto.

- Hemos señalado qué obras han sido reelaboradas por Chiodi, y en qué consisten esas reformas o nuevas adaptaciones de una misma pieza musical.

Los **criterios** que hemos seguido para la **elaboración** de este catálogo, son los que enumeramos a continuación:

1. - Hemos optado por la clasificación de las composiciones de Chiodi según los diversos **géneros musicales**, ordenándolos alfabéticamente:

a) Obras en latín (litúrgicas): antífonas, cánticos, himnos, invocaciones, introitos, lamentaciones, misas, motetes, salmos, secuencias, versos.

b) Obras en castellano: "cuatro" al Santísimo, motetes, villancicos.

c) Obras vocales (no litúrgicas): oratorios, óperas.

d) Obras instrumentales.

2.- Dentro de cada uno de los géneros hemos considerado prioritaria la **ordenación cronológica** de las obras. Así, figuran en primer lugar las composiciones que han sido fechadas por Chiodi y, a continuación, todas las demás, ordenadas por **tonalidades**.

Introducción al catálogo

3. - Los motetes y villancicos, que tienen un título específico, han sido catalogados siguiendo un criterio **alfabético**.

4. - La **numeración** de las obras es **correlativa**, es decir, aunque hemos hecho una división según los diversos géneros musicales, la numeración es continua, sin cortes ni divisiones.

5. - Hemos excluido de este catálogo todas las obras sobre las que no hay certeza absoluta de que pertenecen a Chiodi. Enumeramos estas obras "**dudosas**" en un apéndice aparte.

6. - Para la denominación de las voces e instrumentos se utilizan los nombres actualmente en uso. Sin embargo, hemos de advertir que Chiodi en sus obras no emplea algunos de esos términos. Al soprano lo llama "tiple" o "canto"; al tenor, "tenore"; al bajo, "basso"; a las trompas "corni, a la flauta "flauto", etc.

7. - En la mayoría de las obras de Chiodi aparecen palabras o expresiones en italiano (por ejemplo, "violino", "obbligato", "di concerto", "di ripieno"...). Por ser tan abundantes estas citas, se ha optado por hacer referencia de ellas sólo cuando es absolutamente necesario para identificar una determinada obra.

8. - Además de las **abreviaturas usuales**, hemos introducido **otras** para simplificar el texto:

partitura	ptr.
particella	pla.

Introducción al catálogo

autógrafa	aut.
copia	cop.
Catálogo del Dr. López Calo	C. L-C.
sin catalogar	sc

9. - En el apartado de "**Observaciones**" sólo hemos apuntado datos que contribuyen a destacar un aspecto peculiar de una obra concreta. Omitimos las referencias sobre el formato externo o el estado de conservación _salvo en casos específicos_ de cada obra, dado que no aportan nada, desde el punto de vista musicológico, al mayor conocimiento de las obras de Chiodi.

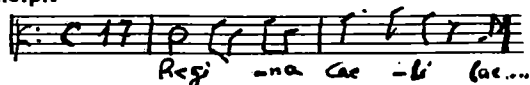
10. - Pese al exhaustivo examen de todos y cada uno de los "papeles sueltos" no hemos podido concretar en determinados casos a qué obras han pertenecido algunos de ellos; por tanto, los hemos reunido en un legajo aparte (**Leg. "Papeles sueltos"**). Se trata de fragmentos de composiciones que no contienen datos suficientes para concretar el lugar que les corresponde dentro de la producción musical de Chiodi. Omitimos citar esos "papeles sueltos", puesto que carecen de utilidad alguna en el momento presente.

ANTIFONAS MARIANAS

Nº 1

Título *Regina caeli*

Incipit



Tonalidad DoM

Voces A obligado

Instrumentos 2tp. 2vn. b. órg.

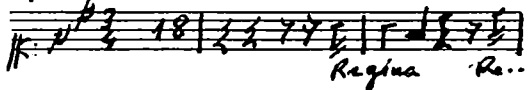
Observ. c. L-C. SC

Ptra. aut. esbozada y ptcls. aut.

Nº 2

Título *Regina caeli*

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

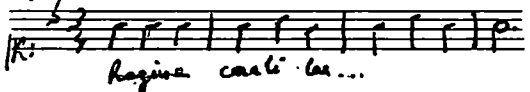
Observ. c. L-C. 526 / 30

Ptra. aut. No se especifica cuáles son las voces que cantan.

Nº 3

Título *Regina caeli a 4*

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos b.

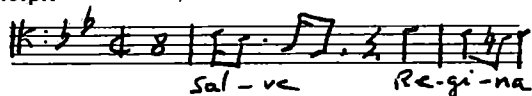
Observ. c. L-C. 527 / 30

Ptra. aut. y pilas.cop. Hay dos coros.

Nº 4a

Título *Salve (Regina) a due voci*

Incipit



Tonalidad solm

Voces TB

Instrumentos 2vn. ac.

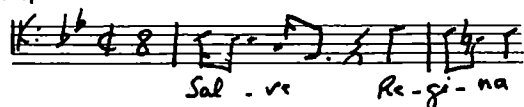
Observ. c. L-C. 528 / 30

Ptra.aut. y pllas.cop.

Nº 4b

Título *Salve (Regina) a due voci*

Incipit



Tonalidad solm

Voces ATB

Instrumentos 2vn. vc. órg.

Observ. c. L-C. 528 / 30

Ptra.aut. y pllas.cop. Igual al anterior, pero con "alto obbligato" añadido en pllas. por Chiodi.

CANTICOS

Nº 5

Fecha 1778

Incipit

Título *Benedictus "para la Settimana Santa"*



Tonalidad solm

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b.

Observ. c. L-C. SC

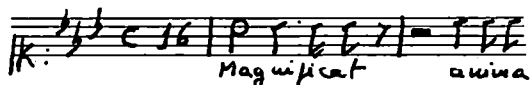
Ptra. aut. y pllas. cop. Existe ptra. completa y pllas sueltas copiadas en época posterior. Hay dos coros.

Nº 6

Fecha 1764

Incipit

Título *Magnificat a 4*



Tonalidad MibM

Voces SATB (SATB)

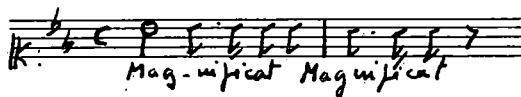
Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vc. cb.

Observ. c. L-C. 452 / 24

Ptra.aut. y pllas.cop. (sólo de las voces). Hay dos coros : de concierto y ripieno. Con fecha 18 de Mayo de 1764.

Nº 7 Fecha 1770
Título **Magnificat**

Incipit



Tonalidad SibM

Voces SATB (SATB)

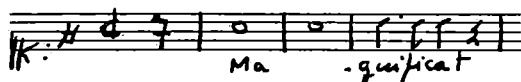
Instrumentos Sólo se conservan pllas. vn 1º y vn 2º

Observ. c. L-c. 449 / 17

Incompleto, puesto que es para dos coros y orquesta, pero sólo se conservan pllas. sueltas. Corresponde al Cántico final del juego de "Salmos breves"

Nº 8 Fecha 1773
Título **Magnificat**

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

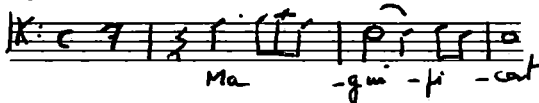
Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. 2órg.

Observ. c. L-c. 453 / 24

Ptra.aut.esbozada y pllas.aut. Hay dos coros

Nº 9 Fecha 1779
Título **Magnificat a 8**

Incipit



Tonalidad DoM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob.2tp. 2vn. vla. vin. 2órg.

Observ. c. L-c. 454 / 24

Pllas.aut. Hay dos coros . Incompleto: Faltan pllas. S1º y S2º.

Nº 10 Fecha 1780
Título **Magnificat**

Incipit



Tonalidad DoM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b. 2órg.

Observ. c. L-c. 455 / 24

Pllas.aut. Hay dos coros.

Nº **11** Fecha 1780
Título **Magnificat**

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vl. b. 2órg.

Observ. C. L-C. 456 / 24

Ptra.aut. incompleta y pllas. aut. completas.
Hay dos coros.

HIMNOS

Nº **12** Fecha 1770
Título **Ave maris stella**

Incipit



Tonalidad rem

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b. 2órg.

Observ. C. L-C. 524 / 30

Ptra. aut. y pllas.aut. La ptra. está incompleta,
ya que sólo se conserva la 1º estrofa. Nota de
Santiago Tafall: "muy buena". Hay dos coros.

Nº **13** Fecha 1778
Título **Ave maris stella**

Incipit



Tonalidad Tono de re

Voces SATB (SATB)

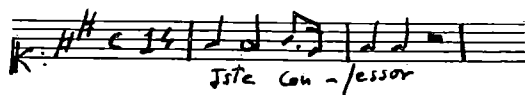
Instrumentos 2vn. "bajo violón", órg.

Observ. C. L-C. 525 / 30

Plls.aut. Algunas incompletas. Anotación de
Chiodi "Después del verso canta el coro y
después da capo". Hay dos coros.

Nº **14a**
Título **Iste Confessor**

Incipit



Tonalidad ReM

Voces STB

Instrumentos 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 530 / 30

Ptra. aut. y pllas.aut. En plla. órg. indica
"pieno".

Nº **14** b Fecha
Título **Iste Confessor**

Incipit



Tonalidad ReM

Voces S(A)TB

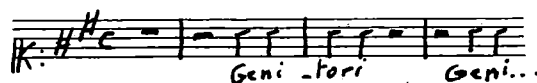
Instrumentos 2tp. 2vn. b. vin. órg.

Observ. c. L-c. 530 / 30

Ptra. aut. y pllas.aut. Igual al anterior pero con A y tp. añadidos en plla. por Chiodi.

Nº **15**
Título **Genitori "a Piero"**

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB

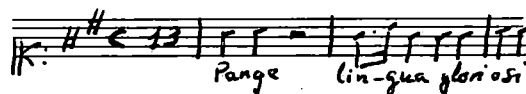
Instrumentos 2tp. 2vn. b. cb. vc. órg.

Observ. c. L-c. 516 / 27

Ptra.aut. esbozada y pllas.aut.

Nº **16**
Título **Pange lingua**

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB

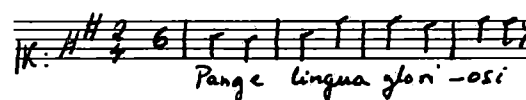
Instrumentos 2tp. 2vn. b. órg.

Observ. c. L-c. 499 / 27

Ptra. aut. y pllas. aut. En plla órg. 2º indica "pieno".

Nº **17**
Título **Pange lingua**

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 500 / 27

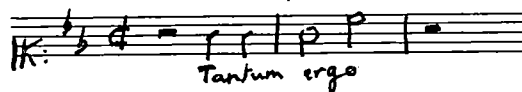
Ptra. aut. y pllas.aut.

Nº 18 Fecha 1771
Título *Tantum ergo*

Tonalidad ReM
Voces SATB
Instrumentos 2tp. 2vn. b. 2órg.
Observ. C. L-C. SC

Ptra. aut. en papeles de la Misa solemne nº 67 de nuestro catálogo.

Incipit



Nº 19 Fecha 1772
Título *Tantum ergo*

Tonalidad ReM
Voces SATB (SATB)
Instrumentos 2tp. 2vn. b. órg.
Observ. C. L-C. 501 / 27

Pllas.aut. Hay dos coros. Es igual al *Tantum ergo* nº 513 del C. L-C.

Incipit



Nº 20
Título *Tantum ergo*

Tonalidad ReM
Voces S (ATB)
Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b. vc.obligado, órg.
Observ. C. L-C. 508 / 27

Pllas.aut. Es a solo de S; pero en el "amen" pone "a pieno" y se suman las otras tres voces (ATB).

Incipit



Nº 21
Título *Tantum ergo "a canto obbligato"*

Tonalidad ReM
Voces S (ATB)
Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vc. cb. órg..
Observ. C. L-C. 509 / 27

Ptra.aut. y pllas.aut. y cop. En pila. vn.1º indica "per il genitori si va sula parte del primo violino, per nos esservi altro di obligato". En el "Genitori" se suman las otras tres voces (ATB).

Incipit



Nº 22

Título **Tantum ergo "a 4"**
"Himno al Santísimo"

Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2vn. ac. bn. órg.

Observ. c. L-c. 510 / 27

Pllas.cop. Incompleto: faltan pllas. A 2º, B 1º y 2º, y T 1º. Hay dos coros

Incipit



Nº 23

Título **Tantum ergo**

Tonalidad ReM

Voces SATB-SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. b. órg.

Observ. c. L-c. 512 / 27

Ptra. aut. y pllas.aut. muy deterioradas (casi ilegibles). Hav dos coros.

Incipit



Nº 24

Título **Tantum ergo "a canto solo"**

Tonalidad MibM

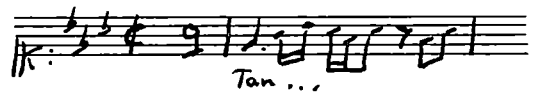
Voces S (ATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b. vc.obligado, órg.

Observ. c. L-c. 505 / 27

Pllas. aut. En el "amen" se suman las otras tres voces (ATB).

Incipit



Nº 25

Título **Tantum ergo**

Tonalidad MibM

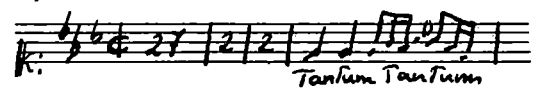
Voces S

Instrumentos 2ob. 2vn. b. vc.obligado, órg.

Observ. c. L-c. SC

Pllas.aut.

Incipit



Nº 26

Título **Tantum ergo**

Incipit



Tonalidad FaM

Voces S

Instrumentos ob. obligado, 2tp. 2vn. b. órg.

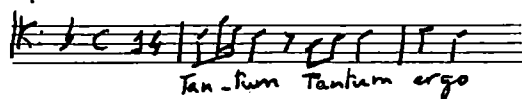
Observ. c. L-c. 502 / 27

Ptra.aut. y pllas.aut.

Nº 27

Título **Tantum ergo**

Incipit



Tonalidad FaM

Voces T

Instrumentos 2tp. 2vn. b. vc. órg.

Observ. c. L-c. 503 / 27

Ptra aut. esbozada y pllas. aut.

Nº 28

Título **Tantum ergo "con oboe obligado"**

Incipit



Tonalidad FaM

Voces S (TB)

Instrumentos ob. 2tp. 2vn. b. órg.

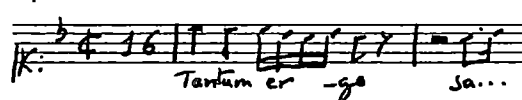
Observ. c. L-c. 506 / 27

Ptra.aut. y pllas.aut. En el "Genitori" se suman las voces de TB (STB).

Nº 29

Título **Tantum ergo**

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SS

Instrumentos 2fl. 2tp. 2vn. b. órg.

Observ. c. L-c. 514 / 27

Ptra. aut. y pllas.cop. Existen pllas. de "A di ripieno" (para el "Genitori"), y B (para el "Genitori").

Nº 30

Título *Tantum ergo "a due"*

Tonalidad SolM

Voces SA (TB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b. órg.

Observ. c. L-c. 511 / 27

Ptra y pllas.aut. Faltan las últimas páginas de la ptra. T y B sólo aparecen en el "Genitori". En ptra el A está en Do en 3º; en las pllas.es "canto 2º": es diferente al "canto obligado" y está en Do en 1º.

Nº 31

Título *Tantum ergo "a tre"*

Tonalidad solm

Voces SAB

Instrumentos 2tp. 2vn. b. vin. vc. órg.

Observ. c. L-c. 507 / 27

Ptra. aut. y pllas.aut. El "canto" es "obligato".

Nº 32

Título *Tantum ergo*

Tonalidad solm

Voces SATB (SATB)

Instrumentos -----

Observ. c. L-c. 515 / 27

Pllas. aut. Hay dos coros. Contiene también el "Gloria" nº 90 de nuestro catálogo.

Nº 33

Título *Tantum ergo a due con Genitori pieno e con violoncello ed oboe obbligati*

Tonalidad LaM

Voces SA (SATB)

Instrumentos ob.obligado, 2vn. b. vin. vc. cb. órg.

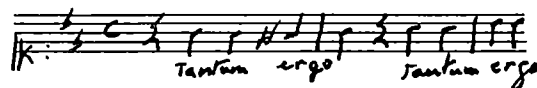
Observ. c. L-c. 504 / 27

Ptra. aut. y pllas.cop. A 2v y 4v (en el Genitori).

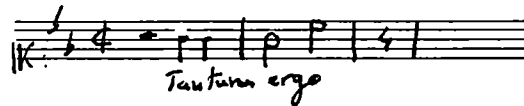
Incipt



Incipt



Incipt

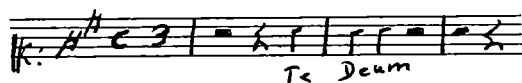


Incipt



Nº 34 Fecha 1766
Título *Te Deum "a 4 voci"*

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB

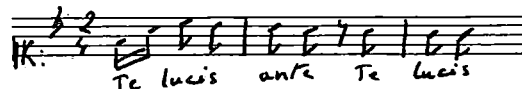
Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 532 / 30

Ptra. aut. y pllas.aut. y cop. de voces (faltan las de los instrumentos). Es la misma ptra. del "**Beatus vir**" nº 130 de nuestro catálogo. Con fecha 15 de febrero de 1766.

Nº 35 Fecha 1772
Título *Te lucis ante terminum*

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2vn. vla.añadida, b. órg

Observ. C. L-C. 450 / 21

Ptra. aut. muy deteriorada y pllas. cop. Corresponde al Himno a las "**Completas solemnes**". Con fecha: 15 de Enero de 1772.

Nº 36 Fecha 1773
Título *Veni Creator*

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2vn. vla. b. 2örg.

Observ. C. L-C. 534 / 30

Pllas.aut. Incompleto: falta plla. "örg. 1º". Hay dos coros.

Nº 37
Título *Veni Creator*

Incipit



Tonalidad DoM

Voces SATB

Instrumentos -----

Observ. C. L-C. 533 / 30

Pllas.aut. A cappella.

Nº 38 a

Título *Vexilla (Regis) a 4*

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB

Instrumentos 2vn.ac.

Observ. c. L-C. 535 / 30

Ptra.aut. y pllas.aut.

Nº 38 b

Título *Vexilla (Regis) a 4*

Incipit



Tonalidad ReM

Voces S(S)ATB

Instrumentos 2tp. 2vn. b. órg.

Observ. c. L-C. 535 / 30

Ptra.aut. y pllas.aut. Igual al anterior pero con un "canto 2º obligado" y tp. añadidos en pllas. por Chiodi.

INTROITOS

Nº 39

Título *Dispersit, dedit pauperibus*
Introitus Sancti Iohannis

Incipit



Tonalidad FaM

Voces STB

Instrumentos Sólo se conservan pllas. de vc. y cb.

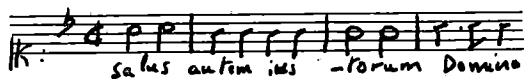
Observ. c. L-C. 529 / 30

Plas.aut.

Nº 40

Título *Salus autem*
"Introito per S. Termo"

Incipit



Tonalidad rem

Voces STB

Instrumentos 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 531 / 30

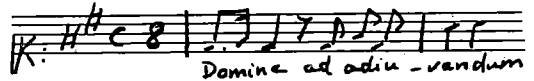
Ptra.aut. y pllas.aut. de las voces.

INVOCACIONES

Nº 41 a

Título *Domine ad adiuuandum*

Incipt



Tonalidad ReM

Voces B

Instrumentos 2vn. ac.

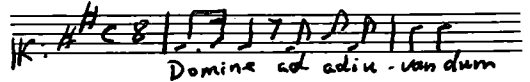
Observ. C. L-c. 462 / 19

Ptra.aut. y pllas.aut.

Nº 41 b

Título *Domine ad adiuuandum*

Incipt



Tonalidad ReM

Voces (SATT) B

Instrumentos 2tp. 2vn. vla. b. vc. órg.

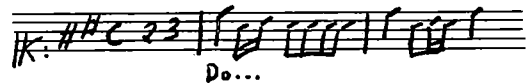
Observ. C. L-c. 462 / 19

Ptra.aut. y pllas.aut. Igual al anterior pero con más voces añadidas (SATT)B y orquesta: 2tp, vla, vc, ac y órg. (en pllas., añadidas por Chiodi)

Nº 42

Título *Domine ad adiuuandum*

Incipt



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-c. 463 / 19

Ptra.aut. y pllas.aut. Hay dos coros: de concierto y ripieno. Es la misma ptra del "Nisi Dominus", que comienza en "vanum est vobis", nº 213 de nuestro catálogo.

Nº 43

Título *Domine ad adiuuandum*

Incipt



Tonalidad FaM

Voces SATB

Instrumentos Fl. obligada, 2ob. 2tp. 2vn. vin. vc. órg.

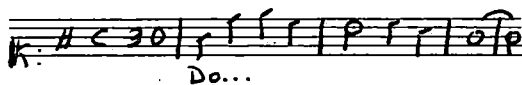
Observ. C. L-c. 464 / 19

Ptra.aut. esbozada y pllas. aut. En plla.de ob 1º anotación de Chiodi "Domine con flauto obbligato".

Nº 44

Título *Domine ad adiuvandum*

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. vc. órg.

Observ. c. L-C. 461 / 19

Ptra.aut. y pllas.aut. Hay dos coros.

Nº 45

Título *Domine ad adiuvandum*

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SSTB (SATB)

Instrumentos ob. añadido, 2tp. 2vn. vla. b. 2órg.

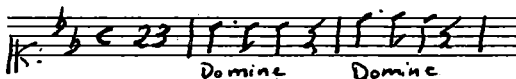
Observ. c. L-C. SC

Ptra. aut. Hay dos coros. Está en la misma ptra. del "**Laudate Dominum**" nº 179 de nuestro catálogo (nº 441 C. L-C.).

Nº 46

Título *Domine ad adiuvandum*

Incipit



Tonalidad SibM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos Sólo hay plla. de vc. obligado.

Observ. c. L-C. SC

Plas.aut. y cop. Hay dos coros: de concierto y ripieno. Es la misma ptra. del "**Laetatus sum**", nº 173, de nuestro catálogo (nº 436 del C. L-C.).

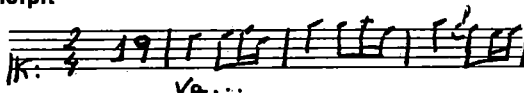
LAMENTACIONES DE SEMANA SANTA

Nº 47a Fecha 1771

Título *Et egressus est...*

Lamentación 2º per Il Mercodí Santo a due triple ed alto

Incipit



Tonalidad DoM

Voces SA

Instrumentos 2vn. b.

Observ. c. L-C. 495 / 26

Ptra.aut. y pllas. aut.

Nº 47 b Fecha 1771

Título **Et egressus est...**
*Lamentación 2º per II Mercodí Santo a due
tiple ed alto*

Tonalidad DoM

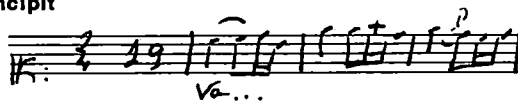
Voces SA

Instrumentos 2ob.2vn. vla. b.

Observ. C. L-C. 495 / 26

Pllas. aut. Igual al anterior pero con 2ob. y
vla. añadidos por Chiodi en pllas.

Incipit



Nº 48 Fecha 1771

Título **Matribus suis dixerunt...**
Lamentación 2º per II giovedì santo

Tonalidad SolM

Voces SA

Instrumentos 2ob. 2vn. vla. b.

Observ. C. L-C. 498 / 26

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. S: "Ferrari", A:
"Brunelli".

Incipit



Nº 49 Fecha 1772

Título **Cogitavit Dominus...**
*Lamentación primera para la tarde del Jueves
santo*

Tonalidad dom

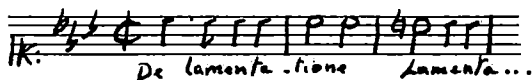
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2vn. vla. b. "cembalo"

Observ. C. L-C. 497 / 26

Ptra. aut. y pllas. aut. Hay dos coros.

Incipit



Nº 50 Fecha 1774

Título **Quomodo sedet sola...**
*Lamentación 1º para el miércoles santo de
capilla a 8*

Tonalidad mim

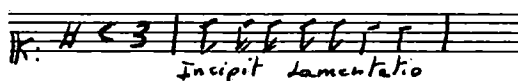
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2vn. vla. civ.

Observ. C. L-C. 493 / 26

Ptra. aut. y pllas. aut. Hay dos coros.

Incipit



Nº 51 Fecha 1776

Título **Cogitavit Dominus...**
Lamentación a 4 para la tarde del Viernes Santo

Tonalidad rem

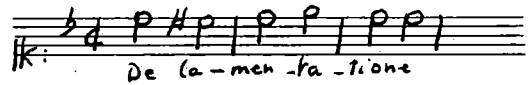
Voces SATB (SATB)

Instrumentos bn.

Observ. C. L-C. SC

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros. El bajo vocal es igual al bajo instrumental. Con fecha 17 de Enero de 1776.

Incipit



Nº 52 Fecha 1779

Título **Manum suam...**
Lamentación 3º a alto solo para la tarde del miércoles santo

Tonalidad MibM

Voces A

Instrumentos fl.obligada, 2tp. 2vn. vla. "bajo violón"

Observ. C. L-C. 496 / 26

Ptra. aut. y pllas. aut. Con fecha 10 de Marzo de 1779.

Incipit



Nº 53 Fecha 1781

Título **Quomodo sedet...**
Lamentación 1º para la tarde del miércoles santo. Año 1781

Tonalidad solm

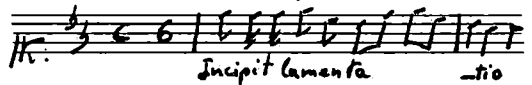
Voces SATB-SATB

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. "violón ac." clv.

Observ. C. L-C. 494 / 26

Ptra. aut. y pllas. aut. Hay dos coros.

Incipit



LETANIAS

Nº 54 a

Título **Letanía della B (eata) V (irgine) M (aria)**

Tonalidad ReM

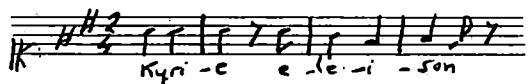
Voces SSB

Instrumentos ac.

Observ. C. L-C. 520 / 30

Ptra aut. y pllas. aut. de "S 2º", "T" y "B". La plla. de "T" es igual a la del "S 2º".

Incipit



Nº 54 b

Título *Letanía della B (eata) V (irgine) M (aria)*

Tonalidad ReM

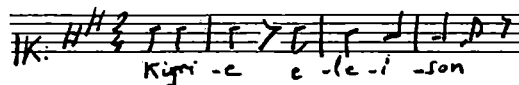
Voces SSB

Instrumentos ac.

Observ. c. L-C. 520 / 30

Ptra aut. y pllas.aut. Igual al anterior pero con 21 compases añadidos de introducción instrumental.

Incipit



Nº 55 a

Título *Letanía della B (eata) V(irgine) M (aria)*

Tonalidad ReM

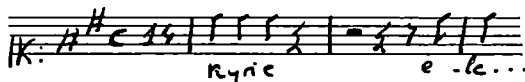
Voces STB

Instrumentos 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 521 / 30

Pllas.aut.

Incipit



Nº 55 b

Título *Letanía della B (eata) V(irgine) M (aria)*

Tonalidad ReM

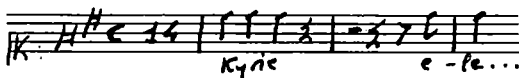
Voces ST(T)B

Instrumentos 2tp. 2vn. b. vin. órg.

Observ. c. L-C. 521 / 30

Pllas.aut. Igual al anterior pero con "T 2º" añadido en plla. por Chiodi

Incipit



Nº 56 a

Título *Letanía della B(eata) V(irgine) M (aria) a 4 voci*

Tonalidad ReM

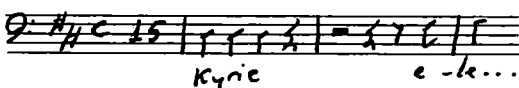
Voces B

Instrumentos 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 522 / 30

Ptra aut. y pllas. aut. En ptra. sólo figura la voz del Bajo, aunque indica "a 4 voci"

Incipit



Nº 56 b

Título *Letanía della B(eata) V(irgine) M (aria) a 4v*

Tonalidad ReM

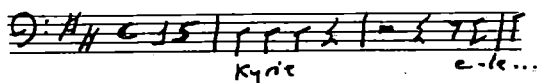
Voces (SAT)B

Instrumentos 2tp. 2vn. b. órg.

Observ. C. L-C. 522 / 30

Ptra aut. y pllas. aut. Igual al anterior pero con tres supuestas voces añadidas por Chiodi (de las cuales no hay pllas).

Incipit



Nº 57 a

Título *Letanía della B(eata)V(irgine) M (aria)*

Tonalidad solm

Voces TTB

Instrumentos 2vn.ac.

Observ. C. L-C. 523 / 30

Ptra. aut. y pllas.cop.

Incipit



Nº 57 b

Título *Letanía della B(eata)V(irgine) M (aria)*

Tonalidad solm

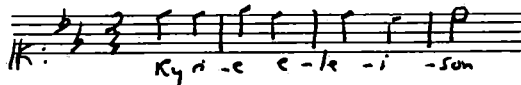
Voces (S)TTB

Instrumentos 2vn. vin. vc. órg.

Observ. C. L-C. 523 / 30

Ptra. aut. y pllas.cop. Igual al anterior pero con "S" añadido en plla. por Chiodi.

Incipit



MISAS

Nº 58

Fecha 1770

Título *Misa a 8 de trompas*

Tonalidad FaM

Voces SATB-SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. via. b. órg.

Observ. C. L-C. 330 / 10

Hay dos series: una de pllas. aut. (incompleta) y otra de pllas.cop. (completa). En la 2º, en plla. del bajo, anotación posterior "Prohibida. El V.P.Santiago Tafall". Hay dos coros.

Incipit



Nº 59 Fecha 1771
 Título **Misa solemne**

Tonalidad ReM
 Voces SATB (SATB)
 Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. añadida. ac. órg.
 Observ. C. L-C. 319 / 10
 Pllas.aut. Hay dos coros.

Nº 60 Fecha 1773
 Título **Misa solemne**

Tonalidad LaM
 Voces SATB (SATB)
 Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. 2órg.
 Observ. C. L-C. 323 / 10
 Pllas aut. Hay dos coros. Existe ptra. aut. del **Gloria y Credo**:SATB (SATB),ob. 2tp. 2vn. ac.(C.L-C. 357) y**Sanctus y Agnus Dei**:SATB, 2ob. 2tp.2vn.ac.(C.L-C. 361).Al final indica fecha: "Fin 6 septembre 1773"

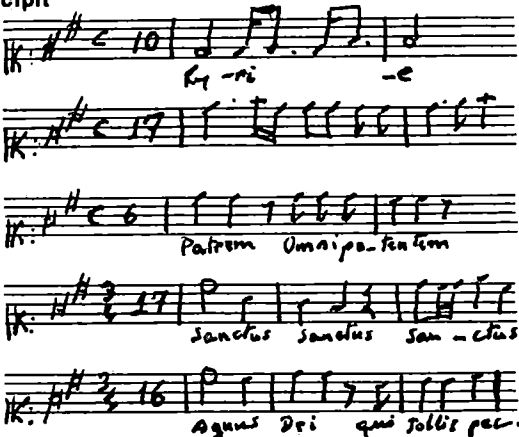
Nº 61 Fecha 1773
 Título **Misa a 8**

Tonalidad lam
 Voces SATB (SATB)
 Instrumentos 2vn. b.
 Observ. C. L-C. 332 / 12
 Pllas.aut. muy deterioradas. Incompleta: falta plla. de S 1º. Hay dos coros.

Nº 62 Fecha 1775
 Título **Misa solemne**

Tonalidad FaM
 Voces SATB (SATB)
 Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. 2órg.
 Observ. C. L-C. 320 / 9
 Pllas.aut. Hay dos coros.

Incipit



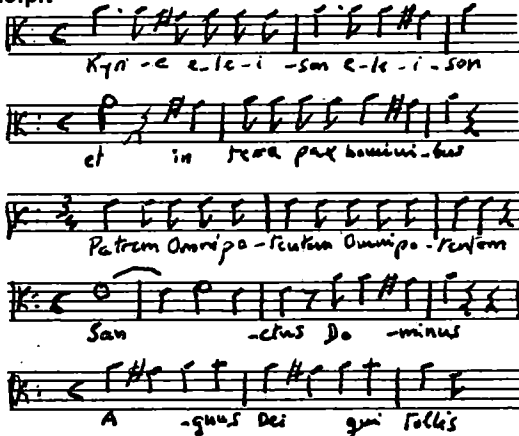
Ky-ri-e
 Patrem Omnipotentem
 Sanctus sanctus Sanctus
 Agnus Dei qui tollis pec...

Incipit



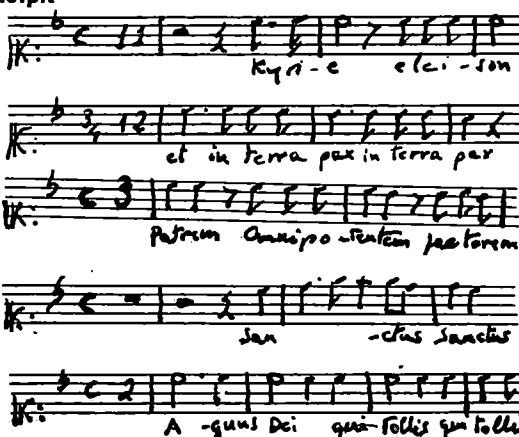
Ky-ri-e et in terra...
 Patrem Omnipotentem
 Sanctus...
 Agnus Dei qui tollis

Incipit



Ky-ri-e et in terra pax hominibus
 Patrem Omnipotentem Omnipotentem
 Sanctus Dominus Deus
 Agnus Dei qui tollis

Incipit



Ky-ri-e et in terra pax in terra pax
 Patrem Omnipotentem peccatorem
 Sanctus Sanctus
 Agnus Dei qui tollis qui tollis...

Nº 63 Fecha 1775
 Título **Misa solemne**

Tonalidad SibM
 Voces SATB (SATB)
 Instrumentos 2tp. 2vn. vla. b. órg.
 Observ. C. L-C. 320 / 9
 Pllas.cop. Hay dos coros. Existe prtra.aut. y varias pllas del Kyrie y Gloria y del Credo.
Kyrie y Gloria: SATB, 2tp. 2vn. b. órg. (C. L-C. 344). **Credo:** SATB, 2tp. 2vn. b. (C.L-C. 358).

Nº 64 Fecha 1780
 Título **Misa solemne a 8v**

Tonalidad FaM
 Voces SATB (SATB)
 Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. 2órg.
 Observ. C. L-C. 321 / 9
 Ptrra.aut. y pllas.aut. Hay dos coros.

Nº 65 a Fecha 1782
 Título **Misa a facistol**

Tonalidad ReM
 Voces SATB
 Instrumentos -----
 Observ. C. L-C. 325 / 11
 Ptrra. aut. y pllas.aut. A cappella.

Nº 65b Fecha 1782
 Título **Misa a facistol**

Tonalidad ReM
 Voces SATB (SATB)
 Instrumentos -----
 Observ. C. L-C. 325 / 11
 Ptrra. aut. y pllas.aut. Igual al anterior pero con un coro (que duplica al primero) añadido en pllas. por Chiodi. A cappella.

Incipit

Musical score for Kyrie and Gloria of Misa solemne (Nº 63). It consists of five staves of music. The first staff is for Kyrie, the second for Gloria, the third for Patrem Omnipotentem, the fourth for San..., and the fifth for Agnus Dei.

Incipit

Musical score for Kyrie and Gloria of Misa solemne a 8v (Nº 64). It consists of five staves of music. The first staff is for Kyrie e-le-ison, the second for et in terra pax pax, the third for Patrem Omnipotentem, the fourth for Sanctus Sanctus, and the fifth for Agnus Dei qui tollis.

Incipit

Musical score for Kyrie and Gloria of Misa a facistol (Nº 65a). It consists of five staves of music. The first staff is for Ky-ri-e, the second for et in terra pax homi..., the third for Pa-trem Omni-po-ten-tem, the fourth for San-ctus San-ctus, and the fifth for Agnus Dei qui.

Incipit

Musical score for Kyrie and Gloria of Misa a facistol (Nº 65b). It consists of five staves of music. The first staff is for Ky-ri-e, the second for et in terra pax homi..., the third for Pa-trem Omni-po-ten-tem, the fourth for San-ctus San-ctus, and the fifth for Agnus Dei qui.

Nº 66 Fecha 1782
 Título *Misa a 8 v*

Tonalidad ReM

Voces SATB-SATB

Instrumentos ob. 2vn. vla. "bajo acompañamiento" órg.

Observ. C. L.C. 326-7/11

Pllas.aut. Hay dos coros.

Nº 67

Título *Misa solemne*

Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob. 2tp. 2vn. vla. añadida. vin. cb. 2órg.

Observ. C. L.C. SC

Pllas.aut. Hay ptr.a.aut. del **Sanctus y Agnus Dei** (seguidos de un **Tantum ergo**): SATB, 2tp. 2vn. ac. 2órg. (nº 18 de nuestro catálogo).

Nº 68

Título *Misa a 8v*

Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob. 2vn. b. órg.

Observ. C. L.C. 328 / 10

Ptr.a. aut. y pllas.aut. Hay dos coros.

Nº 69

Título *Misa a 8 v*

Tonalidad FaM

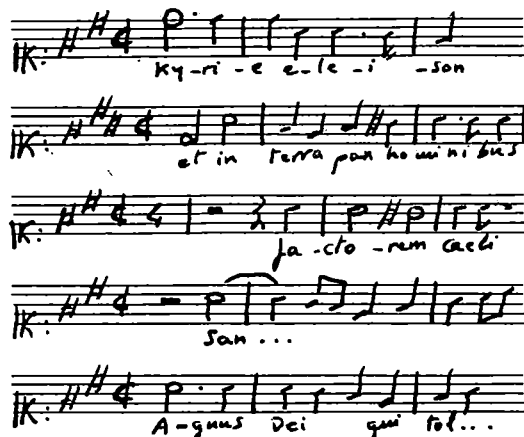
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b. bn. órg.

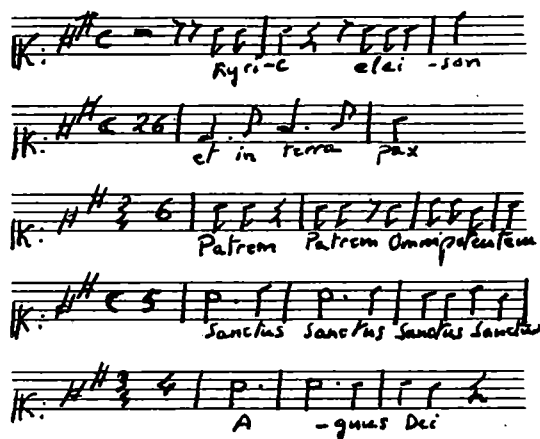
Observ. C. L.C. 329 / 10

Pllas.aut. Hay dos coros.

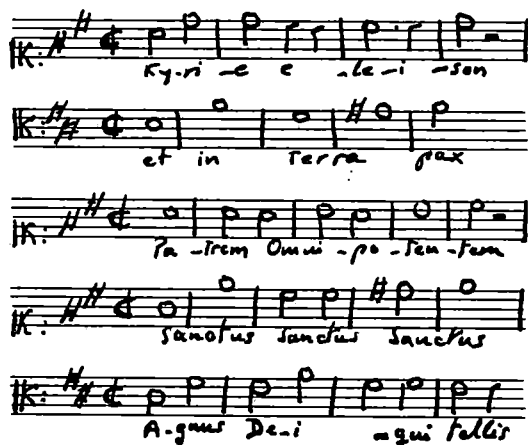
Incipit



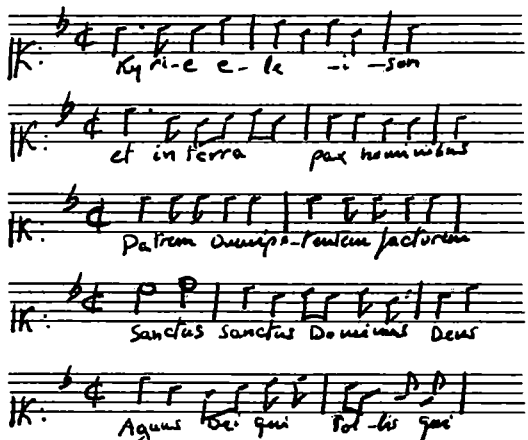
Incipit



Incipit



Incipit



Nº 70

Título **Misa solemne**

Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. vin. 2órg.

Observ. C. L-C. 322 / 9

Pilas.cop. Hay dos coros. Existe ptra.aut. del Kyrie: SATB, 2tp. 2vn. vc. ac. órg. (nº 345 del C. L-C.) y Gloria: SATB, 2tp. 2vn. ac. (nº 354 del C. L-C.).

Nº 71

Título **Misa a 8v**

Tonalidad solm

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2vn. órg. "bajo para la mano".

Observ. C. L-C. 331 / 10

Pilas. cop. Hay dos coros.

Nº 72a

Título **Misa de Difuntos**

Introito Misa de Requiem

Tonalidad FaM

Voces SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 362 / 13

Ptra.aut. y plla.aut.

Nº 72 b Fecha 1776

Título **Misa de Difuntos**

Introito Misa de Requiem

Tonalidad FaM

Voces S(S)ATB

Instrumentos 2tp. 2vn. b. órg.

Observ. C. L-C. 362 / 13

Ptra.aut. y plla.aut. Igual al anterior pero con "canto 2º" añadido en plla. por Chiodi.

Incipit

Kyrie Kyrie
et in terra in terra
Credo in unum Deum
Sanctus Sanctus Sanctus
Agnus Dei Agnus Dei

Incipit

Ky-ri-e e-lei-son
et in terra pax
Patrem Omni-po-tentem
Sanctus Sanctus Sanctus Dominus
Agnus Dei qui tollis

Incipit

Re - quiem

Incipit

Re - quiem

Nº 73 a

Título *Misa de Difuntos*
Introito Misa de Requiem

Tonalidad FaM

Voces STB

Instrumentos 2vn. ac.

Observ. C. L-c. 363 / 13

Ptra. aut. esbozada y pllas. aut.

Incipit



Nº 73 b

Título *Misa de Difuntos*
Introito Misa de Requiem

Tonalidad FaM

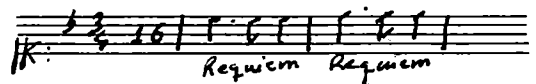
Voces ST(T)B

Instrumentos 2ob. 2tp. b. vin. vc.

Observ. C. L-c. 363 / 13

Ptra. aut. esbozada y pllas. aut. Igual al anterior pero con "T obbligato", "T", "T 2º" y orquesta añadidos en pllas. por Chiodi.

Incipit



Nº 74

Título *Misa de Difuntos*
Ofertorio Misa de Requiem: Domine Iesu Christi

Tonalidad ReM

Voces STB

Instrumentos 2tp. 2vn. b. órg.

Observ. C. L-c. 364 / 13

Ptra. aut. y pllas. aut.

Incipit



PARTES DE LA MISA

Nº 75 Fecha 1763

Título *Kyrie a 4*

Tonalidad SolM

Voces SATB

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac. órg.

Observ. C. L-c. 333 / 11

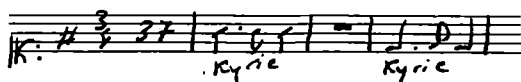
Ptra. aut. pllas. aut. y cop. Es igual al **Kyrie** "a 4 voci con sinfonia" nº 340 del C. L-C.

Incipit



Nº **76a** Fecha 1766
Título **Kyrie a 4 en SolM**

Inciptit



Tonalidad Sol

Voces SATB

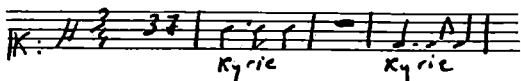
Instrumentos 2ob. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 334 / 11

Ptra. aut. Las pllas.aut. están en nº 339 del C.
L-C. Con fecha 16 Giugno 1766.

Nº **76b** Fecha 1766
Título **Kyrie a 4 en SolM**

Inciptit



Tonalidad Sol

Voces (S) SATB

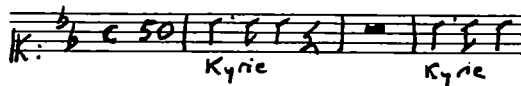
Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla.añadida, ac. vc. órg.

Observ. C. L-C. 334 / 11

Ptra. aut. Igual al anterior pero con "S 2ª" y
orquesta añadidos en pila. por Chiodi.

Nº **77** Fecha 1769
Título **Kyrie a 4v**

Inciptit



Tonalidad SibM

Voces SATB (SATB)

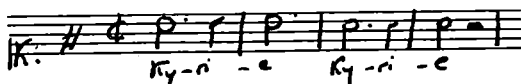
Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b. vin. vc.obligado, cb.

Observ. C. L-C. 335 / 11

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros: de
concerto y ripieno.

Nº **78** Fecha 1783
Título **Kyrie y Gloria "a 8"**

Inciptit



Tonalidad SolM

Voces SATB-SATB

Instrumentos ob. 2vn. ac.

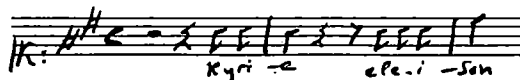
Observ. C. L-C. 346 / 12

Ptra. aut. Hay dos coros ; ob. añadido en el
Kyrie, pero no en el Gloria.

Nº 79

Título *Kyrie a 4v*

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b. vc. órg.

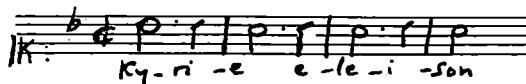
Observ. C. L-C. 338 / 11

Pllas.aut. y cop. Incompleto: faltan pllas A 1º y A 2º. Hay dos coros: de concierto y ripieno.

Nº 80 a

Título *Kyrie, Sanctus y Agnus Dei "a 3". Para la Quadragésima*

Incipit



Tonalidad rem

Voces SAT

Instrumentos -----

Observ. C. L-C. 337 / 11

Ptra. cop. y pllas. aut. A cappella.

Nº 80 b

Título *Kyrie, Sanctus y Agnus Dei "a 3" Para la Quadragésima*

Incipit



Tonalidad rem

Voces SATB

Instrumentos -----

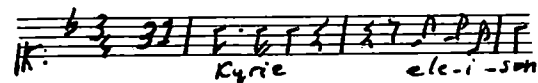
Observ. C. L-C. 337 / 11

Ptra. cop. y pllas. aut. Igual al anterior pero con una "B" vocal añadido en plla. por Chiodi. El B vocal es igual al bajo instrumental, pero con letra. A cappella.

Nº 81 a

Título *Kyrie a 4v*

Incipit



Tonalidad FaM

Voces S(S)ATB

Instrumentos 2ob. 2tp.2vn. b. vc. obligado, órg.

Observ. C. L-C. 336 / 11

Pllas.aut. Incompleto: falta plla. ob 1º.

Nº 81 b

Título *Kyrie a 4v*

Incipt



Tonalidad FaM

Voces S(S)ATB

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b. vc. obligado, órg.

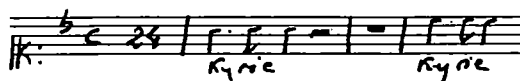
Observ. C. L-C. 336 / 11

Pllas.aut. Igual al anterior pero con "canto 2º" añadido en plla. por Chiodi.

Nº 82

Título *Kyrie*

Incipt



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla.añadida, b. vc. órg.

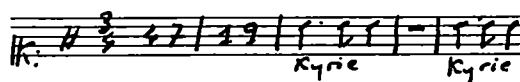
Observ. C. L-C. 341 / 11

Pllas.aut. Incompleto: faltan pllas. S 1º y S 2º. Hay dos coros: de concerto y ripieno.

Nº 83

Título *Kyrie*

Incipt



Tonalidad SolM

Voces SATB

Instrumentos fl. 2ob. 2tp. 2vn. ac. órg.

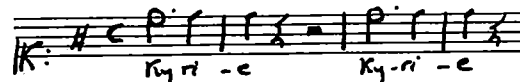
Observ. C. L-C. 342 / 11

Ptra. aut. y pllas. aut. El ob. 1º alterna con la flauta en algunos pasajes.

Nº 84

Título *Pº Kyrie, último Kyrie y cum sancto*

Incipt



Tonalidad SolM

Voces SSAT (SATB)

Instrumentos ac.

Observ. C. L-C. SC

Ptra. aut. esbozada (no está escrita la letra). Existen dos series (las dos aut.). Hay dos coros.

Nº 85

Título **Kyrie**

Incipit



Tonalidad SolM

Voces Sólo se conservan pllas. de S y T 2º

Instrumentos Sólo se conservan pllas. de 2tp.

Observ. C. L-C. 50
Pllas. aut. Incompleto.

Nº 86

Título **Christe con violines, obue e violoncello obbligati**

Incipit



Tonalidad LaM

Voces SS

Instrumentos ob.obligado, 2vn. b. órg.

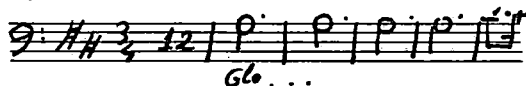
Observ. C. L-C. 343 / 11
Ptra y pllas aut.

Nº 87

Fecha 1766

Título **Gloria a 4**

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. vc. órg.

Observ. C. L-C. 347 / 12
Ptra.aut. y pllas. aut. Anotación de Chiodi "li oboe si possono anche omettere in questo principio" Hay dos coros: de concierto y ripieno. Es igual al nº 353 del C. L-C. Con fecha 21 Giugno 1766.

Nº 88

Fecha 1764

Título **Gloria a 4**

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB

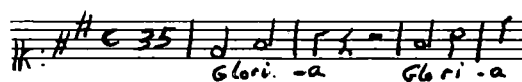
Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac. vc.

Observ. C. L-C. 351 / 13
Ptra.aut. Incompleta: falta el final. Con fecha 2 de Septiembre de 1764.

Nº 89 Fecha 1769

Título **Gloria a 4**

Incipit



Tonalidad rem

Voces SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. vc. obligado, órg.

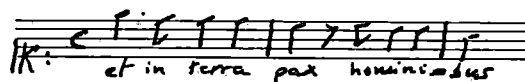
Observ. C. L-C. 352 / 13

Ptra.aut. incompleta (falta final) y pllas. aut.
Con fecha 11 de Julio de 1769.

Nº 90

Título **Gloria**

Incipit



Tonalidad DoM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos -----

Observ. C. L-C. SC

Ptra. aut. que se encuentra a continuación
del "Tantum ergo" nº 32 de nuestro
catálogo (nº 515 C.L-C.). Hay dos coros. A
cappella.

Nº 91

Título **Gloria a 4v. con piú stromenti
obligati**

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vc.obligado, órg.

Observ. C. L-C. 355 / 13

Pllas.aut. y cop. Hay dos coros: de concierto y
de ripieno.

Nº 92

Título **Gloria "con violoncello obbligato"**

Incipit



Tonalidad SolM

Voces S

Instrumentos ob. obligado, 2vn. b. vc.

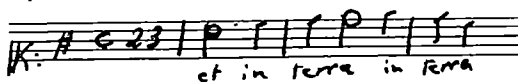
Observ. C. L-C. SC

Ptra. aut. y pllas. aut.. En ptra. la voz cantante
está en clave de Do en 4º.

N° 93 a

Título *Gloria en SolM*

Incipient



Tonalidad SolM

Voces SATB

Instrumentos Fl.obligada, ob.obligado, 2tp. 2vn. b. vc. órg.

Observ. c. L-c. 348 / 12

Pllas.aut. En plla. de vn. 2º anotación de Chiodi: "Carlos, Carlos Mauro".

N° 93 b

Título *Gloria en SolM*

Incipient



Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos Fl.obligada, ob.obligado, 2tp. 2vn. b. vc. órg.

Observ. c. L-c. 348 / 12

Pllas.aut. Hay dos coros (concerto y ripieno). En plla. vn. 2º anotación de Chiodi: "Carlos, Carlos Mauro".

N° 94

Título *Gloria a 4 con piú stromenti obbligati*

Incipient



Tonalidad SibM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vc. obligado, cb. órg.

Observ. c. L-c. 349 / 12

Pllas. cop. (sólo dos aut : "Alto obbligato di Gloria" y "Basso obbligato di Gloria")

N° 95

Título *Gloria a 4 voci con piú stromenti obbligati*

Incipient



Tonalidad LaM

Voces SAB

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vc. vin.

Observ. c. L-c. 350 / 13

Pllas aut. y cop. Incompleto: falta plla. "T di concerto". Dos coros: de concerto y ripieno (a 4v reales). Hay dos series (una de ellas incompleta).

Nº 96 a Fecha 1750.
Título **Credo "a concerto a 4 voci"**

Incipit



Tonalidad LaM
Voces SATB
Instrumentos 2vn. b. órg.
Observ. c. L-c. 359 / 13
Ptra.aut. y pllas.aut. El bajo vocal coincide con el instrumental.

Nº 96 b Fecha 1750
Título **Credo "a concerto a 4 voci"**

Incipit



Tonalidad LaM
Voces SATB (SATB)
Instrumentos 2vn. b. órg.
Observ. c. L-c. 359 / 13
Ptra.aut. y pllas.aut. Igual al anterior pero con un coro añadido en pllas. por Chiodi (duplica al primero)

Nº 97
Título **Credo**

Incipit



Tonalidad ReM
Voces Sólo hay pllas. de A 2º, T 2º y T di rinforzo
Instrumentos Sólo se conserva plla. de cb.
Observ. c. L-c. SC
Pllas. aut. Incompleto.

Nº 98 a
Título **Credo "a 3 con orchestra"**

Incipit



Tonalidad FaM
Voces TTB
Instrumentos 2tp. 2vn. ac. órg.
Observ. c. L-c. SC
Ptra. aut. y pllas. aut. El B vocal es igual al bajo instrumental.

Nº 98 b Fecha.
Título **Credo "a 3 con orquesta"**

Incipit



Tonalidad FaM

Voces TTb (SATB)

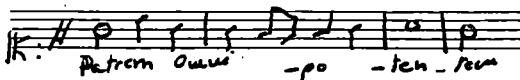
Instrumentos 2tp. 2vn. ac. órg.

Observ. c. L-C. SC

Ptra. aut. y pllas. aut. Igual al anterior pero reelaborado ya que en algunas pllas. especifica "1º versión" y en otras "2º versión". Hay dos coros: de concierto y ripieno.

Nº 99
Título **Credo a 8 en Sol**

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

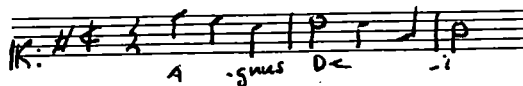
Instrumentos 2ob. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 360 / 13

Ptra. aut. Hay dos coros.

Nº 100
Título **Agnus Dei**

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. SC

Ptra. aut. Hay dos coros.

MOTETES

Nº 101
Título **"Accipite Spiritum Sanctum"**
Para la Fiesta de Pentecostés

Incipit



Tonalidad lam

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

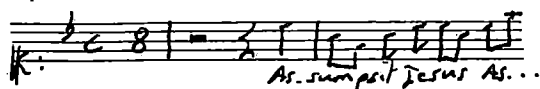
Observ. c. L-C. 466 / 25

Pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 102

Título "Assumpsit Iesus"
Para la Transfiguración del Señor

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 467 / 25

Pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 103

Título "Assumpta est Maria"
Para la Asunción de Nuestra Señora

Incipit



Tonalidad LaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

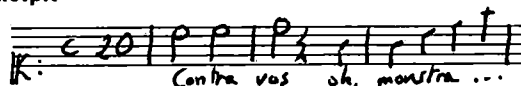
Observ. C. L-C. 468 / 25

Pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 104

Título "Contra vos, o monstra horrenda"

Incipit



Tonalidad DoM

Voces S

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 469 / 25

Ptra. aut.

Nº 105

Título "Domus mea"
"Para la consagración de la iglesia Domus mea del Mtro
D. Buono Chiodi a imitación de carapella"

Incipit



Tonalidad solm

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. vla. b. 2órg.

Observ. C. L-C. 470 / 25

Pllas.cop. Incompleto: faltan pllas. B 1º y T 2º.
Para la consagración de la iglesia. Hay dos coros.

Nº 106

Título "Duo Seraphim"

Para el domingo de la Santísima Trinidad

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SAT (SATB)

Instrumentos 2vn. b.

Observ. c. L-c. 471 / 25

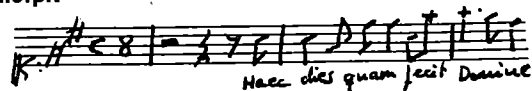
Pllas.cop. Incompleto: falta plla. B 1º. Hay dos coros.

Nº 107

Título "Haec dies quam fecit Domine"

Para la Resurrección del Señor

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 472 / 25

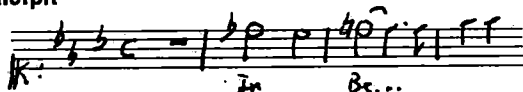
Pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 108

Título "In Bethlehem"

Para la Calenda de Navidad

Incipit



Tonalidad MibM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2vn. b. 2órg.

Observ. c. L-c. 473 / 25

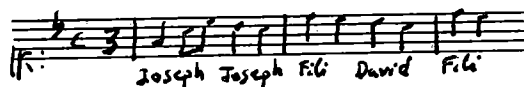
Pllas. cop. Existen dos series: una autógrafa y otra copiada. Hay dos coros.

Nº 109

Título "Ioseph, Fili David"

A S. José

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

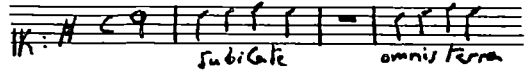
Observ. c. L-c. 474 / 25

Pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 110

Título "Iubelate Deo"
Para la "Fiesta de Granada"

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-C. 475 / 25

Pilas.cop. Incompleto: falta plla. T 1º. Hay dos coros.

Nº 111 Fecha 1769

Título "Longe cerno falanges armatas"

Incipit



Tonalidad DoM

Voces S

Instrumentos 2tp. 2vn. b. vin.

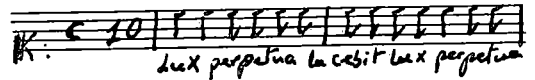
Observ. c. L-C. 476 / 25

Ptra. aut. pilas. aut. Con fecha 15 de Febrero de 1769.

Nº 112

Título "Lux perpetua"
"Commune plurimorum Martyrum tempore paschali"

Incipit



Tonalidad DoM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2vn. b.

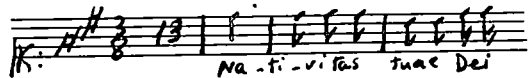
Observ. c. L-C. 477 / 25

Pilas.cop. Incompleto: falta plla. B 1º. Hay dos coros.

Nº 113

Título "Nativitas tua"
"Motetto a la Natività de Nª Sgra."

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

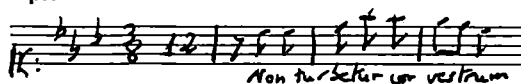
Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 478 / 25

Ptra.aut. Hay dos coros.

Nº 114
Título "Non turbetur cor vestrum"
Para S. Fillpo y Jacobo.

Incipit



Tonalidad dom

Voces SATB (SATB)

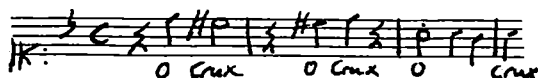
Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 479 / 25

Pllas.cop. Incompleto: faltan pllas. B 1º y T 2º. "a imitación de carapella". Hay dos coros.

Nº 115 Fecha 1780
Título "O CruX, splendor cunctis astris"

Incipit



Tonalidad rem

Voces SATB (SATB)

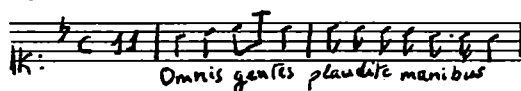
Instrumentos 2ob. 2vn. "bajo acompañamiento"

Observ. C. L-C. 480 / 25

Ptra.aut. y pllas.aut. Hay dos coros.

Nº 116
Título "Omnes gentes"
A S. Andrés.

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b. ac.

Observ. C. L-C. 481 / 25

Ptra.aut. y pllas.aut. En ptra a 4v. El 2º coro es de "ripieno". En la misma prtra, con igual música, hay un "Nisi Dominus", que comienza en "vanum est vobis".

Nº 117
Título "O Sacramentum pietatis"
Para el Santísimo Sacramento

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SSTB (SATB)

Instrumentos ob. 2tp. 2vn. vla. b. órg.

Observ. C. L-C. 482 / 25

Pllas.cop. Hay dos coros.

Nº 118

Título "Petite et accepietis"
Para las Rogativas

Tonalidad solm

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2vn. vla. b.

Observ. C. L-C. 483 / 25

Pllas.aut. y cop. Existen dos series de pllas:
una serie autógrafa y otra copiada. Hay dos
coros.

Incipit



Nº 119

Título "Quis, o quis a caelesti empirea via"
A S. Roque.

Tonalidad SibM

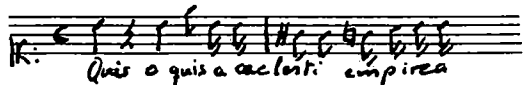
Voces S

Instrumentos 2ob. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 484 / 25

Pllas. cop. Incompleto: falta plla. ob 2º.

Incipit



Nº 120

Título "Quo vado, quis me ducit"

Tonalidad ReM

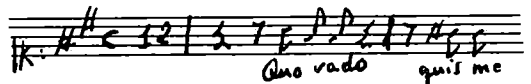
Voces S

Instrumentos 2tp. 2vn. ac. vc.

Observ. C. L-C. 485 / 25

Ptra. aut. esbozada y pllas.aut. y cop.
Incompleto: falta la primera página. La ptr
no indica la voz que canta, pero hay plla.. de
"S" (recitativo y aria)

Incipit



Nº 121

Título "Sancte Michaël Archangele"
Al Santo Angel y de San Miguel

Tonalidad DoM

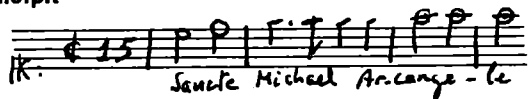
Voces SATB-SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 486 / 25

Pllas.cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 122

Título "Sanctificamini hodie"
Responsorio de Calendas en 5º tono

Incipit



Tonalidad DoM

Voces SSATbajete (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b. órg.

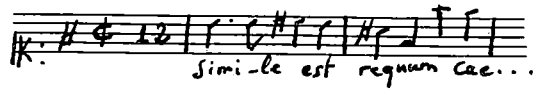
Observ. C. L-c. 487 / 25

Pllas. cop. En ptcl órg. pone "trompetería" En plla. de S 2º indica "de lleno" En plla. de bajo 1º: "bajete"; en realidad es el B 2º. Hay dos coros.

Nº 123 Fecha 1780

Título "Simile est regnum"
Para las rogativas de Santa Susana

Incipit



Tonalidad mim

Voces SSATB (SATB)

Instrumentos ob.2vn. "acompañamiento basso"

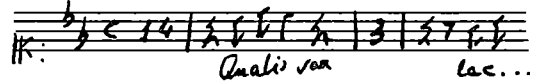
Observ. C. L-c. 488 / 25

Ptra. aut. y pllas. aut. Hay dos coros.

Nº 124

Título "Ubi sum, qualis vox"
"Mottetto di D. Buono Chiodi, maestro di cappella"

Incipit



Tonalidad SibM

Voces S

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

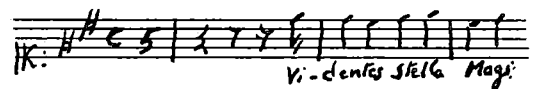
Observ. C. L-c. 489 / 25

Pllas.aut. y cop.

Nº 125

Título "Videntes stellam Magi"
Motete para los Santos Reyes

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

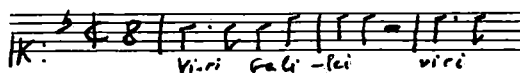
Instrumentos ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-c. 490 / 25

Pllas.cop. Incompleto: falta plla.. T 1º. En plla. T 2º: "Responsorio a los Santos Reyes"; al inicio de las demás pllas: "Motete para los Santos Reyes". Hay dos coros.

Nº 126 Fecha 1776
Título "Viri galilaei"
Para la Ascensión

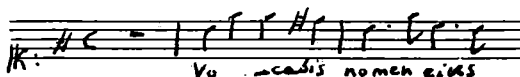
Incipit



Tonalidad FaM
Voces SATB (SATB)
Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.
Observ. C. L-C. 491 / 25
Ptra.aut. y pllas.cop. Hay dos coros.

Nº 127
Título "Vocabis nomen eius iesum"
Para el Santo Nombre de Jesús

Incipit



Tonalidad mim
Voces SATB (SATB) ó SAT (SAB)
Instrumentos ob. 2vn. vla. b. ac.
Observ. C. L-C. 492 / 25
Pllas. cop. En distinta letra pone "con viola y bajos" Parece ser a 8 v., pero está incompleto: faltan pllas. de B 1º y T 2º.

SALMOS

Nº 128 Fecha 1770
Título *Beati immaculati in via.*
Para la Calenda de Navidad

Incipit



Tonalidad SolM
Voces SATB (SATB)
Instrumentos qb.2tp. 2vn. vin. 2órg.
Observ. C. L-C. 434 / 16
Ptra.aut. y pllas.aut. En ptr. indica:
"Prohibida , el V. M.Lozano". Hay dos coros.

Nº 129 Fecha 1770
Título *Beati omnes qui timent Dominum*

Incipit



Tonalidad rem
Voces SATB (SATB)
Instrumentos Sólo se conservan pllas. vn 1º y vn 2º
Observ. C. L-C. 449 / 17
Incompleto, puesto que es para dos coros y orquesta, pero sólo se conservan pllas. sueltas. Corresponde al 10º salmo del juego de "Salmos breves".

Nº 130 Fecha 1766
Título *Beatus vir*

Tonalidad ReM
Voces SATB
Instrumentos 2tp. 2vn. ac.
Observ. C. L-C. SC

Ptra. aut. y pllas. de las voces. Es la misma ptra. del "Te Deum" nº 31 de nuestro catálogo (nº 34 C. L-C.). Con fecha 15 de Febrero de 1766.

Incipt

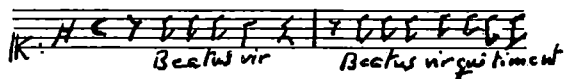


Nº 131 Fecha 1770
Título *Beatus vir*

Tonalidad SolM
Voces SATB-SATB
Instrumentos Sólo se conservan pllas. de vn 1º y vn 2º.
Observ. C. L-C. 449 / 17

Incompleto puesto que es para dos coros (a 8v) y orquesta, pero sólo se conservan pllas. sueltas. Corresponde al 3º salmo del juego de "Salmos breves"

Incipt

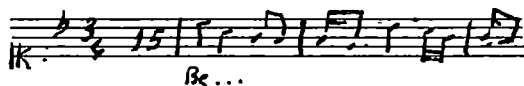


Nº 132 Fecha 1780
Título *Beatus vir*

Tonalidad FaM
Voces SA
Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.
Observ. C. L-C. 378 / 16

Ptra. aut. Con fecha de 23 de Agosto de 1780.

Incipt

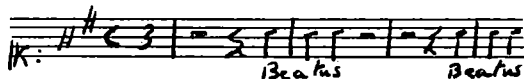


Nº 133
Título *Beatus vir*

Tonalidad ReM
Voces SATB (¿SATB?)
Instrumentos 2tp. 2vn. vla. b. órg.
Observ. C. L-C. 379 / 16

Pllas. aut. Parece ser para dos coros, puesto que algunas pllas. indican "2º coro"

Incipt



Nº 134

Título **Beatus vir**

Incipt



Tonalidad FaM

Voces TTB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. vin. vc. cb. órg.

Observ. c. L-C. 380 / 16

Ptra. aut. y pllas. aut. En una plla. anotación de Chiodi: "Tenor 2do. coro para el tiple". Parece ser para dos coros, pero no se conservan pllas. del coro 2º. Con fecha 15 de Enero 1772.

Nº 135

Título **Beatus vir**

Incipt



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2fl. 2ob. 2tp. 2vn. vin. vc. órg.

Observ. c. L-C. 381 / 16

Ptra. aut. y pllas. aut. Hay dos coros: de concerto y ripieno.

Nº 136

Título **Beatus vir**

Incipt



Tonalidad LaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. 2örg.

Observ. c. L-C. ¿382? / 16

Ptra. aut. y pllas. aut.: Dos coros

Nº 137

Título **Beatus vir**

Incipt



Tonalidad LaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob. 2tp. 2vn. vla. vc. b. 2örg.

Observ. c. L-C. SC

Pllas. aut. y cop. En una plla. anotación de Chiodi: "bajo para la mano". Hay dos coros: primero y ripieno o refuerzo.

Nº 138 Fecha 1771
Título **Clamavi**

Inclpit



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATB)

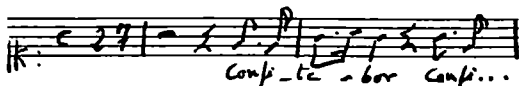
Instrumentos 2tp. 2vn. vla. añadida, b. 2órg.

Observ. c. L-C. 448 / 21

Ptra. aut. muy deteriorada y pllas. aut. y cop.
Corresponde al 2º salmo de la "Nona per l'Assencione". Hay dos coros; pone "a 4 y a 8". Con fecha 9 de Abril de 1771.

Nº 139 Fecha 1759
Título **Confitebor "a cinque voci"**

Inclpit



Tonalidad DoM

Voces SSATB

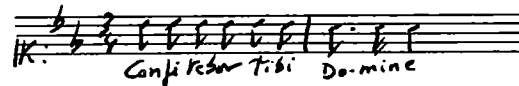
Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b. vc. órg.

Observ. c. L-C. 386 / 17

Ptra. aut.

Nº 140 Fecha 1770
Título **Confitebor**

Inclpit



Tonalidad SibM

Voces SATB (SATB)

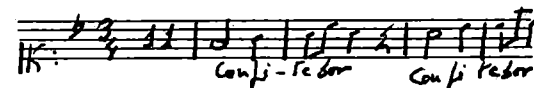
Instrumentos Sólo se conservan pllas. de vn 1º y vn 2º.

Observ. c. L-C. 449 / 17

Incompleto puesto que es para dos coros y orquesta, y sólo se conservan pllas. sueltas.
Corresponde al 2º salmo del juego de "Salmos breves"

Nº 141 Fecha 1774
Título **Confitebor**

Inclpit



Tonalidad FaM

Voces SSAB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. vla. b. 2órg.

Observ. c. L-C. 388 / 17

Pllas. aut. Incompleto: falta plla. de T 2º. Hay dos coros.

Nº 142 Fecha 1774
Título **Confitebor "a 3 voci"**

Incipit



Tonalidad LaM

Voces SAB

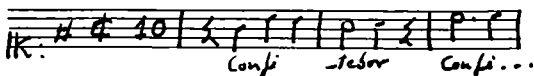
Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. órg. obligado

Observ. c. L-c. 384 / 17

Ptra. aut. y pllas. aut. Con fecha 4 de Febrero de 1774.

Nº 143 Fecha 1778
Título **Confitebor "corriente"**

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob. 2vn. vla. ac.

Observ. c. L-c. 389 / 17

Ptra. aut. Hay dos coros. Es mucho más breve que los demás salmos Confitebor. Con fecha 22 de Julio de 1778.

Nº 144 Fecha 1779
Título **Confitebor "a 2v. Anno Santo 1779"**

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SA

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. "bajo violón", órg.

Observ. c. L-c. 383 / 17

Ptra. aut. y pllas. aut.

Nº 145
Título **Confitebor "a 3 voci"**

Incipit



Tonalidad DoM

Voces SAB

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. vin. vc. órg.

Observ. c. L-c. 385 / 17

Pllas. aut. En plla. vn 2º, anotación de Chiodi: "Confitebor para la mano".

Nº 146
Título **Confitebor "a cinco voces duplicadas"**

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SSATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. añadida, b. órg.

Observ. C. L-C. 387 / 17

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto vla). El nº 390 del C. L-C. es parte de éste (palls. aut.). Hay dos coros.

Nº 147 Fecha 1770
Título **Credidi**

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos Sólo se conservan pllas. de vn 1º y vn 2º

Observ. C. L-C. 449 / 17

Incompleto, puesto que es para 2 coros y orquesta, pero sólo se conservan algunas pllas. sueltas. Corresponde al 9º Salmo del juego de "Salmos breves"

Nº 148
Título **Credidi "a due voci"**

Incipit



Tonalidad SibM

Voces SA

Instrumentos ?

Observ. C. L-C. SC

Pllas. aut. Incompleto, puesto que sólo se conservan pllas. de S y A obligadós. ¿A cappella?

Nº 149
Título **Credidi**

Incipit



Tonalidad mim

Voces SATB (SATB)

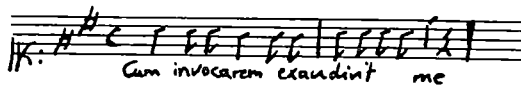
Instrumentos 2vn. b. órg.

Observ. C. L-C. SC

Pllas. cop. Incompleto: falta plla. de T 2º. Corresponde al salmo 1º de "Vísperas de los Dolores de Nuestra Señora, del Maestro D. Buono Chiodi"
Hay dos coros.

Nº 150 Fecha 1772
Título **Cum invocarem**

Incipt



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

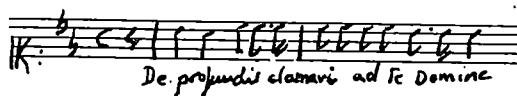
Instrumentos 2vn. vla. añadida, b. órg.

Observ. C. L-C. 450 / 21

Ptra. aut. muy deteriorada y pllas. cop.
Corresponde al Primer Salmo de
"Completas solemnes" Hay dos coros.
Con fecha 15 de Enero de 1772.

Nº 151
Título **De profundis clamavi**

Incipt



Tonalidad solm

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. vc. órg.

Observ. C. L-C. 435 / 18

Ptra. aut. y pllas. aut. En plla. vn 1º anotación
de Chiodi: "y sirve para el segundo". Hay dos
coros. Con fecha 22 de Julio de 1778.

Nº 152a Fecha 1754
Título **Dixit Dominus "a concerto"**

Incipt



Tonalidad ReM

Voces STB

Instrumentos 2vn. b. vin. órg.

Observ. C. L-C. 399 / 15

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. El bajo vocal es
igual al bajo instrumental.

Nº 152 b Fecha 1754
Título **Dixit Dominus "a concerto"**

Incipt



Tonalidad ReM

Voces STB (SATB)

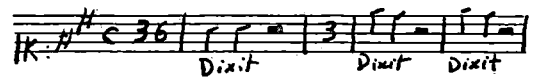
Instrumentos 2vn. b. vin. órg.

Observ. C. L-C. 399 / 15

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. Igual al anterior
pero con un 2º coro, que duplica al 1º. Sólo
se conserva ptcl. de "Basso 2º" (vocal).

Nº 153 Fecha 1756
Título *Dixit Dominus "Salmo a concerto"*

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. via. obligada, vc. obligado, 2órg.

Observ. C. L-C. 395/15

Pllas.aut. En pllas. pone: "Dixit Dominus a 4"
En plla. vn.1º indica "para los obueses". En
plla. vc.obbligato: " que sirbe per viola". Hay
dos coros. En el nº 400 del C. L-C. se
encuentra la ptra. aut. y pllas. cop.

Nº 154 Fecha 1759
Título *Dixit Dominus*

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SATB

Instrumentos 2fl. ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. SC

Ptra. aut. Con fecha 17 de Septiembre de
1759.

Nº 155 Fecha 1764
Título *Dixit Dominus*

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac. vc.obligado

Observ. C. L-C. 393 / 14

Ptra.aut. y pllas.aut. y cop. Se conserva una
plla. de "canto di concerto", por lo que se
supone existió un coro di ripieno. En el nº 396
/ 15 C. L-C. se encuentran parte de las pllas.
Con fecha "19 giugno 1764".

Nº 156 Fecha 1765
Título *Dixit Dominus*

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

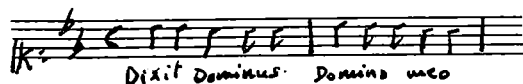
Instrumentos ?

Observ. C. L-C. ¿364?/ 14

Pllas.cop. Salmo "di concerto". En plla. S: "Li
30 aprile 1765". Parece ser que era a dos
coros: de concerto y ripieno. ¿Incompleto?:
falta plla. de "T di concerto" y pllas. de los
instrumentos. ¿A cappella?.

Nº **157** Fecha 1770
Título **Dixit Dominus**

Incipit



Tonalidad SibM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos Sólo se conservan pllas. de vn 1º y vn 2º

Observ. C. L-C. 449 / 17

Incompleto, puesto que es para 2 coros y orquesta, pero sólo se conservan pllas. sueltas. Corresponde al 1º salmo del juego de "Salmos breves"

Nº **158** Fecha 1770
Título **Dixit Dominus a 8v**

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SATB-SATB

Instrumentos 2vn. "violetta", "acompañamiento basso", órg.

Observ. C. L-C. 401 / 14

Pllas. aut. y cop. Sólo indica la fecha en plla. de vn 1º. La "violetta" fue añadida en plla. por Chiodi. En el nº 405 del C. L-C. se encuentra ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Nº **159** Fecha 1772-73
Título **Dixit Dominus**

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB-SATB

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. 2órg.

Observ. C. L-C. 402 / 14

Pllas. aut. En unas pllas. pone fecha de 1772 y en otras 1773. Hay dos coros.

Nº **160** Fecha 1779
Título **Dixit Dominus**

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. ac. 2órg.

Observ. C. L-C. 403 / 15

Pllas. aut. Hay dos coros.

Nº 161 Fecha 1781
Título **Dixit Dominus**

Incipit



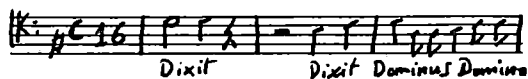
Tonalidad ReM
Voces SATB
Instrumentos 2tp. 2vn. vla. b.

Observ. C. L-C. SC

Ptra. aut. y pllas. cop. Es la misma ptra. del "Dies Irae" nº 217 de nuestro catálogo.

Nº 162
Título **Dixit Dominus**

Incipit



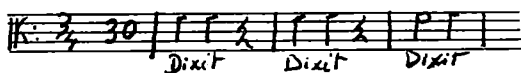
Tonalidad ReM
Voces TTB
Instrumentos 2tp. 2vn. vin. órg.

Observ. C. L-C. 391 / 14

Ptra. aut. muy deteriorada y pllas. aut.

Nº 163 a
Título **Dixit Dominus**

Incipit



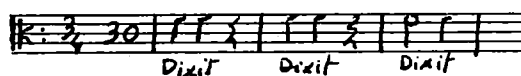
Tonalidad FaM
Voces ATB
Instrumentos 2tp. 2vn. ac. órg.

Observ. C. L-C. SC

Ptra. aut. y pllas. aut. Comienza con un "Domine ad adluvandum" a capella a 4v (nº 465 C. L-C.).

Nº 163 b
Título **Dixit Dominus**

Incipit



Tonalidad FaM
Voces ATB (SATB)
Instrumentos 2tp. 2vn. ac. órg.

Observ. C. L-C. SC

Ptra. aut. y pllas. aut. Igual al anterior pero con un 2º coro añadido por Chiodi (que duplica al 1º). Se deduce de la existencia de pllas. de las voces de T 2º y B 2º.

Nº 164

Título *Dixit Dominus del Sgr. D. Buono Chiodi*

Tonalidad SolM

Voces TTb

Instrumentos órg.

Observ. C. L-C. 392 / 14

Pllas.cop.

Incipit



Nº 165

Título *Dixit Dominus*

Tonalidad SolM

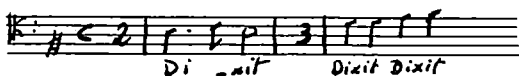
Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob.2tp. 2vn. vla. b. vin. añadido, 2örg.

Observ. C. L-C. 406 / 14

Pllas.aut. En plla. de "basso": "Para contrabajo y violón". (letra de Melchor López). En plla. S 2º: "canto segundo coro o sia come alto 2º coro" La fecha no está completa: "Anno de 17 (...)" Hay dos coros.

Incipit



Nº 166

Título *Dixit Dominus*

Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2fl. 2vn. vc. órg.obligado.

Observ. C. L-C. 407 / 14

Pllas.aut. Incompleto: faltan pllas. de "canto di concerto", "alto di concerto" y "alto di ripieno" Hay dos coros: de concerto y ripieno.

Incipit



Nº 167

Título *Dixit Dominus a 4 voci con piú stromenti obbligati*

Tonalidad SibM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. obligada, vin. vc. 2örg.

Observ. C. L-C. 397 / 18

Pllas.cop. En otras pllas. indica "Dixit a 4 concertato del Sgr. D. Buono Chiodi" Existen dos series iguales (las dos son copias). Hay dos coros: de concerto y ripieno.

Incipit



Nº 168

Título *Dixit Dominus*

Incipit



Tonalidad ?

Voces SATB

Instrumentos 2ob. 2vn. ac.

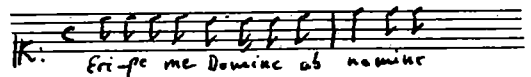
Observ. C. L-C. 398 / 15

Ptra. aut. incompleta (falta el principio y el final)

Nº 169 Fecha 1778

Título *Eripe me de enemiciis meis*

Incipit



Tonalidad mim

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2vn. ac. órg.

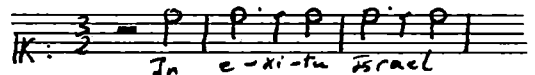
Observ. C. L-C. SC

Pllas. cop. Incompleto: falta plla. de T 2º
Corresponde al 2º salmo de "Vísperas de los Dolores de Nuestra Señora, del Maestro D. Buono Chiodi" Hay dos coros. Con fecha 22 de Octubre 1778.

Nº 170 Fecha 1770

Título *In exitu*

Incipit



Tonalidad lam

Voces SATB (SATB)

Instrumentos Sólo se conservan pllas. de vn 1º y vn 2º

Observ. C. L-C. 449 / 17

Incompleto, puesto que es para 2 coros y orquesta, pero sólo se conservan pllas. sueltas. Corresponde al 12º salmo del juego de "Salmos breves"

Nº 171 Fecha 1770

Título *Laetatus sum*

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos Sólo se conservan pllas. de vn 1º y vn 2º

Observ. C. L-C. 449 / 17

Incompleto, puesto que es para 2 coros y orquesta, pero sólo se conservan pllas. sueltas. Corresponde al 6º salmo del juego de "Salmos breves"

Nº 172 Fecha 1780

Título *Laetatus sum*

Incipit



Tonalidad LaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. 2örg.

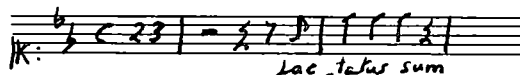
Observ. C. L-C. 437 / 19

Ptra. aut. y pllas.aut. Hay dos coros. Fecha incompleta: ? de Agosto de 1780.

Nº 173 Fecha 1770

Título *Laetatus sum a quatro concertato a più stromenti obbligati*

Incipit



Tonalidad SibM

Voces SATB

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vin. vc.obligato, cb. órg.

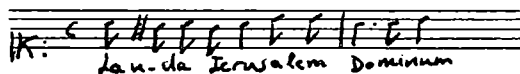
Observ. C. L-C. 436 / 19

Ptra.aut. y pllas.aut. y cop. Es la misma ptra. del "Domine ad adiuvandum" nº 46 de nuestro catálogo.

Nº 174 Fecha 1770

Título *Lauda Ierusalem*

Incipit



Tonalidad lam

Voces SATB (SATB)

Instrumentos Sólo se conservan pllas. de vn 1º y vn 2º

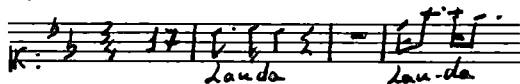
Observ. C. L-C. 449 / 17

Incompleto, puesto que es para 2 coros y orquesta, pero sólo se conservan pllas. sueltas. Corresponde al 8º salmo del juego de "Salmos breves"

Nº 175 Fecha 1778

Título *Lauda Ierusalem Dominum*

Incipit



Tonalidad SibM

Voces SSATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

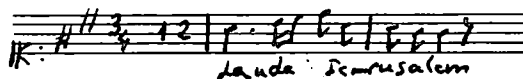
Observ. C. L-C. 438 / 19

Ptas. cop. Algunas pllas ponen "...al salmo a 5 Lauda Ierusalem". Dos coros

Nº 176 a

Título **Lauda Ierusalem "a 3"**

Incipit



Tonalidad ReM

Voces STB

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

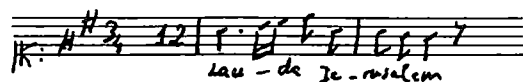
Observ. c. L-C. 439 / 19

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop.

Nº 176 b

Título **Lauda Ierusalem "a 3"**

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. vla.añadida, b. vin. órg.

Observ. c. L-C. 439 / 19

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. Igual al anterior pero con dos coros (concerto y ripieno), 2tp. y vla. añadidos en pllas. por Chiodi.

Nº 177

Título **Lauda Ierusalem**

Incipit



Tonalidad ?

Voces S

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

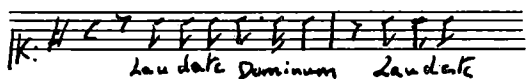
Observ. C. L-C. SC

Ptra. aut. incompleta (falta el comienzo).

Nº 178 Fecha 1770

Título **Laudate Dominum**

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos Sólo se conservan pllas. de vn 1º y vn 2º

Observ. c. L-C. 449 / 17

Incompleto, puesto que es para 2 coros y orquesta, pero sólo se conservan pllas. sueltas. Corresponde al 4º salmo del juego de "Salmos breves"

Nº 179
Título **Laudate Dominum**

Tonalidad SolM

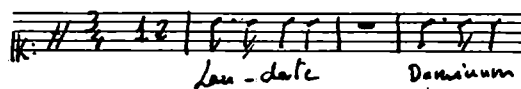
Voces SSTB (SATB)

Instrumentos ob. añadido, 2tp. 2vn. vla. b. Órg.

Observ. c. L-C. 441 / 20

Ptra. aut. y pllas.cop. Es la misma ptra. del "Domine ad adiuuandum" nº 45 de nuestro catálogo. Hay dos coros.

Incipit



Nº 180
Título **Laudate Dominum**

Tonalidad SolM

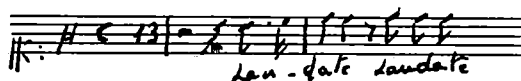
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. Órg.

Observ. c. L-C. 442 / 20

Pllas.aut. Hay dos coros.

Incipit



Nº 181
Título **Laudate Dominum a 3 voces con violines y bajo**

Tonalidad LaM

Voces STB

Instrumentos 2vn. b. vc. órg.

Observ. c. L-C. 440 / 20

Ptra. aut. y pllas. aut. .En algunas pllas. indica: "Laudate Dominum a 3 concertato".

Incipit



Nº 182 a Fecha 1756
Título **Laudate pueri a due bassi**

Tonalidad SolM

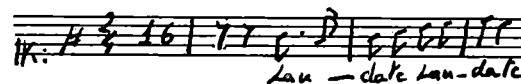
Voces B

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vin. vc. cb. órg.

Observ. c. L-C. 413 / 20

Ptra. aut. y pllas. aut.

Incipit



Nº 182 b Fecha 1756

Título *Laudate pueri a due bassi*

Incipit



Tonalidad SolM

Voces (SAT)B

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vin. vc. cb. órg.

Observ. c. L-C. 413 / 20

Ptra. aut. y pllas. aut. Igual al anterior pero con las voces SAT añadidas en pllas. por Chiodi.

Nº 183 Fecha 1770

Título *Laudate pueri*

Incipit



Tonalidad DoM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos Sólo se conservan pllas. de vn 1º y vn 2º

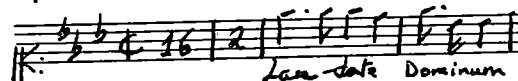
Observ. c. L-C. 449 / 17

Incompleto, puesto que es para 2 coros y orquesta, pero sólo se conservan pllas. sueltas. Corresponde al 5º salmo del juego de "Salmos breves"

Nº 184 Fecha 1773

Título *Laudate pueri*

Incipit



Tonalidad MibM

Voces SSTB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. órg.

Observ. c. L-C. 414 / 20

Ptra. aut. y pllas. cop. Con la misma música hay un "Domine ad adiuuandum", que parece anterior al Laudate Dominum. Hay pllas. para dos coros (2º duplica al 1º). En ptra. 4v (SSTB).

Nº 185 Fecha 1774

Título *Laudate pueri a 8 breve*

Incipit



Tonalidad LaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob. 2tp. 2vn. b. órg.

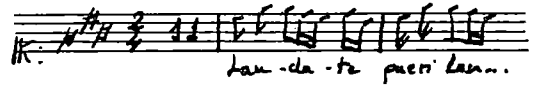
Observ. c. L-C. 415 / 20

Ptra. aut. incompleta (falta el principio) y pllas. aut. Hay dos coros.

Nº 186 Fecha 1774

Título **Laudate pueri a 4 con los llenos**

Incipt



Tonalidad LaM

Voces SATB

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 416 / 20

Ptra. aut. Es muy similar al "Laudate pueri" nº 185 de nuestro catálogo (nº 415 C. L-C.)

Nº 187 a Fecha 1778

Título **Laudate pueri con organo obligato**

Incipt



Tonalidad SibM

Voces SSATB

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. órg.

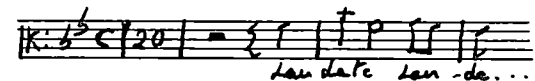
Observ. C. L-C. 417 / 20

Ptra aut. y pllas.cop. No existe plla. de "organo obligato"

Nº 187 b Fecha 1778

Título **Laudate pueri con organo obligato**

Incipt



Tonalidad SibM

Voces SSATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. órg.

Observ. C. L-C. 417 / 20

Ptra aut. y pllas.cop. Igual al anterior pero con 2º coro añadido en pllas. por Chiodi (duplica al 1º).

Nº 188 Fecha 1778

Título **Laudate pueri a concerto**

Incipt



Tonalidad SibM

Voces SATB

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vin. vc. órg obligado.

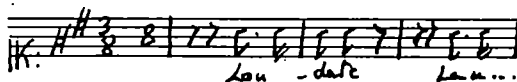
Observ. C. L-C. 418 / 20

Plas.aut. Falta plla.de A. En plla. "vn. 1º" anotación de Chiodi: "Es muy malo, malísimo, maldito".

Nº 189

Título **Laudate pueri**

Incipt



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob.2tp.2vn.vla. "acompañamiento bajo" 2órg.

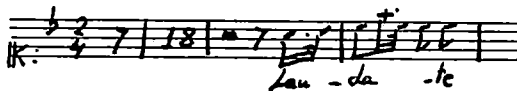
Observ. c. L-c. 420 / 20

Pllas.aut. Incompleto: falta plla. órg. 2º. Hay dos coros.

Nº 190

Título **Laudate pueri "a cinque voci con sinfonia"**

Incipt



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob.2tp.2vn. vla. "acompañamiento bajo" órg.

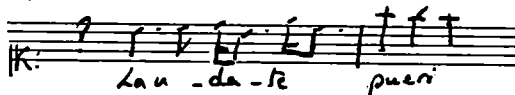
Observ. c. L-c. 419 / 20

Ptra.cop. incompleta: faltan páginas del medio; y pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 191

Título **Laudate pueri**

Incipt



Tonalidad ?

Voces S

Instrumentos ?

Observ. c. L-c. SC

Ptra. aut. incompleta (falta el comienzo y además sólo está esbozada). ¿ A cappella?.

Nº 192 Fecha 1770

Título **Memento Domine**

Incipt



Tonalidad SoIM

Voces SATB (SATB)

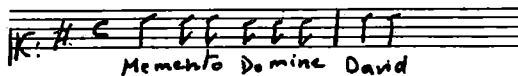
Instrumentos Sólo se conservan pllas. de vn 1º y vn 2º

Observ. c. L-c. 449 / 17

Incompleto, puesto que para 2 coros y orquesta, pero sólo se conservan pllas. sueltas. Corresponde al 11º salmo del juego de "Salmos breves"

Nº 193
Título **Memento Domine**

Incipt



Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 443 / 21

Ptra. aut. Hay dos coros.

Nº 194 Fecha 1771
Título **Mirabilia testimonia**

Incipt



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. via. añadida, 2örg.

Observ. C. L-C. 448 / 21

Ptra. aut muy deteriorada y pllas. cop.
Corresponde al 1º salmo del juego "Nona
per l'Assensione". Hay dos coros ; pone "a
4 y a 8". Con fecha 9 de Abril de 1771.

Nº 195 Fecha 1764
Título **Miserere a 4 concertato**

Incipt



Tonalidad MibM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vin. vc.obligado, órg.

Observ. C. L-C. 421 / 22

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros: de
concerto y ripieno. Con fecha incompleta: ?
de Enero de 1764.

Nº 196 Fecha 1764
Título **Miserere concertato a 4**

Incipt



Tonalidad MibM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b. vc. órg.

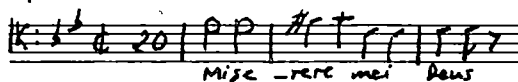
Observ. C. L-C. 422 / 23

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. Intervienen en
lugar de los oboes la "flauta traversiera
obligada". Hay dos coros: de concerto y de
ripieno. Con fecha 27 de Octubre de 1764.

Nº 197 Fecha 1766

Título **Miserere a 3 del celebre abate D. Buono Chiodi, mtro. insigne di musica**

Incipt



Tonalidad solm

Voces ATB (¿SATB?)

Instrumentos fl. traver. 2vn. b.

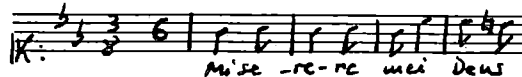
Observ. C. L-C. 423 / 22

Pllas.aut. Incompleto: falta plla. vn 2º. Existe plla. de "basso di rinforzo" (vocal)

Nº 198 Fecha 1769

Título **Miserere a 4**

Incipt



Tonalidad dom

Voces SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. vin. vc. órg.

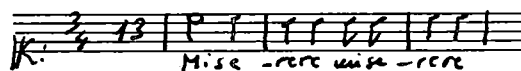
Observ. C. L-C. 424 / 23

Ptra. aut. y pllas. aut. Con fecha 18 de Octubre de 1769.

Nº 199

Título **Miserere**

Incipt



Tonalidad DoM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b. "acompañamiento para el clave".

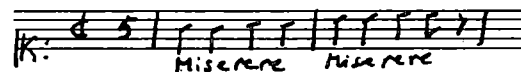
Observ. C. L-C. 432 / 22

Ptra.aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 200 a Fecha 1771

Título **Miserere**

Incipt



Tonalidad DoM

Voces SATB

Instrumentos 2vn. b.

Observ. C. L-C. SC

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop.

Nº 200 b Fecha 1771

Título **Miserere**

Tonalidad DoM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2vn. b.

Observ. C. L-C. SC

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. Igual al anterior pero con un 2º coro añadido en pllas. por Chiodi (duplica al 1º). Varias pllas. son de época posterior. Hay ptra. completa copiada por Tafall.

Nº 201 Fecha 1772

Título **Miserere**

Tonalidad dom

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. "bajo para el clave"

Observ. C. L-C. 425 / 22

Ptra. aut. y pllas. aut. Hay dos coros.

Nº 202 Fecha 1773

Título **Miserere**

Tonalidad dom

Voces SATB (SAT B)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. "bajo para el cémbalo"

Observ. C. L-C. 426 / 22

Ptra. aut. y pllas. aut. Hay dos coros.

Nº 203 Fecha 1779

Título **Miserere**

Tonalidad DoM

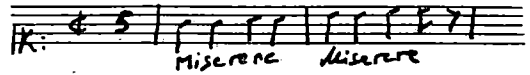
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2fl. 2tp. 2vn. vla. ac.

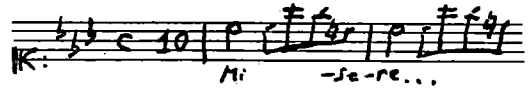
Observ. C. L-C. 427 / 23

Ptra. aut. y pllas. aut. Hay dos coros. En la portada, anotación de Melchor López: "Es largo, pues dura cerca de 3 cuartos de hora". Compuesto en "Año Santo. Marzo de 1779".

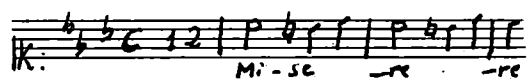
Incipit



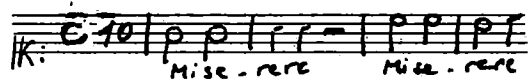
Incipit



Incipit



Incipit



Nº 204
Título *Miserere*

Tonalidad DoM
Voces SATB
Instrumentos órg.
Observ. C. L-c. 429 / 22
Ptra. aut. Con fecha "Genario 1764"

Incipit



Nº 205
Título *Miserere a 4 con sinfonia*

Tonalidad DoM
Voces SATB (SATB)
Instrumentos 2tp. 2vn. b. vc. órg.
Observ. C. L-c. 430 / 23
Ptra. aut. y pllas.cop. Hay dos coros: primero y de "rinfuerzo".

Incipit



Nº 206
Título *Miserere a 4*

Tonalidad DoM
Voces SATB
Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. "bajo acompañamiento"
Observ. C. L-c. 431 / 23
Ptra. aut. y pllas. aut. Está realizado en 8 cuadernillos independientes.

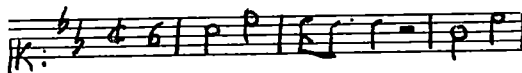
Incipit



Nº 207
Título *Miserere*

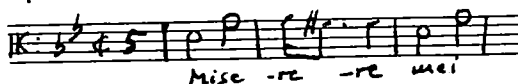
Tonalidad MibM
Voces Sólo se conservan pllas. de S oblig. y T oblig.
Instrumentos ?
Observ. C. L-c. 423 / 23
Pllas. aut. ¿A cappella?

Incipit



Nº 208
Título **Miserere**

Incipit



Tonalidad solm

Voces Sólo se conserva plla. de A oblig.

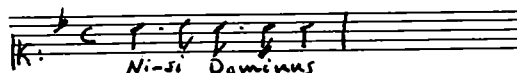
Instrumentos 2vn. cb. órg.

Observ. C. L-C. 433 / 23

Pllas. aut. y cop. ¿Incompleto?

Nº 209 Fecha 1770
Título **Nisi Dominus**

Incipit



Tonalidad rem

Voces SATB (SATB)

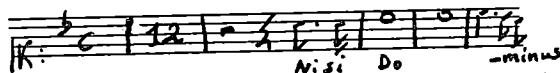
Instrumentos Sólo se conservan pllas. de vn 1º y vn 2º

Observ. C. L-C. 449 / 17

Incompleto, puesto que es para 2 coros y orquesta, pero sólo se conservan pllas. sueltas. Corresponde al 7º salmo del juego de "Salmos breves"

Nº 210 Fecha 1781
Título **Nisi Dominus a tiple y alto obligados**

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob. 2tp. 2vn. vla. b. órg.

Observ. C. L-C. 445

Ptra. aut. y pllas. aut. Incompleto: falta plla. T 2º Hay dos coros.

Nº 211
Título **Nisi Dominus**

Incipit



Tonalidad DoM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2vn. vla. b. órg.

Observ. C. L-C. 446 / 21

Pllas. aut. Hay dos coros.

Nº 212
Título *Nisi Dominus*

Incipt



Tonalidad ReM

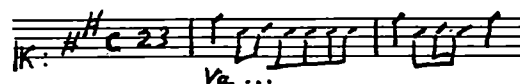
Voces SATB

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. "basso para la viola" vc. órg.

Observ. C. L-C. 444 / 21
Pilas aut. y cop.

Nº 213
Título *Nisi Dominus*

Incipt



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

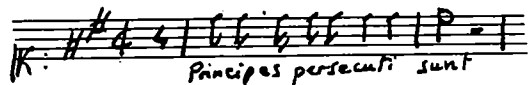
Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. SC

Ptra. aut. y pllas. aut. Es la misma ptra. del
"Domine ad adiuuandum" nº 42 de
nuestro catálogo.

Nº 214 Fecha 1771
Título *Principes persecuti sunt me*

Incipt



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

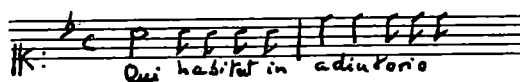
Instrumentos 2tp. 2vn. vla. añadida, 2 órg.

Observ. C. L-C. 448 / 21

Ptra. aut. muy deteriorada y pllas. aut. y cop.
Corresponde al 3º salmo de "Nona per
l'Assencione" Hay dos coros ; pone "a 4 y
8". Con fecha 9 de Abril de 1771.

Nº 215 Fecha 1772
Título *Qui habitat*

Incipt



Tonalidad rem

Voces SATB (SATB)

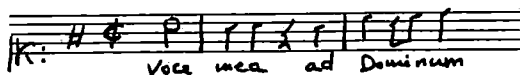
Instrumentos 2vn. vla. añadida, b. órg.

Observ. C. L-C. 450 / 21

Ptra. aut. muy deteriorada y pllas.cop.
Corresponde al Primer salmo de las
"Completas solemnes". Hay dos coros.
Con fecha 15 de Enero de 1772.

Nº 216
Título *Voce mea*

Incipit



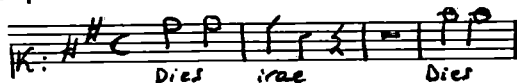
Tonalidad **SoIM**
Voces **SATB (SATB)**
Instrumentos **2vn. b. órg.**
Observ. **C. L-C. SC**

Pllas. cop. Incompleto: falta plla. de T 2º.
Corresponde al salmo 3º de "**Vísperas de los Dolores de Nuestra Señora, del Maestro Dn. Buono Chiodi**". Hay dos coros.

SECUENCIAS

Nº ~~217~~ Fecha 1781 ?
Título *Dies Irae*
"Secuencia di Morti a 4 con stromenti"

Incipit

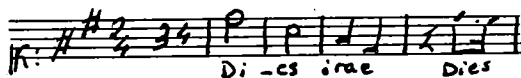


Tonalidad **ReM**
Voces **SATB**
Instrumentos **2tp. 2vn. vla. b.**
Observ. **C. L-C. ¿367? / 28**

Ptra aut. y pllas. cop. Es la misma ptra del "**Dixit Dominus**" nº 161 de nuestro catálogo.

Nº ~~218~~ a
Título *Dies irae a 4*

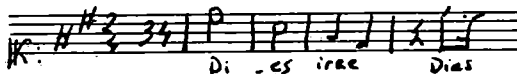
Incipit



Tonalidad **ReM**
Voces **ST**
Instrumentos **2ob. 2tp. 2vn. ac.**
Observ. **C. L-C. 365 / 28**
Pllas aut. y pllas. aut.

Nº ~~218~~ b
Título *Dies irae a 4*

Incipit



Tonalidad **ReM**
Voces **ST (TB)**
Instrumentos **2ob. 2tp. 2vn. b. vin. vc.**
Observ. **C. L-C. 365 / 28**

Ptra. aut. y pllas. aut. Igual al anterior pero con "T 2º" y "B" añadidos en pllas. por Chiodi.
Con fecha 11 de Septiembre 1771.

Nº 219 a

Título *Dies irae a 4 con sinfonia*

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB

Instrumentos fl.obligada, ob.obligado, 2tp. 2vn. b. vc. órg.

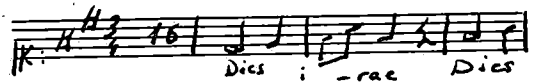
Observ. c. L-C. 368 / 28

Pllas. aut.

Nº 219 b

Título *Dies irae a 4 con sinfonia*

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB).

Instrumentos fl.obligada, ob.obligado, 2tp. 2vn. b. vc. órg.

Observ. c. L-C. 368 / 28

Pllas.aut.igual al anterior pero con un 2º coro de ripieno, según se deduce de la existencia de pllas. que especifican "... de concerto"

Nº 220

Título *Dies irae a 4 con sinfonia*

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos fl. trav.obligada, 2tp. 2vn. b. órg.

Observ. c. L-C. 366 / 28

Pllas.aut. Incompleto: falta plla. de S 1º. Hay dos coros: primero y de ripieno.

Nº 221

Título *Dies irae*

Incipit



Tonalidad FaM

Voces TTB

Instrumentos 2vn. vin. b. vc. órg.

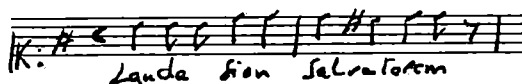
Observ. c. L-C. 369 / 28

Ptra. aut. esbozada (tiene letra completa, pero no toda la melodía) y pllas. aut.

Nº 222

Título **Lauda Sion Salvatorem**
"Sequencia per il Corpus Domini"

Inciplt



Tonalidad SolM

Voces SAB

Instrumentos 2vn. b. órg.

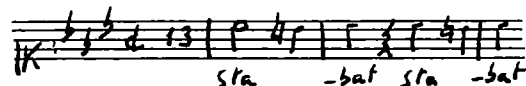
Observ. C. L-C. 370 / 28

Ptra. aut. y pllas. aut. En plla. de "Canto" : "per il giorno del Corpus Domini" Otra anotación, no perteneciente a Chiodi: "Sequencia del Corpus a tres voces, violines, órgano y bajos" Con fecha incompleta: 15 de Maggio ?

Nº 223

Título **Stabat Mater a 4 concertato**

Inciplt



Tonalidad dom

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b. vc. cb. órg.

Observ. C. L-C. 373 / 29

Ptra. aut. y pllas.cop. (excepto la del vc). Hay dos coros: primero y de ripieno.

Nº 224 Fecha 1765

Título **Stabat Mater a 4 concertato**

Inciplt



Tonalidad dom

Voces SATB

Instrumentos fl. 2ob. 2tp. 2vn. b. vc. órg.

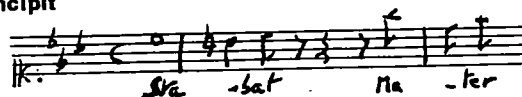
Observ. C. L-C. 371 / 29

Ptra. aut. y pllas. aut. Los 2ob. alternan con flautas; en ptra. sólo aparece un oboe. Hacia la mitad de las pllas. de los 2ob. anotación de Chiodi: "siegue fac ut con flute" Es muy largo. Con fecha 7 de Marzo de 1765.

Nº 225 Fecha 1772

Título **Stabat Mater**
"Prosa para la Virgen de los Dolores"

Inciplt



Tonalidad dom

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b. órg.

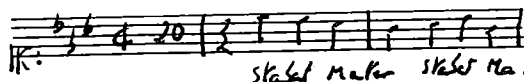
Observ. C. L-C. 372 / 29

Pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 226

Título **Stabat Mater**

Incipit



Tonalidad dom

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vc.obligado, cb. órg.

Observ. C. L-C. 375 / 29

Pilas.cop. Por el estilo de composición y estructura, puede ser atribuido a Chiodi. Hay dos coros: de concierto y de ripieno.

Nº 227

Título **Stabat Mater**

Incipit



Tonalidad ReM

Voces S

Instrumentos ?

Observ. C. L-C. SC

Sólo se conserva plla. de "Canto obligado" aut. ¿A cappella?.

Nº 228

Título **Stabat Mater a 4 concertato**

Incipit



Tonalidad MibM

Voces SATB(SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vin. vc. órg.

Observ. C. L-C. 376 / 29

Pilas.cop. Por el estilo de composición y estructura, puede ser atribuido a Chiodi. Hay dos coros: de concierto y de ripieno.

Nº 229

Título **Stabat Mater**

Incipit

Tonalidad ?

Voces A 3v sin especificar

Instrumentos 2ob. 2vn. ac.

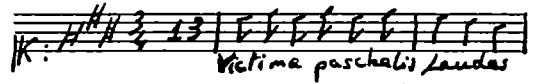
Observ. C. L-C. SC

Ptra. aut. incompleta (faltan las primeras páginas). Comienza en "qui quis non pesset contristavi"

Nº 230

Título *Victimae paschali laudes*
"Prosa para la Resurrección"

Incipit



Tonalidad LaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. 2órg.

Observ. C. L-C. 377 / 29

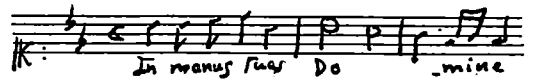
Pllas. cop. Hay dos coros.

VERSOS

Nº 231 Fecha 1772

Título *In manus tuas*

Incipit



Tonalidad SibM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2vn. vla. añadida, b. órg.

Observ. C. L-C. 450 / 21

Ptra.aut. muy deteriorada y pllas.aut.
Corresponde al Verso de "**Completas
solemnes**". Hay dos coros. Con fecha 15
de Enero de 1772.

"CUATRO" AL SANTISIMO

Nº 232 Fecha 1773

Título **Amantes corazones**
Cuatro para la procesión del Corpus

Incipit



Tonalidad SibM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

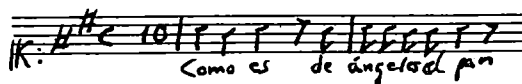
Observ. C. L-c. 723 / 42

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 233 Fecha 1778

Título **Como es de ángeles el pan**
Cuatro al Santísimo

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

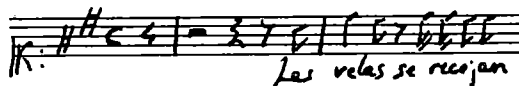
Observ. C. L-c. 766 / 43

Ptra. aut.

Nº 234 Fecha 1772

Título **Las velas se recojan**
Cuatro para Corpus Domini

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-c. 712 / 44

Ptra. aut. y pllas. Hay dos coros.

Nº 235 Fecha 1783

Título **Si del misterio mayor**
Cuatro al Santísimo

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-c. 804 / 45

Ptra. aut. Con fecha incompleta: ? de Mayo de 1783.

Nº 236 Fecha 1771

Título **Venid peregrinos, que en Santiago**
Cuatro para el Corpus

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SSAT

Instrumentos 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 707 / 45

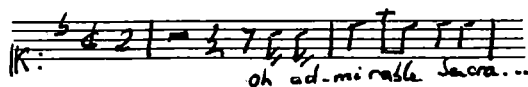
Ptra. aut.

MOTETES EN CASTELLANO

Nº 237

Título **Oh admirable Sacramento**

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SA

Instrumentos 2tp. 2vn. vía. b.

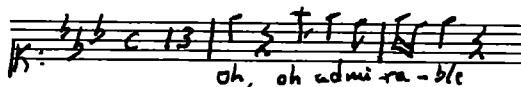
Observ. c. L-C. SC

Pllas. aut. "A dúo de tiple y alto"

Nº 238

Título **Oh admirable Sacramento**

Incipit



Tonalidad MibM

Voces SA

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

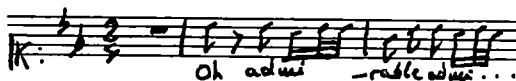
Observ. c. L-C. 818 / 45

Ptra. aut. y plla. de "vn. 2º con sordina".

Nº 239

Título **Oh admirable Sacramento**

Incipit



Tonalidad Solm

Voces SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. vía. b.

Observ. c. L-C. 819 / 45

Pllas. aut.

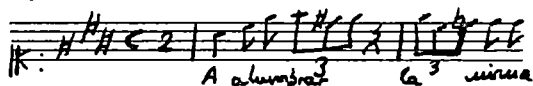
VILLANCICOS

Nº 240

Título **A alumbrar la misma luz**

Villancico de Vísperas de Navidad, Nocturno 2º, vill. 4º

Incipit



Tonalidad LaM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 601 / 35

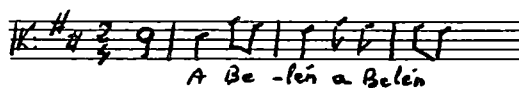
Pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 241

Título **A Belén caballeros hoy vengan**

Villancico a los Santos Reyes, Nocturno 2º

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. SC

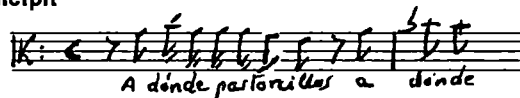
Pllas. aut. y cop. Incompleto: faltan todas las pllas. del primer coro y varias del 2º. Hay dos coros.

Nº 242 Fecha 1775

Título **A dónde, pastorcillos**

Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 1º, vill. 3º

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATbn)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 580 / 33

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 243 Fecha 1774

Título **A entretener al Dios Niño**

Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 1º, vill. 3º

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SSTB (SATB)

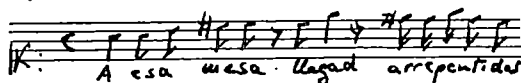
Instrumentos ob. añadido, 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 579 / 33

Ptra. aut. y pllas. cop. Anotaciones de Chiodi: "Los niños de coro" (primeros tiples), "Los niños de coro" (segundos tiples), "Mercao" (sic) (tenor) y "D. Andrés" (bajo). Hay dos coros.

Nº 244 Fecha 1777
Título **A esa mesa llegad arrepentidos**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad MiM

Voces S

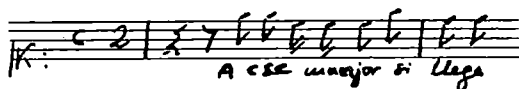
Instrumentos 2ob. 2tp. 2v. ac.

Observ. C. L-C. 751 / 42

Ptra. aut. Recitado y aria de S.

Nº 245 Fecha 1783
Título **A ese manjar si llego**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad ReM

Voces A

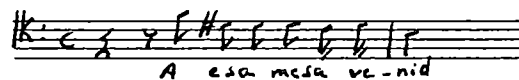
Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.

Observ. C. L-C. 798 / 42

Ptra. aut. Recitado y aria de A.

Nº 246 Fecha 1778
Título **A esta mesa venid**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad ReM

Voces A

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 761 / 42

Ptra. aut. y pllas. cop. Recitado y aria de A:
"D. Carlos"

Nº 247
Título **A la caja venid**
Villancico de Vísperas de Navidad, Nocturno 2º, vill. 6º

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

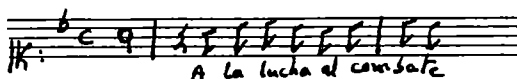
Observ. C. L-C. 631 / 37

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. Hay dos coros (a
4 y 8v)

Nº 248 Fecha 1773

Título **A la lucha, al combate**
Villancico a la Virgen

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-c. 828 / 46

Ptra. aut. y pllas. cop. Tiene recitado para "Sr. Ferrari" Hay dos coros. Con fecha 6 de Octubre de 1773.

Nº 249 Fecha 1782

Título **A la siega, segadores**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-c. 795 / 42

Ptra. aut.

Nº 250 Fecha 1774

Título **A moler a un molino**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad LaM

Voces SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

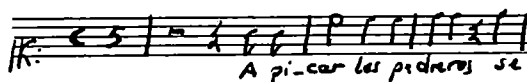
Observ. c. L-c. 732 / 42

Ptra. aut.

Nº 251 Fecha 1774

Título **A picar los pedreros se juntan muy temprano**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad DoM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2vn. ac.

Observ. c. L-c. 733 / 42

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 252 Fecha 1771

Título **A tierra la nave**
Villancico de Corpus

Tonalidad LaM

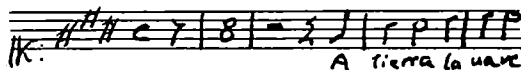
Voces SSAT (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-c. 706 / 42

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 253

Título **A un jardín de portentos**
Villancico de Corpus

Tonalidad SolM

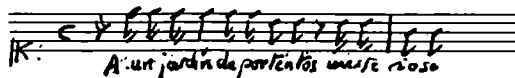
Voces A

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-c. 806 / 42

Ptra. aut. Recitado y aria de A ("Sr. Martínez")

Incipit



Nº 254 Fecha 1772

Título **Ah de la selva y áspera montaña**
VIII. de Maitines de Navidad, Noct. 2º, VIII. 6º

Tonalidad FaM

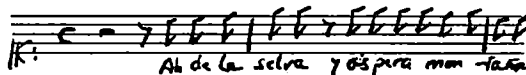
Voces SAT (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-c. 616 / 38

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. Anotación de Chiodi: "El silbo, el címbalo y la pandereta" y debajo: "Féliz (sic), Carlos y Mercao (sic)"
Hay dos coros: el 1º formado por los solistas (= "el silbo", "la cabaña" y "pandereta").

Incipit



Nº 255 Fecha 1778

Título **Al arma, al combate, al triunfo**
Villancico a la Virgen

Tonalidad ReM

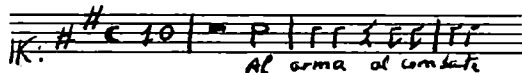
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-c. 833 / 46

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros. Tiene una parte para recitado de A. Con fecha 22 de Octubre de 1778.

Incipit



Nº 256 Fecha 1771

Título **Al arma, cristianos; al arma, turcos**
Villancico al Apóstol Santiago

Tonalidad ReM

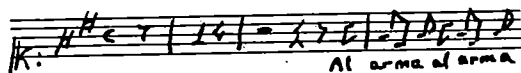
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-c. 844 / 47

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 257 Fecha 1782

Título **Al convite en que el Amor**
Villancico de Corpus

Tonalidad LaM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. bn. b.

Observ. C. L-c. 796 / 42

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº ~~258~~ Fecha 1775

Título **Al día mayor que los siglos vieron**
Vill. de Vísperas para Corpus año 1775

Tonalidad SolM

Voces SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. ac. órg.

Observ. C. L-c. 734 /

Ptra. aut. y pllas. cop. A 4 v. Tiene un "Aria para el Sr. Ferrari".

Incipit



Nº 259 Fecha 1770

Título **Al gran teatro del mundo**
Villancico de Calenda de Navidad

Tonalidad MibM

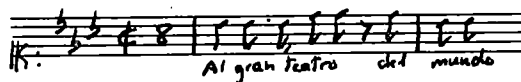
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac. 2 órg.

Observ. C. L-c. 658 / 39

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros. En ptra. anotación de Chiodi: "Felice e Carlo". Con fecha 15 de Octubre de 1770.

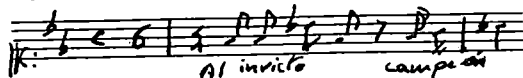
Incipit



Nº 260

Título **Al invicto campeón**
"Recitativo y Aria a Santiago"

Incipit



Tonalidad SibM

Voces S

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. bc.

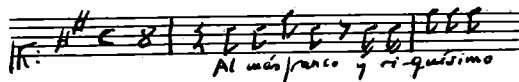
Observ. C. L-C. SC

Pllas. cop.

Nº 261

Título **Al más franco y riquísimo banquete**
"Terceto al Santísimo"

Incipit



Tonalidad ReM

Voces STB

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vin.

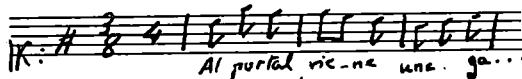
Observ. C. L-C. 807 / 45

Pllas. cop.

Nº 262

Título **Al portal viene una zagala**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 1º, vill. 3º

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

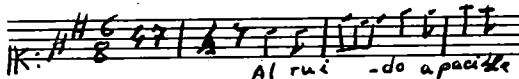
Observ. C. L-C. 584 / 31

Pllas. cop. Hay dos coros. "Villancico de tonadilla"

Nº 263 Fecha 1774

Título **Al ruido apacible**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno. 3º, vill. 7º

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

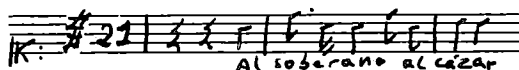
Observ. C. L-C. 630 / 33

Ptra. cop. y pllas. cop. Hay dos coros. Consta de estribillo, recitado, seguidillas y coplas.

Nº 264 Fecha 1780

Título **Al soberano alcázar**
Villancico de Vísperas de Reyes

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob.2tp. 2vn. vla. b. órg

Observ. c. L-C. 692 / 41

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 265 Fecha 1774

Título **Al sotillo, al paseo**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 3º, vill. 8º

Incipit



Tonalidad DoM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob.añadido. 2tp. 2vn. b.

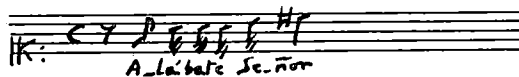
Observ. c. L-C. 643 / 33

Ptra. aut. y pllas. cop (excepto oboe). Hay dos coros.

Nº 266 Fecha 1776

Título **Alábate, Señor**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad MiM

Voces S

Instrumentos ob.2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 743 / 42

Ptra. aut. Recitado y aria de S: "D. Feliz"

Nº 267 Fecha 1783

Título **Albricias, mortales**
Villancico de Vísperas de Navidad

Incipit



Tonalidad LaM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. 2órg.

Observ. c. L-C. 549 / 33

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 268 Fecha 1780

Título **Albricias pastores**
Villancico de Vísperas de Navidad

Tonalidad FaM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. vla. b.

Observ. C. L-C. 546 / 31

Ptra. aut. y pllas. sólo de algunos instrumentos. Hay dos coros. En la portada de ptra. anotación de Chiodi: "Seruirá per Ferrari e Brunelli".

Inciptit



Nº 269 Fecha 1776

Título **Alegre, gozosa España**
Villancico de Vísperas de Santiago

Tonalidad DoM

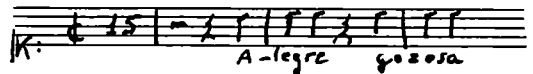
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b. órg.

Observ. C. L-C. 851 / 47

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros. Tiene recitado y aria para "Sr. Ferrari"

Inciptit



Nº 270

Título **Alerta clarines, alerta trompetas**
Villancico de Reyes

Tonalidad ReM

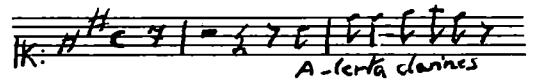
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b. órg.

Observ. C. L-C. 698 / 41

Ptra. aut. muy deteriorada y pllas. aut. y cop. Hay dos coros.

Inciptit



Nº 271

Título **Allá va, señores, pastoril tonada**
VIII. de Maitines de Navidad, Noct. 3º, vill. 8º.

Tonalidad SolM

Voces SATB

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 645 / 38

Ptra. aut. A 4v. Al final de la ptra. anotación de Chiodi: "Las coplas se ponen la primera y tercera al tiple, la segunda y cuarta al tenor, según la (sic) acostumbrado"

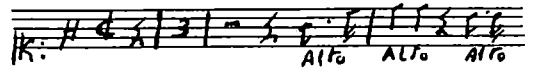
Inciptit



Nº 272

Título **¡Alto, a la batalla, no tengan miedo!**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad SolM

Voces STB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

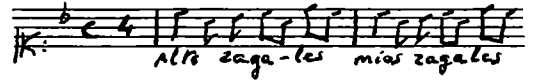
Observ. c. L-c. 775 / 42

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 273

Título **Alto, zagalés míos**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 3º, vill. 8º

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob.2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 644 / 31

Pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 274 Fecha 1774

Título **Amor hizo que Dios hombre se hiciera**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad SibM

Voces A

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

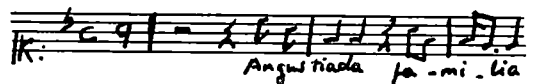
Observ. c. L-c. 729 / 42

Ptra. aut. Recitado y aria de A: "D. Carlos"

Nº 275 Fecha 1782

Título **Angustiada familia**
Villancico de Calenda de Navidad

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. 2órg.

Observ. c. L-c. 670 / 34

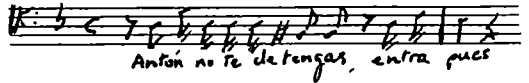
Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 276

Título **Antón, no te detengas**

Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 2º, vill. 5º

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SAT (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 605 / 31

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros. Alto: "Sr. Romero" . Tenor: "Fernández". En plla. de bajo instrumental indica: "bajo con los bajones"

Nº 276

Título **Año Santo ya los instrumentos**

Sin connotación específica

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATbn)

Instrumentos ac. órg.

Observ. c. L-c. SC

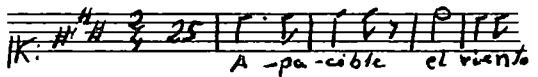
Ptra aut. Hay dos coros.

Nº 277 Fecha 1775

Título **Apacible el viento de un amor fino**

Villancico de Reyes

Incipit



Tonalidad LaM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob añadido, 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 682 / 40

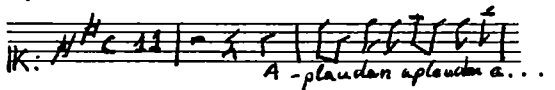
Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe). En plla. de "obue" pone la fecha (1775). Hay dos coros.

Nº 278 Fecha 1773

Título **Aplaudan a Francisco**

Villancico para la entrada de S. Ilustrísima

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB -SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-c. 861 / 47

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. Hay dos coros.

Nº 279 Fecha 1778

Título **Aplaudid, aclamad**
Villancico de Vísperas de Reyes

Tonalidad LaM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b. "bajo para el órgano"

Observ. c. L-c. 686 / 41

Ptra. aut. y pllas. cop. En la portada de ptra. anotación añadida: "Puesto en música por Dn. Buono Chiodi. Canónigo Maestro de Capilla de dicha Sta. Iglesia" Hay dos coros.

Incipit



Nº 280

Título **Aquel volcán**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 1º, vill. 2º

Tonalidad SibM

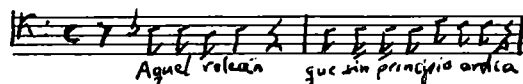
Voces T

Instrumentos ob. añadido, 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 571 / 34

Ptra. aut. y pllas. cop. sólo de instrumentos. Recitado y aria de T ("López")

Incipit



Nº 281 Fecha 1778

Título **Aquella pastorcilla**
Villancico de Reyes

Tonalidad DoM

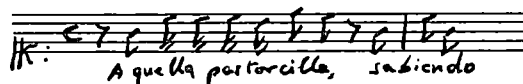
Voces S

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 687 / 41

Ptra. aut. y pllas. cop. Recitado y aria de S: "D. Feliz"

Incipit



Nº 282 Fecha 1773

Título **Avisados de una estrella**
Villancico de Vísperas de Reyes

Tonalidad SibM

Voces SATB (SAT b instr)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 675 / 40

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 283 Fecha 1779

Título **¡Ay, celestial, cordero!**
Tonada al Santísimo, Anno Sto. 1779

Tonalidad SolM

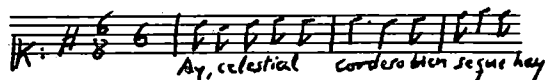
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-C. 776 / 42

Ptra. aut. y plias. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 284 Fecha 1781

Título **Ay de mí**
Villancico de Calenda de Navidad

Tonalidad rem

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b. órg.

Observ. c. L-C. 669 / 39

Ptra. aut. y plias. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 285

Título **Ay, Dios, qué alegría**
Villancico de Corpus

Tonalidad solm

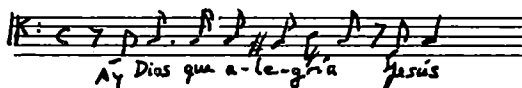
Voces T

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 808 / 42

Ptra. aut. Recitado y aria de T ("Sr. Mercado")

Incipit



Nº 286 Fecha 1771

Título **Ay, Jesús, qué horror**
Villancico de Vísperas de Navidad

Tonalidad ReM

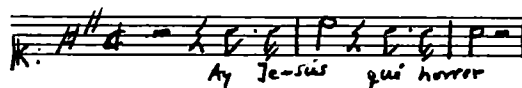
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-C. 537 / 38

Ptra. aut. y plias. aut. y cop. Hay dos coros

Incipit



Nº 287 Fecha 1777

Título **Batalló en Dios su amor**
Villancico de Corpus

Tonalidad MibM

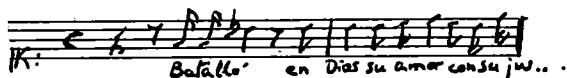
Voces S

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 831 / 46

Ptra. aut. y pllas. cop. Recitado y aria de S:
"D. Feliz "

Incipit



Nº 288 Fecha 1779

Título **Baten del hondo mar**
Villancico de Corpus

Tonalidad ReM

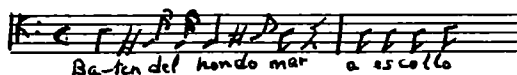
Voces T

Instrumentos 2ob. 2tp. vn. vía. b.

Observ. c. L-c. 770 / 42

Ptra. aut. y pllas. cop. Recitado y aria de T.

Incipit



Nº 289

Título **Bato, ¿dónde estás, que no vienes hoy...?**
Vill. Maitines de Nav. Noct. 2º, vill. 4º

Tonalidad ReM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. b.

Observ. c. L-c. 592 / 35

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros. La voz de S es para "Feliz".

Incipit



Nº 290 Fecha 1773

Título **Bien es, Señor, que por fresca herida**
Villancico de Corpus

Tonalidad rem

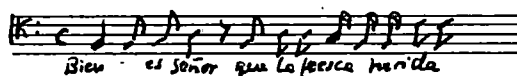
Voces T

Instrumentos ob.2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-c. 720 / 42

Ptra. aut. Recitado y aria de T: "Sr. Mercado"

Incipit



Nº 291 Fecha 1776

Título **Bien quisiera mi temor**
Villancico de Vísperas de Corpus

Tonalidad LaM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. bc. órg.

Observ. C. L-C. 742 / 42

Ptra. aut. y pllas. cop. En ptra. aparece sólo un óboe. Hay dos coros. Con fecha 16 de Abril de 1776.

Incipt



Nº 292

Título **Bien venido, Francisco Carrasco**
Vill. de Maitines de Navidad, Nocturno 2º, vill. 4º

Tonalidad FaM

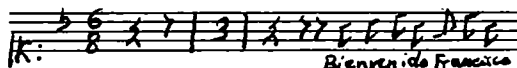
Voces SSAT (SATB)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. añadidas, 2vn. bc.

Observ. C. L-C. 593 / 34

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe y 2tp.). Ptcl. de S 1º "para Pedro Niño de coro", S "para Benito Niño de Coro" Hay dos coros.

Incipt



Nº 293 Fecha 1777

Título **Breve, cándida forma**
Villancico de Corpus

Tonalidad DoM

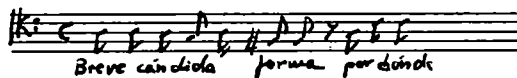
Voces T

Instrumentos ob.2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 756 / 43

Ptra. aut. Recitado y aria de T ("D. Francisco López")

Incipt



Nº 294 Fecha 1772

Título **Bulla, bulla, bulla**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 3º, vill. 8º

Tonalidad SolM

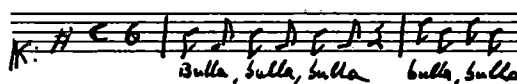
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. via. b. 2örg.

Observ. C. L-C. 642 / 37

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. En plla. de S 2º anotación de Chiodi: "Tiple 2º al villancico a 8 para la Fiesta de Sto. del 1772" Hay dos coros.

Incipt



Nº 295 Fecha 1775

Título **Camino de la vida**
Villancico de Corpus

Tonalidad SolM

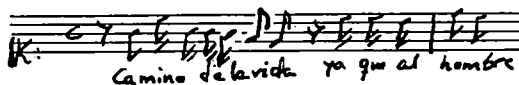
Voces S

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 735 / 43

Ptra. aut. Recitado y aria de S: "Sr. Ferrari"

Incipt



Nº 296 Fecha 1778

Título **Canta con voz suave**
Villancico de Corpus

Tonalidad DoM

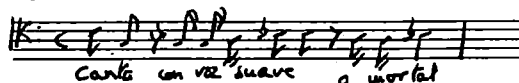
Voces T

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 763 / 43

Ptra. aut. Recitado y aria de B: "Farruco"

Incipt



Nº 297 Fecha 1779

Título **Canta la gloria el cielo**
Villancico de Corpus

Tonalidad MibM

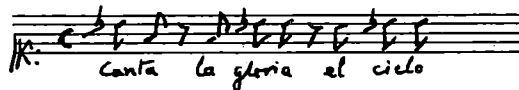
Voces S

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.

Observ. C. L-C. 726 / 43

Ptra. aut. Recitado y aria de S: "Sr. Ferrari"

Incipt



Nº 298

Título **Cantemos quedito**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 2º, vill. 4º

Tonalidad solm

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2vn. b.

Observ. C. L-C. 594 / 34

Ptra. aut. y pllas. cop. Tiene primer y tercer recitado para T ("Mercado") y 2º y 4º recitado de T ("Farruco"). Hay dos coros.

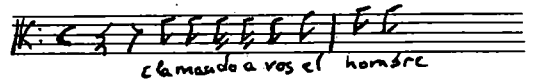
Incipt



Nº 299 Fecha 1773

Título **Clamando a vos el hombre**
Villancico de Corpus

Incipt



Tonalidad FaM

Voces A

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

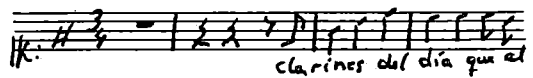
Observ. C. L-C. 719 / 43

Ptra. aut. Recitado y aria de A: "Sr. Brunelli"

Nº 300 Fecha 1781

Título **Clarines del día**
Villancico de Corpus

Incipt



Tonalidad SolM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

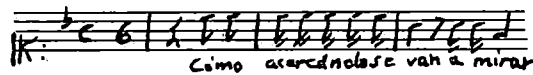
Observ. C. L-C. 790 / 43

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 304

Título **Como acercándose van**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 3º, vill. 7º

Incipt



Tonalidad rem

Voces SAT (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 632 / 37

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. Anotación de Chiodi: "Villancico 2º a 2 y todos", y también: "Flora Sig. Ferrari, Menandro, Sig. Brunelli" La voz de T es para "Sr. Mercao". Hay dos coros.

Nº 302

Título **Como el Niño es mercader**
Villancico de Navidad, Nocturno 3º, vill. 7º

Incipt



Tonalidad DoM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob.2tp. 2vn. b.

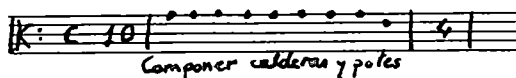
Observ. C. L-C. 633 / 37

Pllas. cop. Hay dos coros.

N° 303

Título **Componer calderas y potes**
VIII. de Maitines de Navidad, Nocturno 2°, vill. 5°

Inciptit



Tonalidad DoM

Voces AAT (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

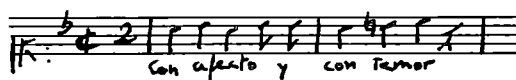
Observ. c. L-C. 606 / 36

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. Anotación de Chiodi: "Sr. Martínez, Sr. Romero, Sr. D. Andrés" Hay dos coros. El n° 611 del C. L-C. forma parte de éste.

N° 304 Fecha 1783

Título **Con afecto y con temor**
Villancico de Corpus

Inciptit



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-C. 802 / 43

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

N° 305

Título **Con ecos repetidos**
Villancico a 8 para St. Yago

Inciptit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b. 2órg.

Observ. c. L-C. 859 / 47

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

N° 306

Título **Con mucha gracia esta noche el marinerito**
VIII. Maitines Navidad, Nocturno 2°, vill. 6°

Inciptit



Tonalidad LaM

Voces SAATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. b.

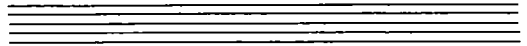
Observ. c. L-C. 617 / 34

Ptra. aut. y pllas. cop. Sólo existe pila. de un oboe, y es aut. de Chiodi. A: "Sr. Martínez" Hay dos coros. Está en medio de los papeles del vill. n° 593 del C. L-C.

Nº 307 Fecha 1782

Título **Con que ansia el pastor enamorado**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad ReM

Voces S

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.

Observ. C. L-C. 793 / 43

Ptra. aut. Recitado y aria de S: "D. Feliz".

Nº 308

Título **Con tiernas dulzuras**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 2º, vill. 5º

Incipit



Tonalidad LaM

Voces SATT (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 607 / 34

Ptra. aut. y pllas. cop. En ptra. anotación de Chiodi: "Sr. Mercao (sic), Romero, Miguelito". Hay dos coros.

Nº 309 Fecha 1776

Título **Con voces sonoras**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad DoM

Voces SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 748 / 43

Ptra. aut.

Nº 310 Fecha 1779

Título **Conmuévase el orbe**
Villancico de Vísperas de Reyes

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. vn. vla. b. órg.

Observ. C. L-C. 689 / 41

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 311. Fecha 1778

Título **Corónese tu frente**
"Dúo a la Purísima Concepción"

Tonalidad SolM

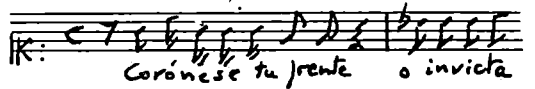
Voces SS

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 834 / 46

Ptra. aut. y pllas. cop. Intervienen "D. Feliz"
y "Ferrari"

Incipit



Nº 312 Fecha 1773

Título **Cristo al nacer**
"Aria a los Stos. Reles con violines y trompas del Mtro.
D. Buono Chiodi"

Tonalidad SibM

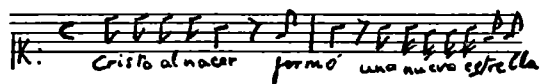
Voces S

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-C. 678 / 40

Ptra. aut. y pllas. cop. Recitado y aria de
S:"Ferrari"

Incipit



Nº 313

Título **Cruja el aire, suene el viento**
Villancico de Vísperas del Apóstol Santiago

Tonalidad LaM

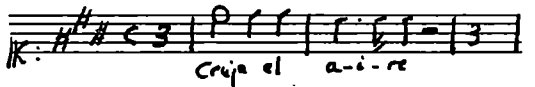
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b. órg.

Observ. c. L-C. 860 / 47

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. En la portada,
escrito por Chiodi: "Coro 3º" Tiene una copla
para "Carlos" y otra para "Brunelli". Hay dos
coros.

Incipit



Nº 314 Fecha 1774

Título **Cual hijo del trueno fulminando**
Villancico de Vísperas del Apóstol Santiago

Tonalidad DoM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-C. 849 / 47

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 315 Fecha 1773

Título **Cuatro mozos de mulas**

"Villancico 6º de 2º Nocturno con violines y trompas"

Incipit



Tonalidad DoM

Voces AATB

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 618 / 35

Ptra. aut. y pllas. cop. A: "Sr. Romero" A: "Sr. Martínez" T: "Sr. Fernández" B: "Sr. Mercado"

Nº 316 Fecha 1770

Título **Cúmplanse las profecías**

Villancico de Vísperas de Navidad

Incipit



Tonalidad DoM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac. 2órg.

Observ. c. L-c. 536 / 31

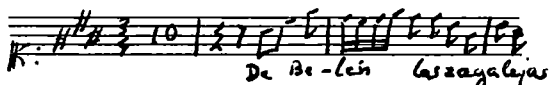
Ptra. aut. y pllas. Anotación de Chiodi: "Ferrari e Brunelli a due" Hay dos coros.

Nº 317 Fecha 1779

Título **De Belén las zagalas**

Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 1º, vill. 3º

Incipit



Tonalidad LaM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 583 / 33

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto plla. ob.). Hay dos coros.

Nº 318 Fecha 1776

Título **De la cruel Babilonia**

Villancico de Vísperas de Navidad

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. bc. órg.

Observ. c. L-c. 542 / 31

Ptra. aut. y pllas. cop. Anotación de Chiodi en la ptra: "El principio de la introducción es tiple y tenor" Al final de la ptra: "este no se repite" Hay dos coros; en la ptra. sólo aparecen las voces de S y T.

Nº 319

Título **De las cuatro religiones**

Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 2º, vill. 4º

Incipit



Tonalidad LaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-c. 596 / 36

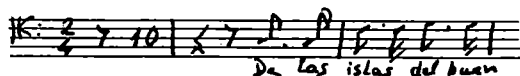
Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. El S 1º es "Felice"
Hay dos coros.

Nº 320

Título **De las islas del buen gusto**

Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 3º, vill. 8º

Incipit



Tonalidad DoM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 646 / 38

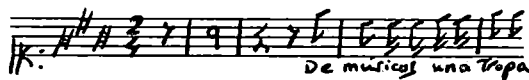
Ptra. aut. y pllas. cop. A: "Sr. Mercao" y
"Farruco" Hay dos coros. "Villancico de
tonada".

Nº 321 Fecha 1770

Título **De músicos una tropa**

"Villancico de tonadilla para los Stos. Reyes"

Incipit



Tonalidad LaM

Voces SSAT (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-c. 673 / 40

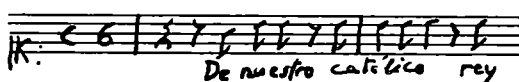
Ptra. aut. y pllas. cop. S: "Felice", S: "Ferrari"
A: "Carlos" T: "Mercao". Hay dos coros.

Nº 322 Fecha 1782

Título **De nuestro católico rey Carlos III**

Villancico para la Oferta al Santo Apóstol

Incipit



Tonalidad SolM

Voces S

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 858 / 47

Ptra. aut. y pllas. cop. Recitado y aria de S:
"D. Feliz" Vill. "para la Oferta al Santo
Apóstol"

Nº 323 Fecha 1780

Título **Del bélico acento**
Villancico de Corpus

Tonalidad SolM

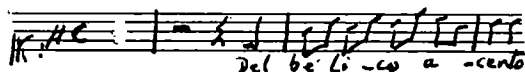
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 753 / 43

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros. Con fecha 13 de Abril de 1780.

Incipit



Nº 324 Fecha 1777

Título **Del centro de la Tierra**
Villancico de Calenda de Navidad

Tonalidad ReM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 666 / 39

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 325

Título **Del gran Rey de Israel**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 1º, vill. 2º

Tonalidad SibM

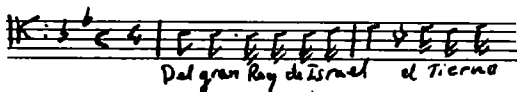
Voces T

Instrumentos 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 573 / 34

Ptra. aut. Recitado y aria de T ("Sr. Portugese").

Incipit



Nº 326 Fecha 1770

Título **Del Oriente hasta Belén**
Villancico de Vísperas de Reyes

Tonalidad SolM

Voces SATB (SAT b instr.)

Instrumentos 2tp. 2vn. b. vin. 2órg.

Observ. C. L-C. 672 / 40

Ptra. aut. y pllas. cop. S: "D. Felice", A: "D. Carlos" Hay dos coros.

Incipit



Nº 327

Título **Del Perú, señores, vengo hasta el Ferrol**

VIII. Maitines Navidad, Nocturno 3º, vill. 8º

Tonalidad ReM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 647 / 36

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 328

Título **Deo gratias. ¿Quién llama?**

VIII. Maitines Navidad, Nocturno 2º, vill. 5º

Tonalidad ReM

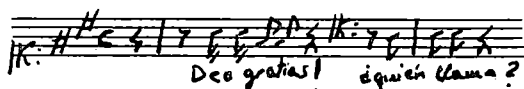
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 608 / 36

Ptra. aut. y pllas. cop. En tres pllas. especifica el nombre del cantor: "Tiple para Miguelito", "Tiple para Agustín" y "Tenor para Francisco" Hay dos coros.

Incipit



Nº 329

Título **Desde el alcázar del empíreo cielo**

Villancico Maitines Navidad Noct. 1º, vill. 2º

Tonalidad rem

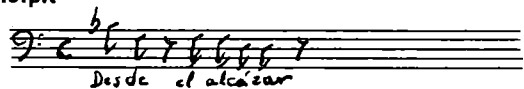
Voces B

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 574 / 34

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe). Recitado y aria de B.

Incipit



Nº 330 Fecha 1780

Título **Desde la oscura mansión**

Villancico de Calenda de Navidad

Tonalidad rem

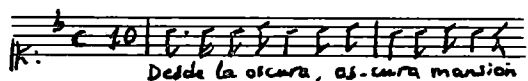
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vía. b. 2 órg.

Observ. c. L-c. 668 / 39

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 331 Fecha 1772

Título **Destierrren pesares, temores no tengán**

Villancico a la Inmaculada

Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-C. 826 / 46

Ptra. aut. y pllas aut. y cop. Hay dos coros.
Con fecha 21 de Septiembre de 1772.

Incipit



Nº 332 Fecha 1771

Título **Detengan a esa Virgen**

Villancico a la Inmaculada

Tonalidad ReM

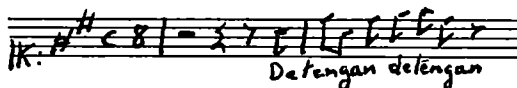
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2vn. b.

Observ. c. L-C. 823 / 46

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros. Vill. a la
Inmaculada. Con fecha 11 de Septiembre de
1771.

Incipit



Nº 333 Fecha 1781

Título **Detente, aguarda, mira**

Villancico de Corpus

Tonalidad DoM

Voces T

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 787 / 43

Ptra. aut. Recitado y aria de T "Sr. Mercao"

Incipit



Nº 334 Fecha 1775

Título **Dichoso el hombre, colmada su ventura**

Villancico de Corpus

Tonalidad MiM

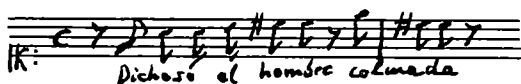
Voces S

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 736 / 43

Ptra. aut. Recitado y aria de S: "Sr. Ferrari"

Incipit



Nº 335 Fecha 1773

Título **Digan las humildes voces**
Villancico a la Inmaculada

Tonalidad SolM

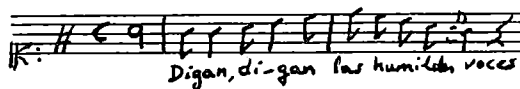
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-C. 829 / 46

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 336 Fecha 1779

Título **Dios niño y humanado**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 1º, vill. 2º

Tonalidad ReM

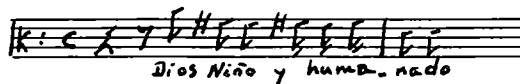
Voces A

Instrumentos ob. añadido. 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-C. 570 / 33

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe).
Recitado y aria de A.

Incipit



Nº 337 Fecha 1782

Título **Disfrazado el amor en blanco velo**
Villancico de Corpus

Tonalidad DoM

Voces A

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.

Observ. c. L-C. 794 / 43

Ptra. aut. Recitado y aria de A: "Sr. Luciani"

Incipit



Nº 338 Fecha 1775

Título **Divinas luces bellas de la esfera**
"Aria para la procesión del Corpus"

Tonalidad SibM

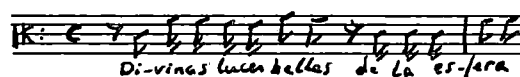
Voces A

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. SC

Ptra. aut. Recitado y aria de A: "Sig. Martínez"

Incipit

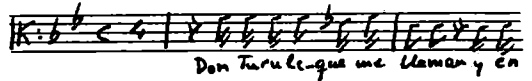


Nº 339

Título **Don Turleque me llaman**

Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 3º, vill. 8º

Incipit



Tonalidad SibM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 648 / 37

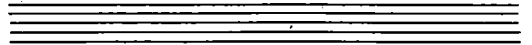
Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. Anotación de Chiodi: "El Don y el Turleque Sig. Mercao Sig. Romero" Hay dos coros.

Nº 340 Fecha

Título **Dos caminan al portal**

Villancico de Maitines Navidad, Noct. 1º, vill. 3º

Incipit



Tonalidad

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-c. 585 / 33

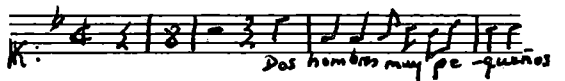
Ptra. aut.

Nº 341 Fecha 1773

Título **Dos hombres**

Vill. 3º de 1º Noct. "con violines y trompas del Mtro. Buono Chiodi"

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. bc.

Observ. c. L-c. 578 / 38

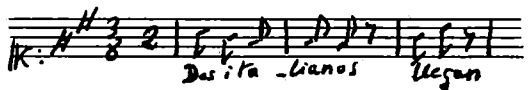
Ptra. aut. y pllas. cop. S: "D. Feliz" (sic), A: "D. Carlos" Hay dos coros.

Nº 342

Título **Dos italianos llegan al portal**

Villancico Maitines Navidad, Nocturno 3º, vill. 8º

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 649 / 36

Ptra. aut. y pllas. cop. Parte del texto en italiano. Hay dos coros.

Nº 343

Título **Dos pastores se nos vienen**
VIII. de Maitines Navidad, Nocturno 1º, VIII. 3º

Tonalidad DoM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob.añadido.2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 586 / 31

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 344 Fecha 1783

Título **El alma que comulga dignamente**
Villancico de Corpus

Tonalidad MibM

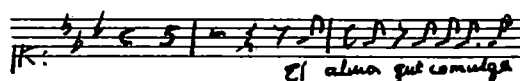
Voces S

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. via. ac

Observ. c. L-c. 799 / 43

Ptra. aut. Recitado y aria de S: "Sr. Ferrari"

Incipit



Nº 345 Fecha 1776

Título **El alma que dispuesta**
Villancico de Corpus

Tonalidad SolM

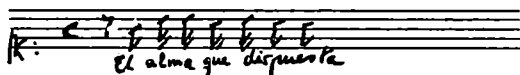
Voces S

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-c. 744 / 43

Ptra. aut. Recitado y aria de S: "Sr. Ferrari"

Incipit



Nº 346

Título **El amante más fino**
Villancico de Corpus

Tonalidad MiM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 768 / 43

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

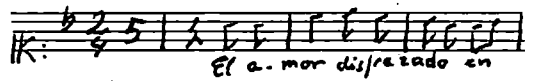
Incipit



Nº 347

Título **El amor disfrazado en cándida hostia**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L.C. 722 / 43

Ptra.aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 348 Fecha 1779

Título **El aurora de la vida**
Villancico a la Inmaculada

Incipit



Tonalidad MibM

Voces A

Instrumentos ob.2tp. 2vn. vla. ac.

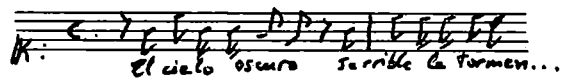
Observ. c. L.C. 835 / 46

Ptra. aut. y pllas. cop. Recitado y aria de A.

Nº 349

Título **El cielo, oscuro, terrible la tormenta**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad solm

Voces S

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

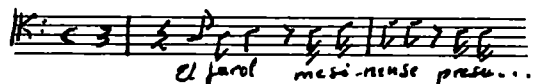
Observ. c. L.C. 809 / 45

Pllas. cop. Recitado y aria de S.

Nº 350 Fecha 1780

Título **El farol mesinense, presumido**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad DoM

Voces T

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.

Observ. c. L.C. 779 / 43

Ptra. aut. Recitado y aria de T: "Sr. Mercado"

Nº 351 Fecha 1773

Título **El furor del mar airado**
Villancico de Corpus

Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2cl. 2ob. 2vn. b. vin. órg. añadido

Observ. c. L-c. 715 / 43

Ptra. aut. y pllas. cop.(excepto órg.). Hay dos coros. Con fecha 15 de Abril de 1773.

Incipit



Nº 352 Fecha 1772

Título **El hombre, insaciable en la codicia**
Villancico de Corpus

Tonalidad SolM

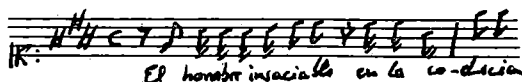
Voces SATB-SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-c. 716 / 43

Ptra. aut. Recitado y aria de S: "Sr. Ferrari"

Incipit



Nº 353 Fecha 1783

Título **El incienso, oro y mirra**
Villancico de Vísperas de Reyes

Tonalidad ReM

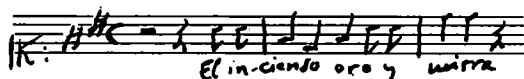
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. vla. ac.

Observ. c. L-c. 696 / 41

Ptra. aut. y plla. de A 1º coro. Hay dos coros.

Incipit



Nº 354 Fecha 1775

Título **El invicto rey Carlos Tercero**
Villancico para la Oferta del Sto. Apóstol

Tonalidad solm

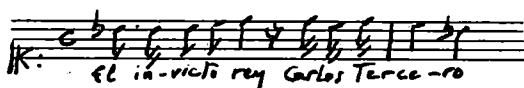
Voces S

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-c. 850 / 44

Ptra. aut. y pllas. cop. Recitado y aria de S:
"D. Feliz"

Incipit



Nº 355 Fecha 1773

Título **El prodigio, el milagro, y el portentoso**
Villancico para la procesión del Corpus

Tonalidad SibM

Voces A

Instrumentos 2cl. 2vn. ac.

Observ. c. L-c. 717 / 43

Ptra. aut. Recitado y aria de A: "Martínez"

Incipit



Nº 356 Fecha 1774

Título **El que el mundo en incendios se abraza**
Villancico de Corpus

Tonalidad DoM

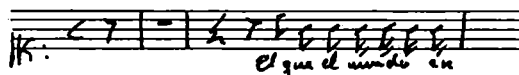
Voces S

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-c. 727 / 43

Ptra. aut. Recitado y aria de S: "Sr. Ferrari"

Incipit



Nº 357 Fecha 1780

Título **El que una vez se llega**
Villancico de Corpus

Tonalidad SibM

Voces A

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla b. .

Observ. c. L-c. 780 / 43

Ptra. aut. y pllas. cop. Recitado y aria de A:
"Sr. Luciani"

Incipit



Nº 358

Título **El raudal que hasta el prado**
VIII. Maitines de Navidad, Nocturno 3º, VIII. 8º

Tonalidad FaM

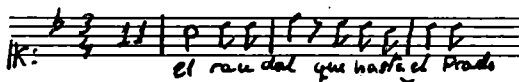
Voces SAT B (SAT bn)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 650 / 36

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe). Hay
dos coros.

Incipit



Nº 359 Fecha 1772

Título **El siempre feliz día**
Villancico de Calenda de Navidad

Incipit



Tonalidad SibM

Voces SAT

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b.

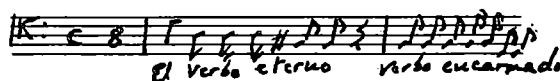
Observ. c. L-c. 591 / 38

Ptra. aut. muy deteriorada y pllas. aut. y cop.
S: "Agustín" A: "Sr. Martínez" Tenor "Sr. Mercao"

Nº 360 Fecha 1772

Título **El Verbo eterno, Verbo ya encarnado**
VIII. Maitines Navidad, Nocturno 1º, VIII. 1º

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SAT

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 550 / 38

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. S: "Sr. Ferrari"
(=Angel). A: "Sr. Brunelli" (=Mundo). T: "Sr. Mercao" (=Hombre)

Nº 361

Título **Empiece la tonada**
Sin connotación específica

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2vn. b.

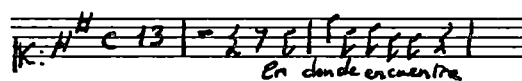
Observ. c. L-c. 702 / 38

Pllas. cop. Falta plla. 2º bajo.

Nº 362 Fecha 1783

Título **¿En dónde encuentra el alma su contento?**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SS

Instrumentos ob.2tp. 2vn. vla. b.

Observ. c. L-c. 801 / 43

Ptra. aut. y pllas. cop.

Nº 363. Fecha 1774

Título **En el jardín de la gracia**
Villancico a la Inmaculada

Tonalidad SibM

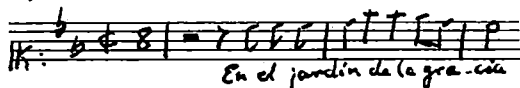
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 830 / 46

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 364 Fecha 1774

Título **En el mar de este mundo los humanos bajeles**
Villancico de Corpus

Tonalidad DoM

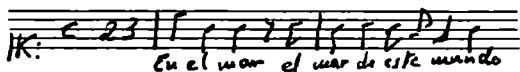
Voces SATB

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 725 / 43

Ptra. aut. Tiene recitado y aria de S: "Sr. Ferrari"

Incipit



Nº 365 Fecha 1780

Título **En golfo de vicios donde el mortal falsea**
Villancico de Vísperas de Corpus

Tonalidad SolM

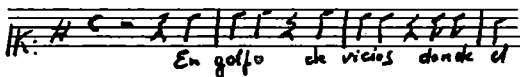
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. órg.

Observ. C. L-C. 778 / 43

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 366

Título **En la ciudad de Santiago**
Villancico de Maitines Navidad, Nocturno 2º, vill. 5º

Tonalidad SolM

Voces SSAT

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 609 / 35

Pllas. cop. "Tiple 1º": "para un niño de coro".
"Tiple 2º": "para un niño de coro". En el
recitado: "Tiple Sr. Carnero, Alto Sr. Martínez,
Tenor Sr. Mercado"

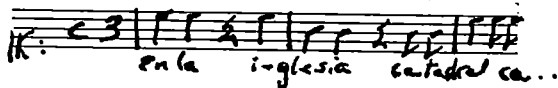
Incipit



Nº 367

Título **En la iglesia catedral casa del Patrón**
VIII. Maitines de Navidad, Noct. 2º, vill. 6º

Incipit



Tonalidad DoM

Voces SAAT (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

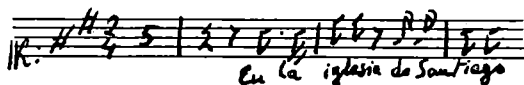
Observ. c. L-C. 619 / 34

Ptra. aut. y pllas. cop. S 1º: "Felice", A : "D. Carlos", A : "Sr. Martínez", T: "Sr. Mercao" (sic). Hay dos coros.

Nº 368

Título **En la iglesia de Santiago**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 2º, vill. 5º

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

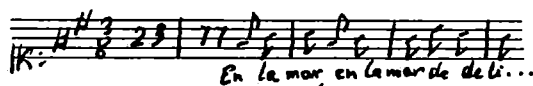
Observ. c. L-C. 597 / 34

Pllas. cop. S: "Sr. Ferrari" S: "Sr. Felice" A: "D. Carlo" A: " Sr. Brunelli" Hay dos coros.

Nº 369

Título **En la mar de delicias surca el afecto**
"Tonada al Santísimo Sacramento"

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

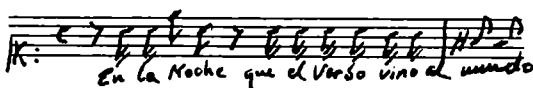
Observ. c. L-C. 749 / 43

Ptra.aut. y pllas. cop. hay dos coros.

Nº 370 Fecha 1775

Título **En la Noche que el Verbo vino al mundo**
"Aria a la Noche de los Reyes"

Incipit



Tonalidad lam

Voces S

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

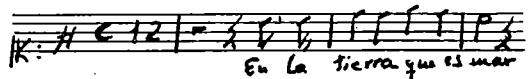
Observ. c. L-C. 681 / 40

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe).
Recitado y aria de S: "D. Feliz".

Nº 371 Fecha 1779

Título *En la tierra que es mar sin puerto*
Villancico de Vísperas de Navidad

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob.2tp. 2vn. vla. b. órg)

Observ. c. L.C. 545 / 31

Ptra aut. y pllas. cop. hay dos coros.

Nº 372

Título *En las aras del amor está este blanco maná*
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad MiM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

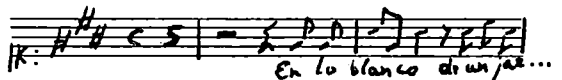
Observ. c. L.C. 740 / 43

Ptra. aut. y pllas. cop. En ptra. pone: "Carlos Maurotes" Está realizada en papeles aprovechados de otras obras. Hay dos coros.

Nº 373 Fecha 1782

Título *En lo blanco de un jazmín*
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad LaM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

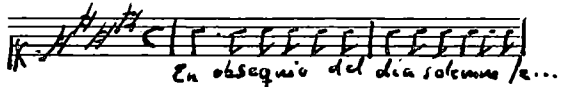
Observ. c. L.C. 791 / 44

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 374

Título *En obsequio del día solemne*
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad MiM

Voces SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L.C. 810 / 44

Ptra. aut. muy deteriorada.

Nº 375 Fecha 1775

Título **En perfectos coros**
Villancico de Vísperas de Reyes

Tonalidad ReM

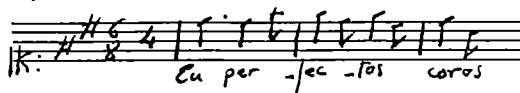
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob.añadido.2tp. 2vn. b. órg.

Observ. c. L-c. 680 / 40

Ptra. aut. y plias. cop. (excepto la del oboe).
Tiene recitado y aria para "D. Carlo" Hay dos coros.

Incipit



Nº 376 Fecha 1773

Título **En ti espero, no sea confundido**
Villancico de Corpus

Tonalidad ReM

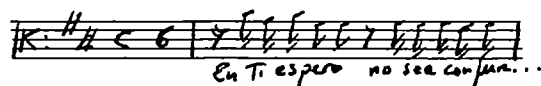
Voces A

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac. .

Observ. c. L-c. 718 / 44

Ptra. aut. Recitado y aria de A: "D. Carlos"

Incipit



Nº 377

Título **En tinieblas de errores**
Villancico "para la Oferta del Santo Apóstol"

Tonalidad FaM

Voces S

Instrumentos 2ob. 2tp. b.

Observ. c. L-c. SC

Plias. aut. y cop.

Incipit



Nº 378

Título **En una oscura prisión**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 1º, vill. 1º

Tonalidad FaM

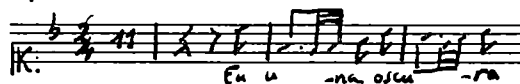
Voces SA

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-c. 559 / 34

Ptra. aut. y plias. cop. S 1º: "Sr. Ferrari" y "Sr. Pergamo" A 1º: "Sr. Brunelli" Anotación de Chiodi: "Seruirà per Ferrari e Brunelli" Tiene "minueto", recitado y aria de S.

Incipit



Nº 379 Fecha 1779

Título **Entre deliquios suaves**
Villancico para la Oferta del Sto. Apóstol

Tonalidad DoM

Voces S

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b.

Observ. c. L-C. 856 / 47

Ptra. aut. y pllas. cop. Recitado y aria de S:
"D. Feliz" (sic)

Incipit



Nº 380 Fecha 1773

Título **Entre ondas de pecados**
"Villancico de Kalenda con violines y trompas del
Maestro Dn. Buono Chiodi del Año 1773"

Tonalidad MibM

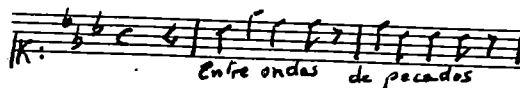
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b. "bajo para el órgano"

Observ. c. L-C. 661 / 39

Ptra. aut. y pllas. cop. La plla. del "Bajo para
el órgano" está sin cifrar. Hay dos coros.

Incipit



Nº 381 Fecha 1782

Título **Eres más que de bronce**
Villancico de Reyes

Tonalidad MibM

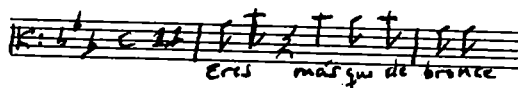
Voces A

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b..

Observ. c. L-C. 695 / 41

Ptra. aut. y pllas. cop. Recitado y aria de A.

Incipit



Nº 382 Fecha 1781

Título **Esa hostia divina**
"Tonada para Corpus"

Tonalidad SolM

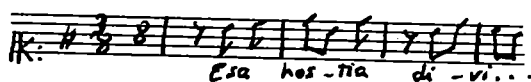
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-C. 792 / 44

Ptra. aut. y pllas. Hay dos coros.

Incipit



Nº 383 Fecha 1776
Título **Ese volcán amable**
Villancico de Corpus

Tonalidad MibM

Voces S

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 745 / 44

Ptra. aut. Recitado y aria de S: "Sr. Feliz"

Incipit



Nº 384
Título **Esta noche en el portal**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 2º, VIII. 5º

Tonalidad DoM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 610 / 35

Ptra. aut. y pllas. cop. A: "Sr. Martínez" Hay dos coros.

Incipit



Nº 385
Título **Esta Noche tonada ha de haber**
Tonada para Reyes

Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 696 bis/41

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe). Hay dos coros.

Incipit



Nº 386 Fecha 1773
Título **Este misterio, este portento del Sacramento**
"Tonada para Corpus a 8v"

Tonalidad Sol

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. SC.

Ptra. aut. Hay dos coros.

Incipit



Nº 387 Fecha 1776
Título **Felices mortales**
Villancico de Corpus

Tonalidad LaM

Voces SATB (SATbn)

Instrumentos 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 750 / 44

Ptra. aut. y pllas. Hay dos coros.

Incipit



Nº 388 Fecha 1773

Título **Felices pastores**

"Aria para D. Feliz en Pastoral para la Noche de los
Stos. Reyes"

Tonalidad DoM

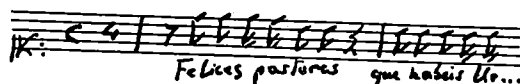
Voces S

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn.ac.

Observ. c. L-C. 676 / 40

Ptra. aut. Recitado y aria de S.

Incipit



Nº 389 Fecha 1778

Título **Fiero sarraceno, impío mahometano**

VIII. Vísperas del Santo Apóstol S. Yago

Tonalidad FaM

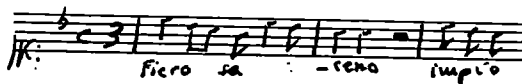
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b. órg.

Observ. c. L-C. 854 / 47

Ptra. aut. y pllas. cop. Tiene recitado y aria
para "Sr. Ferrari" Hay dos coros.

Incipit



Nº 390 Fecha 1773

Título **Funesta sombra, noche oscurecida**

"Aria para la Sta. Concepción"

Tonalidad MibM

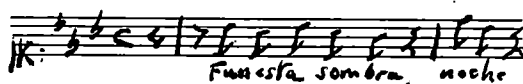
Voces S

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-C. 827 / 46

Ptra. aut. y pllas. cop. Recitado y aria de S:
"D. Feliz"

Incipit



Nº 391 Fecha 1776

Título **Funestas sombras, aterradas nieblas**
Villancico de Calenda de Navidad

Tonalidad ReM

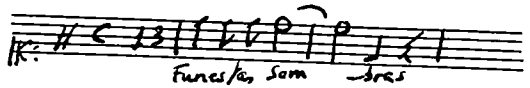
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b. órg.

Observ. c. L-C. 852 / 47

Ptra. aut. y pllas. cop. En la portada "El Santo Apóstol deriga de todo" Los oboes alternan con flautas. Hay dos coros. Con fecha 15 de Febrero de 1776.

Incipit



Nº 392

Título **Gil, Antón y Bato a hablar hoy se acercan**

"Terseto", VIII. Maitines Nav. Noct. 2º, vill. 4º

Tonalidad SolM

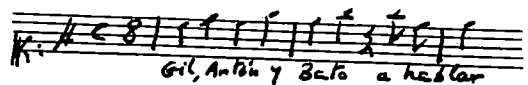
Voces SAT

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 598 / 35

Ptra. aut. y pllas. cop. S: "Sr. Ferrari", A: "Sr. Brunelli", T: "Farruco"

Incipit



Nº 393

Título **Gloria in excelsis Deo**

Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 3º, vill. 8º

Tonalidad DoM

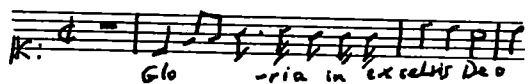
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 651 / 37

Ptra. aut. y pllas. cop. T: "Sr. Fernández" Hay dos coros. Con fecha 15 de Febrero de 1776.

Incipit



Nº 394 Fecha 1771

Título **Grande, Señor, será el día**

Villancico de Calenda de Navidad

Tonalidad FaM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-C. 659 / 39

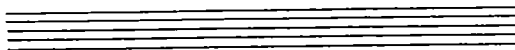
Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. (excepto oboe). Parte de las ptcls. comienzan "Cuando Señor...", parte "Grande Señor...", en la ptra. está tachado "Cuando Señor ..." y sustituido por "Grande Señor... Hay dos coros.

Incipit



Nº 395 Fecha 1775
Título **Grande, Señor es el día**
Villancico de Calenda de Navidad

Incipt



Tonalidad

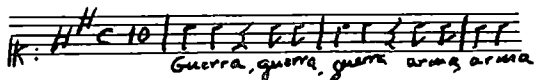
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 665 / 39
Ptra. aut.

Nº 396 Fecha 1779
Título **Guerra, arma; cuartel nunca espere**
Villancico para la Víspera del Santo Apóstol

Incipt



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

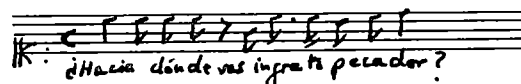
Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.

Observ. C. L-C. 855 / 47

Ptra. aut. y pllas. cop. En el recitado (de A) se alude a Carlos III como "Príncipe" y "Soberano" Hay dos coros.

Nº 397 Fecha 1778
Título **¿Hacia dónde vas, ingrato pecador?**
Villancico de Corpus

Incipt



Tonalidad DoM

Voces S

Instrumentos ob.2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 760 / 44

Ptra. aut. Recitado y aria S: "D. Feliz"

Nº 398 Fecha 1783
Título **Hasta cuando, gran David**
Villancico de Calenda de Navidad

Incipt



Tonalidad DoM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. 2órg.

Observ. C. L-C. 671 / 39

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros. Con fecha 8 de Octubre de 1783.

Nº 399

Título **Hasta el portal de Belén**

Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 3º, vill. 2º

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SSAT

Instrumentos 2tp. 2vn. b. ac (cb)

Observ. c. L-c. 634 / 36

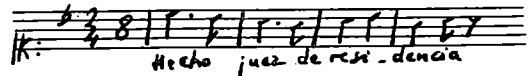
Ptra. aut. y pllas. cop. En ptra. anotación de Chiodi: "Ferrari, Brunelli, Feliz, Mercao" S: "Sr. Ferrari", A: "Sr. Brunelli", S: "Sr. Felice", T: "Sr. Mercao".

Nº 400

Título **Hecho juez de residencia**

Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 2º, vill. 4º

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 599 / 36

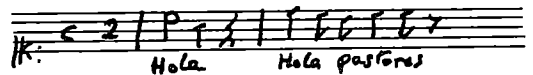
Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe). S 1º tiene copla "para Agustín", T 2º tiene copla "para D. Francisco". Hay dos coros.

Nº 401

Título **Hola pastores, hola zagales**

Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 3º, vill. 7º

Incipit



Tonalidad DoM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 635 / 36

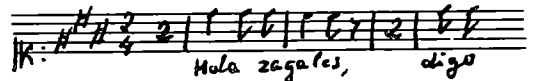
Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto la del oboe). Hay dos coros.

Nº 402

Título **Hola, zagales, digo caballeros**

Vill. de Maitines de Navidad, Nocturno 3º, vill. 8º

Incipit



Tonalidad LaM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob. 2tp. 2vn. b.

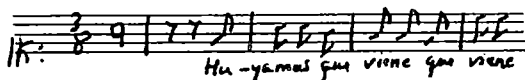
Observ. c. L-c. 652 / 37

Pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 403

Título **Huyamos que viene Antón**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 4º, vill. 2º

Incipit



Tonalidad LaM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob. 2tp. 2vn. b.

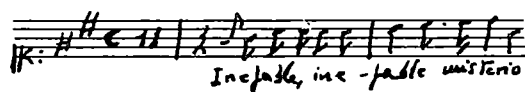
Observ. C. L-C. 600 / 31

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 404 Fecha 1779

Título **Inefable misterio, sagrado enigma**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

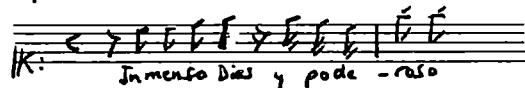
Observ. C. L-C. 777 / 44

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 405 Fecha 1775

Título **Inmenso Dios y poderoso**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad SibM

Voces A

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

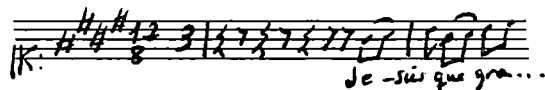
Observ. C. L-C. 738 / 44

Ptra. aut. Recitado y aria de A: "D. Carlos"

Nº 406

Título **Jesús, qué gracioso**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 2º, vill. 6º

Incipit



Tonalidad MiM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 620 / 35

Pllas. cop. Hay dos coros.

N° 407

Título **Jesús, que noche fría** Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 2°, vill. 6°

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SSAT (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 621 / 36

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. S 1°: "Felice", S 2°: "Ferrari", A 2°: "D.Brunelli", A: "D. Juan", T: "Portuguese" Hay dos coros.

N° 408 Fecha 1776

Título **Jesús, y qué hermoso Niño** Villancico de Maitines de Navidad, nocturno 1°, vill. 3°

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 581 / 33

Ptra. aut. y pllas. cop. S 1°: "D. Feliz". Al final de prtra. anotación de Chiodi "Las coplas serán tres, y se han de poner todas su de (sic) el papel de el primer tiple" Hay dos coros.

N° 409 Fecha 1780

Título **La culpa que a los mortales** Villancico a la Inmaculada Concepción

Incipit



Tonalidad DoM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. órg.

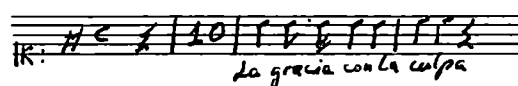
Observ. c. L-c. 837 / 46

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros. Vill. a la Inmaculada Concepción. Con fecha 17 de Octubre de 1780.

N° 410 Fecha 1777

Título **La gracia con la culpa hoy sale** Villancico a la Inmaculada Concepción

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. vn. b. órg.

Observ. c. L-c. 832 / 46

Ptra. aut. y pllas. cop. Tiene recitado para "Sr. Ferrari". Hay dos coros. Con fecha 7 de Enero de 1777.

Nº 411 Fecha 1776

Título **La hermosa estrella que allí aparece**
Villancico de Vísperas de los Santos Reyes

Tonalidad FaM

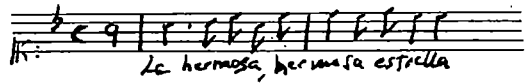
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 683 / 40

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto los 2 oboes).
Hay dos coros.

Incipit



Nº 412

Título **La tropa de volatines**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 2º, vill. 4º

Tonalidad SibM

Voces SAAB (SAT bn)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 602 / 35

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto la del oboe).
S: "Miguel", A: "Martínez", A: "Romero", B:
"Andrés". Hay dos coros.

Incipit



Nº 413 Fecha 1775

Título **Las aves, las fuentes, las flores del prado**
Villancico de Corpus

Tonalidad ReM

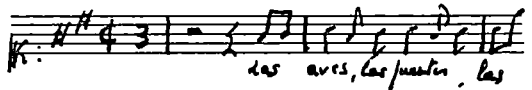
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-c. 741 / 44

Ptra. aut. y pllas. cop. Está realizado en papel
aprovechado de otras obras. Hay dos coros.
Con fecha 27 de Mayo de 1775.

Incipit



Nº 414 Fecha 1773

Título **Las fieles, cristianas ansias**
Villancico de Vísperas de la Navidad de el año 1773

Tonalidad LaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob (1 añadido), 2tp. 2vn.b.

Observ. c. L-c. 543 / 32

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 415 Fecha 1772

Título **Las furias infernales**
"Aria a solo para Corpus"

Tonalidad MibM

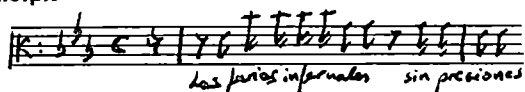
Voces A

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-c. 709 / 44

Ptra. aut. Recitado y aria de A: "D. Carlos"
Incompleto: falta primera página.

Incipit



Nº 416 Fecha 1770

Título **Los ángeles digan**
Villancico "para Nuestra Señora de la Concepcione"

Tonalidad FaM

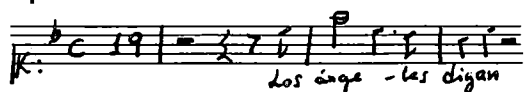
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-c. 822 / 46

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 417 Fecha 1774

Título **Los hombres, las plantas, las fieras**
VIII. Vísperas para la Nav. de el año 1774

Tonalidad LaM

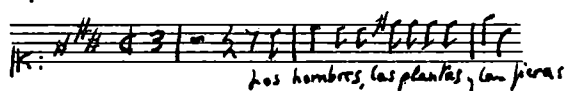
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. ac. órg.

Observ. c. L-c. 540 / 32

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe). Tiene
recitado para "Sr. Ferrari" Hay dos coros.

Incipit



Nº 418 Fecha 1773

Título **Los niños de coro**
"VIII. 5º al Segundo Nocturno con violines y trompas del
maestro Dn. Buono Chiodi"

Tonalidad FaM

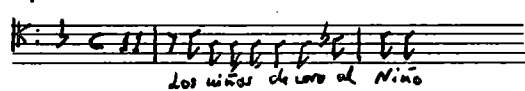
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 612 / 35

Ptra. aut. y pllas. cop. T: "Sr. Farruco" S 2º de
1º coro: "para los niños". Hay dos coros.

Incipit



Nº 419 Fecha 1781

Título **Los pastores de Belén**
Villancico de Navidad, Nocturno 1º, vill. 1º

Tonalidad SolM

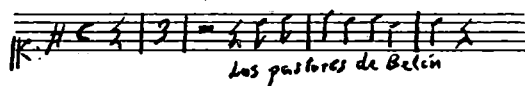
Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-C. 558 / 32

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe). Hay dos coros.

Incipit



Nº 420

Título **Los pastores por el monte**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 1º, vill. 3º

Tonalidad LaM

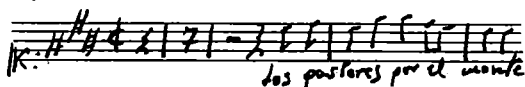
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-C. 587 / 34

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe). Hay dos coros.

Incipit



Nº 421 Fecha 1773

Título **Los pobres, que, hambrientos**
Villancico de Corpus

Tonalidad FaM

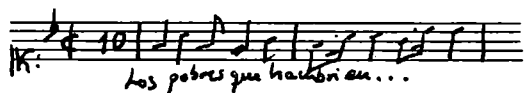
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 724 / 44

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 422 Fecha 1781

Título **Los ruiseñores alegres**
Villancico de Vísperas de Corpus

Tonalidad LaM

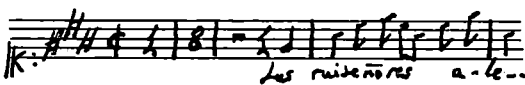
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vía. b. 2órg.

Observ. c. L-C. 786 / 44

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit

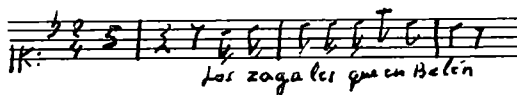


Nº 423

Título Los zagales que en Belén

Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 3º, vill. 8º

Incipt



Tonalidad FaM

Voces SAAT (SAT bn)

Instrumentos ob. 2tp. 2vn. ac (cb)

Observ. C. L-C. 653 / 36

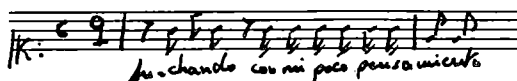
Ptra. aut. y pllas. cop. En ptra. anotación de Chiodi "Ferrari, Brunel, Carlo, Mercao". En ptcls. S 1º: "Sr. Ferrari", A 1º: "Sr. Brunelli", A: "D. Carlitos", T 1º: "Sr. Mercao"

Nº 424 Fecha 1773

Título Luchando con mi poco pensamiento

"Dúo al Corpus del año 1773"

Incipt



Tonalidad DoM

Voces SS

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 721 / 44

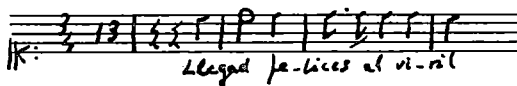
Ptra. aut. Anotación de Chiodi "Ferrari y Feliz"

Nº 425 Fecha 1777

Título LLegad, felices, al viril

Villancico de Corpus

Incipt



Tonalidad DoM

Voces SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 757 / 44

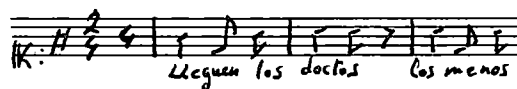
Ptra. aut.

Nº 426

Título LLegan los doctos, los menos llegan

Villancico de Corpus

Incipt



Tonalidad Sol M

Voces SATB (SATbn)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 811 / 45

Pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 427 Fecha 1773

Título **LLege en buen hora**
Villancico de Calenda de Navidad

Tonalidad mim

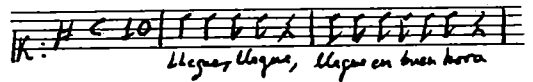
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. b. órg.

Observ. c. L-C. 663 / 39

Ptra. aut. y pllas. cop. Tiene parte para "flauta obligada" Hay dos coros.

Incipit



Nº 428 Fecha 1778

Título **LLeguen los elementos**
Villancico de Vísperas de Corpus

Tonalidad DoM

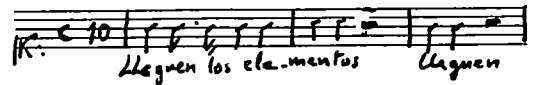
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b. órg.

Observ. c. L-C. 759 / 44

Ptra. aut. y pllas. cop. Tiene recitado para "Sr. Ferrari" Hay dos coros.

Incipit



Nº 429

Título **María, de divina fortaleza**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 1º, vill. 2º

Tonalidad MiM

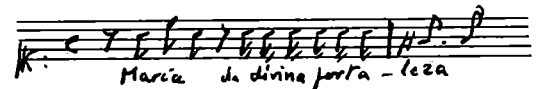
Voces S

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 575 / 34

Ptra. aut. Recitado y aria de S: "Ferrari solo"

Incipit



Nº 430

Título **Más, ay de mí, que de la culpa mía**
Villancico de Corpus

Tonalidad SolM

Voces S

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 812 / 44

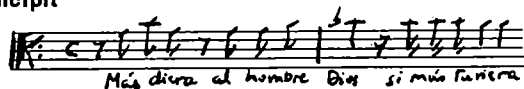
Ptra. aut. Recitado y aria de S.

Incipit



Nº 431 Fecha 1783
Título **Mas diera al hombre Dios**
Villancico de Corpus

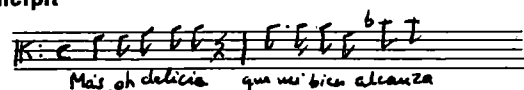
Incipit



Tonalidad DoM
Voces A
Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.
Observ. C. L-C. 800 / 44
Ptra. aut. Recitado y aria de A: "Sr. Luciani"

Nº 432 Fecha 1779
Título **Mas, oh delicia que mi bien alcanza**
Villancico de Corpus

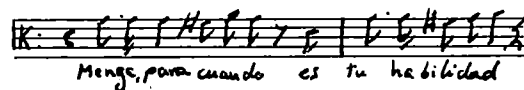
Incipit



Tonalidad DoM
Voces A
Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b.
Observ. C. L-C. 771 / 44
Ptra. aut. y pllas. cop.

Nº 433
Título **Menga, ¿para cuándo es tu habilidad?**
Vill. Maitines Navidad, Nocturno 2º, vill. 6º

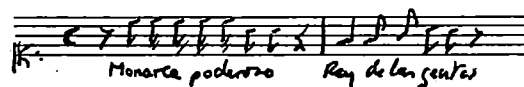
Incipit



Tonalidad SolM
Voces SATB (SAT bn)
Instrumentos ob. 2tp. 2vn. b.
Observ. C. L-C. 622 / 34
Ptra. aut. y pllas. cop. Tiene recitado para A ("D. Carlos"). S: "D. Feliz". Hay dos coros.

Nº 434
Título **Monarca poderoso**
Villancico a los Santos Reyes, Nocturno 1º, vill. 1º

Incipit



Tonalidad FaM
Voces S
Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.
Observ. C. L-C. 674 / 40
Ptra. aut. y pllas. aut. (excepto S). Recitado y aria de S: "Sr. Ferrari"

Nº 435 Fecha 1778

Título **Mortales, al puerto, a la raya**
Villancico de Calenda de Navidad

Tonalidad DoM

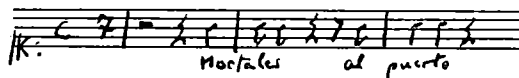
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2fl. 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. órg.

Observ. c. L-c. 667 / 39

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 436 Fecha 1771

Título **Mortales, corred**
Villancico de Vísperas para Corpus

Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b. órg. añadido

Observ. c. L-c. 705 / 44

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 437 Fecha 1772

Título **Mortales, hijos de Adán**
Villancico Mañines Navidad, Nocturno 1º, vill. 3º

Tonalidad ReM

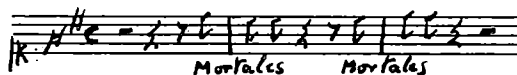
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 577 / 38

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. En ptra. anotación de Chiodi: "Sigres. D. Andrés, Miguelito y Romero" El bajo vocal e instrumental son iguales. Hay dos coros.

Incipit



Nº 438 Fecha 1778

Título **Muera, muera, deshecho y desarmado**
VIII. de Mañines de Navidad, Noct. 1º, vill. 2º

Tonalidad DoM

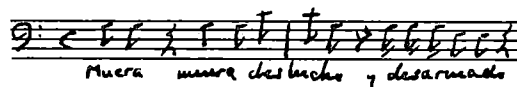
Voces B

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-c. 596 / 38

Ptra. aut. y pllas. cop. Anotación de Chiodi: "Sr. Gayón". Recitado y aria de B.

Incipit



Nº 439

Título **Ninguno me chiste, que traigo tonada**
VIII. Maitines Navidad, Nocturno 3º, vill. 8º

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

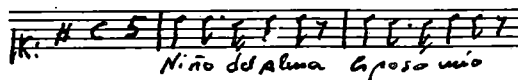
Observ. c. L-c. 654 / 36

Ptra. aut. y pllas. (excepto oboe). T: "D. Francisco" Hay dos coros.

Nº 440

Título **Niño del Alma, esposo mío**
Villancico de Calenda de Navidad

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

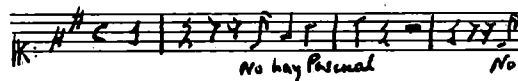
Observ. c. L-c. 690 / 41

Pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 441

Título **¿No hay Pascual esta noche?**
VIII. de Maitines de Navidad, Nocturno 3º, vill. 7º

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

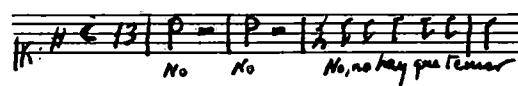
Observ. c. L-c. 636 / 36

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe). Hay dos coros.

Nº 442 Fecha 1779

Título **No hay qué temer**
Villancico de Vísperas de Corpus

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. via. b. 2órg.añadidos

Observ. c. L-c. 769 / 44

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto 2órg.). Tiene recitado para "Ferrari" Hay dos coros. Con fecha 13 de Abril de 1779.

Nº 443 Fecha 1779

Título **No hay que temer tormenta**
Villancico de Corpus

Tonalidad MibM

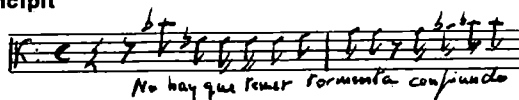
Voces A

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.

Observ. C. L-C. 772 / 45

Ptra. aut. Recitado y aria de A.

Incipit



Nº 444

Título **No temas, feliz España**
Villancico a la Inmaculada Concepción

Tonalidad FaM

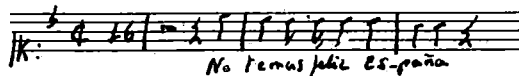
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla b.

Observ. C. L-C. 840 / 46

Ptra. aut. muy deteriorada y pllas. cop. Tiene recitado de alto. Hay dos coros. Con fecha 13 de Abril de 1779.

Incipit



Nº 445 Fecha 1777

Título **Oh, Cordero Pascual**
Villancico de Corpus

Tonalidad MibM

Voces T

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 752 / 45

Ptra. aut. Recitado y aria de T: "Sr. Mercao"

Incipit



Nº 446 Fecha 1782

Título **Oh, cuánto tarda el día**
Villancico de Vísperas de Navidad

Tonalidad SolM

Voces SATB (SAT y bn)

Instrumentos ob. 2tp. 2vn. vla. ac. 2örg.

Observ. C. L-C. 547 / 32

Ptra. aut. muy deteriorada y pllas. cop. (excepto órg. 1º). Hay dos coros.

Incipit



Nº 447 Fecha 1778

Título **Oh Dios hombre, a quién tienen escondido**

Villancico de Corpus

Tonalidad ReM

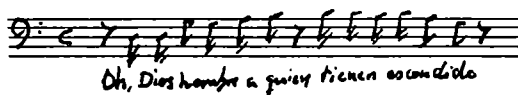
Voces B

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 765 / 45

Ptra. aut. Anotación de Chiodi "Sr. Gayón"
Recitado y aria de B.

Incipit



Nº 448 Fecha 1782

Título **Oh, gran Dios**

Villancico de Vísperas de Navidad

Tonalidad SolM

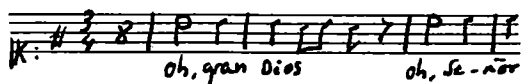
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vía. b. 2órg.añadidos

Observ. c. L-C. 548 / 32

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto 2órg.). En portada de ptra. anotación de Chiodi "Este villancico puede servir para Reyes per esser (sic) la letra a propósito" Hay dos coros.

Incipit



Nº 449

Título **Oh gran misericordia**

"Terseito"

Tonalidad DoM

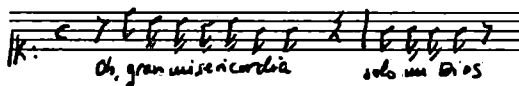
Voces SSB

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 813 / 45

Pllas. cop. S 1º: "D. Feliz", S 2º: "Ferrari"

Incipit



Nº 450

Título **Oh Monarca feliz**

Villancico de Reyes

Tonalidad SolM

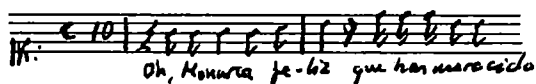
Voces S

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 699 / 41

Ptra. aut. Recitado y aria de S.

Incipit



Nº 451

Título **Oh mortal corazón**

Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 1º, vill. 1º

Tonalidad SolM

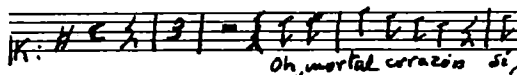
Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 560 / 34

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 452 Fecha 1783

Título **Oh, singular bondad**

"Recitado con aria para Reyes"

Tonalidad SolM

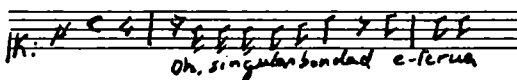
Voces S

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b.

Observ. C. L-C. 697 / 41

Ptra. aut. y pllas. cop. Recitado y aria de S:
"Sr. Ferrari"

Incipit



Nº 453

Título **Oigan a los zagalejos**

Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 3º, vill. 7º

Tonalidad FaM

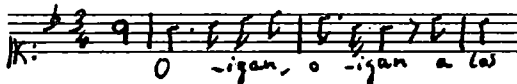
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 637 / 36

Pllas. cop. S 1º: "Miguel de coro", S 2º del
1º coro: "Agostino". Hay dos coros.

Incipit



Nº 454

Título **Para colación, gustosa tonadilla**

Vill. de Maitines de Navidad, Nocturno 2º, vill. 5º

Tonalidad SolM

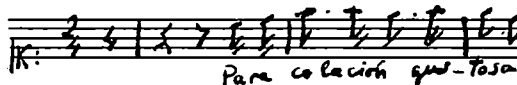
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 613 / 35

Pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 455 Fecha 1778

Título **Para ver al Niño Dios**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 1º, vill. 3º

Incipit



Tonalidad SibM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

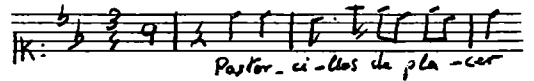
Observ. c. L-c. 582 / 38

Ptra. aut. y pllas. cop. Tiene recitado para "Feliz" Hay dos coros.

Nº 456

Título **Pastorcillos de placer**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad SibM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

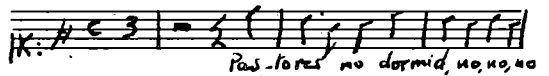
Observ. c. L-c. 814 / 45

Pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 457 Fecha 1779

Título **Pastores, no dormid, no**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 1º, vill. 1º

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob.añadido. 2tp. 2vn. b.

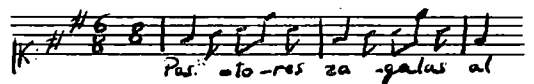
Observ. c. L-c. 557 / 33

Ptra. aut. y pllas. cop.(excepto oboe). Hay dos coros.

Nº 458

Título **Pastores, zagales, al monte**
Vill. Maitines Nav. Noct. 2º, vill. 6º de "pastorela"

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

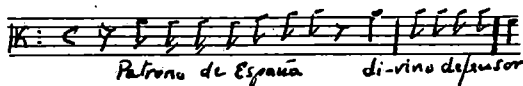
Observ. c. L-c. 623 / 38

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe). Hay dos coros.

Nº 459 Fecha 1771

Título **Patrono de España**
Villancico "de Oferta para St. Yago Patrón de España"

Incipt



Tonalidad LaM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

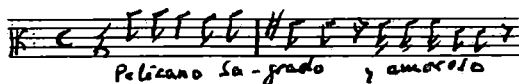
Observ. C. L-C. 845 / 47

Ptra. aut. y pllas. cop. La letra hace alusión a Carlos III. Hay dos coros.

Nº 460 Fecha 1779

Título **Pelicano sagrado**
Villancico de Corpus

Incipt



Tonalidad ReM

Voces A

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.

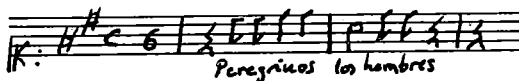
Observ. C. L-C. 773 / 45

Ptra. aut. . Recitado y aria para Sr." Luciani"

Nº 461 Fecha 1773

Título **Peregrinos los hombres a su tierra**
Vill. de Vísperas "con violines y clarines del maestro Dn. Buono Chiodi"

Incipt



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2cl. 2vn. ac. "Baxo para el órgano"

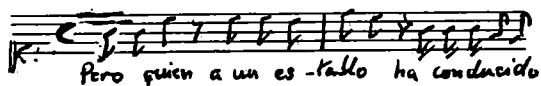
Observ. C. L-C. 539 / 38

Ptra. aut. y pllas. cop. Tiene recitado para "Ferrari". En plla. de "baxo para órgano": "Villancico de Vísperas con violines y clarines del Maestro Don Buono Chiodi. Año de 1773. Hay dos coros.

Nº 462 Fecha 1776

Título **Pero ¿quién a un establo?**
Vill. para la "Noche de los Stos. Reyes"

Incipt



Tonalidad FaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 648 / 40

Ptra. aut. y pllas. cop. Recitado y aria "D. Feliz"

Nº 463
Título **Plácido vienteçillo**
VIII. de Maitines de Navidad, Nocturno 2º, vill. 6º

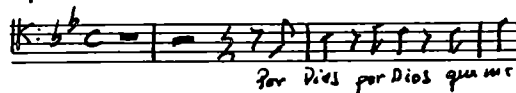
Incipit



Tonalidad ReM
Voces SATB (SAT bn)
Instrumentos 2tp. 2vn. b.
Observ. c. L-c. 624 / 35
Pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 464
Título **Por Dios, que me dejen**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 2º, vill. 4º

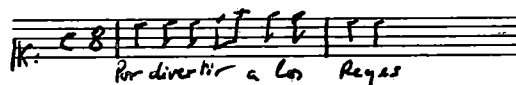
Incipit



Tonalidad SibM
Voces SSST (SATB)
Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.
Observ. c. L-c. 603 / 32
Ptra. aut. y pllas. cop. plla. de T 1º ("Sr. Mercao") indica "se canta como enfadado" S1º: "d. Feliz" (sic). La plla. del bajo pone "bajo con los bajos" (con letra). Hay dos coros.

Nº 465
Título **Por divertir a los Reyes**
Villancico de Reyes

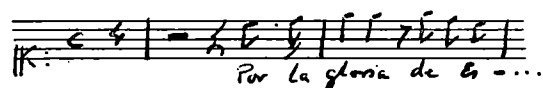
Incipit



Tonalidad DoM
Voces SATB (SATB)
Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.
Observ. c. L-c. 679 / 40
Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe). Hay dos coros.

Nº 466
Título **Por la gloria de España, por la santa libertad**

Incipit



Tonalidad DoM
Voces SATB (SATB)
Instrumentos ob.2tp. 2vn. vla. b.
Observ. c. L-c. SC
Pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 467 Fecha 1777

Título **Por qué lloras**

Villancico de Maitines de Navidad, nocturno 1º, vill. 1º

Tonalidad DoM

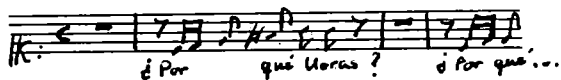
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-c. 555 / 38

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 468 Fecha 1772

Título **Porque no hay villancico sin pastorela**

Vill. Maitines Navidad, nocturno 2º, vill. 5º

Tonalidad SolM

Voces SATB

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-c. 604 / 38

Ptra. aut. El bajo vocal e instrumental son iguales.

Incipit



Nº 469

Título **Presurosos los Reyes parten para Belén**

Villancico de Reyes

Tonalidad ReM

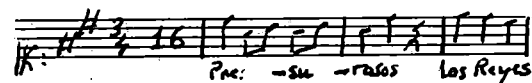
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2cl. 2vn. b.

Observ. C. L-c. 700 / 41

Pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 570 Fecha 1773

Título **Prodigios a miles**

Vill. de 1º Nocturno "con violines y trompas del Mtro. D. Buono Chiodi del año de 1773"

Tonalidad LaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-c. 551 / 38

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros. El nº 561 del C. L-C. forma parte de éste.

Incipit



Nº 471 Fecha 1777

Título **Pues banquete tan grande**
Villancico de Corpus

Tonalidad MibM

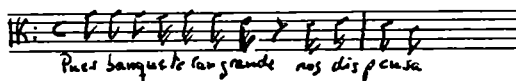
Voces A

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 755 / 45

Ptra. aut. Recitado y aria de A: "D. Carlos".

Incipit



Nº 472 Fecha 1783

Título **Pues sois el nuestro consuelo**
"Gozos a Nuestra Señora del Carmen"

Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. bc.

Observ. c. L-C. 841 / 46

Ptra. aut. y pllas. aut. Hay dos coros. En plla. B 2º indica "Coro para los bajones", y tiene letra. Falta plla. de B 1º: el B 2º (con letra) forma parte del 1º coro. Existe otra ptra. igual en medio del oratorio "a tre".

Incipit



Nº 473 Fecha 1775

Título **Pues ya se han cumplido**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 1º, vill. 1º

Tonalidad DoM

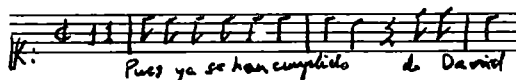
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-C. 553 / 33

Ptra. aut. y pllas. cop.(excepto oboe). Al final de la ptra. anotación de Chiodi: "Las coplas serán tres solos D. Félix, Farruco y Mercado" Hay dos coros.

Incipit



Nº 474 Fecha 1774

Título **Que baja Dios esta noche a la tierra**
Villancico de Calenda de Navidad

Tonalidad dom

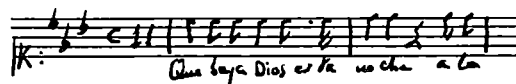
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2fl. ob.añadido, 2vn. b. órg

Observ. c. L-C. 664 / 39

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe). En plla. oboe, anotación de Chiodi: "se puede tocar con la flauta" Hay dos coros. Con fecha 23 de Octubre de 1774.

Incipit



Nº 475 Fecha 1774

Título **Qué dádiva, mi Dios**
"Aria para la procesión del Corpus"

Tonalidad DoM

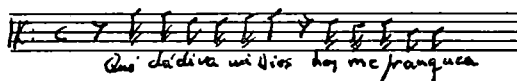
Voces A

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 730 / 45

Ptra. aut. Recitado y aria para A: "Sr. Martínez"

Incipit



Nº 476 Fecha 1774

Título **Que de la tierra de trigo un grano muerto**
Villancico de Corpus

Tonalidad FaM

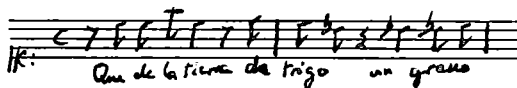
Voces S

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 728 / 45

Ptra. aut. Recitado y aria de S: "D. Feliz"

Incipit



Nº 477

Título **Qué dicha, pastores**
VIII. Maitines Navidad, Nocturno 1º, vill. 3º de "pastorela"

Tonalidad Solm

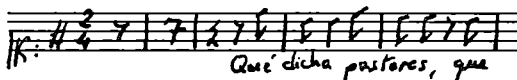
Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 588 / 34

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 478 Fecha 1772

Título **Qué estruendo horrisonante**
(arrisonante)
"Vill. Vísperas de Navidad"

Tonalidad SolM

Voces SATB

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 538 / 32

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. Hay dos coros.
Indica: "Anno 1772". Es igual al nº 538 del C. L-C.

Incipit



Nº 479 Fecha 1777

Título **Quién dignamente podrá alabar a tu gloria**

Villancico de Corpus

Tonalidad SolM

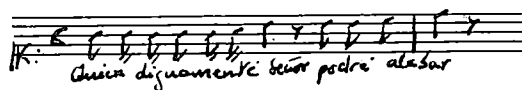
Voces S

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. con sordinas, ac.

Observ. C. L-C. 753 / 45

Ptra. aut. Anotación de Chiodi: "Las trompas siempre muy piano, pero será mejor tocarla sin trompas"

Incipit



Nº 480 Fecha 1772

Título **Quién dirá que el monarca poderoso**

Vill. para la Oferta del Santo Apóstol

Tonalidad FaM

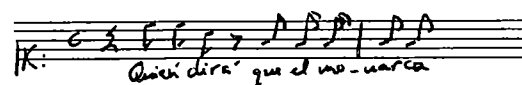
Voces S

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 847 / 47

Ptra. aut. y pllas. aut. Recitado y aria de S: "D. Feliz Pergamo"

Incipit



Nº 481 Fecha 1780

Título **¿Quién es esta que ilustra?**

"Dúo para la Inmaculada Concepción"

Tonalidad SolM

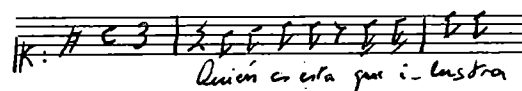
Voces SS

Instrumentos 2tp. 2vn. vla. b.

Observ. C. L-C. 838 / 46

Ptra. aut. y pllas. cop.

Incipit



Nº 482

Título **Rara manía, gracioso tema**

Villancico 4º

Tonalidad LaM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. b.

Observ. C. L-C. SC

Pllas. cop. Hay dos coros.

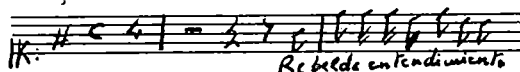
Incipit



Nº 483 Fecha 1774

Título **Rebeldes entendimiento**
VIII. de Maitines de Navidad, Nocturno 1º, vill. 2º

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SA

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

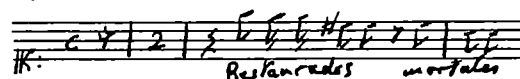
Observ. c. L-C. 566 / 33

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe)

Nº 484 Fecha 1772

Título **Restaurados mortales**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 1º, vill. 2º

Incipit



Tonalidad LaM

Voces SA

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b..

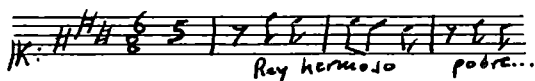
Observ. c. L-C. 564 / 38

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. S: "D. Feliz,
Moisés", A: "Dn. Carlos a solo, Isafas"

Nº 485 Fecha 1776

Título **Rey hermoso, pobrecito**
"Tonada para los Santos Reyes"

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-C. 685 / 40

Ptra. aut. y pllas. cop. (sólo de instrumentos)

Nº 486 Fecha 1779

Título **Rompe espíritus la esfera**
Villancico a la Inmaculada Concepción

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. vla. b.

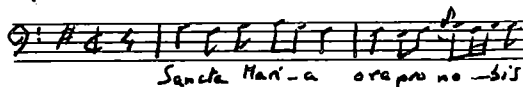
Observ. c. L-C. 836 / 46

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros. Con
fecha 7 de Octubre de 1779.

Nº 487

Título **Sancta Maria, ora pro nobis**
Villancico de Maitines de navidad, Nocturno 1º, VIII.

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

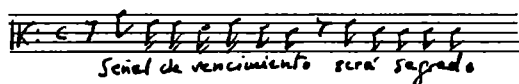
Observ. C. L-C. 589 / 34

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. S: "Michelito" A: "Martínez" T: "Andrés" B: "Mercao" Hay dos coros.

Nº 488 Fecha 1778

Título **Señal de vencimiento será sagrado**
Villancico para la procesión del Corpus

Incipit



Tonalidad DoM

Voces A

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 762 / 45

Ptra. aut. Recitado y aria de A: "Sr. Martínez"

Nº 489 Fecha 1780

Título **Señor, romped esta cadena**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad MibM

Voces A

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

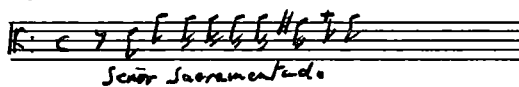
Observ. C. L-C. 781 / 45

Ptra. aut. Recitado y aria de A: "D. Carlos"

Nº 490 Fecha 1776

Título **Señor Sacramentado**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad DoM

Voces A

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 746 / 45

Ptra. aut. Recitado y aria de A: "D. Carlos"

Nº 491 Fecha 1782

Título **Si el ave, la fiera y aun la planta**
Villancico

Tonalidad FaM

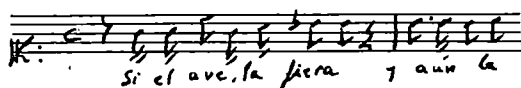
Voces S

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 843 / 46

Pllas. sueltas cop. Recitado y aria de S. El nº 820 del C. L-C. es parte de éste.

Incipt



Nº 492 Fecha 1779

Título **Si el oro, incienso y mirra traen de Oriente**
Villancico de Reyes

Tonalidad SolM

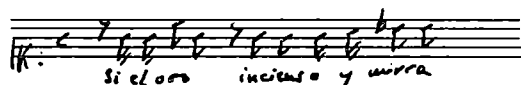
Voces S

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b.

Observ. C. L-C. 691 / 41

Ptra. aut. y pllas. cop. Recitado y aria de S: "D. Feliz"

Incipt



Nº 493 Fecha 1778

Título **Si el Príncipe que ha nacido**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 1º, vill. 1º

Tonalidad ReM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 556 / 38

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipt



Nº 494 Fecha 1781

Título **Si el Rey prometido**
"Villancico de Vísperas de Reyes para el año 1781"

Tonalidad LaM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob. 2tp. 2vn. vla. b.

Observ. C. L-C. 694 / 41

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipt



Nº 495 Fecha 1774

Título **Si es fineza que el Verbo se humanara**
Villancico de Corpus

Tonalidad SolM

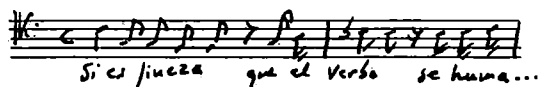
Voces T

Instrumentos ob.2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 731 / 45

Ptra. aut. Recitado y aria de T: "Sr. Mercado"

Incipt



Nº 496

Título **Si ha de haber en la noche de Reyes**
Villancico de Reyes

Tonalidad SolM

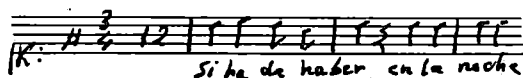
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-C. 693 / 41

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipt



Nº 497 Fecha 1772

Título **Si un jardín fue el teatro**
"Tonada para Corpus"

Tonalidad SolM

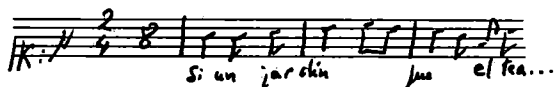
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-C. 714 / 45

Ptra. aut. y pllas. cop. Incompleto: faltan pllas.
FS 1º y T 2º. Hay dos coros.

Incipt



Nº 498 Fecha 1781

Título **Siendo estrago esta luz**
Villancico de Corpus

Tonalidad FaM

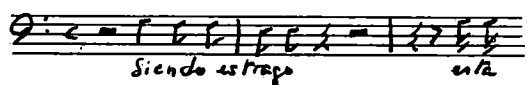
Voces B

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.

Observ. c. L-C. 788 / 45

Ptra. aut. Recitado y aria de B: "Sr. Gayón"
Anotación de Chiodi en ptra. "Aria del Sr.
Paiselo Napolitano"

Incipt



Nº 499 Fecha 1772-73

Título **Silencio, cuidado, atención**
Villancico de Vísperas para el Santo Nuestro Apóstol

Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2cl. 2ob. 2vn. b. órg.

Observ. c. L-C. 846 / 47

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. Tiene recitado para SA ("D. Carlos"). En unas pllas pone "1772" y en otras "1773" Hay dos coros.

Incipit



Nº 500 Fecha 1777

Título **Silencio, quedito, pasito**
"Tonada al Santísimo"

Tonalidad ReM

Voces SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 758 / 45

Ptra. aut.

Incipit



Nº 501 Fecha 1775

Título **Soberano Señor, supremo Numen**
"Aria para Corpus"

Tonalidad SibM

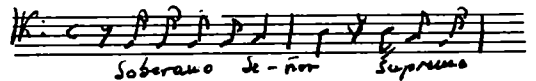
Voces T

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 739 / 45

Ptra. aut. Recitado y aria de T: "Sr. Mercado"

Incipit



Nº 502 Fecha 1780

Título **Sobre la riza espuma**
"Aria para Corpus"

Tonalidad ReM

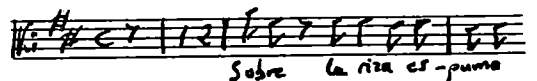
Voces A

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.

Observ. c. L-C. 782 / 45

Ptra. aut. y pllas. cop. Recitado y aria de S: "Sr. Luciani"

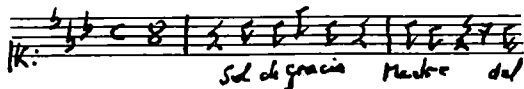
Incipit



Nº 503 Fecha 1782

Título **Sol de gracia, madre de justicia**
"Recitado con aria alla Pura Concepción"

Incipit



Tonalidad MibM

Voces S

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. via. ac.

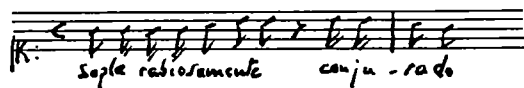
Observ. C. L-C. 839 / 46

Ptra. aut. y pllas. cop. Recitado y aria de S:
"D. Feliz"

Nº 504 Fecha 1775

Título **Sople rabiosamente conjurado**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad SolM

Voces S

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

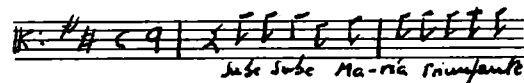
Observ. C. L-C. 737 / 45

Ptra. aut. y pllas. cop. recitado y aria de S: "D.
Feliz"

Nº 505

Título **Sube María, triunfante**
"Recitado y aria de M. V. para la fiesta de la Asunción"

Incipit



Tonalidad ReM

Voces A

Instrumentos 2ob. 2vn. ac.

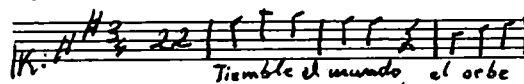
Observ. C. L-C. 842 / 46

Ptra. aut.

Nº 506 Fecha 1773

Título **Tiemble el mundo, el orbe tiembla**
"Villancico 8º para el Santo Apóstol"

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos fl. 2cl. 2ob. 2vn. b. órg.añadido

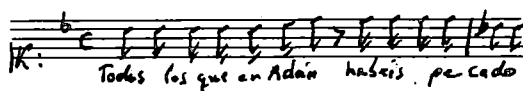
Observ. C. L-C. 848 / 47

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto órg.) Tiene
recitado para "Sr. Ferrari" y un "aria con
flauta" Hay dos coros.

Nº 507 Fecha 1771

Título **Todos los que en Adán habéis nacido**
"Villancico para la Concepción"

Incipit



Tonalidad MibM

Voces S

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

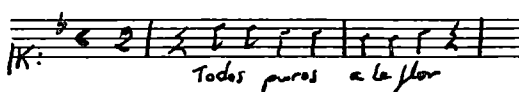
Observ. C. L-C. 824 / 46

Ptra. aut. y pllas. aut. Recitado y aria de S: "D. Feliz"

Nº 508 Fecha 1782

Título **Todos puros a la flor de las flores**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad FaM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

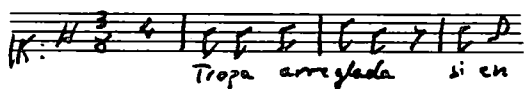
Observ. C. L-C. 797 / 45

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 509 Fecha 1783

Título **Tropa arreglada, si la paza tranquila**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad Sol M

Voces SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

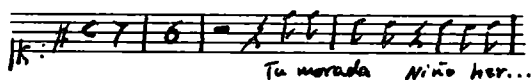
Observ. C. L-C. 805 / 45

Ptra. aut.

Nº 510

Título **Tu morada, niño hermoso**
VIII. Maitines Navidad, Nocturno 3º, vill. 7º de "pastorale"

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 638 / 36

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Nº 511

Título **Un Dios guerrero**

VIII. 2º al Primer Nocturno "con violines y trompas del maestro Dn. Buono Chiodi, año 1773"

Tonalidad ReM

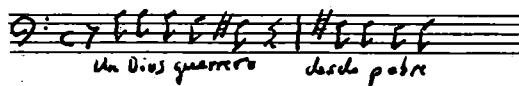
Voces B

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 565 / 38

Ptra. aut. y ptcls. cop. Hay dos coros. El nº del C. L-C. es parte de éste.

Incipt



Nº 512

Título **Un estudiante gorrón**

Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 2º, vill. 5º

Tonalidad LaM

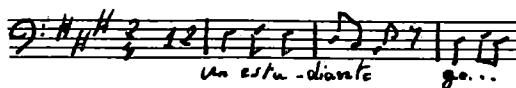
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 614 / 34

Ptra. aut. y pllas. cop. Tiene "Introducción" de B. Hay dos coros.

Incipt



Nº 513

Título **Un loco al portal se acerca**

Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 3º, vill. 7º

Tonalidad FaM

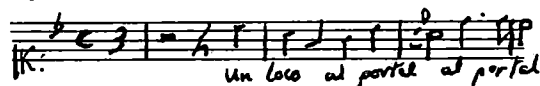
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 639 / 36

Prra.aut. y pllas. cop. En ptra anotación de Chiodi : "Agustín" "Miguel" La voz de T es "para Dn. Francisco" Hay dos coros.

Incipt



Nº 514 Fecha 1776

Título **Un pecho, gran Santiago, agradecido**

Villancico para la Oferta del Santo Apóstol

Tonalidad SibM

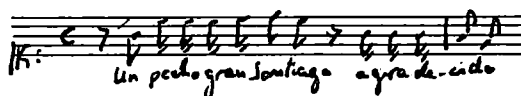
Voces S

Instrumentos 2ob. 2tp. ac.

Observ. C. L-C. 853 / 47

Ptra. aut. Recitado de S.

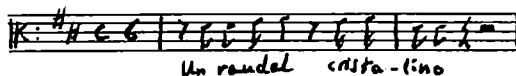
Incipt



Nº 515 Fecha 1781

Título **Un raudal cristalino**
"Aria para la procesión del Corpus"

Incipit



Tonalidad ReM

Voces A

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

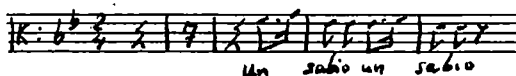
Observ. c. L-c. 789 / 45

Ptra. aut. Recitado y aria de A: "Sr. Martínez"

Nº 516

Título **Un sabio y un ignorante**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 3º, vill. 7º

Incipit



Tonalidad SibM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. vn. b.

Observ. c. L-c. 640 / 36

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe). Plla. de A "para D. Francisco Martínez" Hay dos coros.

Nº 517

Título **Un santero, un ventero, un bandolero**
VIII. Maitines Navidad, Nocturno 3º, vill. 7º

Incipit



Tonalidad SibM

Voces SAT

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

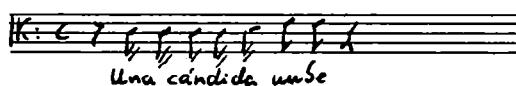
Observ. c. L-c. 641 / 37

Pllas. cop.

Nº 518 Fecha 1772

Título **Una cándida nube**
Villancico para la procesión del Corpus

Incipit



Tonalidad DoM

Voces A

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-c. 710- / 45

Ptra. aut. Recitado y aria de A: "Sr. Martínez"

Nº 519

Título **Una peregrina hermosa**
Sin connotación específica

Tonalidad ReM

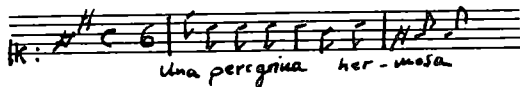
Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob. añadido, 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-C. SC

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe). Tiene recitado para "Sr. Ferrari" Hay dos coros.

Incipit



Nº 520 Fecha 1776

Título **Usando nuestro Dueño**
Villancico de Corpus

Tonalidad FaM

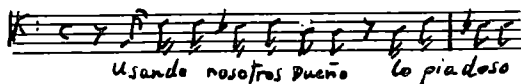
Voces T

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 747 / 45

Ptra. aut. Recitado y aria de T: "D. Farruco"

Incipit



Nº 521

Título **Vaya de bulla, vaya de zambra**
VIII. Maitines Nav. Noct. 2º, VIII. 6º, de "pastorella"

Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-C. 626 / 35

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe). S 1º: "D. Feliz" (sic), A: "D. Carlos" Hay dos coros.

Incipit



Nº 522

Título **Vaya de pastorela, pero cuidado**
VIII. Maitines Navidad, Nocturno 2º, VIII. 6º

Tonalidad DoM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. c. L-C. 627 / 38

Ptra. aut. Intervienen "Farruco", "Feliz" y "Ferrari" Hay dos coros.

Incipit



Nº 523

Título **Vaya pastores, vaya zagalas**
Villancico de Reyes

Tonalidad **SoIM**

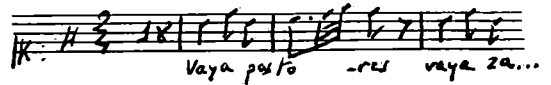
Voces **SATB (SATB)**

Instrumentos **ob.añadid, 2tp. 2vn. b.**

Observ. **c. L-C. 688 / 41**

Ptra.aut. y pllas. cop. Tiene recitado para "Ferrari" La voz de T 2º es para "Dn. Francisco López" Hay dos coros.

Incipit



Nº 524

Título **Vaya, zagala hermosa, la tonadilla**
VIII. Maitines Navidad, Nocturno 3º, VIII. 8º

Tonalidad **Lam**

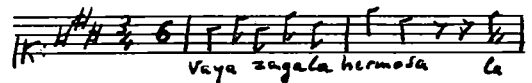
Voces **SATB (SATB)**

Instrumentos **2tp. 2vn. ac.**

Observ. **c. L-C. 656 / 36**

Ptra. aut. y plla. de S 1º. Hay dos coros.

Incipit



Nº 525

Título **Ven , mortal, al festín más sagrado**
Villancico de Corpus

Tonalidad **F#M**

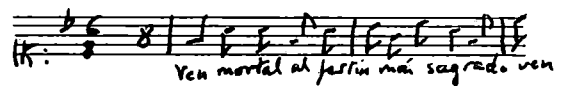
Voces **SATB (SATB)**

Instrumentos **2tp. 2vn. ac.**

Observ. **c. L-C. 815 / 45**

Ptra. cop. y pllas. cop. Hay dos coros

Incipit



Nº 526 Fecha 1775

Título **Vengan a ver los pastores el milagro**
VIII.Maitines Navidad, Nocturno 1º, VIII. 2º

Tonalidad **ReM**

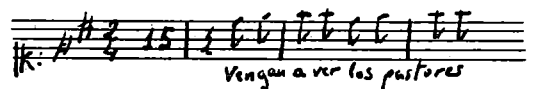
Voces **SATB (SAT bn)**

Instrumentos **2tp. 2vn. b.**

Observ. **c. L-C. 567 / 33**

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 527 Fecha 1775

Título **Vengan albricias**
Villancico de Vísperas de Navidad

Tonalidad SolM

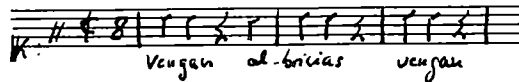
Voces SAT (SAT bn)

Instrumentos 2tp. 2vn. b. órg.

Observ. c. L-C. 541 / 32

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 528 Fecha 1774

Título **Vengan del año los cuatro tiempos**
Vill. Matines Navidad, Nocturno 1º, vill. 1º

Tonalidad LaM

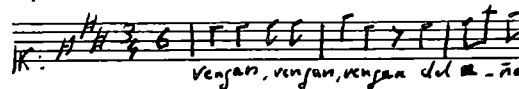
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-C. 552 / 33

Ptra. aut. y pllas. cop.(excepto oboe). S 1º:
"Sr. Ferrari", A 1º: "Sr. Brunelli", T 1º: "D.
Francisco", B 1º: "Sr. Mercão" Hay dos coros.

Incipit



Nº 529

Título **Vengan, señores, zagales y pastores**
"Tonada de Reyes"

Tonalidad FaM

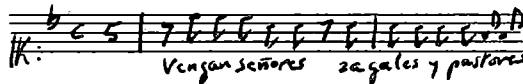
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b.

Observ. c. L-C. 677 / 40

Pllas. aut. y cop. Tiene recitado para "D.
Feliz"

Incipit



Nº 530

Título **Venid, almas justas**
"Tonada" al Santísimo

Tonalidad SolM

Voces SATB (SATbn)

Instrumentos bn.

Observ. c. L-C. 816 / 45

Pllas. cop. Hay dos coros.

Incipit



Nº 531 Fecha 1772

Título **Venid criaturas**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

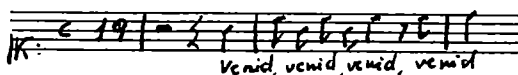
Observ. c. L-c. 713 / 45

Pilas. aut. y cop. Incompleto: faltan pilas. B 1º y T 2º.

Nº 532 Fecha 1772

Título **Venid ovejuelas**
Villancico de Vísperas para el Corpus

Incipit



Tonalidad DoM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos fl. 2cl. 2ob. 2vn. ac.

Observ. c. L-c. 708 / 45

Ptra. aut. muy deteriorada y pilas. cop. Hay dos coros.

Nº 533 Fecha 1776

Título **Venid presurosos**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 1º, VIII. 1º

Incipit



Tonalidad ReM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob.2tp. 2vn. b.

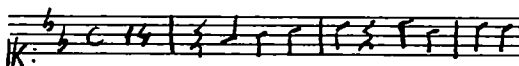
Observ. c. L-c. 554 / 33

Ptra. aut. pilas. cop. Hay dos coros.

Nº 534 Fecha 1778

Título **Venid, venid al triunfo**
"Villancico de Vísperas 8º de Navidad para el año 1778"

Incipit



Tonalidad SibM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. órg.

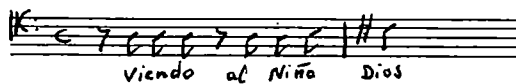
Observ. c. L-c. 544 / 32

Ptra. aut. y pilas. cop. Hay dos coros.

N° 535

Título **Viendo al Niño en un pesebre echado**
VIII. Maitines Navidad, Nocturno 1°, vill. 3°

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. ac.

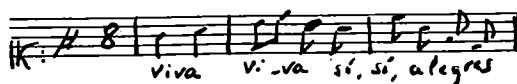
Observ. C. L-C. 590 / 34

Ptra. aut. y pllas. cop. Hay un recitado para "Sr. Martínez" y otro para "Sr. Mercao". Hay dos coros.

N° 536

Título **Viva, sí, alegres aves**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB

Instrumentos 2tp. 2vn. con sordina, ac.

Observ. C. L-C. 817 / 45

N° 537 Fecha 1772

Título **Vivientes, que racionales**
"Villancico 8° de Calenda"

Incipit



Tonalidad DoM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. b. vin.

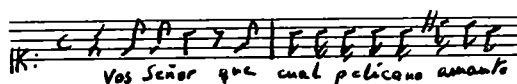
Observ. C. L-C. 660 / 39

Ptra. aut. y pllas. aut. y cop. S 1°: "D. Feliz Pergamo", T 1°: "Sr. Mercado" Hay dos coros.

N° 538 Fecha 1777

Título **Vos, Señor, que cual Pelicano amante**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad LaM

Voces S

Instrumentos ob. 2tp. 2vn. ac..

Observ. C. L-C. 754 / 45

Ptra. aut. Recitado y aria de S: "Sr. Ferrari"

Nº 539 Fecha 1772

Título **Vos sois el sol**
"Aria para la Santa Inmaculada Concepción de María Purísima"

Tonalidad FaM

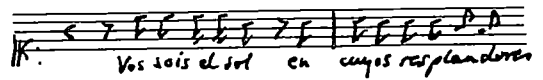
Voces S

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 825 / 46

Ptra. aut. Recitado y aria de S: "D. Feliz Pergamo"

Incipit



Nº 540

Título **Vuelen, corran; qué hay, qué sucede**
VIII. Maitines Navidad, Nocturno 1º, VII. 1º

Tonalidad FaM

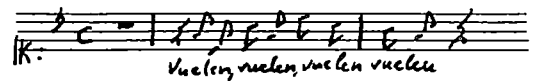
Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 562 / 34

Ptra. aut. y pilas. aut. y cop. Tiene un aria para "Sr. D. Feliz". Hay dos coros.

Incipit



Nº 541 Fecha 1782

Título **Vuestra casa, gran Patrón**
Villancico de Vísperas de Santiago

Tonalidad ReM

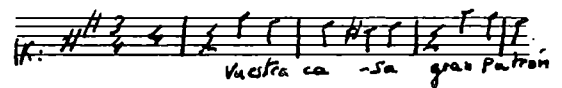
Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla. b. 2órg. añadidos

Observ. C. L-C. 857 / 47

Ptra. aut. y pilas. cop. (excepto 2órg.) Tiene recitado de A: "Sr. Luciani". Hay dos coros.

Incipit



Nº 542 Fecha 1778

Título **Ya amoroso, Señor cuya existencia está patente**
Villancico de Corpus

Tonalidad FaM

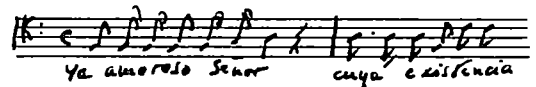
Voces T

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

Observ. C. L-C. 764 / 45

Ptra. aut. Recitado y aria de T: "Sr. Mercado"

Incipit



Nº 543

Título **Ya dichosa, feliz naturaleza**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad ReM

Voces B

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

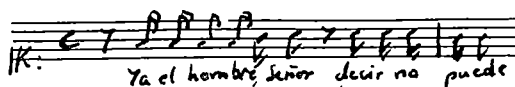
Observ. C. L-C. 704 / 32

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe).
Recitado y aria de B: "Sr. Mercado"

Nº 544 Fecha 1772

Título **Ya el hombre señor decir no puede**
Villancico de Corpus

Incipit



Tonalidad ReM

Voces T

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. ac.

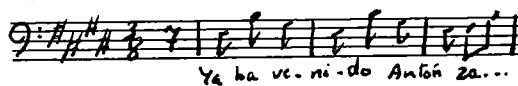
Observ. C. L-C. 711 / 45

Ptra. aut. Recitado y aria de T: "Sr. Mercao"

Nº 545

Título **Ya ha venido Antón, zagales**
VIII. Maitines Navidad, Nocturno 2º, vill. 5º

Incipit



Tonalidad MiM

Voces STTB

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. ac.

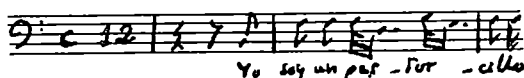
Observ. C. L-C. 615 / 34

Ptra. aut. y pllas. cop. S: "Agustín", T: "López",
T: "Mercado", B: "Portugués. Se encuentra en
medio de las ptras. nº 593 del C. L-C.

Nº 546 Fecha 1776

Título **Yo soy un pastorcillo**
Villancico de Maitines de Navidad, Nocturno 1º, vill. 2º

Incipit



Tonalidad SibM

Voces B

Instrumentos ob.2tp. 2vn. b.

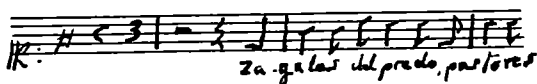
Observ. C. L-C. 568 / 33

Ptra. aut. y pllas. cop. Recitado y aria de B.

Nº 547

Título **Zagalas del prado, pastores del monte**
VIII. Maitines Navidad, Nocturno 1º, vill. 1º

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. via.añadida, b.

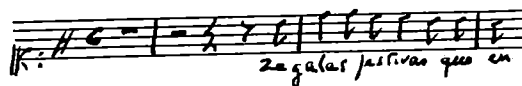
Observ. C. L-C. 563 / 34

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto un oboe). Hay dos coros.

Nº 548

Título **Zagalas festivas**
Villancico Maitines Navidad, Nocturno 2º, vill. 5º, de "Tonada"

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

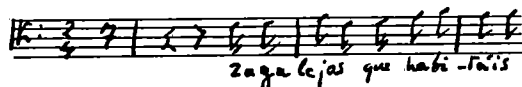
Observ. C. L-C. 657 / 32

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe). Hay dos coros.

Nº 549

Título **Zagalejos que habitáis estos valles**
VIII. Maitines Navidad, Nocturno 2º, vill. 6º

Incipit



Tonalidad DoM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 628 / 36

Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe). Hay dos coros.

Nº 550

Título **Zagales, ¿os rinde el sueño?**
VIII. Maitines Navidad, Nocturno 2º, vill. 6º

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SATB (SAT bn)

Instrumentos ob.añadido, 2tp. 2vn. b.

Observ. C. L-C. 629 / 35

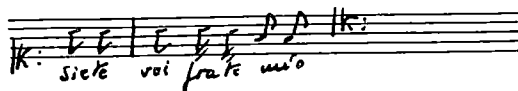
Ptra. aut. y pllas. cop. (excepto oboe). S: "Sr. Ferrari" Hay dos coros.

OPERAS

Nº 551 Fecha 1774

Título "La Birba"
Opera

Incipit



Tonalidad ?

Voces ?

Instrumentos ?

Observ. C. L-C.

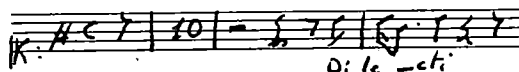
Opera en dos actos. Incompleta. En italiano. Intervienen Feliz Pergamo y Carlos Mauro. En ptcl. tp. 1º pone "para la fiesta y diversión del glorioso Apóstol Santiago, puesto en música por D. Buono Chiodi. En este año de 1774"

ORATORIOS

Nº 552

Título Oratorio a tre del Sigr. Abbate D. Buono Chiodi. M.D.C.

Incipit



Tonalidad SolM

Voces SSB

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. cb. vc.

Observ. C. L-C. SC

Pilas. cop. Indica "da recitarsi la sera precedente alla festa del SSmo. Nome di Maria" Intervienen "Anselmo" (tiple), "Peccatore" (tiple) y "Bernardo" (bajo).

MUSICA INSTRUMENTAL

Nº 553 Fecha 1779

Título Marchia per el aprir la Porta Santa

Incipit



Vn. 1º

Tonalidad ReM

Voces SATB-SAT y bn

Instrumentos ob. 2tp. 3vn. ac. bn.

Observ. C. L-C. SC

Pfra. aut. y pilas aut.

DUDOSAS

Título **Ah scelerata, perche finora fingere...?**

Aria

Tonalidad SibM

Voces SS

Instrumentos 2vn. ac.

c. L-C. SC

Observ. Plla. aut. sc.

Título **Concerto grosso**

Concierto

Tonalidad DoM

Voces ---

Instrumentos 2ob. 2tp. 2vn. vla.obligada, vc. ac.

c. L-C. SC

Observ. Pllas.aut..

Título **Dixit Dominus "a 4 voci con sinfonia"**

Salmo

Tonalidad FaM

Voces SATB

Instrumentos 2vn. ac.

c. L-C. 412 / 15

Observ. Ptra. aut. cop.

Título **Dixit Dominus**

Salmo

Tonalidad Primer tono

Voces SSTB (SAT bn)

Instrumentos 2vn. vla. ac. órg.

c. L-C. 409 / 15

Observ. Pllas. cop.

Título *Dixit Dominus a 8*

Salmo

Tonalidad Primer tono

Voces SSAT (SATB)

Instrumentos ob. 2vn. vla. "baxo para el violón", bn. órg.
c. L-c. SC

Observ. Pllas. cop. Incompleto: faltan algunas pllas. de las voces. El B 2º y el bn. son iguales (con letra y sin ella). Hay dos coros.

Título *Dixit Dominus*

Salmo

Tonalidad Cuarto tono

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2vn. ac. órg.

c. L-c. 410 / 15

Observ. Pllas. cop. (excepto B 2º). Hay dos coros.

Título *Dixit Dominus*

Salmo

Tonalidad Octavo tono

Voces SSAT (SATbn)

Instrumentos 2vn. vla. ac. órg.

c. L-c. 411 / 15

Observ. Pllas. cop. (excepto B 2º). Hay dos coros.

Título *Gratias agimus con violino obbligati*

Parte del Credo

Tonalidad Re

Voces S ó A

Instrumentos ob. 2tp. 2vn. ac.

c. L-c. SC

Observ. Ptra. aut. y pllas. aut. Falta plla. ob. En ptra. la voz cantante es para A (Do en 3º), pero en pllas. es para S.

Título *Intermezzo*

¿Aria?

Tonalidad ReM

Voces S

Instrumentos Sólo se conservan pllas. de vn 1º y vn 2º

c. L-C. SC

Observ. Plla. vn 1º en parte aut. y en parte cop; y plla. vn 2º aut.

Título *Magnificat*

Cántico

Tonalidad SoIM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos 2tp. vn. vin, vc. ac.

c. L-C. 457 / 24

Observ. Pllas.aut. y cop. Incompleto: faltan pllas "A 2º" y "T 2º". Hay dos coros.

Título *Magnificat*

Cántico

Tonalidad LaM

Voces SSAT (SATB)

Instrumentos 2vn. vla. b. órg.

c. L-C. 458 / 24

Observ. Pllas.cop. Hay dos coros.

Título *Magnificat*

Cántico

Tonalidad ReM

Voces SSAT (SATB)

Instrumentos 2vn. bn. ac. órg.

c. L-C. 459 / 24

Observ. Pllas.cop. Hay dos coros. Al inicio pone "1º tono"; comienza con "anima mea".

Título *Miserere "largo"*

Salmo

Tonalidad DoM

Voces SATB (SATB)

Instrumentos ac.

C. L-C. SC

Observ. Ptra. cop. Dos coros.

Título *Oratorio Generale B.Miani B.Virgine*

Oratorio

Tonalidad -----

Voces ?

Instrumentos ?

C. L-C. SC

Observ. Oratorio incompleto. En italiano. Tiene parte de coros, pero sin letra.

Título *Toccatas 1º, 2º, 3º de "Marchia"*

Música instrumental

Tonalidad -----

Voces S

Instrumentos Sólo se conservan ptcls. 2cl. y 2tp.

C. L-C. SC

Observ. Pllas. incompletas. Son tres piezas independientes, que constan de una "Marchia", "giga" y "minué".

Título *Tu mi disprezzi ingrato*

¿Aria?

Tonalidad ReM

Voces S

Instrumentos Sólo se conservan pllas. vn 1º y vn 2º

C. L-C. SC

Observ. Pllas.aut muy deterioradas. Incompleto.

Título *Vieni caro, viene dolce anima mia*

Aria

Tonalidad FaM

Voces S

Instrumentos 2vn. ac.

c. L-c. SC

Observ. Ptra.aut. Incompleta.

Título *Viva la moda*

Aria

Tonalidad ReM

Voces No se conservan pllas.

Instrumentos Sólo se conservan pllas. vn 1º y vn 2º

c. L-c. SC

Observ. Pllas. aut. Incompleta.

Tomo II

IV. LA MÚSICA SACRA A MEDIADOS DEL S. XVIII.- ANÁLISIS Y ESTILO DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE BUONO CHIODI

1. Análisis estilístico de diversas composiciones de Chiodi

1.1. Criterios de selección de las composiciones analizadas	Págs. 325-330
1.2. Análisis estilístico	
1. Regina Caeli	Págs. 331-333
2. Veni Creator	Págs. 334-335
3. Domine ad adiuvandum	Págs. 336-340
4. Lamentación a solo de alto (1779)	Págs. 341-343
5. Lamentación a 8 voces (1781)	Págs. 344-350

6. Misa solemne (1780)	Págs. 351-357
7. Credo 'a concerto' (1750)	Págs. 358-362
8. Motete 'Assumpsit Iesus'	Págs. 363-366
9. Motete 'Contra vos...'	Págs. 367-369
10. De profundis clamavi	Págs. 371-375
11. Dixit Dominus a 3 voces	Págs. 376-380
12. Dixit Dominus a 8 voces	Págs. 381-385
13. Laudate pueri	Págs. 386-390
14. Miserere	Págs. 391-393
15. Dies irae	Págs. 394-399
16. Villancico 'Bulla, bulla' (1772)	Págs. 400-405
17. Villancico 'Cúmplanse las profecías' (1770)	Págs. 406-412
18. Villancico 'Las velas se recojan' (1772)	Págs. 413-416
19. Villancico 'Monarca poderoso'	Págs. 417-420
20. Marcha para abrir la Puerta Santa (1779)	Págs. 421-422

2. El estilo musical de Buono Chiodi

2.1. Aspectos generales de la música religiosa del la segunda mitad del S. XVIII.	Págs. 423-443
2.2. Evolución del estilo musical de Buono Chiodi	Págs. 443-452
2.3. Voces e instrumentos	Págs. 452-465
2.4. La melodía. Música y Retórica	Págs. 465-486
2.5. La armonía. Modulaciones y tonalidades	Págs. 486-495

2.6. El ritmo y la métrica	Págs. 495-502
2.7. Formas musicales	Págs. 496-497
CONCLUSIONES	Págs. 503-508
ABREVIATURAS	Págs. 509-510
FUENTES DOCUMENTALES	Págs. 511-526
BIBLIOGRAFÍA	Págs. 527-595
ÍNDICE ONOMÁSTICO	Págs. 596-604
ÍNDICE TOPOGRÁFICO	Págs. 605-610
ÍNDICE GENERAL	Págs. 611-616

CAPITULO IV

LA MÚSICA SACRA A MEDIADOS DEL S. XVIII.- ANÁLISIS Y ESTILO MÚSICAL DE BUONO CHIODI

1. Análisis estilístico de diversas composiciones de Chiodi
2. El estilo musical de Buono Chiodi

1. ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE DIVERSAS OBRAS DE CHIODI

1.2. Criterios de selección de las obras analizadas

Los criterios generales que hemos seguido para la selección de las obras de Chiodi que analizamos en este trabajo han sido los siguientes:

1.- Se han tomado obras representativas de los géneros musicales de mayor importancia en su producción (misas, salmos, lamentaciones, motetes antifonas y villancicos).

2.- Dentro de cada género se han seleccionado aquellas obras de mayor elaboración o que presentan un tratamiento más cuidado.

Introducción

3- Se han seleccionado asimismo obras compuestas para distinto número de voces (a solo, a 3, 4, 5 y 8 voces).

Dentro de la amplia producción Chiodi _ y teniendo en cuenta estos tres factores_ hemos seleccionado un total de veinte obras que consideramos representativas de la misma.

1. Antífona mariana "Regina caeli" (nº 2). Hemos considerado oportuno analizar alguna composición de pequeñas dimensiones, pero con posibilidades de mostrar la habilidad compositiva de Chiodi. Se ha elegido este Regina caeli por parecernos una de las piezas de mayor calidad dentro de este género.

2. Himno "Veni Creator" (nº 37). Se ha tomado como ejemplo por ser una de las pocas obras de Chiodi "a cappella".

3. Invocación "Domine ad adiuvandum me festina" (nº 42). Es una de las obras "parodia" de Chiodi. Sobre la misma melodía ha sobrepuesto un salmo casi completo, concretamente un "Nisi Dominus". Esta invocación es, además, un auténtico preludio que precede a la Doxología mayor.

4. Lamentación "Manum suam misit hostis" (1779) (nº 52). Es la única lamentación para voz solista (alto) que se conserva de Chiodi. Permite con-

Introducción

trastar esta lamentación con otra posterior a 8 voces, analizada también en este estudio.

5. Lamentación "Quomodo sedet sola" (1781) (nº 53). Dentro del género musical de las Lamentaciones, ésta a 8 voces y orquesta, es la que está fechada en época más tardía. Es una de las más completas y elaboradas de cuántas ha compuesto Chiodi.

6. Misa solemne (1780) (nº 64). La Misa es uno de los principales géneros dentro de la historia de la música, y también dentro del corpus musical de Chiodi. Ha sido elegida en concreto esta "Misa solemne" por tratarse de una obra compuesta en los años de madurez del estilo de Chiodi (1780).

7. Credo "a concerto" (1750) (nº 96). Se ha analizado esta obra por ser la composición que figura como más temprana dentro de la producción musical de Chiodi.

8. Motete "Assumpsit Iesus" (nº 102). Chiodi ha compuesto un elevado número de motetes. Hemos elegido éste porque fue realizado para ser interpretado en una de las mayores fiestas que celebra la Iglesia: la Transfiguración del Señor. Es una de las mejores obras dentro de su género.

9. Motete "Contra vos, o monstra horrenda" (nº 104). Es un motete para una única voz de soprano; esto permite ver el tratamiento de la melodía a cargo de un solista, en contraposición al otro motete comentado (el "Assumpsit Iesus" a 8 voces). Además tiene cierto interés por el enigmático contenido de su texto.

10. Salmo "De profundis clamavi".(nº 151). Es una de las obras más llamativas por su marcado carácter homofónico, a pesar de ser una pieza sacra; su estilo se asemeja al de las obras en castellano, contrastando con el de las demás obras en latín, en las cuales predomina el contrapunto imitativo, la homofonía y, en algunas ocasiones, el contrapunto severo.

11. Salmo "Dixit Dominus" a 3 voces (nº 164). El "Dixit Dominus" es uno de los salmos más importantes del Oficio Divino. En la producción de Chiodi ocupan un destacado lugar, no sólo por la cantidad numérica (que es superior a la de cualquier otro tipo de salmos), sino por la riqueza de variantes que ha puesto en cada uno.

12. Salmo "Dixit Dominus" a 8 voces (nº 161). Este salmo "solemne" a 8 voces, orquesta completa y 2 órganos, es una de las obras más elaboradas de cuantas ha realizado Chiodi; es comparable en muchos aspectos a la Misa solemne.

13. Salmo "Laudate pueri" (1778) (nº 187). Interesa, sobre todo por la fecha en la que fue compuesto _1778_ año en el que Chiodi viajó a Italia. Además, es una de las pocas obras de Chiodi compuesta para cinco voces (SSATB).

14. Salmo "Miserere" (nº 199). El Miserere es también un salmo importante en el Oficio Divino. El que aquí analizamos presenta la peculiaridad de que está compuesto para ser cantado alternando versículos en canto llano con otros polifónicos.

15. Secuencia "Dies irae" (nº 219). El "Dies irae" es, comparativamente con otras piezas de su mismo género, la secuencia más extensa, y una de las más adecuadas para mostrar la habilidad compositiva de un autor. El que hemos analizado presenta la particularidad de que es el único que indica en el título "a 4 con sinfonía"; seguramente fue compuesto en Italia, y es el más completo en cuanto al conjunto orquestal. Destaca el papel de la flauta como instrumento solista.

16. El villancico titulado "**Bulla, bulla**" (1772) (nº 294) es una composición en la que se observa particularmente el abundante uso de la homofonía.

17. El villancico de Navidad "**Cúmplanse las profecías**" (1770) (nº 316) está fechado en el año de la llegada de Chiodi a Santiago (1770). Ilustra la adecuación del compositor italiano a un género musical que le era hasta entonces desconocido.

18. Entre las composiciones dedicadas al Santísimo hemos analizado el "cuatro" titulado "**Las velas se recojan**" (1772) (nº 234); cualquier otra obra del mismo género pudiera servir, sin embargo, como ejemplo.

19. En el villancico de Reyes "**Monarca poderoso**" (1772) (nº 434) interviene como solista el mejor tiple de la capilla de música de los primeros años del magisterio de Chiodi (José Ferrari). El autor realizó la composición pensando en quien iba a ser destinada, e incluso anotó en la portada de la partitura: "Pº Nocturno 1772. Ferrari solo".

20. Música instrumental: "Marcha para abrir la Puerta Santa" (1779) (nº 553). Es la única composición enteramente instrumental que se le puede atribuir actualmente a Chiodi.

1. Antífona mariana "Regina caeli"

Corresponde a la composición nº 2 de nuestro catálogo. Se conserva sólo la partitura autógrafa, sin fecha.

La antífona mariana del "Regina caeli", propia del Tiempo Pascual, consta de cuatro pequeñas estrofas, cada una de las cuales está seguida del "alleluia". Las tres primeros versos forman temáticamente un bloque: una sola frase gramatical, que está entrecortada por el "alleluia". El último verso es una invocación a la Virgen, a la que siguen otras peticiones que ya no forman parte de la estructura rimada de esta antífona.

Chiodi ha tratado el texto de esta composición como si se tratase de un motete. El sistema antifonal o responsorial no está presente en ningún momento; es una composición de estructura libre, realizada sin más condicionantes que el contenido del texto religioso.

Desde el punto de vista musical la composición está dividida en dos secciones, dos "Allegro", que se corresponden, el uno con el primero y segundo verso,

Regina caeli

y el otro con el tercer y cuarto verso de la antífona. En esquema, la estructura es la siguiente:

Allegro

ReM	SATB	3/4	Regina caeli laetare,
LaM	S	3/4	alleluia
ReM	T	3/4	Quia quem meruisti portare
ReM	S/ATB	3/4	alleluia

Allegro

SibM	T	3/4	Resurrexit, sicut dixit
FaM	S	3/4	alleluia.
FaM	S/SATB	3/4	Ora pro nobis Deum
ReM	SATB	3/4	alleluia.

Cada sección está precedida de una breve introducción instrumental, y son _entre sí _ secciones independientes. Tanto en una como en otra se produce una modulación a la tonalidad dominante de la principal, volviendo en ambas secciones a la tonalidad inicial de ReM.

En general, la melodía se constituye a base de breves motivos, de un fraseo corto y preferentemente de dos compases. Esa melodía presenta, además, figuras retórico-musicales que subrayan aspectos particulares del texto. Uno de los destacados es el que se encuentra en la palabra "Resurrexit"; el prolongado melisma que realiza la voz describe una perfecta línea ascendente.

Pero el aspecto más sobresaliente de esta composición es el tratamiento que recibe la palabra "alleluia". Es aquí dónde se comprueba la capacidad de variación y utilización de recursos por parte de Chiodi. Esta expresión aparece repetida múltiples veces y siempre con esquemas melódicos diferentes. Uno de los pasajes más logrados es aquél en donde la voz va subrayada por los instrumentos (cc. 38-43).

En toda la composición existe un continuo fluir melódico, que no resulta pesado dado que el ritmo varía constantemente. Ese ritmo, en las voces _salvo en los melismas_ se adapta al sentido y acentuación del texto. En los violines es más agitado, y además hay una combinación de métrica binaria con otra ternaria.

La abundancia de pasajes sincopados, junto con la presencia del ritmo lombardo, las progresiones armónicas y melodías floridas, con tresillos, notas de paso, etc. son elementos propios de una etapa de transición en la que se entremezclan rasgos del barroco y del estilo galante. En este sentido, esta composición es un modelo típico de la música compuesta en ese período de transición.

2. Himno "Veni Creator"

Corresponde a la composición nº 37 de nuestro catálogo. Se trata de una obra para cuatro voces "a cappella". Se conservan las cuatro particellas autógrafas: "tiple", "alto", "tenor" y "bajo".

Está presente el cantus firmus del Veni Creator del cantoral gregoriano. Ese cantus firmus aparece en tres ocasiones: en los tres compases iniciales (en la voz del bajo); desde el c. 8 al 10 (en la voz del bajo), y en los c.c. 12 al 18 (en la voz del soprano).

La obra se presenta como un todo, sin secciones ni divisiones. Sólo existe una pequeña fisura entre el comienzo del himno, con las tres palabras de imprecación "Veni Creator Spiritus" y el resto del texto. Esa fisura musicalmente se expresa por un silencio en las cuatro voces (cc. 9-10).

Existen pequeñas imitaciones entre las voces; por ejemplo, la melodía del tenor del c. 5, vuelve a aparecer en el alto, en el c. 6; la del alto y tenor del c. 18, se

repite, en la voz del soprano, en el c. 30; y las cuatro notas descendentes que aparecen en la voz del alto, c. 33, se repiten en el soprano, c. 34.

La melodía se articula en frases prolongadas, siguiendo el fraseo del texto. Por otra parte, la figuración de notas largas imprime a la obra un carácter solemne, reposado.

Predomina la textura horizontal. Cada voz es independiente, y tiene entidad por sí sola, sin tener ninguna mayor protagonismo que otra.

Se observa un intento de evitar las disonancias, especialmente la del tritono (cc. 36, 41); y las modulaciones tonales se realizan suavemente, recurriendo, por ejemplo, a la alteración del cuarto grado (cc. 14, 15, 17, 19).

Los acordes básicos son los de tónica (Do) y dominante (sol). La composición comienza con el acorde de tónica; la primera cadencia (c. 10) recae también sobre la tónica; la segunda frase (c. 12) se inicia igualmente con acorde de tónica, y concluye en la dominante (c. 20); la frase siguiente comienza y termina en la tónica (c. 21, y c. 32); y la última frase empieza y finaliza con el acorde de dominante (c. 33, y c. 46).

Es, por todo ello, una de las composiciones de carácter religioso más acentuado; una obra compuesta siguiendo los principios del estilo de contrapunto palestriniano, muy apreciado por la mayoría de los compositores de la segunda mitad del S. XVIII, especialmente para obras del culto religioso.

3. Invocación "Domine ad adiuvandum"

Corresponde a la obra nº 42 de nuestro catálogo.

Se conserva la partitura autógrafa en perfecto estado. En la portada indica "Domine"; y en el primer folio, encabezando la obra, "Domine a 4". Sirviéndose de la misma partitura, Chiodi ha hecho una composición tipo parodia con el salmo "Nisi Dominus" (nº 213 de nuestro catálogo), que comienza con la palabra "vanum".

La mayoría de las particellas son copias. Se han conservado las siguientes: "canto obbligato", "canto segundo", "alto di concerto", "tenore di concerto", "canto di ripieno", "alto di ripieno" (es autógrafa, y está escrita en sentido horizontal, como la partitura), "basso di ripieno", "violín segundo" (dos particellas iguales, autógrafas y escritas en sentido horizontal). Falta, por tanto, la particella de "tenore di ripieno". El "canto segundo" no es igual al "canto obbligato"; ese "canto segundo" corresponde al "alto" que figura en la partitura, y también a la particella de "alto di concerto".

Domine ad adiuvandum

Hemos realizado la transcripción basándonos en las particellas, por tener una grafía más cuidada y para evitar confusión con el salmo "Nisi Dominus", que está realizado en la misma partitura. Aunque hay un coro de "ripieno", las voces reales son cuatro (SATB).

El "Domine ad adiuvandum" puede considerarse como una invocación o una oración preparatoria, en la que se pide a Dios su auxilio para alabarle debidamente.

En realidad, este "Domine..." es un preámbulo que precede al canto de la Doxología Mayor.

Se trata de un preámbulo verdaderamente imponente pues ocupa ochenta y tres compases, y además está concebido y estructurado como una verdadera obra independiente. La Doxología Mayor se desarrolla a lo largo de los ciento diez compases que siguen al "Domine": cincuenta y cinco compases para el "Gloria Patri...", y otros tantos para el "Sicut erat...Amen".

Chiodi ha dividido la composición en tres secciones, cada una de las cuales presenta un tempo, una métrica y una tonalidad diferentes. Esas tres partes forman una composición cíclica, por tener unas pautas determinadas que dan unidad a la obra.

La composición comienza y acaba con un "Allegro", dejando en medio una sección "Adagio e piano". Como en otras composiciones de Chiodi, el elemento unificador entre las tres partes es la relación entre las tonalidades. En esquema la estructura de la obra es la siguiente:

Allegro

ReM 4v. 2ob. 2tp. 2vn. ac. 4/4 cc. 1-83 Domine...

Adagio

LaM 4v. 2ob. 2tp. 2vn. ac. 2/2 cc. 84-139 Gloria...

Allegro

ReM 4v. 2ob. 2tp. 2vn. ac. 4/4 cc. 140-195 Sicut erat...

En la primera sección la palabra "Domine" recibe un tratamiento especial. Chiodi aplica nueve melodías diferentes a ese único término. Se presenta primero con una melodía melismática, después a modo de recitativo, y también con una melodía más o menos ornamentada.

Las partes homofónicas alternan con breves pasajes en donde dialogan varias voces entre sí. Los ejemplos son múltiples y bastante parecidos. Uno de los más representativos es el que corresponde a los cc. 47-52: la palabra "me", en el contexto de la frase 'Domine ad adiuvandum me festina' es entonada primeramente por el S, luego por el A, por el T y finalmente por el B, dejando en medio breves pasajes homofónicos. Poco más adelante, vuelve a repetirse la misma palabra, siendo entonada en primer lugar por el dúo de SA (c. 72) y luego por el dúo de TB (c. 76).

Cabe destacar la intervención de los violines; en la introducción instrumental el violín primero realiza ágiles movimientos que hace que destaque su melodía sobre las de los otros instrumentos. Cuando comienza a cantar el soprano, el violín primero _y en este caso, también el segundo_ dobla la melodía de la voz (cc. 24-26). La sencillez melódica de las voces da pie al crecimiento de la complejidad en los violines (pasajes con ritmo lombardo, con grupetos de semicorcheas, tresillos continuados, acordes desplegados, etc.).

Armónicamente aparece con frecuencia alterado el cuarto grado de la tonalidad (sol#) en la palabra "Domine"; esa alteración es uno de los recursos que Chiodi utiliza para pasar a LaM. La melodía retorna definitivamente a ReM en el c.67, coincidiendo con la aparición nuevamente de la palabra "Domine".

La primera parte de la Doxología (segunda sección en tempo "Adagio e piano") presenta frases _o, más bien, motivos_ melódicas breves, normalmente de dos o cuatro compases, separadas por pequeñas pausas.

El "Amen" es cantado por las cuatro voces; primero, en perfecta homofonía; luego realizan todas un prolongado melisma, y por último, se enfrentan la melodía del S y T a la del A y B, y, todo ello, subrayado por el trémolo de los violines.

Después de unos pasajes instrumentales, se repite el "Sicut erat", a dúo de SA, con una melodía que recuerda a la del comienzo de la tercera sección (cc. 170-171). Entre esta frase y la siguiente ("in principio"), cuya melodía es exactamente igual a la anterior, la orquesta mantiene la continuidad, con largos pasajes de trémolos, que provocan un efecto de tensión, acorde con el sentido del texto. Se deshace el dúo de SA y se forma a continuación otro de AT para cantar juntos _con gran sencillez y sobriedad_ "et semper et in saecula" (c. 177-181). Y desde aquí, hasta el final de la obra, se van repitiendo casi todos estos últimos esquemas que hemos comentado.

En una valoración de conjunto, se puede decir que este "Domine ad adiuvandum" es una composición bastante sencilla; elaborada y trabajada, sin duda, pero en comparación con otras obras de Chiodi, mucho más simple y de fácil interpretación.

La presencia de dos coros, de "concerto" y de "ripieno" sugieren la posibilidad de que esta obra haya sido compuesta en Italia; más concretamente, poco antes de trasladarse Chiodi a España. El salmo "Nisi Dominus" fue sobrepuesto posteriormente, en época no lejana, a juzgar por la caligrafía que presenta.

4. Lamentación "Manum suam misit hostis" (1779)

Corresponde a la composición nº 52 de nuestro catálogo. Está fechada el día 10 de marzo de 1779.

Se conservan la partitura y las siguientes particellas autógrafas: "alto", "flauta obligada", "tromba primera", "tromba secõnda", "violino primo" (repetido), "violino secõdo" (repetido), "viola" y "bajo violón" (repetido). En la portada de la partitura indica "Lamentación 3º para el miércoles santo". En las particellas hay variantes del mismo título: "Lamentación 3º para la tarde de miércoles santo. 1779", "Lamentación 3º a alto solo para la tarde de el (sic) miércoles santo. 1779".

Hemos realizado la transcripción siguiendo las particellas, por ser más claras y porque la orquesta es más completa que la que aparece en la partitura. Estas particellas, como muchas otras de Chiodi, presentan múltiples enmiendas y tachaduras, pero en nada obstaculizan la legibilidad de la obra.

El análisis de esta lamentación "a solo" nos permite contrastar el tratamiento del texto y de la música de una lamentación a solo con otra a ocho voces que analizaremos posteriormente.

Al igual que las otras tres lamentaciones atribuidas a Jeremías, la que ahora analizamos es un canto alfabético, seguido de una oración, cuyo tema es la soledad y ruina de Jerusalén destruida por los caldeos. La composición que aquí comentamos corresponde a los textos de los versículos del 10 al 14 de la primera Lamentación de Jeremías (Jerusalén desolada), "Lectio III".

La composición de lamentaciones de Semana Santa para varias voces remonta sus orígenes a mediados del siglo XV. Durante el S. XVI estas lamentaciones polifónicas se construyen sobre una serie de frases que dan lugar a otros tantos temas musicales, desarrollados bien de forma contrapuntístico-imitativa, o con más frecuencia, en lenguaje homorrítmico (salvo en las letras del alefato, que suelen presentarse en contrapunto imitativo). Estas lamentaciones tenían como sustento una melodía del cantollano.

En el barroco nace la costumbre de cantar "a solo" las lamentaciones, siguiendo la línea de la ópera y del oratorio italiano. El solista se acompañaba del arpa o un instrumento análogo. Poco después comenzaron a introducirse otros instrumentos, llegando a formarse una pequeña orquesta; pese a todo, los instrumentos reciben un tratamiento similar al de las voces; no existe un lenguaje instrumental propiamente dicho.

Frente a esta práctica, se mantuvo la tradición de los grandes maestros de la polifonía clásica: una voz reproducía una melodía del cantollano, y las otras le servían de acompañamiento; las letras del alefato, en contrapunto imitativo. El número de voces que intervenían era muy variado; en caso de existir varios coros se seguían los criterios del policoralismo vocal e instrumental propio de la época. Por lo general, la primera lamentación se cantaba a voces, y las intermedias con solistas o a pocas voces¹.

¹ Cf. López-Calo, J: *Las lamentaciones solísticas de Miguel de Irizar y de José de Vaquedano*. AnM. XLIII. 1988. Págs. 121-162. - Villanueva, C: *Las Lamentaciones de Semana Santa de Fray José de Vaquedano*. Universidad de Santiago, 1990. - Olarte, M:

Lamentación para alto

Chiodi ha estructurado esta "Lamentación a solo de alto" en tres secciones:

Adagio	MibM	fl. 2tp. 2vn. vla. ac.	4/4	cc. 1-30 IOD. Manum suam
	SibM	2tp. 2vn. vla. ac.	4/4	cc. 30-60 CAPH Omnis populus
	MibM	2tp. 2vn. vla. ac.	4/4	cc. 60-90 LAMED. O vos omnes (...) irae furoris sui. MEM
Adagio	DoM	fl. 2tp. 2vn. vla. ac.	3/4	cc. 91-158 De excelso misit ignem
Adagio	dom	fl. 2tp. 2vn. vla. ac.	4/4	cc. 159-200 (NUN) Vigilavit iugum iniquitatem
	dom	fl. 2tp. 2vn. vla. ac.	4/4	cc. 20-214 Jerusalem...

Cada "Adagio" se diferencia de las demás por la métrica (4/4 - 3/4 - 4/4) y por la tonalidad (1º en MibM, 2º en DoM, y 3º en dom, relativo menor de MibM). Por tanto, cabe hablar también aquí de la existencia de una estructura tripartita.

El primer "Adagio", además de ser el más extenso es también el más proporcionado: consta de noventa compases, treinta por cada estrofa. El segundo, más breve, consta de sesenta y siete; y el tercero, de cincuenta y cinco.

A lo largo de toda la composición, la melodía es fluida, aunque con figuraciones más bien breves. Dado que se trata de una obra para voz solista (contralto) esa melodía presenta prolongadas vocalizaciones, notas de paso, progresiones, y toda una serie de figuras retórico-musicales, que la enriquecen enormemente.

Los pasajes melismáticos se presentan, principalmente, en las letras del alfabeto (salvo en "MeM" y "Lamed"), y también en otras palabras de importancia en el contexto de la obra: "intrarent", "ecclesiam", "animan", "erudivit", "retorsum",

Miguel de Irizar (1635-1684?). Biografía, Epistolario y estudio de sus Lamentaciones. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Valladolid (marzo 1992).

Lamentación para alto

"confectam", "potero", "Jerusalem", etc. En estos melismas también hay abundantes síncopas (cc. 40, 41, 44, 47, 48, 52, 148, 149), con lo que se logra un fuerte efecto de tensión (las síncopas aparecen también en los violines, cc. 107-108, 110).

En el segundo y tercer "Adagio" destaca el papel de la flauta. Su discurso melódico sigue al de la cuerda; pero también realiza pasajes a solo, de considerable virtuosismo. Son especialmente brillantes los pasajes en los que se produce un marcado contraste entre el ritmo binario y ternario (cc. 104-105). La melodía de la flauta, sirve en ocasiones de preludio a la que poco después cantará la voz solista (cc. 142-145).

El sistema armónico también está perfectamente adaptado a los imperativos del texto.

El primer "Adagio" presenta una estructura cíclica. Comienza y acaba en MibM, pasando por la tonalidad dominante de Mib (SibM). Modula a fam, DoM, dom y solm; es decir, las tonalidades se presentan siguiendo un perfecto orden de quintas sucesivas: Mib-Sib-fa-Do-sol. El final en solm, relativo de MibM, conlleva un cambio de carácter en la composición, motivado a su vez por un cambio en el tono y sentido del texto: coincide con la exposición de la letra del alefeto "MEM".

En el segundo "Adagio" la tonalidad inicial es DoM (subdominante de sol); después de modular a ReM (dominante de sol) aparece nuevamente la tonalidad de SolM (dominante de DoM). El retorno al final a MibM (tercer "Adagio") cierra la estructura cíclica de la obra.

Esta lamentación está en la línea de la música italiana _o de estilo italiano_ de la época. El texto, pese a tener un contenido religioso, está tratado de modo semejante al de una cantata profana, en la que se busca el lucimiento personal del cantor.

La contraposición entre esa voz solista y la orquesta (y dentro de ésta, la contraposición de cada instrumento en relación con los demás) origina un contraste _como un "concertato" entre solista y orquesta_ de considerable complejidad, habitual por lo demás, en las últimas obras de Chiodi.

5. Lamentación Primera a 8 voces (1781)

Corresponde a la composición nº 53 de nuestro catálogo.

Se conserva la partitura autógrafa y las siguientes particellas, también autógrafas: "tiple primer coro", "alto primer coro", "tenor primer coro", "bajo primer coro" (repetido), "tiple 2º coro", "bajo 2º coro", "oboe 1º", "oboe 2º", "trompa 1º", "trompa 2º", "violín 1º" (repetido), "violín 2º" (repetido), "viola", "(acompañamiento para el clave" y "bajo acompañamiento" (igual al anterior).

En la portada de la partitura indica: "Lamentación de capilla para la tarde del Miércoles Sto. anno 1781", y en el primer folio, encabezando la obra: "Lamentación para la tarde del Miércoles Sto. 1781". Está en perfecto estado de conservación, aunque su lectura no resulta del todo clara por las muchas enmiendas y tachaduras que presenta.

Esta obra ha sido compuesta para 4 y 8 voces (SATB-SATB): cuatro reales, y otras cuatro que refuerzan el primer coro o coro de solistas. Y la orquesta está constituida por dos oboes, dos trompas, dos violines y acompañamiento.

Lamentación a 8 voces

El tema trata sobre la desolación de Jerusalén. El profeta Jeremías lamenta los males que acaecen sobre la ciudad santa.

Chiodi ha puesto música a las seis primeras letras del alefato y a sus correspondientes estrofas, distribuyendo el texto en nueve secciones:

Despacio	solm	8v.	2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.	4/4	cc. 1-38 Incipit y Aleph
Andantino	SibM	SA	2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.	3/4	cc. 39-57 Beth
Despacio	SibM	8v.	2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.	3/4	cc. 58-78 Plorans..
Andante	rem	B	2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.	2/4	cc. 79-95 GhimeI
Despacio	rem	8v.	2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.	4/4	cc. 96-118 Migravit
Vivo	SolM	8V.	2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.	2/2	cc. 119-199 Daleph
Despacio	MibM	B / 8v.	2vn. vla. ac.	4/4	cc. 200-227 Viae Sion
Allegro	dom	SA	2vn. vla. ac.	4/4	cc. 228-259 He
Despacio	dom		2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.	4/4	cc. 260-274 Facti sunt...
Despacio	solm		2ob. 2tp. 2vn. vla. ac.	4/4	cc. 275-284 Jerusalem...

Lamentación a 8 voces

La textura de esta composición es esencialmente contrapuntística (contrapunto severo y contrapunto imitativo); son escasos los pasajes homofónicos.

El contrapunto severo aparece principalmente en las letras del alefato. El contrapunto imitativo, al comienzo de una nueva frase (literaria o musical). Y los pasajes homofónicos suelen reforzar los finales de un período o de una frase.

Las partes más elaboradas de esta lamentación _como suele ocurrir por lo general en todas las composiciones de este género_ son las letras del alefato.

En la primera, "**Aleph**", intervienen primero el dúo SA. Mientras la melodía del S se mueve en sentido descendente, la del A realiza un movimiento en donde cada nota de la última parte de compás prolonga su sonido sobre la primera del siguiente; es decir, una melodía simple (la del S) se contrapone a otra melodía sincopada (la del A). La marcha progresiva que está sustentando esas dos melodías en el bajo instrumental acrecienta el efecto de inestabilidad del pasaje. Estos recursos expresivos proceden del barroco; se corresponden con algunas figuras retórico-musicales (catábasis o melodía descendente, sinéresis o cambio de acento musical _mediante síncopas_, congeries o marcha progresiva en el bajo continuo, etc.).

En la melodía de la letra "**Beth**" intervienen solo el soprano y el tenor. También hay dos pequeñas progresiones o marchas ascendentes en el bajo continuo. La orquesta refuerza los sonidos de los principales acordes, creando a la vez cierta tensión, sobre todo por el trémolo de la cuerda (violín 1º y viola).

En el "**Ghimel**", tercera letra del alefato, intervienen también sólo dos voces (BT). Nuevamente, la presencia de un círculo de quintas en el bajo continuo produce una fuerte tensión.

El pasaje de la exposición de la letra "**Daleph**" es el más elaborado de toda la composición. Es también el más complejo desde diversos puntos de vista. Consiste en un continuo fluir melódico, siempre tratado en contrapunto, en donde cada voz apenas tiene relación alguna con las demás.

Lamentación a 8 voces

Destaca, sobre todo, la frase musical que se repite cuatro veces en distintas voces; se trata de una melodía que asegura la unidad y coherencia en un pasaje tan complejo y elaborado. Esa melodía aparece por primera vez en el tenor (cc. 119-125), después en el bajo (cc. 126-130), luego en el soprano (cc. 138-144) y, por último, en el alto (cc. 145-151).

Los instrumentos de cuerda, en esta misma sección _y raramente los de viento_ doblan generalmente la melodía de las voces, formando múltiples y variadas combinaciones; se podrían sintetizarse del siguiente modo:

cc. 119-139

Violín 1º = melodía repetida por el S (1º)

Violín 2º = ibid. por el B (1º)

cc. 140-143

Violín 1º = ibid. por el S (1º)

cc. 144-146

Violín 1º = ibid. por el S (2º)

cc. 145-151

Violín 1º = ibid. por el S (1º)

Violín 2º = ibid. por el A (1º)

cc. 152-155

Violín 1º = ibid. por el A (1º)

cc. 155-159

Violín 1º = ibid. por el S (1º)

Violín 2º = ibid. por el S (2º)

cc. 154-165

b instrumental = ibid. por el B (1º y 2º)

cc. 160-161

Lamentación a 8 voces

Violín 1º = ibid. por el T (1º)

cc. 165-169

Violín 2º = ibid. or el A (1º)

cc. 166-167

Violín 1º = ibid.. por el S (2º)

cc. 170-173

violín 1º = ibid. por el S (1º)

cc. 170-199

b. instrumental = ibid.. por el B (1º / 2º)

cc. 180--181

Violín 1º = ibid. por el S (1º)

Violín 2º = ibid. por el T (1º y 2º)

Viola = ibid. por el A (1ºy 2º)

b instrumental = ibid. por el B (1º y 2º)

cc. 182-186

Violín 1º = ibid. por el A (1º)

Violín 2º = ibid. por el S (1º)

Viola = ibid. por el (T 1º)

b instrumental = ibid. por el B (1º)

cc. 187-199

Oboes = ibid. por el S (2º)

Violín 1º = ibid. por el A (1º)

Violín 2º = ibid. por el S (1º)

Viola = ibid. por el T (1º)

Lamentación a 8 voces

En la exposición de la letra "**He**", a dúo de SA destaca, por una parte, la repetición de un breve motivo melódico presente en las dos voces (cc. 229-232) y, por otra, los pasajes melismáticos, con abundante presencia de síncopas. Con frecuencia la línea melódica de las voces es reforzada por la de los violines (cc. 250-252).

Los pasajes en contrapunto imitativo suelen coincidir con el comienzo de una nueva frase musical, que a la vez tiene un nuevo texto. Ocurre, por ejemplo al inicio de la lamentación en "Incipit Lamentación", en "Quo modo sede", "Plorans ploravit", "Migravit ludas", "Propter afflictio" y "Facti sunt hostis eius", etc.

De forma similar, en otras ocasiones, una nueva frase comienza a ser cantada por una o dos voces y luego la repiten los dos coros en perfecta homofonía. Esto ocurre, por ejemplo, en "Jeremie Propheta", "Plena populo", etc.

Sin embargo, esos pasajes homofónicos son poco frecuentes, y sólo aparecen después de haber sido expuesto a solo, o a pocas voces, el texto de una de las frases de la Lamentación ("facti sunt hostes eius in capita", "quia Dominus locutus est", "iniquitatem eius", parvuli eius", "ducti sunt in captivitatem", "Jerusalem convertere ad Dominum...").

Es una composición con una gran riqueza armónica. La tonalidad inicial _solm_ se adapta perfectamente al carácter de la composición; sucesivamente van variando tonos y modos, generalmente cercanos a la tonalidad inicial (SibM, rem, dom).

A las progresiones ya señaladas, hay que añadir una más en el bajo continuo de los cc. 47-49, otra en cc. 51-53, cc. 103-105 (coincide con una "gradatio" en la voz de S), en los cc. 202-203 (mientras la voz solista se limita a sostener la melodía con una nota tenida); un círculo de quintas en los cc. 83-90 (momento en el que aparece en la voz del solista una progresión melódica descendente) y otro círculo de quintas en los cc. 230-231 (en medio de una coloratura).

Hay pasajes en los que se presenta una "falsa tonalidad", o una tonalidad, no definida claramente. Señalamos los más significativos:

Lamentación a 8 voces

- c. 170, desde SolM se intuye una modulación a LaM, pero en verdad, la tonalidad real es mim (relativo menor de SolM).

- c. 223, desde rem, la tonalidad parece modular a DoM; sin embargo, se afirma la tonalidad de MibM (que es la tonalidad inicial de la sección en la que se halla este pasaje).

Las frase melódica _como es habitual en gran parte de las obras de la época_ son breves; pero no faltan tampoco pasajes donde la frase melódica parece no tener fin. Cada una de las voces tiene carácter propio: los sopranos y tenores se mueven casi siempre por grados conjuntos; los contraltos y bajos, por grados disjuntos. La melodía de los sopranos se diferencia además por ser más rica en ornamentación. Y los tenores y bajos por presentar saltos interválicos más amplios, y tener una función fundamentalmente armónica.

Hay un fuerte contraste rítmico entre las voces y los instrumentos. Cada uno de ellos sigue un discurso melódico diverso; los dos violines no siempre coinciden. La melodía de la viola, por lo general, es independiente con respecto a la de los violines y a la del bajo continuo. Esta independencia de las líneas melódicas de los instrumentos es fruto de un estilo ya más maduro, y de una nueva concepción de los elementos de la música. En definitiva, se trata del dominio de una técnica instrumental más cuidada y avanzada, acorde con la época en que fue compuesta esta obra.

Chiodi sigue la postura tradicional de reservar el más artificioso contrapunto para las obras sacras de mayor importancia en la Liturgia, como se observa, por ejemplo, en esta lamentación. Sin embargo, el modo de tratar las voces y los instrumentos, revela que se está alejando ya de la técnica musical del barroco, pues abundan ya rasgos que corresponden al estilo de transición (estilo galante).

6. Misa solemne a 8 voces (1780)

Corresponde a la composición nº 64 de nuestro catálogo.

Se conserva la partitura autógrafa y las siguientes particellas también autógrafas: "tiple primer coro", "alto primer coro", "tenor primer coro", "bajo primer coro", "tiple 2º coro", "alto 2º coro", "tenor 2º coro", "bajo 2º coro", "oboe 1º", "oboe 2º", "trompa 1º", "trompa 2º", "violino primo", "violino principale" (igual al anterior), "violín 2º" (repetido), "viola", "violón" (repetido), "órgano 1º" y "órgano 2º".

A mediados del siglo XVIII, en Italia y Austria principalmente, el lenguaje más frecuente en la composición de las misas polifónicas era el de la fuga y el del melodrama. El estilo de una misa polifónica de esa época era muy semejante al de una ópera seria de corte "napolitano". Los coros con textura homofónica, el "Amen" fugado y la descripción melódica de palabras como "resurrexit", "altissimus", "descendit", "sepultus est", eran los tópicos más comunes contenidos en la mayoría de las Misas de entonces.

Misa a 8 voces

Para interpretar las Misas a "8 voces" de mediados del XVIII se dividían las voces en dos coros. Sin embargo, no se trata _en la mayoría de los casos_ de Misas policorales, pues esos "coros" cantaban la misma melodía, y es probable que incluso se situasen uno al lado del otro¹.

En esta composición de Chiodi cantan dos coros: el de solistas y el de refuerzo. Las voces reales, por tanto, son cuatro.

Consta de los cinco movimientos del ordinario de la Misa. Como era habitual en la época, el Kyrie ocupa un único movimiento, el Gloria y el Credo se dividen en varias secciones (siete y tres, respectivamente), y el Sanctus y Agnus Dei, en un solo movimiento cada uno.

La estructura es la siguiente:

1. Kyrie

Maestoso	FaM	8v.	ob. tp. vn. vla. 2org.	cc. 1-52	Kyrie
----------	-----	-----	------------------------	----------	-------

2. Gloria

Vivo	FaM	8v.	ob. tp. vn. vla. 1org.	cc. 52-171	Et in terra pax
Adagio	DoM	A	3vn. vla. bc.	cc. 172-268	Gratias agimus
Vivo	SolM	TB	ob. vn. vla. bc.	cc. 269-342	Domine Deus
Despacio	solm	8v.	ob. vn. vla. bc. 1org.	cc. 343-382	Qui tollis
Andante	MibM	S	ob. vn. vla. bc.	cc. 383-483	Quoniam
Despacio	DoM	8v.	ob. tp. vn. vla. 1org.	cc. 484-490	Cum sancto
Allegro	FaM	8v.	ob. tp. vn. vla. 1org.	cc. 491-537	Id. Amen

¹López-Calo, J: *Las Misas policorales de Miguel de Irizar*. Institución Príncipe de Viana. Enero-Abril 1985. Año XLVI. N° 174.

Misa a 8 voces

3. Credo

Allegro	FaM	8v.	ob. tp. vn. vla. 1org.	cc.538-61	Patrem Omnip.
Andante	fam	4v.	vn. vla. 1órg.	cc. 611-679	Et incarnatus
Allegreto	FaM	4v.	ob. tp. vn. vla. 1org.	cc. 680-882	Et resurrexit

4. Sanctus

Allegro	FaM	8v.	ob. tp. vn. vla. 1org.	cc. 883-909	Sanctus
---------	-----	-----	------------------------	-------------	---------

5. Agnus Dei

Allegro	FaM	8v.	ob. tp. vn. vla. 1org.	cc. 910-948	Agnus Dei
---------	-----	-----	------------------------	-------------	-----------

El **Kyrie** se centra precisamente en esa primera expresión "Kyrie eleison", repetida continuamente de muy diversas maneras. En cambio el "Christe eleison" sólo se canta tres veces (la primera por el S, y las otras dos, por el A).

En este movimiento predomina la homofonía. Los dos coros son independientes, aunque en ocasiones dialogan entre sí.

El canto del **Gloria** está precedido por la entonación gregoriana y, como era habitual en la época, consta de diversas secciones, en cierto modo cerradas. El texto polifónico comienza en "et in terra". Presenta una textura más homofónica que el Kyrie; sin embargo no faltan pasajes en contrapunto imitativo, sobre todo en aquéllas partes donde el texto justifica o impone esa imitación o eco.

Cada parte del Gloria recibe un tratamiento distinto, dependiendo de la naturaleza del texto. La diferencias se centran en el número de voces e instrumentos que intervienen en cada parte, y en el tempo, la tonalidad y la métrica, variables también en cada parte.

Misa a 8 voces

En general, en todas las secciones del Gloria se repiten los mismos esquemas: una entrada en contrapunto imitativo de las voces, partes a solo o a dúo alternando con otras a ocho voces, diálogo entre los dos coros, etc.

El sistema armónico es el aspecto que más destaca en este movimiento. Las tonalidades de cada sección se suceden en perfecto orden, en forma cíclica (quintas consecutivas):

FaM	DoM	SolM	solm	MibM	DoM	FaM
I	V	V de V		R. Mayor	V	I
				de solm		

También en cada parte predomina una textura propia:

Et in terra FaM	Contrapunto imitativo, homofonía
Gratias agimus tibi DoM	Melodía acompañada
Gratias agimus tibi SolM	Melodía acompañada
Domine Deus SolM	Contrapunto, homofonía
Qui tollis solm	Contrapunto imitativo, homofonía
Quoniam MibM	Melodía acompañada
Cum Sancto FaM	Homofonía, contrapunto imitativo

La melodía del Gloria se caracteriza por un fraseo corto de dos o cuatro compases, enriquecido por floreos y melismas en las secciones de la melodía

acompañada. El ritmo presenta constantes variaciones, casi siempre contrastantes, y también abundantes pasajes sincopados (especialmente en los violines).

Chiodi además ha dado un papel fundamental a la orquesta en las introducciones y finales de cada parte del Gloria. Esas introducciones no se repiten en el momento de comenzar a cantar las voces _como ocurría en otras obras de la etapa precedente_ sino que forman como una "obertura" independiente; este tipo de pasajes orquestales eran frecuentes en la época.

El texto del **Credo** presenta la típica división en tres partes, que se corresponden con otras tres secciones musicales (Allegro - Andante - Allegreto).

Destaca el solo de B en "Deo de Deo, lumen de lumine, Deum vero...". Para el texto más importante del Credo ("et incarnatus est") Chiodi ha elegido una tonalidad poco habitual en su repertorio: *fam*; sólo cantan las 4 voces del primer coro; el tempo es lento, solemne, como lo requiere el texto. Además, es especialmente significativa la melodía descendente (catábasis) en "descendit", "et incarnatus est" y en "factus est"; la entrada fugada del B, T, S y A en el "Crucifixus"; el solo de B en "et in Spiritum Sanctum Dominum..."; el diálogo de voces entre el S ("Qui cum Patri et Filio", en *SibM*), con el T ("simul adoratur", en *dom*) y con el A ("et conglorificatur", en *SibM*); el cambio de tonalidad en "et vitam" (de *fam* a *FaM*), y la textura contrapuntística del Amen.

El "**Sanctus**" destaca sobre todo por su sencillez melódica y rítmica, y por su brevedad. La textura es preferentemente homofónica.

En el "**Agnus Dei**" no aparece la fórmula tripartita propia de esta parte de la Misa. Comienza el S entonando el "Agnus Dei"; responden las otras voces; nuevamente el "Agnus Dei" es cantado por las cuatro voces del primer coro, respondiendo ahora las ocho voces; el tercer "Agnus Dei" se omite y cantan los dos coros, a cuatro y ocho voces, el "dona nobis pacem". La textura de este movimiento combina las partes a solo con la homofonía.

A lo largo de toda la composición, la melodía apenas presenta saltos interválicos de consideración; por el contrario, suele moverse por grados conjuntos o en terceras.

El ritmo varía según el carácter de cada parte de la Misa. Los pasajes de mayor solemnidad presentan figuraciones más largas; los que tienen menos trascendencia, figuraciones más breves.

En el aspecto armónico, toda la composición tiene una unidad y una coherencia perfectas. Cada uno de los cinco movimientos empieza y acaba en FaM; además, como se ha indicado, dentro de cada movimiento se observa un esmerado cuidado en guardar una total simetría

Es una obra de una riqueza expresiva impresionante. Cada parte del texto ha sido minuciosamente estudiado, y, sobre él, Chiodi ha elaborado melodías, siempre conformes a la naturaleza y significado de cada parte.

El uso abundante del contrapunto severo alternando con pasajes homofónicos, la presencia de una dinámica perfectamente indicada, el escaso desarrollo melódico de la orquesta (a favor de una melodía vocal más elaborada), son rasgos muestran la evolución del estilo musical de Chiodi hacia un interés _cada vez más notorio, según transcurren los años de su vida_ por hacer compatibles dos estilos diversos: el palestriniano y el operístico.

Todas estas características le confieren una singularidad propia, respecto a otras Misas compuestas en la misma época en otras catedrales de España. Baste confrontar esta obra con la Misa del maestro de capilla Juan Montón y Mallen (1775), recientemente publicada con motivo de la exposición "Las Edades del Hombre" (León, 1991).

La diferencia más notable radica, sobre todo, en que, en la Misa de Montón y Mallen, el discurso melódico y rítmico de las partes orquestales (especialmente, en la parte de los violines) es más simple, sin apenas virtuosismo alguno; y, además, es menos frecuente la vocalización y ornamentación de la melodía de las voces².

Sin duda, Chiodi pudo realizar tan complejas melodías _vocales e instrumentales_ gracias a que tenía músicos sobresalientes a su cargo, capaces de ponerlas en práctica.

² Las Edades del Hombre, *La música en las iglesias de Castilla y León*. vol. 2. León, 1991-92.

Misa a 8 voces

La importancia de esta Misa de Chiodi se centra en que en ella se combinan todos los recursos propios de su estilo; a lo largo de toda la composición, no se repite ningún pasaje igual a otro; por el contrario, Chiodi ha resaltado los fragmentos más significativos del texto, dando a cada uno un tratamiento musical perfectamente acorde con el contenido y la importancia del mismo y, acorde, asimismo con su estilo de composición.

7. Credo a concerto (1750)

Corresponde a la composición nº 96 de nuestro catálogo.

Se conserva la partitura autógrafa y las siguientes particellas, también autógrafas: "canto", "alto", "tenore primo", "basso primo" (vocal), "tenor 2º", "basso 2º" (vocal), "violino primo" (repetido, autógrafos), "violino secundo" (repetido, autógrafos) "basso" (instrumental) y "órgano".

La partitura está encabezada con el título "Credo a concerto a 4 voci. 1750". Su estado de conservación es perfecto, y su lectura no presenta problemas, a pesar de las múltiples partes _e incluso folios enteros_ parcial o totalmente emborronados.

Por el aspecto externo de las particellas, se deduce que fueron realizadas en diversas etapas. Las más antiguas presentan un aspecto semejante _en cuanto al formato y el tipo de escritura_ al de la partitura. En todas ellas está indicado en la parte superior "Credo a concerto" y, al lado, la voz o instrumento a que corresponde. De este estilo son las particellas de "canto", "alto", "tenore primo", "basso

Credo "a concerto"

2^o, "violino primo (los dos papeles) y "violino segundo" (los dos papeles). Las particellas de "tenor 2^o", "basso" (instrumental) y "órgano" fueron copiadas en fecha más tardía; las de "basso" (instrumental) y "órgano" (cifrado) son iguales entre sí, pero distintas al bajo que aparece en la partitura. Este último, que es a la vez vocal e instrumental (tiene letra, pero está cifrado), es más simple y está adaptado para ser cantado. Los que corresponden a la particellas presentan un marcado carácter instrumental.

La existencia de particellas que indican "segundo coro" hace pensar que la composición fue objeto de una reelaboración. La versión original sería la que hallamos en la partitura: una obra para cuatro voces, dos violines y acompañamiento. La segunda versión debió ser realizada para ocho voces (en dos coros), aunque las voces del "segundo coro" son una mera duplicación de las del "primer coro". Las voces reales, en definitiva, seguirían siendo las cuatro iniciales (SATB), y por lo que respecta a la orquesta, sólo varía el acompañamiento.

Hemos realizado la transcripción siguiendo la partitura, a la que hemos añadido el nuevo bajo instrumental de la segunda versión.

Este "Credo a concerto" tiene una estructura formal tripartita: Presto-Grave-Presto. Esquemáticamente esa estructura es como sigue:

Presto

LaM 4v. 2vn. ac. org. 4/4 cc. 1-211 Credo in unum Deum

Grave

Lam B 2vn. ac. org. 3/4 cc. 212-282 Et incarnatus est

Presto

LaM 4v. 2vn. ac. org. 2/2 cc. 283-428 Et resurrexit
Et vitam

Amen

En esta estructura tripartita se producen varios contrastes:

- En primer lugar, en el tempo de esas tres partes (Presto-Grave-Presto).
- En segundo lugar, en la textura de esas partes: la primera es esencialmente homofónica, la segunda es una melodía acompañada por un acompañamiento orquestal, y en la tercera vuelven a aparecer los acordes verticales.
- En tercer lugar, en la métrica (4/4, 3/4, 2/2).

Chiodi sigue en esta obra un modo de componer _el estilo "concertato"_ que ya estaba en decadencia a mediados del siglo XVIII. Es una composición realizada en plena juventud _cuando apenas contaba veintidós años de edad_ y en un momento en el que no estaba todavía definido su estilo de composición.

La primera sección, "**Presto**", es, en relación con las otras dos, la más rica en variedad de texturas, de cambios y contrastes.

Predomina la homofonía. La única excepción es un pequeño fragmento a solo de bajo, en uno de los momentos más significativos de la obra: al aparecer la palabra "descendit". Este término, esencial en el contexto de la obra, da pie a la introducción de variados recursos, que resaltan de un modo u otro el término en cuestión. La progresión descendente de la melodía en ese momento _de acuerdo con el significado del término_, el silencio del bajo continuo durante un breve pasaje (cc. 162-165) y la repetición de la palabra "descendit" en contrapunto libre, son los medios que emplea Chiodi para acentuar el sentido del texto.

El círculo de quintas en la parte del órgano, coincidiendo además con una pequeña coloratura, es otro recurso que vuelve a subrayar la misma palabra "descendit" poco más adelante (cc. 176-183).

Credo "a concerto"

Otras palabras esenciales y que se les da cierto relieve mediante coloraturas más o menos prolongadas son "Credo" (cc. 45-48), "genitum" (cc. 133-135), y la frase "et ex Patre" (cc. 87-90).

El ritmo es más ágil y fluido en donde actúa la orquesta sola. Se detiene y es más reposado en los pasajes donde el texto es el centro de la composición.

En cuanto al papel de la orquesta, es especialmente interesante el diálogo que mantienen los violines entre sí; en algunos pasajes sus melodías se cruzan (cc. 120-121, 145-147); en otros, además de entrelazarse, se contraponen rítmicamente (cc. 176-180).

En esta primera sección, en breves pasajes, está presente un cantus firmus derivado del gradual gregoriano. Puede verse en la voz del bajo en "factorem" (cc. 59-61) y en "et in unum" (cc. 77-80, 82-84), y en la voz de soprano en "descendit de caelis" (cc. 169-172).

La segunda sección, "**Grave**", presenta un carácter completamente distinto. Cambia el tempo, la métrica y la tonalidad; además se suprime la introducción instrumental que aparecía en la primera parte; y cesan de cantar las cuatro voces, quedando la melodía a cargo de la voz del bajo.

Existe un fuerte contraste entre la línea melódica del solista y el trémolo de los violines. Ese contraste se produce también entre el ritmo de las voces y el ritmo de los instrumentos (especialmente cuando se suceden varios compases con ritmo lombardo, y figuración más breve, en comparación con la de las voces).

Destaca también el pequeño floreio y el salto de octava descendente que se produce en "ex Maria Virgine"; el recurso retórico-musical empleado para subrayar los términos "et homo"; el salto de octava descendente en el "factus est"; la utilización de la misma melodía en "et incarnatus" y "Crucifixus"; la melodía descendente y pesada en "etiam pro nobis" que se contrapone a la del siguiente pasaje "sub Pontio Pilato"; y el salto de octava en la palabra "sepultus", que expresa gráficamente el efecto de ruptura, de corrupción, que el término lleva consigo, son otros tantos recursos de los que se vale el autor para reforzar el sentido de cada frase del texto.

Credo "a concerto"

La tercera sección, "**Presto**", tiene un carácter solemne, motivado por la nueva métrica (2/2).

Es la parte más sencilla, tanto en el aspecto vocal como en el instrumental. Hay pasajes donde la melodía adquiere un aire casi de recitativo (cc. 296-303). Los únicos saltos interválicos de importancia se presentan en la voz del bajo vocal; abundan, en concreto, los saltos de octava.

La textura vuelve a ser semejante a la de la primera sección, es decir, homofónica. Cobran especial relieve las frases "qui cum Patre", "et Filio", "et in unum", "unum baptisma" y "et vitam"; el ritmo es más lento y reposado en esos pasajes.

El "Amen" presenta una melodía en sentido en forma de "arco": ascendente primero (mi, -fa#-sol#-la, la-si-do#-re, si-do#-re#-mi) y descendente a continuación (la-sol#-fa#, fa#-mi-re-do#). Mientras tanto, las otras voces apenas realizan movimiento melódico alguno.

En general, consideramos que esta composición está dentro de los cánones propios de la música de su época, sin destacar por algún aspecto concreto. La estructura tripartita, la combinación de pasajes homofónicos _junto con otros en contrapunto_, la presencia del ritmo lombardo y de las síncopas, el escaso desarrollo melódico (tanto vocal como instrumental), son algunas de las características que le confieren el carácter de una obra de transición, en la que _en comparación con otras composiciones de Chiodi_ todavía no se distinguen rasgos típicos del estilo galante; más bien, presenta elementos propios de un estilo barroco, en pleno período de disolución.

8. Motete "Assumpsit Iesus"

Corresponde a la composición nº 164 de nuestro catálogo. Fue compuesto para 4 y 8 voces, en dos coros, con acompañamiento instrumental (dos trompas, dos violines y bajo continuo).

Se conservan únicamente las siguientes particellas copiadas: "tiple primer coro", "alto primer coro", "tenor primer coro", "bajo primer coro", "tiple 2º coro", "alto 2º coro", "tenor 2º coro", "bajo 2º coro", "trompa 1º", "trompa 2º", "violín 1º (repetido)", "violín 2º" (repetido), "basso" (una particella copiada y otra autógrafa). En cada una de ellas está indicado "Motteto para la Transfiguración del Señor del Maestro Dn. Buono Chiodi". En ninguno de estos papeles se indica la fecha en que fue compuesto.

El texto en latín corresponde a la cita evangélica de S. Mateo 17, 1-2.

La historia del motete se remonta a la Edad Media, pero interesa destacar aquí únicamente su evolución a partir del Barroco.

Assumpsit Iesus

Desde, aproximadamente, el año 1600, existían dos maneras diferentes de abordar la composición de un motete:

1. Siguiendo la forma del llamado "motete coral" que procedía del motete propio del XVI.

2. La denominada forma de "concierto vocal", del cual surgió el tipo de motete de los "cori spezzati", que asimiló los principios de la monodia, a la vez que gradualmente fue integrando elementos de la música instrumental¹.

Este motete de Chiodi se identifica con este segundo tipo de obras.

Tanto textual como musicalmente el presente motete es de corta extensión, y en ambos sentidos, está estructurado en dos partes, cada una de las cuales se repite dos veces:

- A.-** Assumpsit Iesus Petrum et Jacobum et Joannem fratrem eius,
et duxit eius in montem excelsum seorsum,
et transfiguratus est ante eos (bis).
- A' -** Assumpsit Iesus Petrum et Jacobum et Joannem fratrem eius,
et dixit eius in montem excelsum seorsum,
et transfiguratus est ante eos (bis).

En cuanto a la melodía, cabe destacar:

a) Un fraseo preferentemente corto, de dos o cuatro compases. Además, a lo largo de toda la obra, las frases musicales suelen comenzar en parte débil de un compás, se prolongan por todo el compás siguiente, y concluyen en la parte fuerte de un tercer compás.

En general, cada pausa musical tiene su justa correspondencia con una pausa gramatical (una coma, un punto, un párrafo aparte...). Esto es particularmente notable en la primera frase del motete.

¹ Cf. Wolf, Roche, Anthony, Boyd: *Motet*, TNG. vol. 12. Ed. de 1980. Págs. 617ss.

b) Unos saltos interválicos de escasa amplitud; incluso hay pasajes semejantes a un recitativo.

El ritmo está íntimamente relacionado con el texto; se adapta casi silábicamente a él. Es más ágil y fluido en las partes orquestales y más lento y reposado cuando cantan las voces. Aparece el ritmo lombardo en pasajes de cierto empaque o más solemnes. Por ejemplo, en las palabras "et duxit" el ritmo lombardo da lugar a una melodía ágil, semejante al de una marcha. Ese mismo ritmo está presente también en otros pasajes, en los que se busca un aire de solemnidad, como ocurre en el melisma del "ante eos"(cc. 50-54).

La armonía no ofrece complicación alguna. Los polos de atracción son siempre la tónica y la dominante; los cambios de tonalidad o de modo se suceden sin producirse fuertes contrastes.

Lo más significativo de esta composición es la continua correspondencia entre texto y música. Chiodi hace uso de variadas figuras retórico-musicales con el fin de resaltar siempre el texto sobre la música. La más significativa es la anábasis (melodía ascendente) que aparece en el término "transfiguratus" (cc. 22-24 y 24-26); la Transfiguración _que tuvo lugar en las alturas, y en medio del estupor de los Apóstoles_ se refleja en música con una melodía ascendente y a la vez envolvente, o circular.

Para recalcar el cambio o transformación que tuvo lugar durante la Transfiguración, introduce un pasaje que contiene variadas y breves modulaciones (cc. 24-31).

Los melismas de mayor importancia aparecen en los términos más relevantes del texto. Es especialmente interesante el que hallamos sobre la palabra "ante": mediante la reiteración de un motivo o célula melódica se crea un efecto de éxtasis prolongado, como corresponde a un estado de anonadamiento.

Nos hallamos pues ante una obra con algunas reminiscencias del barroco, reflejadas especialmente en ese continuo uso de figuras retóricas. A la vez se observa la cercanía a un nuevo lenguaje musical. La tendencia hacia un fraseo breve, en el que más que frases, se suceden motivos melódicos, la sencillez armónica, la

Assumpsit Iesus

tonalidad perfectamente definida, la importancia concedida a las cadencias (siempre conclusivas, perfectas), son algunos de los factores que contribuyen a aligerar ese peso del barroco.

9. Motete "Contra vos, oh monstra horrenda"

Corresponde a la composición nº 104 de nuestro catálogo. Se conserva sólo la partitura; los dos primeros folios y los dos últimos han sido copiados, pero el resto es autógrafo. La grafía es sumamente ágil, y contiene abundantes indicaciones o advertencias que suplen parte de la escritura musical. No se conoce el año en que fue compuesto, aunque por la forma externa de la partitura es posible que haya sido realizada en Italia; tampoco se conoce el uso que pudo haber tenido en la catedral, si es que, de hecho, fue cantado alguna vez.

Es un motete que difiere sustancialmente del anterior. Está en la línea de lo que se puede llamar "cantata eclesiástica antigua"¹.

Básicamente se trata de una cantata italiana, con texto de libre composición, y forma tripartita:

¹ Cf. Wolf, Roche, Anthony, Boyd: *Motet*, TNG. vol. 12. Ed. 1980. Págs. 617ss.

Contra vos

A.- Allegro	DoM	S	2tp. 2vn.ac.
B.- Sin tempo ni tonalidad definida		S	2vn. ac.
C.-Allegro	DoM	S	2tp. 2vn.ac.

El texto, en latín, un tanto oscuro y de difícil traducción, es el siguiente:

A .

Contra vos, o monstra horrenda,
caeci averni tenebrosi,
fortis venio in campo armata,
implacabilis, irata;
(bis)
Strages volo, mortem quero;

B .

Venite, eia, venite;
nil me terret, o cor resiste,
in ardua pugna vince, de bella, expugna.

C .

Alleluia!

En la voz del solista existen amplios intervalos melódicos, muy expresivos; son abundantes las reiteraciones de cortos motivos, que responden a diversas figuras retórico-musicales, de las que tratamos en otro apartado de este trabajo.

El fraseo en este motete es también sumamente variado. Hay frases cortas, semejantes a células melódicas, casi siempre de carácter disperso. Pero no faltan frases de considerable extensión, acorde con esa naturaleza de "cantata" italiana.

En varias ocasiones, para subrayar siempre la impresión de decaimiento o destrucción que sugieren ciertas palabras o expresiones, recurre a melodías descendentes. Un ejemplo lo hallamos en la primera aparición de las palabras "avermi tenebrosi" (tenebrosos infiernos) (cc. 29-30) y "caeci averni" (sombríos infernos) (cc. 60-61). De modo similar aparece nuevamente al repetirse el término "tenebrosi" (cc. 62-62), y "quaero mortem" (muerte quiero) (c. 88).

El ritmo se caracteriza por su variedad, dado que cada parte (vocal o instrumental) sigue un esquema diferente y contrastante con respecto a los demás.

Armónicamente cabe señalar, el efecto de cierta tirantez, el círculo de quintas en la frase "averni tenebrosi" (cc. 28-30). Este efecto de tensión, en otros pasajes, se logra por el continuo trémolo de los violines (cc. 12-13, 45-46, 59-70, 79-84, 89-90); y también por la presencia de las síncopas (cc. 50, 75). Todo ello, acorde con el sentimiento propio y peculiar de una frase o una palabra del texto.

Destaca la brillante intervención de los violines, tanto en las partes estrictamente orquestales como cuando subrayan la voz cantante. El papel de las trompas casi se reduce a dar un lúcido toque a los finales de cada período.

Este motete, complejo por su significado y enigmático en cuanto a su uso, presenta además dificultades considerables en cuanto a su ejecución. La voz solista se mueve dentro de una amplia tesitura y realiza cambios de ritmo constantemente. Está concebida para el lucimiento de la voz solista y presenta, como ya se ha indicado, los rasgos típicos de una cantata italiana de la época, en donde, por una parte, hallamos frases muy elaboradas y, por otra, pequeños motivos melódicos, propios del lenguaje musical del estilo galante.

10. Salmo "De profundis clamavi"

Corresponde a la obra nº 151 de nuestro catálogo.

Se trata de una composición a 4 y 8 voces, en dos coros (SATB-SATB), y con orquesta compuesta por dos oboes, dos trompas, dos violines, viola, violoncelo, bajo y órgano.

Se conserva la partitura autógrafa y las siguientes particellas (también autógrafas): "canto primo", "canto secondo", "alto primo", "alto" (es copia), "tenore de 1º coro", "basso de 1º coro", "tiple secondo coro", "alto 2º coro", "tenor secondo coro", "bajo 2º coro", "obue primo", "obue secondo", "corno primo", "corno secondo", "violino primo"(repetido, autógrafos), "violino primo, y sirbe (sic) para el secondo", "violino secondo", "viola", "violoncello", "basso" y "organo". Los oboes y la viola fueron añadidos por Chiodi; no aparecen en la partitura.

Hemos realizado la transcripción siguiendo la partitura, añadiendo los dos oboes y la viola que no aparecen en ella, para tener una visión completa de la obra.

Tradicionalmente se considera que existen dos formas de recitar o cantar un salmo: de forma antifonal o responsorial.

En el canto responsorial, un solista (o solistas) se contrapone a un coro. El primero canta el primer hemistiquio de un verso, y el coro le responde cantando el segundo hemistiquio. O también, el solista canta un verso entero, y el coro contesta con el verso siguiente, también completo.

En el canto antifonal se mantiene el mismo sistema de alternancia, con la única diferencia de que, en lugar de un solista y un coro, intervienen dos coros.

El canto de los salmos, poemas líricos de origen y procedencia hebreos, arraigó profundamente en la primitiva iglesia cristiana, convirtiéndose en parte esencial del Oficio Divino. Sus textos, enraizados en la Biblia, son la base literaria sustancial del repertorio gregoriano, en donde se asienta, en gran parte, la naciente polifonía.

Desde fines del siglo XVI quedó establecido el tipo de salmos que debían cantarse en gregoriano y los que podían ser polifónicos.

Desde los comienzos, el canto de Vísperas ha sido uno de los momentos más destacados del Oficio Divino. Durante el barroco se acrecentó su habitual solemnidad al enriquecerse las melodías con una exuberante ornamentación¹.

El "De profundis clamavi" es un salmo penitencial que está dividido en nueve versículos, a los que se suma la Doxología Mayor. Cada idea que aparece en un versículo tiene relación con el tema del siguiente, de modo que forman una unidad. El único versículo que resulta un tanto extraño es el v. 7; el salmista juega con la imagen del caminante que, en medio de la estepa, extenuado por la sed, encuentra un "torrente" de agua; se refrigera y continúa avanzando en su camino con la cabeza erguida.

¹ Cf. Wernwe, Connolly, Doe, Boyd: *Psalmody*, TNG. vol. 15. Ed. de 1980. Págs. 320ss. - Cf. también García Cordero, O.P.: *Libro de los Salmos*. Edición bilingüe con el texto castellano de la Nácar-Colunga. Exposición exégetico-doctrinal. B.A.C. Madrid, 1963.

De profundis clamavi

Chiodi ha compuesto este salmo a modo de "concerto", con tres secciones que contrastan entre sí: Maestoso-Allegro-Maestoso.

Dentro de cada sección, hay una tendencia a establecer una oposición entre los pasajes cantados a cuatro voces, y los pasajes a solo o a dúo. Es más, se establece una alternancia entre estas partes, de modo que los hemistiquios de cada versículo se van sucediendo: en uno intervienen las cuatro voces, y en el siguiente solo una o dos.

El salmo "De profundis clamavi" consta de nueve versículos, más la Doxología Mayor. Es un salmo penitencial; las súplicas de perdón y también los sentimientos de esperanza que se manifiestan en medio de inquietudes y pesares constituyen el contenido del texto.

La estructura musical es tripartita:

Maestoso

solm 2ob. 2tp. 2vn. vla. ac. org. 4/4 cc. 1-37 De profundis

Allegro

SibM 2ob. 2vn. vla.ac. org. 3/4 cc. 38-105 Sustinui anima

Maestoso

solm 2ob. 2tp. 2vn. vla. ac. org. 4/4 cc. 106-137 Quia apud

En cada una de estas secciones alterna la textura homofónica, con contrapunto, y partes a sólo.

Las partes de textura homofónica se corresponden casi sistemáticamente con el primer hemistiquio del versículo ("De profundis clamavi", "Fiant aures tuae intendente", "Si iniquitatis observaberis" _a dúo_, "Quia apud te propitatio est",

De profundis clamavi

"sustinui te Domine", "A custodia matutina usque ad noctem"). Y cada una de estas partes va seguida de una respuesta a cargo de una voz solista, que bien presenta la forma de una simple melodía acompañada, o bien adquiere formas más complejas.

La exposición de la expresión "in vocem" recibe un tratamiento especial. Después de una parte en la que todas las voces cantan al unísono (en el "De profundis..."), y de un solo de bajo (precisamente la voz más grave, con la que mejor se refleja el contenido más profundo de este salmo penitencial), la melodía pasa de voz en voz : primero la entona el tenor, luego el soprano y finalmente el bajo; se logra el efecto de que todos _todas las voces, sucesivamente_ se pronuncian personalmente, haciéndose eco del estado de postración que cada una siente.

La primera sección, **Maestoso**, coincide con la exposición de los cinco primeros versículos; el texto hace referencia al dolor, a la compunción y a la humildad del hombre que se sabe pecador, y a la vez tiene puesta su confianza en la misericordia divina. La sección tiene un tempo reposado (Maestoso) y una tonalidad en modo menor (solm) acordes con el sentido del texto.

En la segunda sección, **Allegro**, que abarca los versículos del cinco al nueve, está presente la idea general de la esperanza, del abandono y de la alegría que conlleva la confianza en la misericordia divina. El tempo es "Allegro" y la tonalidad mayor (SibM).

El modo de enlazar musicalmente estas dos secciones, de manera que no resulten dos partes diferentes _a pesar del cambio de tempo y de tonalidad_ está perfectamente conseguido. La segunda sección comienza repitiendo la letra del texto del salmo correspondiente al versículo 5º (que también aparecía en la primera sección). Es la única vez, en esta composición, en donde se repite todo un versículo; esto se justifica por la intención de evitar una ruptura o separación entre las secciones primera y segunda.

En la exposición de la Doxología final, aparece de nuevo el tempo Maestoso, y la tonalidad de solm, de modo que la composición adquiere una forma cíclica o cerrada.

De profundis clamavi

Al finalizar la Doxología, se repiten las primeras palabras del salmo ("De profundis clamavi ad te Domine"), con la misma melodía del comienzo de la obra.

Las tres secciones que hemos considerado son proporcionadas en cuanto a extensión y variadas en cuanto a la exposición.

Son proporcionales porque las tres se configuran aproximadamente con el mismo número de compases (treinta y siete la primera, veintisiete la segunda y treinta y uno la tercera).

Y son variadas en la exposición por la presencia de una combinación de recursos estilísticos (motivos rítmicos repetidos, giros melódicos semejantes, etc.) que nunca se repiten, ni dentro, ni fuera de cada sección.

La obra presenta una cuidadosa sistematización armónica. Como es habitual en las composiciones de Chiodi, las tonalidades a las que recurre son próximas a la tonalidad principal (solm). Y pasa de unas a otras por medio de pasajes modulantes o introduciendo acordes mixtos.

En cuanto al ritmo, cabe señalar los pasajes sincopados, tanto en las voces, como en los instrumentos (especialmente en la parte de los violines), y la también la presencia notoria de notas a contratiempo, particularmente en los instrumentos de cuerda y en las trompas.

El ritmo lombardo aparece en alguna ocasión a lo largo de la obra, pero adquiere mayor fuerza al final, cuando el salmista vuelve a entonar las primeras palabras del salmo (c.135), momento en que el texto adquiere especial gravedad.

El fraseo es preferentemente binario; por lo general, las frases melódicas son breves y están entrecortadas por pausas más o menos pronunciadas.

El papel de la orquesta es importante; sirve principalmente de apoyo y acompañamiento de la melodía de las voces; incluso muchas veces se limita a subrayar la melodía de las voces.

Dentro de la variedad de composiciones de Chiodi que hemos analizado, este salmo destaca especialmente, por una parte, por el tratamiento de la

estructura; una estructura que, en principio respeta la propia naturaleza del texto, pero además gana en riqueza _sin perder el esquema básico_ gracias a la alternancia de homofonía-melodía acompañada que hemos comentado.

Por otra parte, la disposición de los tempi (lento al comienzo, rápido en medio, y nuevamente lento al final), aunque rompe los moldes de la típica estructura tripartita (rápido-lento-rápido), está justificada en función del texto; el comienzo debe ser grave, puesto que se trata de un salmo penitencial; después, como contraste, aparece una sección de carácter menos grave; por último, la Doxología final impone otro tempo lento y solemne. Podría considerarse incluso que no existe una estructura tripartita, sino dos secciones contrastadas _temática y musicalmente_ a las que se le añade otra, en cierto modo ajena al salmo, que es la que corresponde a la Doxología.

11. Salmo "Dixit Dominus" a 3 voces

El salmo "Dixit Dominus" a 3 voces corresponde a la obra nº 164 de nuestro catálogo. Se desconoce la fecha en que fue realizada. Se conservan sólo las particellas (copiadas): "tenor primo", "tenor secondo", "basso" y "organo"; todo hace suponer que fueron realizadas por copista italiano. En cada una de estas particellas, encabezando el folio (todos en sentido vertical, excepto la particella del órgano) aparece la siguiente anotación: "Dixit a 3 voci del Sigr. D. Buono Chiodi".

Se trata, pues, de una composición a tres voces (TTB) y acompañamiento de órgano.

En esta obra se establece un verdadero contraste entre partes en donde intervienen las tres voces y las que son a solo o a dúo. De ahí las diferentes texturas (contrapuntística o simplemente una melodía acompañada por un bajo continuo). El fraseo varía, según el carácter del texto; existen prolongadas frases que llegan a constituir bellas melodías. Otras veces, sólo se suceden pequeños motivos melódicos. En todo caso, se trata de un fraseo preferentemente binario.

La estructura formal es la siguiente:

Allegro	SoIM	TTB	3/4	v. 1	cc. 1-103
Adagio	DoM	T (1º)	2/4	v. 2-3	cc. 104-152
Allegreto	ReM	T (2º)	3/8	v. 4	cc. 153-210
Allegro con Spirito	Sol	B	4/4	v. 5-6	cc. 211-266
Maestoso	mim	TTB	4/4	v. 7	cc. 267-297
Allegro	SoIM	TTB	3/4	v. 7	cc. 298-351
Allegro moderato	ReM	TT	2/4	v. 8	cc. 352-405
Maestoso	SoIM	TTB	2/4	Gloria	cc. 406-428
Maestoso	SoIM	TB	2/4	Sicut	cc. 429-495

Esta estructura, que en principio puede parecer arbitraria, obedece a un cuidadoso estudio de las posibilidades de variación que admite el texto. En realidad, las nueve partes se pueden reducir a tres:

1º. Comprende las tres primeras secciones (cc. 1-210): una más rápida al comienzo, otra lenta en medio y de nuevo una rápida al final (Allegro-Adagio-Allegreto), es decir, es una estructura musical tripartita. La cadencia final en Re, dominante de la tonalidad inicial (SoIM), sirve de puente entre esta parte y la siguiente, que comienza nuevamente en SoIM.

2º. Corresponde a otras tres secciones (cc. 211-351), siguiendo el mismo esquema: Allegro con spirito-Maestoso-Allegro. En esta ocasión, el comienzo y el final presentan la misma tonalidad (SoIM); así se refuerza el carácter conclusivo de esta segunda parte. Finaliza una temática que era común a los seis primeros versículos del salmo.

3º. En tercer lugar hay dos secciones que conforman una unidad diferente: una en tempo "Allegro moderato" y otra en tempo "Maestoso" (cc. 352-495). Esta

división binaria está en relación con el texto. El "Allegro moderato" corresponde íntegramente al texto del v. 7 ("De torrente..."). El "Maestoso" corresponde a la exposición de la Doxología mayor; está dividido a su vez en otras dos secciones: una de figuración más breve (en 4/4) para el "Gloria Patri", y otra más lenta (en 2/4), para el "Sicut erat".

Chiodi ha tratado de distinta manera el texto literario. Ha dado mayor importancia, por ejemplo, al primer versículo; ahí aparece toda la gama de recursos que se verán de nuevo en otras secciones; además es el versículo que ocupa una sección única, más extensa que ninguna otra.

En esta primera sección es significativa la relación que establece entre los términos "dixit" y "sede". Chiodi enlaza el primer término del primer hemistiquio, con la primera palabra del segundo hemistiquio. Esto, que pudiera parecer una anomalía, o una alteración del texto, paradójicamente produce un refuerzo del significado del mismo, puesto que "dixit" y "sede" son los verbos sobre los que se configuran las dos frases de este texto. Y son asimismo los términos que señalan las dos acciones principales que contiene el versículo: lo que Dios dice ("Dixit Dominus") y lo que Dios manda ("sede a dextris meis").

El v. 5, es uno de los más contundentes y rotundos; se podría decir que también es el más solemne, porque en él se declara al Mesías "Sacerdos in aeternum, secundum ordinem Melchisedech". Musicalmente, este versículo va unido al siguiente (v. 6). En consonancia con la gravedad del texto solo canta la voz más profunda (la del bajo). Vuelve a aparecer la tonalidad inicial de SolM. La repetición melódica y rítmica de los primeros compases que configuran el melisma de "Iuravit", crea un clima de majestuosidad, muy acorde con el texto.

A lo largo de toda la obra la melodía se adapta silábicamente al texto. Únicamente se hallan pasajes melismáticos en palabras o frases de contenido más destacado, como por ejemplo en "Dominus", "meis", "Iuravit", "ordinem", "dextris" y "Reges". Otras palabras y frases también adquieren relieve por otros medios (por el ritmo, la armonía, o el sentido descendente de la melodía); un claro ejemplo lo hallamos en "sacerdos", "Melchisedech", "confregit" y "dies irae sua".

Adquiere especial relieve el término "conquassabit" ('sacudir', 'conmover'); esto se debe a que es cantado primeramente a solo y luego por todas las voces; después vuelve a aparecer con una melodía que describe una línea descendente; en una tercera aparición la melodía va aumentando en tensión; más adelante se canta nuevamente o modo de imitación fugada entre las voces de T primero, T segundo y bajo, y, por último, vuelve a aparecer otra vez con una melodía que no es más que un juego de notas, correspondiente al acorde sol-si-re (cc. 348-350). También en este momento, de modo diverso, pero con el mismo fin, se logra crear un efecto de ruptura o conmoción, propio de la palabra 'conquassabit'.

Aparte de las reiteraciones melódicas _que son obvias y responden a figuras retórico-musicales_ hay que señalar pasajes en los que dialogan las voces, como sucede en los cc. 26-27 y 56-57.

En otros pasajes esas reiteraciones constituyen verdaderos temas melódicos, en el más estricto sentido de la palabra. En concreto constituye un verdadero "tema" la melodía que aparece por primera vez en "Iuravit" (c. 212-217), y que vuelve a repetirse _en otra tesitura_ en "Dominus" (cc. 236-240) y "a dextris tuis" (cc. 241-245). Hallamos otros motivos de menor extensión en "Iuravit Dominus" (cc. 217-218 y 218-219), en "Iuravit e non poenitebit" (cc. 219-221 y 221-223) y en "Reges" (cc. 255-256 y 257-258).

A lo largo de la composición Chiodi recurre a la disposición de un círculo de quintas en bajo para dar relieve al texto. La primera vez, aparece en la frase "splendoribus sanctorum: ex utero ante luciferum genuite" (cc. 162-171). De nuevo vuelve a hacer uso de este recurso en el término "genuite" (cc. 198-204); lo mismo sucede al aparecer por primera vez la frase "Tu es Sacerdos secundum ordinem Melchisedech" (c. 225-232); y, por último lo hallamos nuevamente en la palabra "exaltabit" (cc. 388-400).

Un recurso frecuente en esta obra, y que aparece también en otras composiciones de Chiodi, es el introducir nuevas frases o palabras del texto a modo de fuga o breve imitación entre dos o más voces. Esto ocurre, por ejemplo, al inicio del v. 7 ("De torrente in via..."); y también _además del caso ya citado de la palabra "conquassabit"_ en la frase "propterea exaltabit caput".

Al comienzo de la Doxología vuelve a aparecer este comienzo fugado en el "Gloria". En el "sicut erat", como sucede en la mayoría de las composiciones de la época, la melodía se hace más pausada, más lenta y solemne. Finalmente, como también es habitual en estos casos, la palabra "amen" aparece expuesta repetidas veces, siguiendo diversos esquemas melódicos. En los últimos compases de la obra, vuelve a repetirse el juego de notas sobre el acorde sol-si-re, que ya había aparecido en la segunda sección (en "conquassabit").

El fraseo varía en relación con el texto; existen prolongadas frases que llegan a constituir bellas melodías. Otras veces, sólo se suceden pequeños motivos melódicos. En todo caso, se trata de un fraseo preferentemente binario.

El ritmo de esta composición es muy variado y, a veces, presenta fuertes contrastes, sobre todo en las partes donde solo canta una voz. El mayor contraste se produce al introducirse grupos de tresillos en medio de esquemas rítmicos binarios (cc. 123-124).

Como resumen, se podría decir de este salmo que ha sido compuesto siguiendo las pautas que el texto va señalando. Es más, se puede decir que Chiodi incluso ha ido más lejos, de modo que ha sabido reunir en un mismo bloque musical frases que, en la configuración literaria del salmo forman versículos independientes.

12. Salmo "Dixit Dominus" a 8 voces

Corresponde a la composición nº 161 de nuestro catálogo. Se conservan únicamente las particellas, en su mayoría autógrafas: "canto primero obbligato", "alto primo coro", "tenor de 1º coro" (es copia), "basso primo coro", "tiple de 2º coro" (es copia), "canto secondo coro ó sia come alto secondo coro", "basso de secondo coro", "obue", "corno primo", "corno secondo", "violino primo" "violino secondo" (repetido, uno autógrafo y otro copia), "viola", "violón", "Para el contrabajo y violón", "basso", "organo primo" y "organo secondo".

La ocho voces de este salmo son en realidad cuatro, dispuestas en dos coros (SATB-SATB); el segundo coro es una duplicación o refuerzo del primero, y en ningún momento adquiere protagonismo alguno.

La estructura no corresponde a las dos prácticas que tradicionalmente acompañaban el canto de los salmos: la práctica antifonal o la práctica responsorial.

Se trata, por el contrario, de una composición que no obedece a ningún criterio preestablecido, que es el resultado de la libre inspiración del compositor.

Dixit Dominus a 8 voces

En esta obra no hay una correspondencia total entre cada versículo y cada tempo; ni entre el contenido del texto y el tono y modo de cada parte. La distribución de partes a ocho voces, a solo o a dúo, tampoco obedece a ningún criterio preciso.

En esquema, la composición adopta la siguiente forma:

Allegro	SoIM	8 v.	ob. 2tp. 2vn. vla.ac. 2org.	4/4	v. 1-2-3 cc. 1-94
Andantino	solm	SA	ob. 2vn. vla. ac.	2/4	v. 4 cc. 95-193
Adagio	MibM	B	2tp. 2vn. ac. org. 1°	4/4	v. 5 cc. 194-254
Allegretto	SibM	8v.	ob. 2tp. 2vn. vla. ac. 2org.	2/4	v. 6 cc. 255-344
Adagio	fam	T	ob. 2tp. 2vn. vla. ac. org. 1°.	4/4	v. 7 cc. 345-358
Allegro	fam	T	ob. 2tp. 2vn. vla. ac. org. 1°.	3/8	v. 7 cc. 359-399
Allegretto	ReM	A	ob. 2tp. 2vn. vla.ac. org. 1°	2/4	v. 8 cc. 400-437
Allegretto	ReM	A	ob. 2tp. 2vn. vla. ac. 2org.	2/4	Gloria cc. 438-469

Dixit Dominus a 8 voces

Allegro SolM 8v. ob. 2tp. 2vn. vla. ac. 2org. 2/2 Sicut erat.
cc. 470-549

Cada parte de la composición tiene una entidad propia, y está concebida como una sección independiente; únicamente existe una unidad basada en la relación de las tonalidades de cada parte. La obra comienza y termina con el mismo tempo y el mismo número de voces con el que había comenzado; en este sentido cabe hablar de una composición "cíclica" o cerrada.

Esas relaciones tonales que articulan la obra son a la vez las que hacen posible que los efectos de la aparente arbitrariedad formal no causen menoscabo en el resultado final de la composición.

El orden de tonalidades es el siguiente:

Allegro	SolM	I
Andantino	solm	I
Adagio	MibM	VI de Sol
Allegretto	SibM	V de Mib
Adagio	fam	V de Sib
Allegro	fam	V de Sib
Allegretto	ReM	VI de fam / V de Sol
Allegretto	ReM	VI de fam / V de Sol
Allegro	SolM	IV de Re / I

Cada parte comienza con una tonalidad distinta, pero a la vez, sumamente relacionada con la anterior, mediante una sucesión de quintas (mi, sol, si re, fa).

Las partes a ocho voces son esencialmente homofónicas; cuando interviene una voz solista, la melodía adopta un estilo muy semejante al de una cantata italiana; y cuando cantan dos voces, se combina este estilo de cantata o melodía

acompañada, con pasajes de contrapunto imitativo, o de pequeñas fugas de escaso desarrollo.

Todos los aspectos comentados hasta el momento están presentes en el "Dixit Dominus" a 3 voces, analizado anteriormente.

Ambas composiciones comienzan y terminan en la tonalidad de SolM; ninguna sigue un esquema predeterminado en cuanto a la distribución de partes, ni de métrica ni de número de voces. Tampoco hay en ninguna de los dos una estricta correspondencia entre el versículo y el tempo de la sección.

Sin embargo, existen otros factores por los que resulta evidente el alejamiento entre una y otra composición.

En el "Dixit Dominus" a 3 voces hallamos pasajes con quintas sucesivas que producen cierta tensión en la melodía. Además, son más abundantes las partes en contrapunto y las imitaciones, por ser menor el número de voces.

En el "Dixit Dominus" a 8 voces" la homofonía es la textura predominante. Hay un claro e intencionado contraste entre partes homofónicas y partes a solo o a dúo.

El papel de la orquesta en este salmo es también fundamental. Cada instrumento recibe un tratamiento distinto según su naturaleza, dándose el caso de que no todos intervienen por igual a lo largo de la composición. Obsérvese en el esquema de la estructura, al comienzo de nuestro análisis, el momento en el cual intervienen cada uno.

Sólo actúa la orquesta al completo al inicio del salmo (v. 1, 2 y 3) y en el v. 6 ("Iudicabit in nationibus..."), es decir en los versículos donde se alza con más fuerza la voz del Profeta. La orquesta se reduce, actuando sólo los violines y el acompañamiento, en la única sección en la que interviene el dúo de SA (v. 4).

En definitiva, nos hallamos ante una composición muy elaborada. Es una obra en la que se ve claramente reflejado el estilo musical de la etapa de madurez

Dixit Dominus a 8 voces

de la producción de Chiodi, en la que se trata de combinar el estilo contrapuntístico con la homofonía.

13. Salmo "Laudate pueri con organo obbligato" (1778)

Corresponde a la composición nº 187 de nuestro catálogo.

Se conserva la partitura autógrafa y las siguientes particellas copiadas: "tiple primer coro", "alto primer coro", "tenor primer coro", "tiple segundo coro", "alto segundo coro", "tenor segundo coro", "oboe 1º", "oboe 2º", "trompa 1º", "trompa 2º", "violín 1º (repetido)", "violín 2º (repetido, uno autógrafa, otro copia)", "viola", "bajo" (instrumental, repetido) y "bajón". Falta la particella del órgano; en la partitura, en el acompañamiento especifica "bajo violón" (sin cifrar).

Parece ser que en un principio la obra fue compuesta para cinco voces (SSATB), tal y como aparece en la partitura y, más tarde, fue reelaborada para ocho voces, en dos coros (SATB-SAT y bajón). El segundo coro duplica al primero.

Hemos realizado la transcripción siguiendo la partitura, dado que faltan algunas particellas.

El salmo "Laudate pueri" se canta en los domingos y fiestas, después de haber cantado o rezado el 'Dixit Dominus', el 'Confitebor tibi' y el 'Beatus vir'.

Laudate pueri

Chiodi ha estructurado esta composición en cuatro secciones, que nada tienen que ver con las dos formas tradicionales de cantar los salmos (antifonal o responsorial). Esa forma o estructura es la siguiente:

Allegro

SibM SSATB 2ob. 2tp. 2vn. vla. ac. 2org. 4/4 cc. 1-121
Laudate pueri

Adagio

MibM S 2vn. vla. ac. 2/2 cc. 122-181
Quis sicut...

Adagio

solm SSATB 2vn. vla. ac. 4/4 cc. 182-190
Gloria

Allegro

SibM S/SATB 2ob. 2tp. 2vn. ac. 2org. 4/4 cc. 191-247
Sicut erat...

La primera sección abarca los cuatro primeros versículos del salmo. La segunda, los otros cuatro. La tercera, el comienzo del Gloria; y la cuarta, la parte final del Gloria (Sicut erat...).

La división en cuatro partes tiene una explicación: los ocho versículos del salmo se agrupan en dos secciones, contrastadas por el tempo (Allegro-Adagio); la Doxología Mayor sigue el mismo esquema, es decir, consta de otras dos secciones, con dos tempi diferentes, presentados en sentido inverso (primero un Adagio, y después un Allegro). En realidad, se puede considerar que la obra se reduce a una estructura tripartita, puesto que las dos secciones continuas en "Adagio", pueden fusionarse en una sola; el esquema formal resultante sería Allegro-Adagio-Allegro.

Algunos rasgos a destacar en esta composición son, por una parte, la estudiada distribución de las voces y, por otra, el papel de la orquesta en cada pasaje.

En la primera sección se repite siempre el mismo esquema: primero interviene la orquesta, luego la voz solista, y por último todas las voces, en perfecta homofonía.

En la segunda sección sólo canta el S, acompañado por la orquesta y sin órgano; esto está en función del texto: el salmista, en el v. 5 plantea en nombre propio una pregunta ("¿Quién como el Señor nuestro Dios, que habita en las alturas, y que cuida solícitamente de las criaturas humildes en el cielo y en la tierra?") y, a continuación, comienza una serie de alabanzas que responden a la cuestión planteada.

La tercera sección es plenamente homofónica y muy sencilla en cuanto a la melodía y al ritmo. Es una sección que, como contrapartida, presenta breves, pero continuos, pasajes modulantes: comienza en solm, modula a dom, e inmediatamente a rem, a través de la alteración de la sensible de la nueva tonalidad (do#). De este modo, desaparece la monotonía que podría producirse por la continuidad de la homofonía.

En la cuarta sección vuelven a alternar pasajes a solo de S, con partes homofónicas. Aparece de nuevo la tonalidad inicial (SibM) y también la misma métrica del comienzo (4/4).

El órgano solo interviene cuando cantan las cuatro voces; nunca cuando canta la voz solista.

Los oboes están presentes principalmente en los pasajes puramente orquestales, y suelen doblar a los violines. También tienen un destacado papel_ junto con las trompas_ en algunas cadencias, al final de una frase musical. Pero ni oboes ni trompas intervienen en el primer "Adagio", momento en el que actúa la voz solista.

En toda la obra la línea melódica es sencilla, no muy amplia y se adapta silábicamente al texto. Apenas hay floreos, aunque los existentes presentan formas

Laudate pueri

muy elaboradas. Destaca, por ejemplo, la coloratura en "saeculum", tanto cuando la realiza la voz solista, como cuando lo repiten a dúo el S y el T; y en "laudabile". Ambas palabras ("saeculum" y "laudabile"), por su contenido, son propicias para esa expansión melódica.

En la segunda sección se encuentran también otras coloraturas, reservadas a la voz solista, que corresponden a términos que sugieren una idea de expansión o de mayor amplitud melódica. Los tres principales se hallan en "habitat" (término que hace referencia al lugar donde Dios habita), "terra" (morada de todas las criaturas) y "letantem" (que significa gozo o alegría).

Es importante el acompañamiento de los dos órganos; no actúan al unísono, sino por separado, lo cual enriquece el efecto armónico de la obra. La combinación entre ambos se presenta en tres formas:

- El primer órgano realiza una melodía basada en las notas de acordes desplegados, mientras el segundo sustenta la melodía con un bajo alberti.

- El primer órgano realiza una línea melódica continua, subrayando la de otros instrumentos, y el segundo mantiene un carácter armónico, limitándose a sostener la melodía con simples acordes:

- Los dos órganos intercambian el material melódico.

En conjunto, este salmo presenta pocas novedades con respecto a otras obras de Chiodi. El carácter vertical de la obra, su clara y simple homofonía, hacen que esta composición sea similar, en cuanto a la técnica musical, a las composiciones en castellano.

Por una parte, las partes homofónicas reflejan el carácter simplista que caracteriza a las obras en castellano; por otra, la sección donde interviene el solista acompañado por la orquesta, se asemeja a una cantata de escaso virtuosismo en este caso.

Comparado con los dos salmos de Vísperas que hemos analizado ('Dixit Dominus a 3 voces' y 'Dixit Dominus a 8 voces') el que ahora estudiamos contrasta

Laudate pueri

con ellos por esa sencillez y simplicidad. Quizás se deba a dos causas: a la fecha en que fue compuesto (1778) y al momento para el que fue compuesto.

En 1778 Chiodi estaba familiarizado ya con las composiciones en castellano _los villancicos_, de ahí que, quizás por la influencia del estilo de este género, haya traspasado la misma técnica a las composiciones en latín.

Por otra parte, los salmos de Vísperas eran los más importantes del Oficio Divino, por lo que requerían que, musicalmente, se les tratase de forma más cuidada, más solemne y ceremoniosa. El salmo "Laudate pueri" no se cantaba en esa Hora Litúrgica, sino sólo en días festivos, en presencia de los feligreses, más habituados al género de propio de las composiciones en castellano; ello pudo influir en la manera de abordar la composición de este salmo.

En definitiva, a través de esta composición se observa cómo la influencia de la música profana _o pseudo religiosa_ fue invadiendo la música sacra, de modo que apenas se percibían ya las diferencias estilísticas entre una y otra. Con razón, para las mentes ilustradas _para el arzobispo Bocanegra, en este caso_ esta música era motivo de crítica dado la ambigüedad de su carácter.

14. Salmo "Miserere"

Corresponde a la composición nº 199 de nuestro catálogo. Se conserva la partitura autógrafas y las copias de las siguientes particellas: "tiple de primer coro", "alto de primer coro", "tenor de primer coro", "bajo de primer coro", "tiple de 2º coro", "alto de 2º coro", "bajo de 2º coro", "trompa 1º", "trompa 2º", "violino 1º" (repetido), "violino 2º", "acompañamiento para clave" y "acompañamiento" (igual al anterior).

La estructura musical de este Miserere responde al tipo de salmodia antifonal. Hay una alternancia constante entre dos coros: uno polifónico, con acompañamiento de orquesta, y otro "a cappella" en canto llano. El primero canta un versículo, y el segundo, el siguiente.

Cada versículo interpretado por el coro constituye una sección independiente; cada uno presenta características diferentes. La música está en función del texto, en todos los sentidos.

Miserere

El esquema de la composición es como sigue:

Adagio	DoM	4 v.	2tp. 2vn. ac.	v. 1	3/4	cc. 1-40
Allegreto	DoM	T	2vn. ac.	v. 3	2/4	cc. 41-99
Adagio	dom	T	2vn. ac.	v. 5	3/4	cc.100-134
Allegro	DoM	4 v	2tp. 2vn. ac.	v. 7	4/4	cc.135-166
Allegro	DoM	A	2vn. ac.	v. 9	4/4	cc.167-209
Andante	dom	AT	2vn. ac.	v. 11	3/8	cc.210-250
Allegro	DoM	B	2tp. 2vn. ac.	v. 13	4/4	cc.251-285
Adagio	dom	4 v.	2vn. ac.	v. 15	3/4	cc.286-301
Adagio	DoM	S	2vn. ac.	v. 17	3/4	cc.302-325
Allegreto	DoM	STB	2tp. 2vn. ac.	v. 19	2/4	cc.326-396
Allegro	DoM	4 v.	2tp. 2vn. ac.	v. 20	2/2	cc.397-418

La agrupación de las voces es muy variada: hay cuatro secciones para solista (S, A, T, B), una a dúo (AT), otra a tres voces (STB), y otras cuatro para ocho voces (cuatro voces reales, en dos coros). También varían constantemente la métrica y la extensión de cada sección, así como el papel de los instrumentos.

En las partes a una voz, a dos o a tres la melodía es más elaborada y también más ornamentada; el papel de los instrumentos en estos casos se reduce. En cambio, las secciones a ocho voces presentan una textura claramente homofónica, y en ellas participa toda la orquesta.

Es muy frecuente que una de las voces se adelante a las demás, entonando una nueva frase musical (en "misericordiam", en "manifestasti", "et exultaberunt", etc.) y la entrada a modo de pequeña imitación entre dos o más voces (por ejemplo, en "secundum", "cor mundum", "in visceribus", "benigne").

Miserere

Los melismas sólo aparecen en las partes a solo y en términos cuyo significado semántico expresa un sentimiento de expansión o grandeza ("munda", "iudicaris", "exultaberunt", "delectaberis").

Además de todo ello, esta composición presenta otras peculiaridades, que no hallamos en ninguna otra obra de Chiodi analizada en este estudio.

Por ejemplo, es muy significativa la repetición completa de la introducción instrumental cuando comienzan a cantar los dos coros; y también la reiteración de la expresión "et vincas" (cc. 118-124); la melodía en forma de "arco" en "ecce enim veritatem" (cc. 141-142); el pasaje en donde el tenor se contrapone radicalmente a la línea melódica de las otras tres voces (cc. 151-152); la imitación entre las voces de A y T en "crea in me Deus" 225-230), etc.

Las tonalidades de DoM y dom confieren a cada sección el carácter más propio al contenido del texto. Esta alternancia entre dos tonalidades homónimas es poco frecuente en las obras de Chiodi.

En conjunto en esta composición se hallan presentes casi todos los rasgos típicos de las obras de Chiodi; falta únicamente el uso del contrapunto severo.

15. Secuencia "Dies irae"

Corresponde a la obra nº 219 de nuestro catálogo. Se conservan sólo las siguientes particellas autógrafas: "canto di concerto", "alto obbligatto", "tenor di concerto", "basso di concerto"; "flauto obbligatto", "obue obbligatto", "corno primo" "corno secundo", "violín principale", "violoncello", "basso" (es copia e indica "a 4 con sinfonía").

Los orígenes de la secuencia "Dies irae" se remontan a mediados del siglo XIII. Es una secuencia propia de la Misa de Difuntos. Inicialmente estaba formada por dieciocho versículos; un autor anónimo la completó añadiéndole el "Amen".

Desde el siglo XVI, y más todavía en el XVII, el Dies irae se cantaba en cantollano únicamente o combinado con pasajes polifónicos. Desde siempre ha sido una de las composiciones que mayores posibilidades expresivas ha ofrecido a todo compositor.

Dies irae

Aunque no existe un tema central, hay varias ideas entrelazadas. Básicamente tienen como telón de fondo el Juicio Final. Temáticamente se diferencian tres partes.

1. Del versículo 1 al 7. -El salmista anuncia lo que ocurrirá en el día del Juicio Final. Comienza haciendo alusión a las profecías, y termina planteándose su reacción personal ante tal acontecimiento.

2. Del versículo 8 al 17. -El salmista expresa repetidamente su culpabilidad y busca aplacar la ira del Juez, implorando perdón y mostrando un corazón contrito.

3. Del versículo 18 al 20. -El salmista alude otra vez al gran Día, vuelve a suplicar clemencia y pide perdón y piedad en nombre propio, para la persona que en ese momento yace muerta ante él, y para todos los que ya han fallecido.

En esta composición, Chiodi no ha respetado el paralelismo estrófico que caracteriza a las secuencias. La estructura formal es la siguiente:

Allegro	ReM	4 v.	2tp. 2vn. vc. ac. org.	3/4	v. 1 cc. 1-81
Adagio	SolM	4v.	2tp. 2vn. vc. ac. org.	2/8	v. 2 cc. 82-108
Allegreto	DoM	A	2vn. vc. ac. org.	3/8	v. 3 cc. 109-210
Adagio	FaM	T	2vn. vc. ac. org.	2/2	v. 4 cc. 211-217
Allegro	FaM	T	2vn. vc. ac. org.	4/4	v. 4-5 cc. 218-304

Dies irae

Adagio	ReM	4v.	2tp. 2vn. vc. ac. org.	3/4	v. 6-7 cc. 305-349
-----	ReM	4v.	2tp. 2vn. ac. org.	4/4	v. 8-9 cc. 350-387
Adagio	SoIM	S	ob. 2vn. ac. org.	2/2	v. 10-12 cc. 388-460
Allegro	DoM	B	2vn. vc. ac. org.	2/4	v. 13 cc. 461-597
Adagio	FaM	4v.	ob. 2tp. 2vn. ac. org	3/4	v. 14-15 cc. 598-636
Allegro	FaM	4v.	ob. 2tp. 2vn. ac. org.	4/4	v. 16 cc. 637-714
Allegro	LaM	SA	ob. 2vn. ac. org.	2/2	v. 17-19 cc. 715-776
Allegreto	ReM	4v.	ob. 2tp. 2vn. ac. org.	4/4	v. 19 cc. 777-785
Adagio	rem	4v.	ob. 2tp. 2vn. ac. org.	3/4	v. 20 cc. 786-802
Allegro	ReM	4v.	ob. 2tp. 2vn. ac. org.	4/4	Amen cc. 803-847

De esta estructura se deduce lo siguiente:

a) En cada sección interviene un número de voces diferentes. Las cuatro por separado (SATB) interpretan cada una una parte a solo (primero el A, después el T, el S y el B). No parece haber una relación directa entre la elección de una voz u otra para aplicarla a un determinado texto.

b) Las tonalidades se van sucediendo en cada sección con un orden concreto. Se trata de un verdadero encadenamiento armónico; las cuatro primeras tonalidades se suceden por cuartas, después por terceras y, finalmente se produce el retorno a la tonalidad inicial. Es una estructura, por tanto, cíclica:

Re Sol Do Fa

Re Fa La

Re

c) La orquesta completa sólo actúa cuando cantan las cuatro voces. La flauta y el oboe (que intervienen como solistas) acompañan la melodía cuando interviene una única voz cantante.

A lo largo de toda la composición, aparecen diferentes texturas. Las partes en donde intervienen las cuatro voces son preferentemente homofónicas; no faltan, sin embargo, pasajes en contrapunto, entre dos, tres, e incluso cuatro voces. Se trata, sin embargo, de un contrapunto sin grandes complejidades, de escasa duración, que suele tener su fin al comenzar un nuevo pasaje (homofónico o a sólo). Esos pasajes contrapuntísticos no tienen semejanza alguna con los que aparecen en otras obras de Chiodi (por ejemplo, en la Misa solemne de 1780, o en la Lamentación a 8 voces de 1781).

En las secciones donde interviene una sola voz se desarrolla una melodía más o menos ornamentada acompañada por la orquesta. Esa melodía presenta un fraseo breve y binario. Algunas frases e incluso palabras aparecen entrecortadas por breves silencios; ocurre en "quantus tremor est futurus, quando iudex est venturus" (cc. 86-89, 95-97, 99-100), en "mors stupebit" (cc. 211-214), en los

Dies irae

melismas de "iudicanti" (cc. 247-255), "iudicetur" (cc. 283-293), "cassus" (cc. 424-429) y en "Deus" (cc. 443-448), entre otros.

Cada una de estas partes a solo tienen un carácter propio; en ninguna se repite el mismo esquema.

En la sección del tiple, semejante en parte a la del alto, aparecen prolongados melismas, complejos tanto por lo que respecta a la melodía como al ritmo.

En la del tenor abundan los pasajes entrecortados por silencios y el contraste rítmico entre la melodía de la voz cantante y el de la orquesta.

En la parte del bajo a solo destacan sobre todo el salto de octava descendente que suele aparecer en las últimas sílabas de una palabra.

En estas partes a sólo es en donde se hallan los pasajes melismáticos más elaborados ("iudicanti", "iudicetur", "causa", "Deus", "splendidisti"...).

En "iudicanti" y "iudicetur" aparece una progresión armónica ascendente, tanto en la voz cantante como en el bajo instrumental; además es ahí donde se produce un contraste rítmico que no aparece en ningún otro pasaje.

En "splendidisti" la melodía muestra una progresión descendente, en forma de marcha. En la segunda vez en que vuelve a aparecer otro melisma en la misma palabra, el bajo instrumental realiza al mismo tiempo un círculo de quintas, creando un efecto de tensión.

También son abundantes los pasajes en donde las voces van entrando sucesivamente, a modo de fuga o como una imitación.

Hay una gran riqueza rítmica en toda la obra. Además del ritmo concreto de cada sección (que contrasta generalmente con el de la sección anterior y el de la siguiente), en cada parte existen variaciones continuas, bien dentro de una misma voz (especialmente cuando esa voz canta a solo), bien entre el coro _o la voz solista_ y los instrumentos.

Comparativamente, existe mucha menor variedad armónica. Las tonalidades iniciales de cada sección se presentan siempre en modo mayor. Predominan ReM y FaM, pero nunca se presentan juntas; el cambio de una a otra se realiza a través de un paso por las tonalidades de SolM y DoM; es decir, el discurso armónico de esta composición constituye por sí solo un círculo de quintas sucesivas (Re-Sol-Do-Fa). El paso de FaM a LaM, que pudiera resultar un tanto brusco, se suaviza gracias a la aparición del séptimo grado de Fa (mi) que a la vez es la dominante de la nueva tonalidad. Este cambio coincide con la única parte interpretada por el dúo SA, cuyo texto, además, es el más dramático de la secuencia ("Te ruego, suplicante y postrado, hecho cenizas mi contrito corazón, que tengas cuidado de mi fin").

Se trata de una composición muy elaborada, con toda la variedad y riqueza de recursos de la música italiana de la época. No aporta nada nuevo, pero está realizada con gran esmero, y muestra toda la inspiración y habilidad que caracteriza a su autor.

16. Villancico de Navidad "Bulla, bulla" (1772)

Corresponde a la composición nº 294 de nuestro catálogo. Fue compuesto para 4 y 8 voces (SATB-SATB); el 2º coro duplica al primero. La orquesta está formada por dos trompas, dos violines, una viola, dos órganos y acompañamiento de bajo continuo.

Se conserva la partitura autógrafa y las siguientes particellas: "tiple 1º de primer coro", "alto 1º de primer coro", "tenor 1º de primer coro", "bajo 1º de primer coro", "trompa 1º", "trompa 2º", "violín 1º" (repetido), violín 2º (repetido), "basso" y "órgano" (repetido). Las particellas de las partes instrumentales son autógrafas; las de las voces son copias.

La portada de la partitura es un papel aprovechado de otra composición. D. Santiago Tafall, al realizar la ordenación de los obras musicales del archivo de la catedral, anotó en ella: "Villancico, que parece de Chiodi / con partitura, voces y orquesta", y debajo "Indudablemente es de Chiodi. 1892".

Bulla, bulla

Tanto la partitura como las particellas se encuentran en perfecto estado. La transcripción que presentamos está realizada siguiendo la partitura .

El villancico religioso empieza a diferenciarse totalmente del profano en el siglo XVII. Entonces este tipo de obras se componían según dos modelos:

1. Con estribillo y copla.
2. En tres secciones: Introducción, estribillo y copla.

En el siglo XVIII se mantienen las mismas formas, con pequeñas variaciones. El villancico deciochesco típico se componía de una introducción (normalmente a 4 v.), un estribillo (a 8 v.), coplas (siempre a sólo) o en su lugar recitativo (también a sólo).

En la introducción se expone el tema del cual va a tratar el villancico. Suele ser breve y musicalmente de carácter armónico. Es la parte más sobria de toda la composición.

En el estribillo interviene el coro y toda la orquesta. La melodía se hace más recargada, más rica en ornamentaciones típicas del barroco.

En las coplas se aprecia generalmente un aire popular. A veces eran interpretadas todas por la misma voz; otras veces, cada copla era cantada por un solista distinto. Tras ellas podía repetirse el estribillo, o bien lo que se llama "respuesta a la copla".

Además existían otros tipos de villancicos, menos frecuentes, con tonadilla, con seguidillas, con aria, o de calenda (con minué).

Como es habitual en las obras de Chiodi, la escritura de la partitura de este villancico está simplificada al máximo; sólo aparece en ella lo estrictamente necesario. Así, por ejemplo, la letra del estribillo sólo está escrita una única vez, debajo del bajo vocal. En los pasajes en donde los dos violines realizan la misma melodía sólo aparece escrita la parte correspondiente al primer violín, etc.

Bulla, bulla

Es una composición que, siguiendo la clasificación realizada por Samuel Rubio, se encuadraría en el tipo de villancico con **introducción-estribillo-copla**.

Introducción

Allegro SolM 4v. 2tp. 2vn. ac. 4/4
cc. 1-22

Bulla, bulla, estruendo,
ruido fuerte, estrepitoso
que un aplauso tan pomposo
más que suena
ha de sonar.

Allegro ReM 4v. 2tp. 2vn. ac. 6/8
cc. 23-70

De los aires se desprendan
nubes, truenos, fuegos,
truenos, rayos, fuegos
en la tierra se conmuevan
mares, valles, riscos,
fuentes, mares, valles, riscos,
todos vengan a aplaudir
y vengan todos a festejar.

Estribillo

ReM 4v. 2tp. 2vn. ac. 6/8
cc. 23-64

Bulla, bulla, estruendo
ruido fuerte y estrepitoso
que un aplauso tan pomposo
más que suena
ha de sonar.

Copla 1º

Andante ReM 4v. 2vn. ac. 2/4
cc. 71-118

Aplaudid, festejad
en esta función
de nuestro patrón

Bulla, bulla

la gloria inmortal.

Copla 2º

Allegro solm 4v. 2vn. ac. 3/4
cc. 119-176

Aplaudid, festejad
su aparición
pues hay tradición
que de ella da fe.
Aplaudid, festejad,
pues hay tradición
que de ella da fe,
si, si, da fe.

Estribillo

ReM 4v. 2tp. 2vn. ac. 6/8
cc. 23-49

Bulla, bulla, estruendo,
ruido fuerte y estrepitoso
que un aplauso tan pomposo
más que suene
ha de sonar.

El texto no hace referencia en ningún momento a la Natividad, ni a ningún tema religioso; se limita a expresar la alegría común de todo lo creado ante el acontecimiento que _se intuye por la dedicación_ tuvo lugar en la noche de Navidad.

La melodía se adapta silábicamente al texto; con apenas saltos interválicos; fácil de cantar y de carácter vivo, alegre, como corresponde al tono festivo de la composición. Hay frases musicales muy largas, aunque fluidas (cuando el texto así lo requiere) y frases muy breves (en expresiones de júbilo como "aplaudid, festejad").

Hay un predominio casi absoluto de la homofonía y una abundante repetición de melodías sobre textos diversos (mímesis): se repite varias veces la melodía en frases como 'bulla, estruendo', 'ha de sonar', 'pues hay tradición', etc.

Bulla, bulla

En la segunda copla, la melodía adquiere un cierto aire de gravedad; es un pasaje que prelude o enmarca el mensaje que esta estrofa quiere reflejar: la existencia de una tradición _una venerable tradición_ que da fe de lo sucedido en la Noche de Navidad. Así, la frase "pues hay tradición", después de ser repetida varias veces, aparece de nuevo con un ritmo solemne _el ritmo lombardo_ el más apropiado para acentuar el significado de dicha frase; la melodía toma un sentido ascendente (cc.165-166, 169-170) y todo ello se ve reforzado por los violines que doblan las dos voces (ST).

El esquema armónico, se centra en la tonalidad inicial (SolM) y su dominante (ReM). Este esquema presenta una estructura cíclica (empieza y acaba en SolM). Salvo estas variaciones tonales, sólo resultan alteradas momentáneamente palabras que implican un movimiento brusco ("truenos, rayos, fuegos", "mares, valles, riscos, fuentes").

El comienzo en solm de la segunda copla se justifica más que nada por la contraposición expresiva entre esta estrofa y la del estribillo. Pero, una vez que se ha producido este choque, la composición pasa a una tonalidad en modo mayor (SibM, relativo de solm), más acorde con el carácter del texto. Finalmente, para concluir de modo cíclico, retoma la tonalidad de solm, pero no termina sobre el acorde de tónica, sino con el de dominante. El enlace con el estribillo (en SolM) resulta así más fácil, y no se produce ningún cambio brusco.

La alteración del sib, en la tonalidad de solm, pues crea una falsa tonalidad (SolM), cuando en realidad se afirmará la tonalidad de SibM, relativa de solm. Esto coincide justamente en uno de los pasajes más brillantes: aquél en dónde se expone la frase "pues hay tradición", con ritmo lombardo y una melodía que es doblada por toda la orquesta.

La obra se enriquece y adquiere un carácter más jovial con el contraste producido por la alternancia de ritmos binarios y ternarios; por ejemplo, los cc. 1-22 (con ritmo binario) contrastan los que le suceden, cc. 23-70 (ritmo ternario).

La orquesta se limita a reforzar la armonía. En ningún momento tiene mayor protagonismo.

Bulla, bulla

Se trata, en definitiva, de una obra sencilla, con un estilo semejante al de cualquier composición en castellano de la época.

Cúmplanse las profecías

17. Villancico "Cúmplanse las profecías" (1770)

Corresponde a la composición nº 316 de nuestro catálogo.

Se conserva la partitura autógrafa y las siguientes particellas copiadas: "tiple primer coro", "alto primer coro", "tenor primer coro", "bajo primer coro", "tiple 2º coro", "alto 2º coro", "tenor 2º", "bajo 2º coro", "trompa 1º", "trompa 2º", "violín 1º" (repetido), "violín 2º", "acompañamiento" (repetido) y "órgano".

En la portada de la partitura indica "Villancico de Vísperas. 1770 / Ferrari e Brunelli a due"; está en perfecto estado de conservación. Fue compuesto para un coro de solistas y otro de refuerzo, con acompañamiento orquestal de dos trompas, dos violines y órgano.

"Cúmplanse las profecías" es un villancico del tipo **introducción-estribillo-recitado**, que presenta como novedad una segunda parte que no responde a ningún estructura predeterminada.

Cúmplanse las profecías

En el recitado intervienen a dúo el tiple Ferrari y el contralto Brunelli, acompañados por toda la orquesta. En el estribillo cantan las ocho voces (SATB-SATB), divididas en dos coros; el segundo coro duplica siempre al primero.

En esa segunda parte a la que aludimos, además de Ferrari y Brunelli, intervienen Francisco Martínez (contralto-tenor) y Sebastián Mercado (bajo), sin más acompañamiento que el bajo continuo. Se trata de una sección en la que los cuatro cantores mantienen un discurso coloquial de gran viveza. Finaliza con una última sección encomendada de nuevo a Ferrari y Brunelli (SA), acompañados por la orquesta al completo.

El texto que sirve como base a este villancico consta de varias estrofas, cuya rima no siempre es regular. El contenido o significado literario se condensa en el recitado. Las ideas básicas se suceden en el siguiente orden:

- La primera parte del texto es una reflexión _un razonamiento_ sobre la veracidad de las profecías, en cuanto al anuncio de que el Hijo de Dios nacerá de una Virgen.

- Después de la reflexión, llega el convencimiento y acatamiento de esa verdad

- Luego se presenta a María como protagonista de los acontecimientos anunciados en las profecías.

- Y por último, se proclaman alabanzas y peticiones a la Virgen María.

Desde el punto de vista musical esta obra consta de siete secciones: dos en el estribillo y cinco en el recitado. En relación con el texto, la distribución es la siguiente:

Allegreto SolM SA 2tp. 2vn. ac. 3/4 cc. 1-61

Cúmplanse las profecías
de nuestra Escritura.
Goce toda criatura

Cúmplanse las profecías

del Hijo que nos envías,
para que estos dos gentiles
dejen sus dioses tan viles,
viendo en esta noche oscura,
cumplida, gran Señor, nuestra ventura.

Allegro DoM 8v. 2tp. 2vn. ac. 4/4 cc. 62-86

¿? Señor, nuestras piedades,
al Prometido en la Ley,
dadnos Señor a Dios Rey,
que es deidad de las deidades.

DoM 4v. ac. 4/4 cc. 87-130

Cual es el Dios que esperan tan engañados
sin entender los términos sagrados.
Yo que gentil soy, su gran desvelo llenaré
de mis dioses todo el cielo.
A ti hebreo, con las otras sectas,
os han de convertir vuestros profetas.
A ti gentil rudo y tus maestros,
os han de conducir los libros nuestros.
¿Cuáles son esas profecías?
Las mismas que se hicieron en tus días.
Y ¿cuáles son los libros que eso abonan?
Los que nuestras Sibilas nos abonan.
Saber que dice Daniel,
que se abrevian las semanas,
porque acabe la maldad
que abrigó la ciudad santa,
y que, contados por años debéis
las semanas en su fin murió Jesús
y el templo y nación se acaba.
¿Que libros o profecías
en mis gentiles se hallan,
que digan que ese Rey
ha de redimir las almas?
Vuestras antiguas Sibilas
os ponen la verdad clara....
principalmente la Cumea y la Cumana
todas ellas atestiguan
y debéis el no negarlas,
pues son oráculos vuestros
por la Religión y Patria.

Cúmplanse las profecías

- Allegro DoM 8v. 2tp. 2vn. ac. 4/4 cc. 62-86
- ¿? Señor, nuestras piedades,
al Prometido en la Ley,
dadnos Señor a Dios Rey,
que es deidad de las deidades.
- Andante FaM SA 2vn. ac. 3/4 cc.131-167
- Pues quedamos convencidos
con estas pruebas tan claras
sin esperar a la noche
demo al Señor las gracias,
detestando los errores
que formó nuestra ignorancia.
- DoM SA 4/4 cc.168-176
- Ya Señor que las profecías se cumplieron,
ya que vemos lo que tantos predijeron,
enviad Señor al Prometido.
Remedie nuestro mal envejecido.
- Adagio DoM SA 3/4 cc.169-226
- María, la más bella,
cándida paloma sin mancha,
atiende a nuestro mal, luciente estrella
dadnos el lucero que más brilla,
Rey de la tierra y del cielo.
- Allegro SolM SA 4/4 cc.227-251
- Nuestras ansias mitiga
pues que sois Madre de Dios
y depósito Vos
de todo el bien y consuelo.
- Adagio SolM SA 4/4 cc.252-277
- Atiende nuestro mal, luciente estrella.
Dadnos el lucero que más brilla.
María la más bella,
cándida paloma sin mancha,
dadnos el lucero que más brilla,
Rey de la tierra y del cielo.
- Allegro DoM SA 4/4 cc.278-307

Cúmplanse las profecías

Nuestras ansias mitigad
pues que sois Madre de Dios
y sois depósito Vos
de todo el bien y consuelo.

Casi todo el texto se presenta en forma de preguntas, respuestas y diálogos. De ahí el continuo variar de la melodía de una voz a otra en las partes del recitado y en los dúos. Sólo intervienen las ocho voces cuando se quiere reforzar una idea como, por ejemplo, la petición de que se "cumplan las profecías".

En la primera sección, "**Allegreto**", la melodía, en principio monótona y un tanto cansina, se suaviza por la presencia de pasajes en donde las dos voces se imitan (en "Señor", "del Hijo", "para que estos dos gentiles"), y también por la frecuencia de silencios de mayor o menor duración.

En el "**Allegro**" a ocho voces, la melodía adquiere al comienzo un carácter más jovial, menos pesado que en el movimiento anterior; pero pronto recobra aquella naturaleza.

Las frases comienzan en parte débil de compás. Este sistema varía en la solemne frase "que es deidad de las deidades"; ahí cambia el ritmo, y en lugar de comenzar cada frase en parte débil, comienzan todas en parte fuerte (concretamente en la tercera).

En el **recitado** comienzan las preguntas y respuestas a las que hemos aludido. Musicalmente se va produciendo un paso continuo de la melodía de una a otra voz: comienza el tiple, responde el alto, intervienen el tenor y el bajo, uno a continuación de otro, vuelve a preguntar el tiple, etc. Pero no se repite ninguna melodía en ninguna de las voces.

En el fondo de esta "conversación" entre los cuatro personajes se advierte un estado de cierto dramatismo. Ello está motivado por los saltos y giros melódicos de la melodía, y también por algunos accidentes armónicos que dan paso a nuevas tonalidades siempre relacionadas entre sí (FaM - rem - ReM - DoM - SibM - FaM - rem - ReM - MiM - LaM). Las frases son breves, cada una con una acentuación y

Cúmplanse las profecías

tono diferentes, tal y como corresponde a una conversación entre distintas personas.

La sección "**Andante**" presenta una introducción instrumental que preludia también una serie de frases cortas, que tienen cierto parecido con las de la sección anterior. La diferencia con respecto a aquéllas es que ahora ya no son frases interrogativas, sino simplemente expositivas. Son frases contundentes, rotundas, que quieren indicar el convencimiento pleno _después de la reflexión anterior_ en que "se cumplirán las profecías".

En la frase "detestando los errores" ambas voces _ S y A por separado_ se pronuncian personalmente sobre un mismo hecho: la abominación de las falsedades dichas en contra de la existencia de las profecías. El ritmo se detiene, adquiere más solemnidad, ya que, en último término, se trata de poner en evidencia la culpabilidad personal de los personajes que dialogan.

Las modulaciones también son continuas en esta sección (FaM - DoM - SibM - DoM) - FaM). Pero siempre giran entorno a la tónica (FaM), a la dominante (DoM) y a la subdominante (SibM).

Se recurre a algunas figuras retórico-musicales, como por ejemplo, la mimesis: la melodía de "María la más bella" es empleada también en "cándida paloma"; lo mismo sucede en "dadnos el lucero" con respecto a "lucero que más brilla".

En el "**Allegro**" en donde comienzan las alabanzas a María, la melodía es envolvente; sugiere la idea de ruego o de petición constante; crece la tensión a causa del ritmo más variado, con contrastes notorios entre las voces y los instrumentos.

Al inicio de esta sección aparece una falsa tonalidad; el pasaje empieza con el acorde de tónica de SolM, y no con el de DoM como cabía esperar, dado que no hay ninguna alteración en la armadura. La cadencia final es rotunda, perfecta (V - I). Sin embargo, el pasaje siguiente _correspondiente a otra sección (**Adagio**)_ comienza sin producirse apenas contraste alguno. En realidad, tanto en el aspecto

Cúmplanse las profecías

conceptual como en el musical, esa sección no es más que una variación _y a veces una mera repetición_del tema anterior.

En conjunto este villancico resulta un tanto atípico, si lo comparamos con otros de la época¹. Presenta la forma de un pequeño drama, con una trama y unos personajes concretos. Toda la música está en función del texto, de tal modo que resulta una pieza en la que el elemento teatral tiene mayo importancia que el propiamente musical.

¹ Rubio, S: *Formas del villancico polifónicos desde el siglo XV al XVIII. Siete villancicos de Navidad del P. Soler*. Instituto de música religiosa de la Excma. Diputación Provincial de Cuenca, 1979.- Ibid. *El Padre Antonio Soler: "Cielos, cielos ¡qué opuestas voces!, villancico de calenda*. UME. Madrid, 1979. - Trillo, J.- Villanueva, C: *Vilancicos galegos da catedral de Santiago*. La Coruña, 1980. - Villanueva, C: *Los villancicos en gallego de la catedral de Mondoñedo*. Tesis doctoral, defendida en la Universidad de Santiago (junio 1989).

Las velas se recojan

18. Villancico "Las velas se recojan" (1772)

Corresponde a la composición nº 234 de nuestro catálogo. Se conserva la partitura autógrafa y las siguientes particellas: "tiple primer coro", "alto primer coro", "tenor primer coro", "bajo primer coro", "tiple 2º coro", "alto 2º coro", "bajo coro", "trompa 1º", "trompa 2º", "violín 1º" (repetido), "violín 2º" y "basso" (repetido). Las particellas son todas copias; las de los instrumentos, autógrafas; falta la particella del "tenor 2º". En la portada de la partitura indica " 4º para Corpus Domini. 1772"

Sigue el esquema **estribillo / copla**.

Estribillo ReM 4v. 2tp. 2vn. ac. 4/4 cc. 1-26

Las velas se recojan,
la nave vaya a tierra,
pues de amor herida
viene la Princesa.

Las velas se recojan

Copla ReM S 2vn. ac. 2/4 cc. 27-65

En busca de su dueño
se anda aquesta Reina
y herida del Amor
sus golfos navega.

Estribillo ReM 4v. 2tp. 2vn. ac. 4/4 cc. 1-26

Las velas se recojan,
la nave vaya a tierra,
pues de amor herida
viene la Princesa.

El texto del estribillo se repite tres veces consecutivas, aunque forman un único bloque ("Allegro"). Cada estrofa de cuatro versos constituye una sección diferente a las demás en cuanto a la melodía y a la tonalidad. En este último aspecto, la estructura es la siguiente:

Primera estrofa	ReM	LaM	MiM-LaM	LaM
	I	V	II-V	V
Segunda estrofa	LaM	ReM	ReM	
	V	IV	I	
Tercera estrofa	ReM			
	I			

Estas tres estrofas tienen una extensión semejante (unos seis compases), y una textura similar, homofónica.

La melodía es sencilla (en forma de recitativo, o a base de sucesión de grados conjuntos). La voz que presenta más saltos melódicos es la del bajo. Las

Las velas se recojan

frases son breves, entrecortadas por pausas de poca duración; van señalando el cambio de un verso a otro.

El ritmo tampoco presenta complicación alguna; es muy uniforme y similar tanto en las voces como en los instrumentos. Y como es habitual en las obras de Chiodi, es más ágil y fluido en las partes en las que no cantan las voces (cc. 85-88, 92-93, etc.).

En la parte de los instrumentos cabe destacar la agilidad melódica y rítmica de los violines, sobre todo en la introducción instrumental y en las partes finales de los compases, cuando cesan de cantar las cuatro voces. Las trompas se limitan a reforzar los acordes, y sólo emiten sonidos esporádicamente, coincidiendo también con algún silencio de las voces.

En cada una de las coplas interviene una voz solista, acompañada por los violines y el bajo continuo.

Frente a la melodía plana, sencilla del estribillo, la melodía de las coplas es más compleja, llena de coloraturas, de ritmos contrastantes, y con saltos interválicos de considerable importancia.

En la voz del solista de la primera copla (S) destacan sobre todo los grupos de tresillos que se contraponen al ritmo binario de la copla. Esos tresillos sirven para enriquecer melódicamente las frases de mayor contenido (por ejemplo, "herida del amor, sus golfos navega"), y también para configurar los prolongados melismas que se producen en la palabra "golfos". No es casualidad que sea en esta palabra ("golfos") donde la melodía sea más compleja (asciende, desciende, se mantiene en la misma línea...). Parece describir un relieve recortado, lleno de entrantes y salientes, pero a la vez armonioso y bello.

El fraseo es corto, salvo en la citada frase "herida del amor, sus golfos navega". Las reiteraciones melódicas son muy abundantes, como corresponde a una obra de este género.

En conjunto, en esta composición todo se simplifica (la melodía, la armonía, el ritmo), lo cual hace que la calidad de la composición no resulte muy favorecida.

Las velas se recojan

Las coplas, destinadas a una voz solista, podrían compararse con cualquier cantata profana de la misma época.

19. Villancico de Reyes "Monarca poderoso"

Corresponde a la composición nº 434 de nuestro catálogo. Se conserva la partitura autógrafa y las siguientes particellas, también autógrafas: "oboe primo", "oboe secundo", "trompa prima", "trompa secunda", "violino primo", "violino secundo", "basso" (repetido) y "Sr. Ferrari" (voz de soprano, es copia).

Se trata de un villancico con **aria de tiple**, para el Primer Nocturno de Reyes, con acompañamiento de dos oboes, dos trompas, dos violines y bajo continuo. El texto es el siguiente:

Recitado	S	ac.	cc. 1-10
	Monarca poderoso, deseado don de Rey, Niño hermoso ¿dónde te has ocultado?.		
Aria	S	3/4 2tp. 2vn. ac.	cc. 11-118
	No te ocultes, no,		

Monarca poderoso

Dueño amoroso,
pues ya en lucidos cambiantes,
una estrella
del Natal tuyo
nos descubre huella.

Si un pecho enamorado
en fuerte batalla,
descanso no halla
hasta encontrar con el Dueño amado
objeto de su amor.
Como Dueño enamorado
descanso no tendremos,
puesto que nos vemos
en tanto penar, sin Vos Dueño amado
¡ay, ay, qué dolor! ¡ay qué dolor!.

El tema es una especie de plegaria dirigida al Niño Dios, que recibe aquí los nombres de "Monarca poderoso", "Rey de las gentes" y "Dueño amoroso". En cualquiera de las tres expresiones está latente la majestad y el poder de Jesús recién nacido.

La melodía es sencilla, silábica, sin ornamentación, ni saltos interválicos de importancia. Sólo cabe destacar las pequeñas pausas, unas veces justificadas por el texto, y otras no tanto.

En ese último caso se halla la melodía de la frase "¿dónde te has ocultado?". Chiodi recurre a la figura retórico musical denominada "homoiteuton" (división inesperada de una frase o período musical). En principio, el texto no justifica ninguna interrupción en la melodía; sin embargo, entre las dos palabras finales ("has ocultado") Chiodi rompe la frase musical mediante un silencio de corchea. De este modo, la palabra "ocultado", adquiere mayor relieve; ese silencio de corchea obliga a comenzar la palabra en la parte más débil del compás, y la hace concluir en la parte fuerte del siguiente. La alteración cromática del cuarto grado de la tonalidad de DoM, hace resaltar más el término en cuestión.

Poco después la melodía se ve otra vez forzadamente supeditada a la letra, de modo que la frase "nos descubre huella" _ para mantener los acentos en el lugar que gramaticalmente le corresponden _ está entrecortada por otro silencio de corchea (cc. 9-10).

Monarca poderoso

La diferencia entre la parte del recitado y del aria está marcado por el cambio de tonalidad: la primera, comienza y termina en FaM; y la segunda, en rem (relativo menor de FaM).

Musicalmente, el aria es tripartita: ABA (aria da capo).

La sección A, en FaM, presenta un aire alegre y jovial. Las frases son breves y aparecen entrecortadas por silencios de escasa duración. Algunos floreos contribuyen a enriquecer la melodía. Son notables los melismas de las palabras "amado" (basado en una repetición de un mismo motivo melódico, seguido de una melodía ascendente, que cae súbitamente mediante un intervalo descendente de undécima) y "objeto" (basado en un sistema semejante).

En toda esta sección la orquesta tiene una función primordial, especialmente los violines. El equilibrio existente entre la intervención de la voz y de la orquesta acentúa el efecto de continuo fluir de la melodía.

La función del bajo continuo es de mero sustento de la melodía, y no tiene protagonismo alguno.

La sección B, también en FaM presenta una melodía más sencilla, y es mas breve que la sección A.

Lo más destacado de esta sección es el final: después de una cadencia en DoM (c. 114), se produce un paso a dom, cuando el texto expresa un sentimiento de pesar (¡Ay, ay, qué dolor!; y concluye en la dominante de FaM, después de introducir un acorde de sexta napolitana, cuando la voz canta "¡Ay. qué dolor!" (cc.117-118). Este uso de la sexta napolitana no es ya habitual en la producción musical de Chiodi, pese a ser muy frecuente en el barroco.

La armonía general de la obra no presenta grandes complicaciones. Las tonalidades elegidas giran entorno a la tónica, dominante y subdominante (Fa-Do-Sib-re-la). En esquema el sistema armónico se reduce a dos secciones estructuradas como se indica a continuación:

A FaM DoM SibM FaM

Monarca poderoso

	I	V	IV	I
B	rem I	lam V	FaM R, mayor de I	
A	FaM I	DoM V	dom V	FaM I

Los cambios de tonalidades se producen por lo general al empezar un nuevo verso, y están precedidos de una cadencia perfecta. En palabras como "penar" (cc. 105-106, 109-110) y "vos" (c.113) se altera el cuarto grado de la tonalidad correspondiente, con lo que se quiere indicar un sentimiento de afecto especial.

En conjunto este villancico es más complejo, más elaborado que los analizados anteriormente. Esto puede ser debido a que, más que un villancico propiamente dicho, es un canto (un "cuatro") al Santísimo.

20. Marcha para abrir la Puerta Santa (1779)

Corresponde a la composición nº 553 de nuestro catálogo.

Es la única obra instrumental que, de momento, se puede atribuir a Chiodi. Se conserva la partitura autógrafa y las copias de las particellas del "oboe 2º", "trompa 1º" y "bajón". Intervienen dos oboes, dos trompas, dos violines y acompañamiento.

Se trata de una marcha solemne, muy acorde con la ceremonia para la que fue compuesta: la apertura de la Puerta Santa de la catedral compostelana de 1779. Este rito se repite al comienzo de cada año Jacobeo; se celebra la tarde del 30 de diciembre, y está presidido por el Arzobispo de la ciudad.

La composición de Chiodi consta de dos secciones, de carácter diverso, pero unidas mediante una relación entre las tonalidades y por la repetición de algunas células melódicas y rítmicas comunes a ambas partes. Las dos partes tienen la misma extensión, y cada una se repite dos veces, siguiendo el esquema bipartito AABB. Se puede sintetizar esta estructura como sigue:

Marcha instrumental

AA	BB
ReM-LaM	ReM
I-V	I
cc. 1-10	cc. 11-21

Todos los instrumentos reciben un tratamiento semejante, y todos, por tanto, tienen la misma importancia. Por lo general actúan doblándose los unos a los otros.

El ritmo es fundamental en esta pieza. Es lo que da vida a esta composición; es además, una muestra del dominio técnico de Chiodi por lo que respecta a los instrumentos.

No hay, sin embargo, un desarrollo melódico, ni tema alguno, dado que la obra es muy breve; no obstante, los brillantes toques que emiten todos los instrumentos en el primer compás de la composición (incluso también en la parte del bajo continuo) son como lazos de unión entre las dos partes, A y B. Esa unidad se refuerza al repetirse en la segunda parte el mismo motivo rítmico (cc. 14-15).

2. EL ESTILO MUSICAL DE BUONO CHIODI

2.1. Aspectos generales de la música religiosa en la segunda mitad del siglo XVIII

La música sacra de la segunda mitad del XVIII, por lo general, se empobreció, perdió interés y quedó relegada, debido al auge de los acontecimientos teatrales y concertísticos.

Salvo en Italia, donde la música religiosa no estaba sometida a ningún tipo de censura, y en España, donde el mecenazgo de la Iglesia alentó la producción de la música sacra, en el resto de los países, la música sacra pasó a un segundo plano,

siendo cada vez más afín al estilo de la música teatral, de la que sólo se diferenciaba por el texto entonado¹.

La sociedad de la época requería que la música, y el arte religioso en general, se manifestasen en medio de un marco majestuoso. Como indica R. G. Pauly: (...) *La belleza de la casa de Dios y de la música que la llenaba debía constituir una expresión artística de adoración a su bondad y misericordia. (...) Para muchos feligreses del Siglo XVIII, el majestuoso ritual sugería brillantez y magnificencia. La música festiva que presenta lo que retrospectivamente puede parecer un despliegue teatral, estaba allí por la misma razón que las vestiduras de colores brillantes, los accesorios de estatuas, pinturas y decoración(...)*².

A nivel teórico, en esa época estaban perfectamente delimitados dos estilos: el lenguaje melodramático de la ópera seria, y un lenguaje polifónico-imitativo, considerado como el estilo de tradición. Pero ni la Iglesia ni el músico práctico hacían distinción alguna entre ambos, sobre todo en el ámbito de los países germánicos. La Bula "Annos qui" y la encíclica "Occasione imminentetis" de Benedicto XIV apenas tuvieron resonancia o influencia en el ambiente musical de la época.

Sólo algunos eruditos se manifestaron abiertamente contra los "abusos" que se cometían en la música de iglesia. Cabe citar a Johann Joseph Fux³, a Charles Burney⁴, al P. Martini⁵, y a M. Gerbert⁶, entre otros.

En España, pese a ser más conservadora en general que ningún otro país europeo, la Iglesia apenas se manifestó en contra de la música del "nuevo estilo" que se iba imponiendo en todos templos del país. Es verdad que existen numerosos acuerdos capitulares que condenan los desórdenes y la falta de reverencia que, con bastante frecuencia, se producían en las catedrales. Sin embargo, apenas

¹ Pestelli, G: *La época de Mozart y Beethoven*. Historia de la Música, 7. Turner Música, Madrid, 1986. Págs. 92ss.

² Pauly, R. G: *La música en el período clásico*. Ed. Victor Leru. Buenos Aires, 1980. Pág. 235.

³ Fux, J.J: *Gradus ad Parnasus*. Viena, 1725.

⁴ Burney, C: *The Present State of Music in France and Italy*. Londres, 1771.

⁵ Martini, G.B: *Storia de la Musica*. Bolonia, 1757 (I), 1770 (II) y 1781 (III).

⁶ Gerbert, M: *Scriptores Ecclesiastici De Musica Sacra Potissimum*, 1784, 3 vols. (edición anastática, C. Olms, 1963).

hay testimonio alguno que refleje que se hayan tomado las medidas necesarias para atajar esos males. Así se explica, por ejemplo, la prolongada presencia en nuestros templos de los villancicos, composiciones con clara tendencia hacia lo satírico, a lo burlesco, acompañados de una música carente de todo carácter religioso⁷.

Por supuesto, cabe señalar alguna excepción. Entre las críticas de las autoridades de la Iglesia, destacan las de algunos eclesiásticos que, en general, muestran en sus comentarios su tendencia hacia la austera doctrina jansenista. Un ejemplo ilustrativo de este tipo de condena de la música "moderna", lo hallamos en diversas Cartas Pastorales y en otros escritos del Arzobispo de Santiago F.A. Bocanegra; son comentarios semejantes al siguiente:

Las modas que cada día se inventan, los bailes, los saraos, los convites, los demasiados adornos, la vida ociosa y regalona, y las frecuentes concurrencias o juntas de ambos sexos, ¿qué otra cosa son sino unas tropas auxiliares que lastimosamente sirven a la lascivia? Aún las músicas de este infeliz tiempo, ¿qué otra cosa son sino unos lazos los más apropiados para corromper las almas, no habiendo en ellas más que incentivos de este maldito vicio, por sus quiebras, por sus halagos, por sus sainetes, capaces de tentar y causar la corrupción aun en el alma más virtuosa y honesta⁸.

Pero las críticas más duras hacia la música "moderna" o de "moda", surgieron sobre todo, de los teóricos del momento. Fueron tan fuertes y continuas que llegaron a generar una serie de polémicas que, comenzando en el siglo XVII, se perpetuaron durante todo el XVIII. Baste citar un ejemplo, entresacado de la obra de uno de los más grandes teóricos del XVIII _Antonio Eximeno_ jesuita español exiliado

⁷ Alén, M.P: *La crisis del villancico en las catedrales españolas en la transición del s. XVIII al s. XIX*. De Musica Hispana et Aliis. Vol. II. Santiago de Compostela. 1990.

⁸ Bocanegra, F.A: *Sermones*. Tomo I, 2º ed. Madrid, 1775. Págs. 144-145.

en Italia. Con cierto sarcasmo, da una visión del estado de la música de las catedrales, expresándose en términos semejantes a los de Bocanegra:

Cuando he entrado en alguna Iglesia en la cual se hacía alguna ruidosa fiesta, y oído sus salmos de Vísperas, o el Gloria de la Misa cantada de dos o tres coros, acompañados de contrabajo, violones, violines, trompas, clarines, obouses, flautas, y tal vez timbales, me ha parecido entrar en la Torre de Babel, en donde hablaban innumerables gentes, sin entenderse unos a otros. Lo peor es que con los coros alternan ciertos solos, en los que las sacrosantas palabras de la Misa o de un Salmo, se oyen minuetos, contradanzas y cantinelas, oídas tal vez en el teatro en boca de una mujer que acaricia a su amante⁹.

A ninguno de los dos autores le falta razón en lo que dice, ya que, efectivamente, el templo se había convertido poco menos que en un escenario teatral, en esos templos se cantaba siguiendo el estilo de la música operística. En palabras del Dr. Emilio Casares: (...) *el Templo asume una función no meramente litúrgica, sino hasta cierto punto de teatro. Muchos de los villancicos firmados por Furió, Páez, Lázaro y otros músicos (...), tanto por su letra como por su espíritu, son obras profanas pasadas por un tamiz litúrgico, es decir, pensadas para entretener al pueblo, pero en la iglesia¹⁰.*

La música sacra en Italia a mediados del XVIII

⁹ Eximeno, A: *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un Magisterio de Capilla vacante, recogidas y ordenadas por* ____ Vol. I. Sociedad de Bibliófilos Españoles. Madrid, 1872. Págs.244-245.

¹⁰ Casares, Rodicio, E: *La música en la catedral de Oviedo*. Colección Ethos, Música 1. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. 1980. Pág. 142.

En Italia la música religiosa pasó por una etapa de decadencia durante el siglo XVII, motivada por el auge continuo de la música profana y, en particular, de la ópera. En el siglo XVIII esa situación decadente fue en aumento, por la misma causa.

Si bien no faltaron compositores dueños de una técnica profunda e incluso dotados de aguda sensibilidad, ni su técnica ni su sensibilidad eran las más adecuadas para los fines de la música sacra.

La enseñanza musical en Italia había pasado de las capillas eclesiásticas a los Conservatorios, es decir, a establecimientos de beneficencia, que recluían a niños huérfanos y desvalidos. Tuvieron una relevancia especial los de **Venecia** y **Nápoles**. En estos centros se formaron grandes maestros de la música italiana, que no sólo cultivaban la música de iglesia, sino también _y en mayor medida_ el género de la ópera.

Cabe mencionar, en primer lugar, a Alessandro Scarlatti (1660-1725) que además de ser un prolífero operista, compuso doscientas misas y otras obras destinadas al culto religioso. Su influencia fue decisiva para toda la música italiana¹¹.

En Venecia cabe citar a los dos músicos sobresalientes, Antonio Lotti (1667-1740) y Antonio Caldara (1670-1736). Lotti fue un gran organista, compositor de óperas y también de obras para el culto; en su producción para la iglesia cabe destacar un Miserere y el motete "In omnia tribulatione". Caldara, músico muy fecundo que trabajó en diversas ciudades de Europa (Venecia, Viena, Roma y Barcelona), compuso setenta y cuatro óperas y dos docenas de oratorios, fundiendo los estilos veneciano y napolitano; dentro de su producción alcanzó gran renombre un "Crucifixus", compuesto en estilo antiguo para dieciseis voces.

Igualmente, músicos como Giovanni Battista Pergolesi y Niccolò Jommelli (1710-1736) dejaron profunda huella en la música italiana del XVIII. El primero fue, a la vez, autor de una de las más grandes composiciones de carácter religioso: el célebre "Stabat Mater", y también de otra no menos famosa ópera bufa: "La serva padrona". Niccolò Jommelli (1714-1774), gran operista, que dominaba el contrapunto

¹¹ V.V.: *Maestros del barroco italiano, 2. Los Scarlatti, Vivaldi*. Colección "New Grove". Muchnik Editores. 1988.

con toda soltura, compuso también una "Misa de Requiem" y un "Miserere" de reconocido valor musical.

Roma también era un centro musical importante. Allí trabajaron un gran número de compositores, cuyo denominador común es un mayor apego a la tradición del barroco musical. Entre ellos destacaron Francesco Gasparini, Antonio Giordani, G.M. Casini, Isidro Befani, Pasquale Pisari, Giovanni Battista Constanzi y Giovanni Maria Pitoni.

También la ciudad de **Bolonia** pasó a ser uno de los centros más importantes de la música italiana gracias a la labor del P. Martini (1706-1784).

En la segunda mitad del siglo XVIII el papel de Italia en el ámbito de la música fue perdiendo terreno, si bien _como señala G. Pestelli¹²_ para los contemporáneos, Italia seguía siendo la patria de la música. De hecho, se mantuvo en crecido auge el comercio de músicas y músicos italianos con otras zonas de Europa, como por ejemplo, los principados alemanes, muy alejadas _en todos los aspectos_ de la vida pública de Italia¹³.

La música religiosa en España a mediados del XVIII

Al contrario de lo sucedido en otros países, en España fue fundamental el papel de la Iglesia para el desarrollo y la difusión de la música. En palabras del Dr. Emilio Casares: (...) *En la inmensa mayoría de las zonas o áreas geográficas (españolas) la única posibilidad de entrar en la creación musical se concreta en la catedral; de otra manera, la creación musical del área se identifica con lo producido en la respectiva catedral*¹⁴.

¹² Pestelli, G. op. cit. Págs. 3-6.

¹³ Cf. por ejemplo Humphreys, D: *Música sacra*, en "Mozart y su realidad. Guía para la comprensión de su vida y su música", ed. dirigida por Robbins Landon. Ed. Labor. Barcelona. 1991. Págs. 75-78.

¹⁴ Casares Rodicio, op. cit. Ibid.

Durante todo el siglo XVIII, y especialmente en su segunda mitad, los grandes centros de producción musical eran las catedrales y colegiatas distribuidas por todo el país. En esos centros se formaban todos los músicos _maestros, cantores e instrumentistas_ ya que, a diferencia, por ejemplo, de Italia, no existió ningún otro tipo de institución que se preocupase de la enseñanza de la música.

En nuestro artículo titulado *Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII*, damos cuenta de esta realidad, así como de los acontecimientos de tipo político y social que afectaron a las catedrales y, por tanto, también a la música religiosa¹⁵.

Cada catedral era _y es_ un mundo, pese a que los Estatutos de las mismas, su organización y su funcionamiento interno eran semejantes. No cabe hacer un estudio generalizado de la música que se componía y que se interpretaba en todas ellas. Las diferencias de tipo económico, de rango, de tradición musical y otros muchos factores _ajenos aparentemente a la música_ son algunas de las razones por las que no es posible llegar a unos conclusiones válidas y aplicables a todas ellas.

El único denominador común, más o menos presente en todas las catedrales del país, era la práctica generalizada de un mismo estilo musical: el estilo italiano.

Este estilo italiano, "moderno" o de "moda", no tuvo el mismo impacto en todas las capillas de música de España. Fue muy importante y decisiva su influencia en la Real Capilla¹⁶ y en otras capillas de música de Madrid (Monasterio de las Descalzas Reales¹⁷, Real Capilla y Monasterio de la Encarnación¹⁸ y en el Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial¹⁹).

¹⁵ Alén, M.P. op. cit. Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente". Ministerio de Cultura. Madrid, 1985. Págs. 39-49.

¹⁶ Subirá, J: *La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de niños cantoricos. Apuntes históricos*. AM. XIV. 1959.

¹⁷ Subirá, J: *La música en la capilla y monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. AM. XII. 1957.

¹⁸ Martín Moreno: *Historia de la música española. 4. El siglo XVIII*. Alianza Música. Madrid, 1985. Págs. 77-90.

¹⁹ Rubio, S: *Catálogo del Archivo de música de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Instituto de música religiosa. Cuenca, 1976.

En la plantilla de músicos de la Real Capilla en 1756, trabajaban medio centenar de músicos; casi un tercio de los mismos eran músicos italianos²⁰; al frente de la capilla se hallaba Francisco Courcelle, que pese a ser considerado italiano de nacimiento, pero español de adopción²¹, no rechazó la música italiana; de hecho, en un determinado momento, propuso cómo adquirir *las obras para días festivos con todos instrumentos*, centrando su atención, no sólo en diversas ciudades de España (Madrid, Barcelona, Zaragoza, Córdoba, Toledo, Sevilla), sino también de Italia (Roma, Nápoles, Bolonia)²².

En la misma Real Capilla trabajó también, desde 1768, el célebre maestro y organista José Lidón. En 1771 fue nombrado "Maestro de estilo italiano" de los niños de coro²³.

Recorriendo la geografía española podríamos señalar otras muchas capillas de música en donde el estilo italiano predominaba sobre ningún otro. De hecho el trasvase de maestros de capilla, organistas y demás músicos de una a otra catedral, es indicativo de que existía un estilo musical generalizado en toda España. Las reacciones de los teóricos en contra ese estilo confirma su amplia difusión por todo el país.

Relaciones musicales hispano-italianas

No resulta fácil precisar el grado de influencia de la música italiana sobre la española en estos años. A la luz de recientes investigaciones, aquella idea de que la

²⁰ Martín Moreno, op. cit. Págs. 27-92. Cf. en particular págs. 55-56.

²¹ Alvarez Solar-Qintes, N: *El compositor Francisco Courcelle. Nueva documentación para su biografía*. AnM. VI. 1951.

²² Martín Moreno, op. cit. pág. 49.

²³ Ibid. Pág. 64. - Cf., también Rubio, S: *José Lidón (1746-1827) organista de la Capilla Real*. TSM. 2. 1973.

música española era una simple copia de la italiana _tal y como mantuvo siempre J. Subirá²⁴_ necesita ser revisada.

El trasvase cultural entre ambos países fue continuo durante todo el XVIII. En nuestro país se asentaron _ejerciendo gran influencia_ músicos como Boccherini, Bruneti, Domenico Scarlatti y otros tantos, que no han sobresalido de igual modo, pero que indudablemente dejaron huella en la música española.

Pero debe tenerse en cuenta también el peso de la tradición de la música hispana frente a la invasión de "lo moderno" para llegar a conclusiones precisas. Quizás este último proceso haya sido más sutil, menos clamoroso. Pero parece ser tan real y verídico como el primero.

Por una parte, fueron varios los tratadistas y estetas españoles ubicados en Italia (Eximeno y Arteaga, por ejemplo). Sus teorías, su pensamiento sobre la música, sus ideales artísticos fueron seguidos tanto en Italia como en España. En otros términos, la configuración del pensamiento musical de la segunda mitad del XVIII, dentro y fuera de España, es deudora en muchos aspectos de eruditos españoles cuya trascendencia traspasó las fronteras de nuestro país, y afectó de modo especial a los italianos.

Por otra parte, si bien es cierto que algunos músicos españoles del XVIII cayeron total o parcialmente bajo la órbita de la música italiana, también es igualmente cierto que otros muchos permanecieron al margen de la misma y desarrollaron su actividad musical siguiendo sus propios criterios.

Esta realidad se hace más palpable, por ejemplo, cuando se aborda el estudio de la música de gran parte de maestros de capilla dispersos por la amplia geografía de nuestro país. La inmensa mayoría de estos "músicos de provincias" no llegaron a conocer a fondo la música italiana, y sus obras son un claro testimonio del peso de la música del barroco español. En este sentido, hemos de admitir que, mientras Europa caminaba hacia un nuevo estilo musical _lo que poco después se definió

²⁴ Subirá, J: *Relaciones musicales hispano-italianas en el siglo XVIII (Panoramas y esclarecimientos)*. Revista de Ideas Estéticas, XXIV, 95. 1958. - *Ibid. La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX*. AnM. I. 1946. - *La estética operística del XVIII*. Revista de Ideas Estéticas, XX, 9. 1962. - *La música de cámara palatina en el siglo XVIII y principios del XIX*. Temas musicales madrileños. Madrid. 1971.

como el estilo "clásico" _ España todavía seguía anclada, en lo que a la música religiosa se refiere, en una estética barroca cuyo proceso de disolución era bastante lento, aunque perfectamente apreciable.

Otra cuestión poco clara todavía es la de precisar en qué medida músicos formados en Italia, y asentados posteriormente en España _ como es el caso de Buono Chiodi _ se acomodaron a ciertos rasgos típicos de la música hispana. En nuestra opinión, resulta llamativo, por ejemplo, el hecho de que un italiano como Chiodi haya compuesto más de trescientos villancicos, siendo éste un género desconocido en Italia. Igualmente sorprende la rápida compenetración de Chiodi con los músicos y la música de la catedral de Santiago. Todo parece indicar que el estilo italiano coincidía, en muchos aspectos, con la música que se interpretaba en nuestras catedrales.

Los teóricos de la música y su visión del nuevo estilo

Durante todo el siglo XVIII, y especialmente, en su segunda mitad, surgieron numerosos tratados de música en los que, además de tratar de los fundamentos de la misma, aportan datos muy valiosos para reconstruir el pensamiento de esos teóricos y su visión sobre la música religiosa de su tiempo.

Esos tratados²⁵, numerosos y, a menudo, bastante densos de contenido, tienen distinto interés, dependiendo de lo que cada historiador quiera entresacar de ellos. Nosotros hemos elegido aquéllos que creemos más significativos para nuestro estudio.

En esos escritos se pueden detectar tendencias opuestas. Trataremos de las mismas brevemente, centrándonos en los tratados de Francisco Valls (1742),

²⁵ Cf. Bibliografía. - Cf. también León Tello, F: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. CSIC. Madrid. 1974. - Ibid. *Introducción a la estética y a la técnica española de la música en el siglo XVIII*. RMS, vol. IV. nº 1. Madrid. 1981. Martín Moreno, A: *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo". Orense. 1976.

Antonio Rodríguez de Hita (1757), Antonio Roel del Río (1760), Juan Francisco de Sayas (1761), Fray Francisco Santa María (1778) y del Marqués de Ureña (1785).

El rechazo del estilo "moderno" en las iglesias

Francisco Valls, músico práctico y teórico, compendia la evolución de la música a lo largo de dicho siglo; tolera el uso del estilo italiano dentro del ámbito de la música teatral, pero condena la presencia del mismo estilo en las iglesias; en su célebre tratado "Mapa Armónico práctico", después de resaltar las virtudes y los defectos de la música francesa e italiana²⁶, concluye:

(...) Pero ni italianos, ni franceses en sus composiciones eclesiásticas, y aun en muchas de romance, tienen lo que las Españolas de científicas y sólidas²⁷.

En otro capítulo del mismo tratado, Valls refleja con gran objetividad la situación de la música española a comienzos del siglo XVIII:

26

No negaré que los franceses en composiciones eclesiásticas de tres o cuatro voces, tienen unos pensamientos delicados para la expresión de la letra, aunque son muy proljos en la repetición de ella(...)

(...) Exceden los italianos a todas las naciones en el buen gusto e idea de la Música teatral, vistiendo los afectos que exprime el verso, con gran propiedad, ya sea triste, alegre, serio, jocoso, airado, etc. y también en el enlace de los instrumentos con que adornan aquella composición, pero esto que para el Teatro es admirable, en el Templo (...) sería impropio.

(Cf. Valls, F: *Mapa armónico práctico. breve resumen de las principales reglas de Música, sacado de los más clásicos autores especulativos y prácticos, Antiguos y Modernos. Ilustrado con diferentes ejemplares, para la más fácil y segura enseñanza de Muchachos.* Barcelona, 1742. Fol. 7)

²⁷ *Ibid.*

Hállase nuestra música española entre dos extremos difíciles de ajustar; unos que obran tan atados a las reglas (y algunos aun en las más pueriles) que hallando en una composición algo que les parezca en contra (de) ellas, ya lo dan por malo, sin hacerse cargo de la expresión de la letra, colocación de las voces, modo de cantar de ellas, algunas ligaduras extravagantes, u otros motivos. Otros, tan relajados de su observancia que, sin aquellos preceptos generales, y que son comunes a todas las naciones, que de todo lo demás no cuidan, como a ellos les parezca, suene bien, que sólo el oído es su ídolo; esto puede pasar en música teatral, pero no en música eclesiástica²⁸.

Ante esa situación comprometida, Francisco Valls aboga por un medio justo que ejecutado con discreción, será quién le asegure los aciertos²⁹.

El logro de ese equilibrio era difícil de conseguir, dado que el estilo italiano continuó teniendo tanta o más influencia en España conforme fue avanzando el siglo.

Entre los teóricos que estaban absolutamente en desacuerdo con el nuevo estilo, cabe citar a Juan Francisco de Sayas y a Antonio Roel del Río.

J.F. de Sayas fue uno de los tratadistas más radicales, defensor a ultranza de la música "antigua". En un tratado publicado en 1761, opina que la música de "moda" es un estilo introducido, sin duda del que introduce todo lo peor, que es el Diabolo, porque tiene mucho de vanidad y nada de virtud y perfección; pues debiendo ser hija legítima de la modestia, es hija de la soberbia y arrogancia³⁰.

A lo largo de su tratado vuelve a criticar la música de su tiempo, la música italiana, no sin cierta ironía:

28 Ibid.

29 Ibid. Fol. 124-125.

30 Sayas, J. F. de: *Música canónica, motética y sagrada, su origen y pureza con que la erigió Dios para sus alabanzas Divinas*. Pamplona, por Martín Joseph de Rada Impresor. 1761. Cf. "Introducción".

(...) llaman pues a la música de estos tiempos Música de la moda italiana, y del Estilo moderno, con cuyos renombres quieren acreditarles sus primores, ayudando a esto los músicos cantores e instrumentistas, con gestos, arqueos de cejas, figuras del cuerpo, arrugas en la frente y risotadas descompuestas(...) El decir que esa Música es de moda, y que con ella se da gusto, verdaderamente es una proposición mal traída, poco considerada y opuesta a su definición, pues sólo la inadvertencia (o mejor decir, la ignorancia puede disculpar tal respuesta³¹.

No es de extrañar, por tanto, la visión pesimista de Sayas ante la música de su época; precisamente, una de las razones que motivó la publicación de su tratado, fue el considerar *el infeliz estado, en que hoy se ve la Música Eclesiástica, pues con poco temor de Dios, se componen profanamente las Letras Sagradas de Psalmos, Misas, Trenos de Jeremías, Miserere, que es todo penitencia, Salve, etc. pues toda su composición, hablando por lo común, es Teatral, Madrigalesca, Melismática, Choraica y recitativa (...)*³².

Tampoco es raro que, con estos presupuestos, Sayas mostrase cierto desprecio hacia los maestros que componían según ese estilo:

¿Qué ha de ser de la moda, que es toda una licencia, pues cuánto con ella se compone carece de toda regla? ¿Y cómo se podrá decir que esta fantasía, que es arrojado lleno de pasión, y una armonía lisonjera, llena de adulación y falta de respeto?(...) Dichosa moda, que ha hallado el atajo para llevarse tras sí todos los elogios y ponderaciones, cansándose poco y discurriendo menos³³.

³¹ Ibid. págs. 353-354 y 359-360.

³² Ibid. Prólogo al Lector.

³³ Ibid. págs. 363-364.

Antonio Ventura Roel del Río, maestro de capilla de la catedral de Mondoñedo, en un pequeño opúsculo, escrito como respuesta al impreso titulado "(...)sobre un breve y fácil método de estudiar la Composición, y nuevo modo de Contrapunto por el nuevo estilo", publicado por Antonio Rodríguez de Hita, maestro de capilla de la catedral de Palencia, ataca de modo semejante al estilo italiano:

(...) los innumerables Profesores nuestros (a excepción de muy pocos) sólo atienden a lo que creen moda, para estar al buen gusto, o nuevo estilo. Sólo el "así se hace en Italia", etc. toman por regla de una y otra cosa, no siendo capaces de conocer más en las composiciones, y es esta para ellos la definición más estimable, aunque añaden el "así suena bien" que no pueden explicar³⁴.

La defensa del estilo moderno

En medio de estas opiniones tan contrastadas, se manifestaron otras que, defendieron total o parcialmente el uso del nuevo estilo en las composiciones de música sacra.

Un autor de un tratado, escrito entre 1755 y 1764, señala dos razones que justifican, en su opinión, el estado de la música española de su tiempo:

³⁴ Roel del Río, A: *Razón natural y científica de la música en muchas de sus más importantes materias. Carta a D. Antonio Rodríguez de Hita, maestro de capilla de la Santa Iglesia de Palencia*. Santiago, Ignacio Aguayo y Aldemunde. 1760. Fol. 33.

(...) Dos cosas hallo que son las que principalmente han causado tan malos efectos. La primera, haber venido a parar en manos de algunos cantores de poco juicio, y de menos talento y virtud (...) La segunda cosa que ha quitado mucho la honestidad de la Música es porque algunos compositores componen unos tonos que excitan a la sensualidad, a que los hombres sean blandos, lujuriosos, que se dan a comidas, bailes, pasatiempos, etc. dejando otras composiciones que convidan a honestidad, templanza y virtudes³⁵.

Fray Francisco de Santa María, en un tratado editado en 1778, también dedica todo un capítulo a justificar o aclarar lo que, para él, era la música "moderna", calificando de ignorantes a los que se limitan a criticarla sistemáticamente:

El cantar de moda ha parecido a algunos un fantasma, que traga las gentes, o a lo menos, las destruye, y por consiguiente, que destruye la armonía y sus reglas, sin considerar que es lo mismo que dicen dan a entender no alcanzaron qué cosa es cantar de moda, o a lo menos, lo que por cantar de moda entendemos todos. No es otra cosa el cantar de moda, o a lo moderno, que dar un poco de expresión a lo que se canta, aumentando o disminuyendo la voz proporcionalmente, según lo que se canta, en dónde o con quién se canta; sin dar gritos, ni grandes voces, sino haciendo de la voz una hebra igual, para que en su dilatación no parezca que hay variedad de registros³⁶.

³⁵Anónimo: *Historia y origen de la Música y canto llano*. Según H. Anglés, este tratado perteneció a Barbieri, quien escribió sobre él: *Esta obra incompleta, creo que es del Padre Fray Juan Sánchez Vidal, monje profeso de la Real cartuja del Paular, y lo creo escrito entre los años 1755 y 1764 (...)* (Cf. Anglés, H. y Subirá, J: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. C.S.I.C. Barcelona, 1946. Págs. 199-202).

³⁶ Santa María, F: *Dialectos músicos en que se manifiestan las más principales elementos de armonía*. Joaquín Ibarra. Madrid, 1778. Pág. 78.

Otros teóricos, como por ejemplo, el Marqués de Ureña, ante la realidad del problema opinaban que los culpables de la invasión del nuevo estilo no eran los italianos, sino los músicos españoles que se dejaban arrastrar por la técnica de aquellos. Ureña, en un tratado publicado en 1785, así lo expresaba:

(...) Pero yo no culparé tanto la liberalidad de los Italianos en esta parte, como la mala elección de los Españoles³⁷.

El mismo autor defendía la música española cuando afirmaba que (...) *las Naciones se retratan a sí mismas en las obras artísticas, y cada una por su término tiene su mérito y su gracia³⁸.*

El estilo de "moda" fue defendido también _en la teoría y en la práctica_ por Antonio Rodríguez de Hita, uno de los compositores más notables de la época en España.

En su *Diapasón instructivo*, dedicado "A la noble profesión Música", plantea y responde a varias propuestas referidas a los efectos que produce la música del momento; de ahí se deduce su aprobación del estilo "moderno":

(...) ¿Puede la Música naturalmente mover un afecto de pereza, de envidia o de avaricia? No, porque siendo su moción en el alma, sin que jamás pueda pasar a materiales logros, no puede inducir a lo imposible, ni ofrecer descansos, venganzas, ni dineros. ¿Puede agitar el aliento del ánimo? Sí. ¿Puede avivar una pasión amorosa? Sí (...) ¿Puede la

³⁷ Ureña, Marqués de: *Reflexiones sobre la arquitectura, ornamento y música del Templo. Contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa*. Joaquín Ibarra. Madrid, 1785. Fol. 366.

³⁸ Ibid. Fol. 369.

Música remediar estos excesos? Sí ¿Son conocidos en la profesión sus caminos? Es indubitable³⁹.

Considera que el mal no está en la Música sino en la intención del compositor. La Música, por naturaleza *_señala_ es dulce y suave al ánimo, productiva de efectos de amor puro, símbolo perfecto de unión y amistad: halagüeña y embelesadora, triste con el triste, alegre con el alegre, melancólica en el féretro; deliciosa en el vergel; aliento en la guerra; descanso en la paz; claridad en la confusión, compañía en la soledad, consuelo a los desdichados; nueva gloria a los dichosos, en fin, descendiente del Cielo, y que nos llama a su contemplación (...)*⁴⁰. Todo lo cual le lleva a afirmar lo siguiente:

*(...) Por esto siempre fue de sentir que la Música puesta en letra eclesiástica, es moralmente imposible deje de ser religiosa, si ha de guardar propiedad, porque es su ser inocente y como el agua que, siendo diáfana, no tiene otro color que el que se le añade; y de aquí se sigue que es ciencia conforme a la razón, modestia y sociable (...) (La Música) es útil en general, útil respecto al músico y a ella misma; útil respecto al que la ejecuta, y al que la oye; útil, respecto a lo espiritual, y a lo temporal (...)*⁴¹.

Toda esa variedad de pareceres entorno al uso del estilo italiano en la música sacra, es sólo una pequeña muestra de lo que en sí significó este fenómeno a nivel nacional.

³⁹ Rodríguez de Hita, A: *Diapasón instructivo. Consonancias músicas y morales a los profesores de Música. Carta a sus discípulos*. Viuda de Juan Muñoz. Madrid. 1757. Sin foliar.

⁴⁰ Ibid. Sin foliar.

⁴¹ Ibid. Sin foliar.

El nuevo estilo en Italia

En Italia toda esta polémica también tuvo gran resonancia. Sus principales protagonistas fueron, por una parte, dos italianos, F. Algarotti⁴² y V. Manfredini⁴³, y dos españoles exiliados en Italia, Antonio Eximeno⁴⁴ y Esteban Arteaga⁴⁵. Sus teorías iban encaminadas a otros fines (la defensa de la música vocal, frente a la instrumental; la consideración de la Música como imitación de la Naturaleza, etc.).

Son cuestiones que no trataremos, por no referirse concretamente al tema que ahora nos ocupa. Cabe resaltar, sin embargo, algunas de las ideas de los dos grandes estetas españoles afincados en Italia _Antonio Eximeno y Esteban de Arteaga_ por cuanto en sus escritos, de modo indirecto, tratan el tema de la valoración estética del estilo italiano.

Las especulaciones de Eximeno se centran en demostrar que las reglas de la música tienen su fundamento en el placer auditivo; en otros términos, es contrario a la concepción matemática de la música⁴⁶. Asimismo critica duramente a todos los tratados teóricos y prácticos que recogen las complicadas técnicas de la polifonía clásica⁴⁷.

⁴² Algarotti, F: *Saggio sopra l' opera in musica*. 1755. Ampliado en 1762.

⁴³ Manfredini, V: *Difesa della musica moderna e dei suoi celebri esecutori*. 1788.

⁴⁴ Eximeno, A: *Dell'origine e delle regole in musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Barbiellini. Roma. 1774 (Traducción al castellano a cargo de Francisco Otero. Ed. Nacional. Madrid, 1978).

⁴⁵ Arteaga, E: *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*. Bologna, 1783.

⁴⁶ Así lo manifiesta en el Prólogo de su tratado *Dell'origine...*

(...) pero mirando la teoría de la música como cosa de poco momento y de ninguna consecuencia para el público, determiné combatir la muy antigua y general preocupación de que la música es una rama de las matemáticas.

Dado este paso, me correspondía demostrar que la música procede de aquellas modificaciones del lenguaje, que la hacen eficaz para deleitar los oídos y conmover los ánimos (Pág. 55).

⁴⁷ En su célebre *Don Lazarillo Vizcardi* escribe:

(...) en todas materias el gusto de la extravagancia se llama gótico, y gótico llamaba mi maestro aquel género de contrapunto, de cuyos artificios, entretejidos de varias y contrarias modulaciones, resulta una confusión

Para Eximeno, la *Música procede de aquellas modificaciones del lenguaje y, por tanto no cabe dudar de la identidad de la música con la prosodia (...) y que toda la variedad de tiempos y de notas, de que usa la música, son otros tantos pies de la poesía griega y latina*⁴⁸.

De ahí concluye otro de sus principios:

*(...) que serán más aptas para ejercitar la música aquellas naciones que hablan un lenguaje más grato al oído*⁴⁹.

Con esta tesis, como señala Enrico Fubini, Eximeno da un significado, absolutamente distinto y novedoso en Italia, a la relación entre la música y el texto de una composición⁵⁰. El tema en sí es complejo, especialmente si se trata a modo de especulación abstracta. Por ello, reservamos su estudio para el momento concreto del análisis entre ambas partes *_música y texto_* en las obras de Buono Chiodi.

Arteaga defendía abiertamente la supremacía de la música sobre el texto. Se basaba en el principio de que *el fin inmediato de las artes imitativas* (de la música) *es imitar a la naturaleza*⁵¹, como consecuencia la música italiana le merecía cierta estima, como demuestra en el siguiente comentario:

de voces y cantinelas, semejante a aquella con que en los siglos bárbaros se acompañaba el canto llano.

(Cf. op. cit. T.I. Pág. 31).

⁴⁸ Ibid. Pág. 56.

⁴⁹ Ibid. Págs. 55-59.

⁵⁰ Fubini, E: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Música. Madrid, 1986. Págs-. 220-221.

⁵¹ Entresacamos dos consideraciones de Arteaga, expuestas en su tratado titulado *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*. Madrid, 1789.

No hay objeto que no pueda revestirse de imagen corpórea, y que por consiguiente no sea capaz de imitación más o menos perfecta (Pág. 19).

Hay, pues, muchas cosas en la Naturaleza, que siendo feas por sí mismas, se convierten en bellas por medio de la imitación (...) Por la misma razón, hay otras cosas que siendo bellas en su género de imitación, se vuelven feas cuando se las saca de aquel género y se trasladan a otro (Pág. 43).

*(...) así también muchas cosas triviales y aun chabacanas en poesía, son maravillosas expresadas en música, como a cada paso se observa en las óperas que los italianos llaman "bufas", en las cuales no pocas arias y recitativos de ningún poético mérito, causan un efecto prodigioso en el teatro, cuando las revisten de notas músicas un Paisiello, un Sarti, un Piccini, u otro gran maestro*⁵².

Mientras tanto, el público disfrutaba con agrado de esa música de iglesia, si entrar en polémicas ni discusiones de ningún género.

Los músicos "prácticos" cultivaban, con mayor o menor intensidad, el estilo impuesto en toda Europa por los italianos. Las reacciones nacionalistas en España no surgieron hasta bien entrado el siglo XIX, cuando en el resto de los países europeos esa reacción comenzó a despertar ya en la década de 1770.

Como muestra de este entusiasmo por la música religiosa del momento, recogemos las palabras de Manuel Antonio Ortega:

Pero no examinemos de tan antiguo los prodigiosos efectos de este arte: Veamos en nuestros días, ¿quién será el que no se llene de un espíritu tierno y religioso al oír las primorosas composiciones de los famosos compositores don Pedro Aranaz y Vides, don Jose María Reynoso, don Diego LLorente y Solá? ¡Qué orador famoso, aun valiéndose de toda la energía y fuerza de su elocuencia, usando de los más escogidos períodos, de la más exquisita retórica, será capaz de

⁵² Ibid. Pág. 52.

*conmover nuestros afectos tan al vivo como las composiciones de estos grandes músicos? Digo grandes, pues estos, siguiendo el camino que prescribe la Naturaleza y uniendo al espíritu de la letra sus más sencillos pensamientos, arrebatan nuestras almas y hacen que nuestro espíritu se eleve a lo divino*⁵³.

2.2. Evolución del estilo musical de Chiodi

Buono Chiodi ha dejado un inmenso legado musical, compuesto en un breve tiempo. Por ello, en un principio, pensamos que no se podrían distinguir etapas o cambios de estilo en su obra. Sin embargo, al profundizar en el estudio de ésta, hemos llegado a la conclusión de que sí hay una evolución estilística en la obra de Chiodi; una evolución mínima, pero palpable.

Distinguimos tres períodos diferentes en la producción de Chiodi:

- 1. Período de formación (1750 - 1760)**
- 2. Período de consolidación (1760 y 1777)**
- 3. Período de madurez (1779 y 1783)**

⁵³ Ortega, M.A: *Disertación sobre la estimación que se debe dar a la Música y sus Profesores. Motivos del poco aprecio que se hace de los Músicos. Utilidades que los Señores Estudiantes sacarían, si la eligieran por su diversión.* Imprenta de Rico, por Manuel Rodríguez y Manuel de Vega. Salamanca, Año de 1791. - Cf. Siemens Hernández, L: *Valoración estética y sociológica de Manuel Antonio Ortega sobre los músicos de su época.* RMS. Vol. VIII, nº 1. Madrid, 1985. Págs. 135-138.

Primera etapa: 1750-1760

Es una etapa en la que el estilo de Chiodi se ciñe a las normas de la música italiana de su época.

El aspecto externo que presentan las partituras y particellas de estas obras es similar en todas ellas; las partituras están realizadas en sentido horizontal, y las particellas verticalmente. La caligrafía se diferencia también de la de otras etapas; es más cuidada, más escolástica, y se lee sin apenas dificultad alguna.

En estas primeras se observa la facilidad y agilidad que caracteriza la obra de Chiodi. Componía ya directamente, sin borradores; si tenía algo que enmendar lo hacía sobre los mismos papeles, por lo que en varias obras se hallan páginas enteras o parcialmente emborronadas. Pero esas enmiendas nunca son obstáculo para la comprensión general de la composición.

La estructura típica de estas obras suele ser tripartita (Allegro-Andante-Allegro), y "a concerto", es decir, con dos secciones rápidas que contrastan con una lenta.

Además de este contraste entre secciones, también hay con frecuencia un contraste interno, concreto y determinado en cada obra: un contraste, por ejemplo, entre las partes cantadas a pocas voces, y las partes en donde interviene el "tutti", formado por cuatro voces de "concerto" y otras cuatro voces de "ripieno". Otro tipo de contraste es el producido por la alternancia de partes puramente orquestales, y partes vocales.

Este uso del "estilo concertato", en la época en que lo utilizó Chiodi resulta casi un anacronismo; es sin duda el resquicio de un estilo que tuvo gran apogeo en Italia durante todo el siglo XVII y la primera mitad del XVIII, y en el que Chiodi se vio inmerso en el momento de comenzar su producción musical.

Algunos maestros de capilla españoles todavía componían según ese "estilo concertato".

El estudio de las obras de Enrique Manuel Villaverde _maestro de capilla de la catedral de Oviedo hasta 1775_ rebela, por una parte, un apego al barroco pleno español en las composiciones en latín (contraste de sonoridades, austeridad, presencia del contrapunto severo, etc.) y, por otra, a la música de estilo italiano en las obras en castellano (tendencia a la homofonía en las composiciones para varios coros, ornamentación y melodías prolongadas en las obras para solistas, etc.).

La obra de su sucesor, Pedro Furió, se aparta ya de esos esquemas; sus composiciones son más fluidas y expresivas; en ellas prima la homofonía, sin dar cabida a la presencia del "estilo concertato"⁵⁴ .

El desarrollo melódico en las primeras composiciones de Chiodi es bastante pobre; Chiodi recurre frecuentemente al uso de figuras retórico musicales, que, o bien intentan destacar términos o expresiones concretas, o bien prolongan la melodía, de modo que parece más extensa y más elaborada de lo que es en realidad.

Esas "melodías elaboradas" no son más que motivos melódicos que se van sucediendo a lo largo de la obra, sin llegar a ser un verdadero "desarrollo melódico". Algo similar apareció entonces en las obras de la inmensa mayoría de músicos italianos coetáneos de Chiodi⁵⁵.

En esas melodías apenas se observan saltos interválicos de consideración, ni tampoco disonancias o giros melódicos difíciles. No son obras virtuosas, realizadas para cantores o instrumentistas de notable valía.

Predomina la textura contrapuntística, que alterna con prolongadas melodías a solo o a dúo, con acompañamiento instrumental, muy ornamentadas y que son un claro reflejo del estilo del barroco italiano. Está presente también la homofonía, pero en menor medida.

⁵⁴ Casares Rodicio, op. cit. Págs. 151-165.

⁵⁵ Pestelli, G. op. cit. Págs. 43-92.

La armonía es también sencilla. Las modulaciones son suaves, siempre hacia tonos cercanos. Los cambios de tonalidad se generan generalmente a través de un acorde de séptima de dominante. Las cadencias responden al esquema V - IV - I ó I - VII - I y son el eje de toda composición.

Los cambios rítmicos, dentro de una misma sección o parte son mínimos; el contraste se presenta preferentemente entre dos secciones distintas y, ocasionalmente en el ritmo de las voces y el de los instrumentos. Está también presente el ritmo lombardo, las síncopas y los acordes rítmicos, y es ya general la ruptura de las melodías continuas del barroco italiano; esa nueva melodía predomina sobre el conjunto orquestal y, se fragmenta en pequeñas frases que se van sucediendo o repitiendo una y otra vez.

Son frecuentes también las marchas progresivas en el bajo continuo y los círculos de quintas, tan abundantes en el barroco pleno. Estas marchas y quintas sucesivas coinciden con textos con un especial significado, generalmente de carácter brillante, pero inestable.

Es habitual _no sólo en las obras de Chiodi, sino en la música de su época_ el uso del contrapunto imitativo (una voz se adelanta a cantar el nuevo texto e, inmediatamente, se incorporan las otras voces sucesivamente, cantando la misma melodía); esto supone la pérdida del sentido horizontal de la melodía y, como contrapartida, la tendencia hacia el verticalismo melódico.

Las obras de este período no aportan nada nuevo al estilo común de la época. Están realizadas con los mismos criterios que siguieron otros muchos músicos coetáneos, italianos o italianizados.

Dentro del repertorio que hemos analizado, corresponde a esta época el "**Credo a concerto**" (1750).

La antífona mariana "**Regina caeli**", la invocación "**Domine ad adiuvandum**", el motete "**Contra vos, o monstra horrenda**" y el salmo "**Dixit Dominus a 3 voces**" son obras que presentan también las características comentadas. Cada una de estas composiciones tiene un carácter distinto, dado que pertenecen a géneros diferentes y están compuestas para diverso número de vo-

ces e instrumentos. Sin embargo, en todas ellas resalta una notoria simplicidad de estilo y una abundante presencia de elementos típicos del barroco pleno (frecuente uso de figuras retórico-musicales, excesiva ornamentación en pasajes señalados, progresiones armónicas, destacado papel del bajo continuo, etc.).

Segunda etapa: 1760-1777

Chiodi demuestra tener un gran dominio del estilo del barroco pleno, y más concretamente, del barroco italiano, aunque la mayor parte de las obras de este período fueron compuestas en España.

El estilo de Chiodi, que había partido de los mismas bases del estilo común de su entorno musical italiano, adquiere un sello característico, que lo diferencia ya del estilo de otros músicos. Ese carácter propio se acentúa todavía más por el hecho de residir en un país extranjero, en donde ese mismo estilo tenía imitadores bastante mediocres.

Es difícil comparar la obra de Chiodi con alguna otra de un maestro de capilla español de la misma época. En el aspecto melódico, las composiciones de nuestro músico resultan mucho más expresivas, especialmente en las obras y pasajes para solista. Su estilo es italiano, genuinamente italiano, y no una mera imitación. La ornamentación, los giros melódicos, el fraseo, y todo lo que está relacionado con la melodía evoca la música italiana o italianizada de la época.

Cualquier composición del P. Soler, de Rodríguez de Hita, de Pedro Aranaz o de otros maestros de capilla coetáneos de Chiodi⁵⁶, resulta más sobria y austera y, por tanto, menos brillante, que cualquier otra de Chiodi.

⁵⁶ Cf. por ejemplo, *Tres motetes del P. Antonio Soler*, Transcr: Samuel Rubio y José Sierra, en TSM, Julio-septiembre de 1977. - *Confitemini Domino, motete a 8, con órgano obligado, sin violines, para la Pascua de Resurrección*, de Pedro Aranaz (1802), Transcr: Miguel M. Millán, en TSM. Enero-marzo de 1974, nº 627.

La cantidad y calidad de los cantores e instrumentistas de la catedral de Santiago, fueron fundamentales para su obra. Gracias a ello, Chiodi pudo trabajar con mayor soltura que otros muchos maestros de capilla españoles de la misma época.

A partir de 1770, Chiodi comienza a componer para 8 voces, en dos coros (uno de solistas y otro de refuerzo) y acompañamiento de toda la orquesta; y también para una voz solista, o para un dúo de cantores concretos. En esas obras el estilo "concertato" _aunque todavía está presente_ va dando paso a una textura homofónica, donde el concepto de "concerto" queda muy desdibujado, y pasa casi desapercibido. Junto a esto, Chiodi amplía el papel de la orquesta al poder contar con nuevos instrumentos (oboes y violas sobre todo).

Hacia 1777 su música ya tenía rasgos distintos a los del comienzo de su producción; mientras era objeto de admiración para unos, era motivo de escándalo para otros. Basta recordar las quejas manifestadas por el arzobispo Bocanegra en contra del aire mundano de la música de Chiodi, y la significativa respuesta del Cabildo compostelano ante tal protesta⁵⁷..

La inmensa mayoría de los maestros de capilla de las catedrales españolas, en el momento de situarse Chiodi en Santiago, ponían mayor esmero en las obras más directamente relacionadas con el culto (como las Misas, Lamentaciones y Salmos), pero en el resto de las composiciones se tendía a una simplicidad excesiva.

Esta desigualdad estilística puede verse, por ejemplo, en la producción musical del P. Soler; en las composiciones con textos en latín, utiliza sobre todo el contrapunto severo y, también el contrapunto imitativo⁵⁸; sin embargo, en sus villancicos predomina la textura homofónica y la alternancia de grandes trozos corales con otros de grupos vocales más reducidos, o con solistas⁵⁹.

⁵⁷ Alén, M. P: *Un síntoma de la crisis del italianismo...*

⁵⁸ Cf. *Motete Comeditis carnes* (1769), en TSM. Julio-septiembre de 1977.

⁵⁹ Cf. Rubio, S: *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*. Instituto de música religiosa de la Excm. Diputación provincial de Cuenca. 1979

En la obra de Chiodi de esta etapa están presentes todos los elementos señalados en la primera etapa. La evolución no consiste tanto en el estilo general de componer, como en el modo de utilizar ahora los mismos recursos.

En concreto, se advierte un cambio notable en la forma de estructurar cada una de las obras. En la etapa precedente predominaba la forma tripartita y "a concierto". En este segundo período las obras adoptan diversas formas según la naturaleza o significado del texto.

Por ejemplo, el "De profundis clamavi" que hemos analizado, a pesar de ser un salmo, no presenta una estructura responsorial ni antifonal; la forma que le ha dado Chiodi, sin embargo, se acomoda perfectamente al contenido del salmo en cuestión. En el "Miserere" Chiodi se muestra más tradicional ya que hace alternar versículos en canto llano con otros polifónicos. En el motete "Assumpsit Iesus" la estructura es bipartita. Y en la inmensa mayoría de los villancicos, emplea estructuras diferentes, según era habitual en este tipo de composiciones.

Los intervalos melódicos son más amplios en las obras de esta segunda etapa. Hay abundantes pasajes formados a base de acordes desplegados, o por simple sucesión de intervalos de terceras, cuartas u otros más amplios.

Son abundantes los pasajes con complejas florituras, más elaboradas y más prolongadas que los de la primera etapa; aparecen siempre que así lo requiera el texto, especialmente en donde se expresa un sentimiento de alegría o de gozo ("gaudent", "exultaberunt", "delectaberis").

Junto al contrapunto imitativo, en las obras a 8 voces abundan también los pasajes homofónicos y es más frecuente que en la primera etapa el diálogo entre los dos coros.

El ritmo adquiere en estas obras más variedad, más contraste y mayor rapidez. Son especialmente ágiles y fluidas las melodías de los instrumentos. Además, utiliza células rítmicas que se repiten con regularidad⁶⁰.

⁶⁰ Cf. epígrafe *Motivos melódicos* de este capítulo.

También son abundantes los pasajes con ritmos sincopados, tanto en las voces como en las partes instrumentales. Son pasajes que coinciden con frases o palabras que expresan movimiento o inquietud, y que recuerdan el estilo de Johann Christian Bach.

Como resumen, se podría definir esta etapa como la menos "brillante" en cuanto a la técnica de composición, pero también la más representativa del estilo de Chiodi. Quizás el ritmo de producción impuesto por sus obligaciones como maestro de capilla (sobre todo desde su llegada a Santiago), haya contribuido a que su modo de componer se uniformase o conformase según el estilo italiano o italianizado que se cultivaba entonces, tanto en Italia como en España.

Entre las obras analizadas en este trabajo, consideramos que pueden pertenecer a esta etapa el motete "**Assumpsit Iesus**", los salmos "**De profundis clamavi**" y "**Miserere**", la secuencia "**Dies irae**" y los villancicos "**Bulla, bulla**" (1770), "**Cúmplanse las profecías**", "**Las velas se recojan**" (1772) y "**Monarca poderoso**".

Tanto el motete como los dos salmos y la secuencia anteriormente citados; se desconoce la fecha exacta de su composición pero presentan un estilo similar al de las otras cuatro obras en castellano (que, ciertamente, se encuadran dentro de este período).

Tercera etapa (1778-1783)

La música de Chiodi fue duramente criticada por el arzobispo de la ciudad de Santiago, Francisco Alejandro Bocanegra, en marzo de 1778⁶¹. La protesta del Prelado, dirigida al aire poco apropiado de las composiciones de Chiodi para un templo como el de Santiago, parece ser más bien un ataque personal a Chiodi que una queja hacia su música. Su condición de italiano no era grata al arzobispo

⁶¹ Ibid.

Bocanegra, ya que entonces los italianos dominaban el ambiente teatral y operístico de España⁶².

Después del viaje realizado a Italia (entre 1777 y 1778)⁶³, comienza una nueva etapa en la producción musical de Chiodi. A partir de 1778, se observa un cambio en su estilo; no en el sentido que pretendía que siguiese el arzobispo Bocanegra; más bien, todo lo contrario. Desde entonces combinó el contrapunto severo con formas de componer típicamente operísticas. Es el momento en que el estilo de Chiodi se identifica más plenamente con el de los compositores italianos de su generación: el bilingüismo musical, presente también de algún modo en las etapas precedentes, se acentúa de modo especial en ésta. Las composiciones de esta época muestran el dominio tanto del contrapunto (en ocasiones, de estilo palestriniano) como de la melodía acompañada.

No abandonó el estilo característico de gran parte de la música italiana, sobre todo en lo que se refiere a las composiciones a solo y a dúo (con arias muy floridas, ritmos contrastados ...). Pero, junto a ello, aparecen en su repertorio obras con un contrapunto complejo, sumamente elaborado, y muy distante del contrapunto de su primera etapa de producción musical.

Al mismo tiempo, en estas obras se hace más frecuente la presencia de ritmos sincopados, la frase breve (generalmente de dos o cuatro compases), los pequeños motivos melódicos que se repiten constantemente en cada una de esas obras, sin llegar a constituir una frase ... Los rasgos característicos del barroco pleno convive con otros que se apartan ya de ese estilo.

Las obras de esta tercera etapa son muestra de una gran maestría, propias de un compositor con profundos conocimientos teóricos y de gran inspiración y habilidad compositiva. Son obras que, sin duda, hubiesen alcanzado mucha mayor difusión y fama si _después de la muerte de Chiodi_ no se hubiese implantado en la catedral de Santiago _al igual que en las más importantes iglesias de España_ un estilo muy alejado del camino iniciado por Chiodi en los últimos años de vida.

⁶² Cf. López-Calo, J: *El italianismo musical en España*, en "La ópera en España". Universidad de Oviedo, 1984.

⁶³ Cf. Ap. II, 20-24.

Pertenece a esta etapa la "**Lamentación a solo de alto**" (1779), la "**Lamentación a 8 voces**" (1781), la "**Misa solemne**" (1780), el salmo "**Laudate pueri**" (1778) y la **Marcha para abrir la Puerta Santa** (1779).

El himno "**Veni Creator**" (s.f.) también puede encuadrarse dentro de este período, dado que en él está presente un claro horizontalismo melódico. Pero también podría ser considerada como una composición realizada en cualquiera de las dos etapas anteriores, por la misma razón (la horizontalidad melódica).

Algo semejante ocurre con la antífona mariana "Regina caeli" y la secuencia "Dies irae"; en ambas composiciones tienen más peso las características propias de los dos primeros períodos. Sin embargo, no faltan otros rasgos que anuncian ya un cambio hacia la etapa de madurez del estilo de Chiodi.

Esto puede ser ilustrativo de cómo el estilo de Chiodi, si bien sufrió cambios a lo largo de los años, mantuvo siempre una coherencia, o una unidad, que es muestra de su modo personal de componer.

2.3. Voces e instrumentos

Análisis y distribución de las voces

A mediados del siglo XVIII era ya habitual componer para cuatro voces (SATB). El policoralismo vocal apenas se cultivaba. Como señala la Dr. M.A. Virgili: *(...) conforme avanza el siglo XVIII es esporádico el que las composiciones pasen de ocho voces, distribuidas en dos coros y, cuando lo hacen, con relativa frecuencia es un policoralismo falso, ya que es más una combinación de solo-coro-instru-*

mentos, o de dos coros que son en realidad uno, pues el segundo duplica el primero⁶⁴.

Buono Chiodi, por su formación musical profundamente italiana, al llegar a España ya estaba acostumbrado a la composición a cuatro voces. Francisco Valls, en su tratado de 1741, atribuye a los italianos esta práctica como algo propio de su estilo, asegurando ser de gran efecto, pero carente de verdadera maestría:

Acostumbran los italianos a trabajar sus obras no más que a cuatro voces, y después échanle un ripieno (que es duplicar aquellas voces, que viene a ser como un coro de capilla), lo que han tomado ya en España los compositores de poca monta, por ahorrar trabajo; entonces, cuando cantan todas las voces, pueden entrar los violines, y todos los demás instrumentos que hubiere con lo que se hace un lleno de música muy bueno, que en Templos grandes sale admirablemente⁶⁵.

En la segunda mitad del XVIII, la práctica de la composición a cuatro voces era ya totalmente aceptada por los maestros de capilla de las catedrales españoles. Se componía también para cinco, seis, siete, ocho y más voces por el peso de la tradición, según se lee en el tratado de Aranz-Olibares que este tipo de composiciones: (...) *eran peculiares de nuestra Nación Española*⁶⁶. Pero lo habitual como se ha dicho, era la composición para cuatro voces, o para 4 y 8 voces en dos coros.

⁶⁴ Virgili, M.A: *Voces e instrumentos en la música religiosa española del siglo XVIII*. NA. III, 2. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1987. Pág. 95.

⁶⁵ Valls, F. op. cit. Cap. XXVI. Fol. 175.

⁶⁶ Aranz, O. y Olibares, F: *Tratado completo de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la música, y principalmente en las catedrales de España*. Dispuesto en Salamanca por los profesores D. Pedro Aranz y Vides, maestro de capilla jubilado de la catedral de Cuenca, y D. Francisco Olibares, Presbítero Prebendado organista y Rector del Colegio de Niños de Coro de Salamanca. Año de 1807. Fol. 142.

Este estilo de composición fue ensalzado por algunos teóricos de la época, pues suponía un alejamiento de las complejidades contrapuntísticas del barroco, en favor de una mayor sencillez melódica y una inteligibilidad más clara el texto:

No hay duda de que la composición a cuatro voces es capaz de todos los primores del arte, es la más sencilla, la más inteligible, y la más agradable, pues al paso que aumentan voces, se aumenta la confusión y la dificultad de colocar las especies en sus respectivos puestos, y cuando las composiciones llegan a ser de siete u ocho voces se hace preciso, en algunos movimientos del bajo, ponerle saltos de difícil entonación, y de esto resulta muchas veces que la armonía peligre, porque no se entonan perfectamente⁶⁷.

También se componía para una, dos o tres voces, siguiendo igual criterio (la sencillez e inteligibilidad del texto). F. Valls en su tratado ya adelanta lo que luego será práctica habitual en España:

(...) en las composiciones a solo, a dúo, etc. ha menester saber otro arte, que es el estilo agradable de cantar aquella o aquellas partes para que la composición sea de buen gusto; supuestas estas razones diré que para componer a una voz sola, lo primero, lo más principal, y lo único a que debe atender, es al sentido de la letra, y acomodarle una composición adecuada, haciendo que la voz cante con mucha gracia, procurando que corra por un medio que se perciba, ni muy alta, que se fatigue, ni muy baja que no se oiga⁶⁸.

⁶⁷ Ibid. Fol. 142.

⁶⁸ Valls, F. op. cit. 135-135v.

Estas mismas sugerencias aparecen recogidas, sesenta años más tarde, en el citado tratado de Aranaz-Olibares:

*Se deberán poner siempre las voces con la mayor sencillez y naturalidad posible, pues si cantan fuera de su cuerda, y con pena, peligra la entonación, y peligra la armonía; pero muchas veces los pasos la música forzada son causa de no poder guardar el orden regular(...)*⁶⁹.

En la producción de Buono Chiodi hallamos todo este tipo de prácticas, realizadas con gran perfección.

En las obras en latín, se observa que un buen número de composiciones fueron realizadas originalmente para una, dos, tres o cuatro voces. A la inmensa mayoría de ellas, le añadió posteriormente un coro "di ripieno", que no es más que la duplicación de las voces principales.

Curiosamente, Chiodi usa las expresiones italianas coro "di concerto" y coro "di ripieno" únicamente en las obras que parecen haber sido compuestas en Italia. De hecho, en los villancicos _género que conoció al llegar a España_ nunca emplea esos términos, sino que escribe "Primo coro" y "Secondo coro", o también "1º coro" y "2º coro".

La mayor parte de las obras de Chiodi fueron compuestas para "4 y 8 voces"; es decir para cuatro voces "reales" y otras cuatro que sólo intervenían para reforzar o entablar diálogo con las primeras. Cuando en sus obras indica (...) *a ocho voces* en ningún caso se trata de voces reales.

En estas obras suele hacer uso del doble cuarteto SATB-SATB, aunque _como era habitual en España_ también compuso obras para SSAT-SATB; con

⁶⁹ Aranaz-Olibares, op. fol. 41.

menos frecuencia hallamos obras para SSTB-SATB. El "primer coro" era el de solistas y, el "segundo coro", el de todas las voces de la capilla de música.

En esta época los maestros de capilla de nuestras catedrales solían usar un bajo de segundo coro instrumental; en Chiodi también hallamos esta práctica, pero no es lo habitual en él. Precisamente, una de las "innovaciones" de Chiodi en la capilla de música de la catedral de Santiago, fue poner las bases para crear la plaza de "bajo" o "bajete" vocal, sin vinculación alguna con el bajo instrumental. Se diría que era consciente de lo valioso que resultaba esta voz para la buena armonía de la música; puso ya en práctica lo que pocos años después sería reconocido por todos los músicos y tratadistas. El Marqués de Ureña, por ejemplo, escribía en 1785: *(La Música) usa de las voces medias, que son más suaves, pero no excluye los tipos agudos ni los bajos profundos*⁷⁰.

No es casualidad que Chiodi haya recurrido al uso de ocho voces, divididas en dos coros, sobre todo en la composición de Misas, Motetes y Salmos. Era lógico, dado que estos géneros no se prestaban tanto a las innovaciones, fuesen del tipo que fuesen.

Para las obras en castellano, Chiodi usa preferentemente **4 y 8 voces**, en dos coros: el de solistas (que, pueden ser uno, dos, tres o cuatro voces) y el segundo (SATB ó y también SATy bajón).

Entre el repertorio de composiciones para menos de ocho voces, destaca con diferencia el grupo de las obras a solo, y más concretamente **a solo de tiple**. En cuanto al género, se observa que la mayor parte de estas obras para voz solista están destinadas al culto de la Eucaristía: Himnos (Pange Lingua, Tantum Ergo) y villancicos de Corpus y "Cuatros" al Santísimo. Estas composiciones están concebidas a modo de cantatas, con pasajes virtuosísticos, dado que fueron compuestas para las mejores voces de la capilla de música. Casi siempre aparece indicado en la partitura y/o en la particella el nombre del solista: los tiples José Ferrari y Feliz Pergamo, los contraltos Juan Brunelli y Carlos Mauro, los tenores Francisco Martínez y Sebastián Mercado y el bajo (sochantre) Sr. Gayón.

⁷⁰ Ureña, op. cit. Pág. 47-48.

Le siguen en orden de importancia las obras para **tres voces**, en general, para composiciones de poca extensión (introitos, letanías, partes sueltas de la Misa), y raramente para salmos (Confitebor, Dixit Dominus, Laudate Dominum, Miserere) y secuencias (Dies irae, Stabat Mater).

La mayor parte de estas obras a tres voces son para SAT ó para TTB; las menos son para SST, SAB y ATB. A muchas de estas obras Chiodi le añadió posteriormente el coro "di ripieno".

Las composiciones para dúo de voces son minoría en la producción de Chiodi; no suman una veintena, entre obras de pequeñas dimensiones y obras de mayor extensión (dos Lamentaciones, tres Tantum ergo, tres Salmos, un Dies irae, y varios villancicos). Salvo raras excepciones, la agrupación habitual es la de SA; son escasas las obras para SS, y sólo aisladamente se hallan composiciones para TB y ST.

En las composiciones para 4 y 8 voces predominan los intervalos de segundas, terceras, cuartas y quintas. En ocasiones, se presentan pasajes que se asemejan mucho a un recitativo acompañado, sobre todo, cuando esas ocho voces cantan en perfecta homofonía. Es decir, en estas obras, la melodía de cada voz se mueve por grados conjuntos y abarca una tesitura de escasa amplitud.

En las composiciones para voz solista o para dúo, la tesitura de las voces, aunque es amplia, no resulta excesivamente dilatada; puede alcanzar un ámbito de undécima. Raramente se encuentran pasajes en donde las voces se muevan por grados conjuntos. En cambio, son abundantes los intervalos de séptimas y octavas, ascendentes o descendentes, y extensas coloraturas, siguiendo el estilo del bel canto italiano.

La intervención de los instrumentos

Como señala la Dr. Virgili, a lo largo del siglo XVIII se intensifica de forma creciente la intervención de los instrumentos, bien sea actuando como solistas o como acompañantes⁷¹. En las obras de Chiodi esto es una realidad palpable; su legado musical muestra la superación de la reticencia inicial del uso de los instrumentos en las iglesias, y también el resultado satisfactorio del uso de los mismos, tras los primeros recelos de la primera mitad del XVIII.

En esa primera mitad del XVIII, la intervención de los instrumentos era considerada, en palabras de Francisco Valls, como un mero *adorno*:

*En cualquier composición eclesiástica o profana, hágase cargo el compositor que lo principal de ella son las voces, y que los instrumentos no son más que un adorno que se le añade*⁷².

Precisamente, en la producción musical de Chiodi, no sólo hallamos una técnica instrumental muy cuidada, sino también extensos pasajes a modo de "aperturas" (oberturas) o de simple tránsito entre dos partes diferentes de una misma obra. En su obra está presente ya la idea que expone el Marqués de Ureña en su tratado de 1785:

*(...) la Música instrumental puede ser útil en el Templo siempre que sea apropiada y manejada con discreción y arte filosófico*⁷³.

El papel de Chiodi, en cuanto a la renovación y puesta al día de los instrumentos de la capilla de música de Santiago fue decisivo, como ya hemos señalado en este trabajo. A partir de entonces quedó establecida la orquesta "clásica",

⁷¹ Virgili, M.A. op. cit. Págs. 99-100.

⁷² Valls, F. op. cit. Fol. 175-175v.

⁷³ Ureña, op. cit. Pág. 372.

constituida por dos oboes o/y flautas, dos trompas, cuatro violines, viola, violoncello, contrabajo (además de los órgano y los bajones, imprescindibles en cualquier iglesia.

Algunos de estos instrumentos comienzan a ser usados como solistas. En la producción musical de Chiodi hallamos obras en las aparecen pasajes de gran virtuosismo en solos de flauta, de oboe y también de "violino principale", acompañados por el bajo continuo.

No cabe duda de que Chiodi tenía un profundo conocimiento de los instrumentos, y pudo así sacarles el máximo partido. No hay que olvidar que se formó en un país dónde la práctica de la música instrumental estaba ya muy avanzada. Es más, nació en la misma ciudad dónde vivió y trabajó el célebre Gasparo di Salò, "inventore del violino" como afirman los habitantes del lugar.

Otro valioso dato, que puede dar idea del conocimiento de la técnica instrumental de nuestro músico, se deduce del hecho de que al trasladarse a España, trajo consigo diversas obras de músicos italianos coetáneos; entre ellas, se encuentran las particellas de "violino primo" y "violino secondo" de un "Dueto a 3" del Sig. de Giardini, que suponemos que corresponde a una obra del gran virtuoso del violín, Felice di Giardini, y la copia completa de una "Fuga a cuatro soggetti del Sig. Giuseppe Heidn" (sic), para dos violines y viola⁷⁴.

Además debió de ser un excelente organista. En Santiago no ha quedado recogida ninguna noticia referente a ello, pero en Italia, parece ser que se le conocía sobre todo por ser un "valente organista"⁷⁵ o gran "suonatore di organo"⁷⁶.

Chiodi, además, pudo disponer de buenos instrumentistas durante su magisterio en Santiago. Los más importantes eran extranjeros: Bernardo Gerrer, (de Bohemia) tocaba el clarín y el violín; Pascual Marinaro (napolitano), la flauta travesa y el oboe; Domingo Cangiani (napolitano) y Juan José Perrault (francés), el oboe, el violín y el bajón; Juan Reinaldi (italiano) el oboe; Gaspar y José Servida (italianos)

⁷⁴ Arch. MCS. Obras sin catalogar.

⁷⁵ Brunati, G: *Dizionarioetto degli uomini illustri della Rivera di Salò*. Milán. 1837.

⁷⁶ Valentini, A: *I musicisti bresciani e il Teatro Grande*. Brescia. 1894. Pág. 119.

la trompa; y Alejandro Palomino, Juan Peroli, y Caetano Piccini (italianos), junto con Santiago Leicdeq (francés) fueron los principales violinistas de la catedral en este período.

Tomando en su totalidad la producción musical de Chiodi se puede expresar, en porcentajes, el uso que ha hecho de los diversos instrumentos en sus composiciones:

Instrumentos	Porcentaje
Violines	en un 99 %
Trompas	en un 90%
Oboes	en un 25 %
Organo	en un 25 %
Viola	en un 20 %
Violoncello	en un 10 %
Dos órganos	en un 8 %
Violón	en un 6 %
Contrabajo	en un 4 %
Flauta	en un 2 %

La función de estos instrumentos está perfectamente definida en las obras de Chiodi.

Los violines realizan melodías de cierta envergadura, especialmente en los pasajes instrumentales, al comienzo, al final o en medio de una obra. Actúan, bien

conjuntamente, a distancia de terceras, bien por separado, realizando cada uno distinta melodía. En ocasiones también dialogan entre sí, intercambiándose los materiales y, su técnica de trabajo, deriva de las "sonatas a trío" del estilo italiano.

En esta época los violines se habían convertido en instrumentos imprescindibles en las iglesias. Era uno de los instrumentos mejor considerados; y es que su carácter expansivo de amplias dimensiones, su capacidad de sostener largas sonoridades, y su riqueza tímbrica _opaca y pastosa en los graves y brillante en el agudo_ lo hacían ser el instrumento idóneo, tanto para los pasajes solistas como para arropamiento de las voces. Se afirmaba que *el invento del violín había sido el más feliz que ha logrado la Música, y sin duda el que la ha elevado al grado de perfección en que hoy se halla, pues siendo de tan corto tamaño, peso y de sólo cuatro cuerdas, es el que nos hace sentir los afectos de nuestras pasiones y los sentimientos interiores y exteriores de nuestra alma*⁷⁷.

Las trompas eran consideradas como *muy necesarias para todo género de composiciones (...); (instrumento) utilísimo para el Templo, para el Teatro, para el campo y aun para las Academias; sin embargo no era conveniente asignarle melodías demasiado complejas, puesto que de lo contrario no dejan lucir las obras*⁷⁸. Chiodi las hace intervenir sobre todo en pasajes orquestales, y poco más; por lo general, se limitan a completar la armonía.

El uso de los oboes es más limitado en la producción de Chiodi. Cuando aparece, si actúan en pareja, suelen realizar una misma melodía, doblando normalmente a la de los violines; otras veces, se limitan a rellenar la armonía. En los villancicos suele intervenir un único oboe; no tiene desarrollo melódico, y ha sido añadido por Chiodi después de la composición de la obra.

Se le consideraba un instrumento *utilísimo para las composiciones por ser su voz muy parecida a la humana, y porque se puede resumir y dulcificar cuanto se quiera*⁷⁹.

⁷⁷ Aranaz-Olibares, op. cit. fol. 179.

⁷⁸ Ibid. Fol. 188.

⁷⁹ Ibid. Fol. 184.

El oboe, en algunas ocasiones, se suplía por la flauta, o viceversa. Era éste la flauta un instrumento *más adecuado para las composiciones de afectos tristes y amorosos, que para las de fortaleza y brillantez*⁸⁰.

Chiodi utilizó la flauta travesa, concediéndole además un gran protagonismo en algunas de sus obras. Puede verse, por ejemplo, en la "Lamentación a alto sólo de 1779 " y en la secuencia "Dies irae", ambas obras analizadas en este estudio. Ahí la flauta actúa en muchos pasajes como solista; otras veces imita la difícil melodía de los violines.

El órgano, en las obras de Chiodi, suele hacer de mero acompañante, sobre todo cuando interviene en solitario. Cuando participan los dos, su papel adquiere mayor protagonismo; en ocasiones doblan las mismas melodías, pero lo más frecuente es que cada uno tenga su propio papel; también sucede que en otras ocasiones el material sonoro va pasando de uno a otro. También es habitual que alternen pasajes de bajo alberti como otros más melódicos. Puede verse todo esto, por ejemplo, en la "Misa solemne" que analizamos, y también en todas las Misas solemnes o a ocho voces de Chiodi.

La viola, en las obras de Chiodi, en la mayor parte de las obras en la que aparece, fue añadida posteriormente por él mismo, como ya se ha dicho. En España este instrumento apenas se usaba en la música religiosa de la época. Chiodi, sin embargo, hizo un uso bastante frecuente de ella, seguramente debido a su formación italiana, y a su familiaridad con los instrumentos de cuerda. La viola "alta", que era la que se usaba en las iglesias, era considerada tan perfecta como el violín en sus intervalos (instrumento) *utilísimo en las composiciones, pues unas veces sirve para llenar las especies que faltan a la armonía, y otras va con el bajo en octava alta*⁸¹.

La viola en las obras de Chiodi actúa con independencia respecto a los otros instrumentos, pero lo habitual es que doble el bajo continuo y, con menos frecuencia a los violines, o simplemente interviene como un instrumento de relleno.

⁸⁰ Ibid. Fol. 183.

⁸¹ Ibid. Fol. 180.

Es significativa la indicación de Chiodi en una *particella* de violoncello: *violoncello obbligato, siue (sic) per viola*⁸².

Por lo que respecta al violón y al violoncello, instrumentos similares pero no iguales, Chiodi los trata de distinto modo. La parte del violón aparece cifrada y la del violoncello no; además, no hace uso de ellos en todas las obras; aparentemente, no se explica el porqué aparecen en una obra u en otra; ni tampoco el porqué de la selección de uno de los dos para intervenir en una obra concreta; son muy pocas las ocasiones en las que aparecen juntos en una misma pieza musical (Salmo "Confitebor tibi, Domine" a tres voces, nº 145 de nuestro catálogo, Secuencia "Stabat Mater a cuatro voces", nº 228 de nuestro catálogo).

Sólo se puede señalar que Chiodi hace uso del violoncello casi exclusivamente en los *Tantum ergo* y otras composiciones de corta extensión en latín; nunca en los villancicos.

En cuanto al contrabajo, en opinión de los músicos de entonces era *un instrumento excelente, el más útil y necesario para la orquesta, que la abraza con su profundo y bajo sonido. Por poseer una sonoridad tan grave era preciso anotar sus sonidos una octava alta del que se oye en razón de que si se pusiese según corresponde sería preciso añadir rayas por debajo de la pauta, en términos que confundirían a sus profesores(...)* Es un instrumento que solo debe usarse en las composiciones para bajo fundamental, pues aunque hay profesores muy hábiles de él, su grandor y lo serio de sus cuerdas, no permite su manejo con agilidad⁸³. Pese a todo, Chiodi resaltó el valor de este instrumento; y puso interés en que un antiguo niño de coro de la catedral aprendiese a tocarlo con perfección⁸⁴.

Chiodi hizo uso del contrabajo también en las composiciones en latín; sólo aparece en un par de villancicos.

Sobre el uso de los bajones hay puntos poco claros. Como instrumento realizador del bajo continuo, es de suponer que era usado en gran número de com-

⁸² Salmo Dixit Dominus, nº 153 de nuestro catálogo.

⁸³ Ibid. Fol. 181-182.

⁸⁴ Cf. Ap. III, 37.

posiciones; sin embargo, en escasas ocasiones aparece especificado con ese nombre ("bajón"). Lo más frecuente es que haya en cada composición varias partituras para "basso", "bajo", o "acompañamiento". Es de suponer que uno de esos papeles era para el bajón.

Por lo que se deduce también de la documentación utilizada para este estudio, en la catedral de Santiago, a comienzos del siglo XIX, todavía no se usaba el instrumento moderno equivalente al antiguo bajón: el fagot.

En el tratado de Aranaz-Olibares (1809), se especifica claramente la diferencia entre uno y otro. El bajón *_dice_ (...) es más tosco que el fagot, no es tan profundo, pero más fuerte; es utilísimo en las iglesias para las músicas de atril o facistol, para el canto llano y fabordones*⁸⁵.

Además de esta intervención de los instrumentos como acompañamiento de las voces, durante el magisterio de Chiodi también se practicaron en la catedral "conciertos" en los que participaban los violines y otros instrumentos de cuerda⁸⁶.

En esa época se reconocía el valor "espiritual" que podía derivarse de esos "conciertos". Por una parte, en palabras del Marqués de Ureña para *los contemplativos*, la música instrumental era (...) *como un socorro para recoger el alma mientras se ora*⁸⁷. Por otro, esa música instrumental era *_según el mismo autor_ útil en el Templo (...) siempre que sea apropiada y manejada con discreción y arte filosófico*⁸⁸.

Además, ya existía una conciencia clara respecto a cómo debían agruparse los instrumentos para la interpretación de "conciertos". En 1778, el P. Francisco de Santa María advertía de este modo *a los que empiezan a componer*.

⁸⁵ Aranaz-Olibares, op. cit. Fol. 189.

⁸⁶

(...) se acordó que se observe el acta tocante a que los músicos alternativamente (...) toquen conciertos en todas las funciones clásicas y de reliquias, lo que hagan cumplir los Sres. Contadores.
(Cf. Ap. I, 106).

⁸⁷ Ureña, op. cit. Fol. 356.

⁸⁸ Ibid. Fol. 372.

*(...) los instrumentos son parte muy principal en las obras de música, porque muchas veces forman un cuadro perfecto, como cuando hay dos violines, viola y bajo; que los dos violines regularmente son como dos tiples, la viola hace las veces de alto y, el bajo, de acompañamiento*⁸⁹.

Consideramos, finalmente, que en la obra de Chiodi está perfectamente logrado el equilibrio entre voces e instrumentos; en otros términos, voces e instrumentos están tratados con una técnica muy cuidada, de modo que, ambas partes cumplen una función específica y se complementan; la técnica vocal y la técnica instrumental se conjugan armónicamente, sin perder su carácter: las voces son tratadas como voces y los instrumentos como instrumentos, no como imitadores de las voces.

2.4. La melodía. Música y Retórica

En las ideas estéticas de los teóricos de la música de mediados del siglo XVIII, melodía y armonía eran dos elementos de la música enfrentados.

⁸⁹ Cf. Santa María, F. op. cit. Pág. 208.

Para unos, la melodía era algo natural, una manera peculiar de imitar la naturaleza:

(...) aunque la música se proponga por objeto imitar la naturaleza, y realmente la imite con su instrumento propio, que son los sonidos, sin embargo su imitación no es tan evidente ni tan clara como la de la poesía, escultura y pintura. (...) Imita pues la naturaleza, pero como la imita más oscuramente que las demás artes representativas, y esto con una sola parte que es la melodía. La armonía no hace más que alterar la naturaleza, en vez de representarla, aprisionando el acento natural, reduciéndolo a intervalos y desechando toda inflexión que no sea apreciable, es decir, que no pueda tener lugar en el sistema músico⁹⁰.

Sin embargo, para otros teóricos, como el marqués de Ureña, la melodía era el resultado de una elaboración "artificial":

(...)es la ortografía universal del género humano, corregida por el arte⁹¹.

Y para un tercer grupo, entre los que se encuentra Roel del Río, la melodía era el resultado de la combinación de naturaleza y arte:

(...) El objeto material de la Música es el Sonido Harmónico (...) y el (objeto) formal, la artificiosa disposición, o el concertado uso de ese

⁹⁰ Arteaga, op. cit. Pág. 118-121.

⁹¹ Ureña, op. cit. Pág. 378.

*mismo sonido y de esas mismas Especies así proporcionadas y medidas*⁹².

En la práctica, la melodía era el alma de la composición. Y, para los músicos italianos, todavía más. En realidad, defender la música italiana era defender el peso de la melodía sobre el de la armonía.

Leonard G. Ratner en su libro titulado *Clasic Music, Expression, Form, and Style*⁹³ dedica un capítulo al análisis de la melodía "clásica". Cita abundantes ejemplos, tanto teóricos como prácticos sobre el concepto de la misma, haciendo referencia no sólo a la música del período "clásico" por antonomasia, sino también tomando múltiples datos de la etapa comúnmente denominada "preclásica".

Ratner reconoce que la melodía es el punto de apoyo básico para la expresión y para la retórica musical. También afirma que las estructuras melódicas básicas son pocas, y están elaboradas sobre las variantes de las progresiones de los grados I - IV - I y I - IV - V - I.

La unidad básica de la melodía del siglo XVIII, señala Ratner, son las *melodic figures*, o lo que es lo mismo, las figuras "retórico-musicales"⁹⁴.

En efecto, toda la melodía del siglo XVIII, especialmente la que está más próxima a la estética del barroco, es un puro artificio basado en la combinación de diversas figuras tomadas del arte de la Retórica y aplicadas a la Música.

José-Vicente González Valle en su artículo *Música y Retórica: una nueva trayectoria de la 'Ars Musica' y la 'Música Practica'* explica el tema con todo detalle⁹⁵. Basándonos en ese trabajo realizaremos un estudio general de la melodía y las figuras retórico-musicales que aparecen con más frecuencia en la obra de Chiodi.

⁹² Roel del Río, op. cit. Pág. 48.

⁹³ Ratner, op. cit. Schirms Books. 1980. Londres. Págs. 81-107.

⁹⁴ Ibid. Págs. 91-92.

⁹⁵ González Valle, op. cit. RMS, vol. X, nº 3, 1987. Págs. 811-841.

Estas son empleadas como medios para describir, o imitar lo más fielmente posible lo que el texto o cada palabra del texto significa, para motivar los sentimientos de quien escucha esa música. Esteban de Arteaga expresa perfectamente este concepto cuando dice: (...) *La imitación de la melodía consiste en pintar con sucesión progresiva de sonidos agradables los objetos físicos y morales de la naturaleza, moviendo los afectos de quien la escucha*⁹⁶.

Son muchas y muy variadas las figuras retóricas usadas por Chiodi en sus obras. Trataremos de señalar aquellas que resaltan más o contribuyen a dar un matiz peculiar al significado del texto o al discurso de la melodía.

Según lo establecido por González Valle en el citado artículo, distinguimos seis tipos de figuras retóricas musicales:

1. Figuras descriptivas

Anábasis. Se trata de melodías ascendentes, que intentan sugerir la idea de elevación, exaltación o júbilo de un texto, de una expresión o de un término concreto. En las composiciones de carácter religioso es frecuente que aparezcan en pasajes en los que está presente o se intuye el tema de la Ascensión del Señor, la Asunción de la Virgen, o la Transfiguración; o también en aquellos otros en los que se quiere expresar un sentimiento de alegría (acompañando a la palabra "Alleluia", por ejemplo) o de grandeza (unido a términos como "Gloria", "exaltabit", etc.).

En las obras analizadas de Chiodi podemos señalar varios ejemplos concretos.

- En la "Misa solemne", en la parte del Gloria, la palabra 'Altissimus' (c. 410), reforzada por una melodía ascendente.

⁹⁶ Arteaga, op. cit. Pág. 122.

- En el motete "Assumpsit Iesus" volvemos a encontrar la misma melodía ascendente en la palabra 'Transfiguratus' (cc. 22-24, 24-26). Se justifica perfectamente, puesto que la Transfiguración del Señor tuvo lugar en las 'alturas', es decir, los Apóstoles fueron testigos de cómo Cristo se elevaba y se transfiguraba a la vez.

- Lo mismo sucede en el salmo "Laudate pueri" cuando aparecen los términos 'Caeli gloria' (cc. 101-104); y en el salmo "Miserere", en la expresión 'munda me' (cc. 83-85), que en el contexto de este salmo es una súplica "elevada" a Dios.

Catábasis. Es la figura que se contrapone a la anterior. Se trata de melodías descendentes, a las que el compositor recurre para expresar una humillación o servidumbre; una caída de estado de ánimo; algo negativo, incierto o sombrío; o también, la caída real o metafórica de algún objeto concreto o abstracto.

- Un ejemplo evidente se halla en el "Credo a concierto", cuando aparece la palabra "descendit" (cc. 154ss).

- En la "Lamentación a ocho voces" también hay una melodía descendente en la letra del alefato "Aleph" (cc. 15-17), que es indicativa de una especie de queja o 'lamento'.

- En el enigmático motete "Contra vos, o monstra horrenda", está presente esta figura siempre que aparecen las palabras 'averni' (infiernos) (cc. 29-30, 60-61), 'tenebrosi' (tenebrosos) (cc. 29-30, 62-63), 'caeci' (oscuro, misterioso, sombrío) (cc. 60-61) y 'mortem' (muerte) (c. 88).

- En el salmo "Dixit Dominus a tres voces" coincidiendo con la palabra 'conquassabit' (sacudir, conmover) (c. 313-315, 331-332).

Circulatio. En música este término se refiere al uso de unos giros melódicos que forman círculos o movimientos ondulatorios. Mediante este recurso se intenta crear un climax especial de confusión, complejo, e incluso paradójico; o también se usa para expresar un estado de desconcierto ante algo inesperado.

Es una figura que aparece con relativa frecuencia en la obra de Chiodi.

- La hallamos, por ejemplo, en la melodía de la frase 'assumpsit Iesus' (cc. 9-10, 15-16); la melodía se dispone en forma de "línea ondulante", para crear un efecto vaporoso, difuminado, reflejando así el clima en que tuvo lugar la Transfiguración, en medio de un ambiente nebuloso, de cierto misterio.

- También en el motete "Contra vos, o monstra horrenda" aparece la misma figura en la frase 'campo armata' (c.32): algo natural e inofensivo (el campo) contra-puesto a algo artificial y dañino (las armas).

- En el salmo "Miserere" acompañando a la palabra 'sapientiae' (c. 151), término que se opone a los dos que le preceden "occulta e incerta": (...) *Ecce enim veritatem dilexisti: incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi* (Mira, pues, que amaste siempre la verdad; lo más desconocido y recóndito de tu sabiduría me lo has manifestado).

En el mismo salmo, aparece en expresiones con sentido paradójico: 'exultabunt ossa humiliata' (cc. 179-182): se *alborozaron* mis huesos *quebrantados*; en 'cor mundum, crea in me Deus' (cc. 220-221): Crea en *mí* (*pecador*), oh *Dios*, un corazón *limpio*.

Fuga. En nuestra opinión, consideramos que la palabra "fuga" se refiere a un tipo de forma musical perfectamente definido. En el ámbito de las figuras retórico-musicales, quizás debería hablarse de "imitación" o pasaje "fugado".

Dado que González Valle la considera como una verdadera figura retórico-musical, la tomamos como tal, puesto que, en esencia, tanto si se aplica esta palabra a la melodía como al estilo de composición, el significado y contenido del término en cuestión no varía. Se trata de una "persecución" de diferentes voces o partes que integran la composición; cantando esas voces un mismo diseño melódico.

- Aparece casi siempre en los finales de las composiciones que concluyen con el 'Amen'.

- Y también, por ejemplo, en el Gloria de la "Misa solemne", cuando distintas voces, por separado, van cantando un mismo fragmento musical al pronunciar las palabras 'laudamus', 'benedicimus', 'adoramus', 'glorificamus' (cc. 101-104). O en el comienzo del 'Cum Sancto Spiritu' (cc. 490-492, expuesto por el contralto, y en cc. 494-496, cantado por el tiple).

2. Figuras melódicas

Exclamatio. Mediante intervalos ascendentes más o menos amplios (mayores, menores, aumentados, disminuidos) se intenta expresar el grado de afecto que se quiere transmitir. Es frecuente hallar este recurso en composiciones cuyo texto es más bien de carácter dramático, o más emotivo.

Hay múltiples ejemplos, tanto en las composiciones en latín, como en las composiciones en castellano. Es una figura que rompe el esquema melódico pre-existente, al intercalar un salto interválico desproporcionado en el contexto en que aparece.

- Hallamos un ejemplo en la "Lamentación a solo de alto": en la palabra 'desirabilia' aparece un intervalo de 7^om ascendente (c. 9); y varios intervalos de 6^om (en el melisma de la letra del alefato 'Caph', cc. 31 y 32),

- En el motete "Contra vos, o monstra horrenda": una 7^om ascendente (cc. 32-33) en la frase 'campo armata'.

- En el salmo "Dixit Dominus a tres voces": un salto de 6^om ascendente en la repetición de la palabra 'iuravit' (c. 217). En la misma obra, también hay un salto de 5^o M ascendente entre 'non poenitebit' y 'iuravit' (cc. 220-221).

- También en el villancico "Monarca poderoso" Chiodi permite un tritono en la frase exclamativa '¡Ay, ay, qué dolor!' (c. 115).

Sinéresis. Se trata de un desplazamiento del acento natural de una palabra con el fin de hacerla destacar en el conjunto de una idea. Puede producirse por la fusión de dos sílabas en una sola nota, o también colocando una ligadura sobre un breve diseño melódico.

Suele presentarse en textos en los que hay cierta tensión emocional, o un estado de continua inquietud, por ejemplo.

Aparece con mucha frecuencia en los pasajes sincopados, en los cuales el acento principal, en lugar de caer en parte fuerte de un compás, se desplaza a una parte débil o fracción débil de parte. Esto crea ese estado de tensión continua.

- Puede verse un ejemplo en la antífona "Regina caeli", en el melisma "alleluia" (cc. 31-35, 73-85); y también en la "Lamentación a solo de alto", en los melismas de 'retorsum' (cc. 128-130), 'confectam' (cc. 148-150) y 'qui non potero' (cc. 191-195).

- También hay un cambio de acentos en el pasaje del "Dixit Dominus a tres voces" (cc. 14-52) donde se repite la frase "dixit Dominus, Domino meo"; la palabra 'dextris' en ocasiones comienza en parte fuerte de compás, y otras veces en parte débil (cc. 14-52).

- Con menos frecuencia aparece en las composiciones con texto en castellano, por tener éstas un carácter más jovial y liviano. En el villancico "Monarca poderoso", aparece en el recitativo: el acento está forzado (no se corresponde con el verdadero acento gramatical) en la palabra 'Natal' (c. 8).

3. Figuras de pausa

Homoioteleuton. Consiste en la división de los períodos de una frase, por medio de pausas breves, para conseguir el efecto de reiteración.

- Es frecuente que aparezca, sobre todo, en los pasajes melismáticos, como medio de prolongación de los mismos; por ejemplo, en el "Regina caeli" la hallamos en la coloratura de 'resurrexit' (cc. 191-195).

- También hallamos este recurso en el villancico "Monarca poderoso", en 'has ocultado': la expresión verbal está dividida por un silencio situado en medio de los dos términos (c. 4). Así se interrumpe el discurso fluido y natural de la melodía y se hace más patente la idea general del texto.

Tmesis. Es una de las figuras de pausa que consigue crear un efecto realmente apreciable. Consiste en la interrupción de una línea melódica o de una palabra _de un modo violento_ para indicar un estado de dolor o de simple anhelo.

- Un ejemplo es el que hallamos en la secuencia "Dies irae", en el pasaje cuya letra es 'quantus tremor est futurus, quantus iudex est venturus' (cc. 86-100). Cada una de las palabras de esas dos frases aparecen separadas entre sí por un silencio de corchea. Algo similar ocurre en el pasaje del 'mors stupebit' (cc. 211-213); en el prolongado melisma 'iudicetur' (cc. 283-293); en el pasaje melismático de 'cassus' (cc. 424-429).

- También aparece en el motete "Contra vos, o monstra horrenda", en la palabra 'mortem' dividida en dos partes por varios silencios de corchea repartidos periódicamente a lo largo del melisma (cc. 79-82).

4. Figuras enfáticas

Analepsis. En música tiene el mismo significado que en la retórica: repetición de un fragmento melódico a la misma altura, para dar énfasis, subrayar o enfatizar a una palabra o un motivo o frase musical.

Es un recurso que aparece en múltiples ocasiones. Como muestra se pueden citar los siguientes ejemplos:

- En la antifona "Regina caeli", la repetición del 'alleluia' (cc. 114-116, 118-120), palabra de especial relieve en el Tiempo Pascual.

- En el "Domine ad adiuvandum", al repetirse la palabra 'Domino' (cc. 79-80, 80-81), y también en el pasaje del 'gloria' (cc. 108-109, 110-111). Ambos términos merecen ser resaltados dentro del contexto de esta invocación.

- En la "Misa solemne", en el pasaje 'et Unam Sanctam Catholicam...' (cc. 752-753, 754-755), para resaltar uno de los Dogmas del Credo.

- En el motete "Assumpsit Iesus", en el pasaje 'se orsum excelsum' (cc. 20-21), para reiterar la importancia del acontecimiento de la Transfiguración.

- En el salmo "Dixit Dominus a tres voces" en la repetición de 'Dominus' (cc. 8-9, 10-11), en 'Domino meo' (cc. 12-14, 15-17), etc.

- En el salmo "Miserere" en la repetición de la misma melodía en frases o palabras iguales que están entrelazadas _por tener un significado semejante_ o una idea similar: 'amplius lava me' y 'ab iniquitate mea' (cc. 72-75 y 76-79); en 'et exultabunt' (cc. 196-197 y cc. 198-199), en 'crea in me Deus' (cc. 226-230), en 'mihi laetitiam' (cc. 259-260), en 'spiritu principali confirma me' (cc. 264-265).

- En la secuencia "Dies irae" en los siguientes pasajes: 'solvet saeculum in favilla' (cc. 21-22, 23-24 y cc. 56-57, 58-59); en 'cuncta stricte discussurus' (cc. 90-91); 'Tuba mirum spargens sonum' (cc. 170-171, 172-173 y cc. 176-177, 178-179).

- En el villancico "Bulla, bulla", repetidas veces, desde el comienzo de la obra, hasta el final. Un ejemplo, es la repetición de la melodía 'bulla, estruendo' (cc. 9-10 y cc. 10-11), y también 'ha de sonar' (cc. 20-21 y cc. 21-22) y en 'bulla, estruendo, ruido fuerte y estrepitoso' (cc. 50-52).

Anaploque. Es una figura que encierra el mismo sentido, tanto en la retórica como en la música. Se trata de la unión de dos coros en un momento que es final para uno de ellos y comienzo para el otro. Se produce así una concatenación de ideas (gramaticales o musicales) que aseguran la continuidad y unidad de la composición.

Se puede observar esto en varios pasajes de la "Misa solemne":

- En el Kyrie, cuando el primer coro acaba con el 'eleison' y el segundo comienza de nuevo 'Kyrie' (c. 30).

- En el Gloria, en el pasaje del 'gloria Dei Patris' (cc. 490).

- En el Credo, cuando el primer coro finaliza con el Amen, y el segundo comienza con 'et vitam' (c. 808); y también cuando el segundo coro finaliza con 'saeculi' y el primero empieza 'Et vitam' (c. 811), etc.

- También aparece en el salmo "Laudate pueri", en donde el primer coro está constituido por el contralto solo, y el segundo por las cuatro voces SATB. En el c. 79, por ejemplo, el contralto (primer coro) concluye la frase 'laudabile nomen Domini', mientras el segundo comienza de nuevo la misma frase.

Se pueden ver más ejemplos en las otras obras para dos coros que hemos analizado: "Lamentación a ocho voces", "Assumpsit Iesus" y "Miserere".

Climax o gradatio. Ambos términos denotan ya su propio significado. Desde el punto de vista musical consiste en que se va repitiendo un fragmento melódico, en una tesitura cada vez más aguda; con ello se crea ese "climax" o efecto de máxima tensión.

Es uno de los recursos que aparece con más frecuencia en la música de la época, dado que era habitual la intención de subrayar situaciones de suma exaltación o de profundo dramatismo; en las obras de Chiodi se presenta generalmente en pasajes melismáticos.

- Hallamos un ejemplo en la antífona "Regina caeli" en tres ocasiones, coincidiendo con el melisma de la palabra 'alleluia' y 'resurrexit' (cc. 39-43, cc. 51-52 y cc. 100-106). La palabra 'resurrexit' (cc. 100-106) y la expresión de júbilo 'alleluia', son sin duda las más importantes de toda la antífona, dado que esta breve oración se recita sólo en el Tiempo Litúrgico que comienza precisamente con el Domingo de Resurrección, y es como un cántico de alegría.

- En la invocación "Domine ad adiuvandum", en la repetición de la palabra 'festina' (cc. 45-46), palabra que significa apresurarse, darse prisa, y que hace más apremiante la invocación.

- En la "Lamentación a solo de alto", en el melisma sobre la palabra 'potero' (cc. 192-195); la frase completa "non potero surgere" refleja con más intensidad la sensación de impotencia.

- En la "Misa solemne" en el melisma de la palabra 'gloriam' (cc. 200-201), con lo cual parece engrandecerse más el significado de la palabra 'gloria'.

- En el motete "Contra vos, o monstra horrenda" en el melisma de 'quaero' (formado por una sucesión ascendente de tresillos) (cc. 43-44). Se intensifica el sentimiento "trágico" de toda la composición y, en concreto de la frase 'mortem quaero strages volo' (pido la muerte, la ruina quiero).

- En la secuencia "Dies irae", en el melisma 'iudicetur' (cc. 283-288), donde aparecen tresillos que se suceden en una progresión ascendente; y también en el pasaje 'cum vix iustus sit securus' (cc. 330-335), que corresponde a la última frase interrogativa del versículo en el que el salmista expone, con intensidad creciente, su preocupación: "¿Qué diré entonces, miserable de mí? ¿Qué patrón invocaré cuando apenas el justo está seguro?".

Epístrofe. Es una figura que produce como un efecto de "ritornello" ya que se trata de la repetición de un mismo fragmento melódico al final de frases diferentes, para dar énfasis a una expresión.

Consideramos que, al menos en la obra de Buono Chiodi, no se trata tanto de una figura retórico-musical como de un tipo de cadencia peculiar de su estilo.

Se pueden ver ejemplos variados cada vez que se repite un breve esquema melódico que, con frecuencia, cierra un período o una frase musical.

- En la invocación "Domine ad adiuvandum", al finalizar el 'sicut erat' (c. 171).
- En la "Misa solemne" al final de 'gloriam tuam' (cc. 254-255). Otro motivo semejante, que tiene la misma finalidad de cerrar un período o frase musical, es el que aparece en la palabra 'Christe' (cc. 422 y 430), también en la citada Misa.
- En el motete "Assumpsit Iesus" en la primera cadencia sobre la palabra 'Iesus' (c. 11); y también al finalizar el melisma de 'eos' (c. 30 y 53).
- En el salmo "Laudate pueri" al concluir una frase con la palabra 'saeculum' (cc. 49-50), y también al acabar con la palabra 'Domini' (c. 79), etc.

Epizeuxis. Quizás sea la figura retórico-musical capaz de producir un efecto de "reiteración enfática" más evidente. Esto se logra mediante la repetición de un mismo fragmento melódico un grado más alto o más bajo, para dar o quitar importancia a una idea. Aparece en múltiples pasajes de las composiciones de Chiodi y de todos los músicos del barroco italiano de su época.

Se trata de una figura que en ocasiones es muy similar a la gradatio, sobre todo cuando la melodía es ascendente.

- Aparece en la antifona "Regina caeli", en el melisma del 'alleluia' (cc. 75-80), para dar más realce a dicha palabra.
- En el "Credo a concerto", en la repetición de la frase 'sub Pontio Pilato' (cc. 259-260 y 261-262), también para aumentar la importancia de dicha frase.
- En la "Lamentación a solo de alto" al reiterar la súplica mediante la repetición de la palabra 'attendite' (cc. 70-71); acentuando el sentido de 'infirmata' (destruida)

(cc. 181-182 y 182-183); y también para resaltar más la invocación 'Jerusalem, Jerusalem' (cc. 202-203 y 203-204; cc. 207-208).

- En el motete "Assumpsit Iesus" en el melisma 'eos' (cc. 46-49); al ir ascendiendo la melodía aumenta el efecto de elevación, acorde con el momento de la Transfiguración.

- En el salmo "Dixit Dominus", al entonar la palabra 'conquassabit' (sacudirá, estrellará) (cc. 302-303, 304-305, 309-310, 311-312).

- En el salmo "Miserere", en la repetición de la melodía correspondiente a la expresión 'a peccato meo' (cc. 61-62), a modo de preparación de la súplica que viene a continuación ('munda me').

Mímesis. La palabra "mímesis" no necesita explicación alguna. En música se trata de una repetición musical de un motivo en otra voz, o incluso en la misma. Se asemeja a una fuga entendida como imitación.

Esta figura, en las obras de Chiodi, contribuye a crear un efecto de unidad, dado que el motivo melódico que se repite imprime un carácter peculiar en la obra en que aparece.

- Se puede ver un ejemplo en el himno "Veni Creator" (c. 28), la palabra 'superna' es entonada por el contralto y, poco después (c. 30) reaparece la misma melodía en 'gratias', cantada por el tiple. Lo mismo sucede en el c. 33, donde el contralto canta 'quae' y en el c. 34, donde el tiple repite igual melodía para la misma palabra.

- En la invocación "Domine ad adiuvandum", en donde el tiple entona primero la palabra 'Domine' (cc. 37-38), y la repite, a modo de imitación, el tenor (cc. 39-40).

- En el salmo "Dixit Dominus a tres voces" en el pasaje de los cc. 314-316: el tenor 2º comienza entonando la palabra 'conquassabit', con una melodía que imita inmediatamente el tenor 1º. En el mismo salmo, la melodía del tenor 2º en 'De to-

rrente...' (352-355) es repetida por el bajo (cc.371-375); lo mismo sucede con el fragmento melódico entonado por el tenor 1º en 'propterea exaltabit' (cc. 363), imitado por el tenor 2º (cc. 365-367); y en la expresión 'exaltabit' entonada primero por el bajo (c. 387-388) y repetida por el tenor 1º (cc. 388-390).

- En la secuencia "Dies irae", el contralto repite _en los compases 730-731_ la melodía que ya había sido expuesta por el tiple, al entonar la frase 'Oro supplex et acclinis' (cc. 720-721).

Paronomasia. Es una figura que consiste en la repetición de un fragmento melódico, no tal cual es, sino variándolo, para acentuar la importancia del texto, e incluso para dar a entender más lo que se expresa. Se trata, en definitiva, de una especie de breve "variación" sobre una melodía dada.

- En la "Misa solemne" hay varios ejemplos. Uno de ellos es el que aparece en los cc. 292-293 y 294-295, al entonar el 'Unigenite Iesu Christe'; se repite dos veces seguidas la misma melodía apenas modificada.

- En el motete "Contra vos, o monstra horrenda", el texto 'o monstra horrenda' presenta una melodía que, a continuación, se vuelve a repetir con la única diferencia de que ha sido enriquecida con tresillos (cc. 22-23 y 25-26).

- En la secuencia "Dies irae", la palabra 'proferetur' aparece dos veces; la línea melódica es la misma, pero en la repetición se ha variado mediante una sucesión de tresillos, dando lugar a un prolongado melisma sobre la sílaba re (cc. 266-267 y 268-269).

Políptoton. Es un recurso que se basa en la repetición de una melodía que va variando en altura para causar más efecto. Se asemeja, en cierto modo a la epizeuxis y a la gradatio, aunque cada una responde a unos fines diferentes. Es un

recurso habitual en las obras de Chiodi (tanto en las composiciones en latín, como en castellano), por lo que sólo citamos dos ejemplos.

- En la "Misa solemne" en los cc. 285-286 del Gloria, en el pasaje 'Deus Pater' la voz de tiple entona una melodía que se vuelve a repetir a la misma altura, en los cc. 287-288, con mínimas variaciones. Lo mismo sucede en los cc. 348-349 que se corresponden con el texto 'miserere'.

- En el villancico "Monarca poderoso" se repite un mismo fragmento melódico a diversa altura, correspondiéndose con tres frases distintas: 'Si un pecho enamorado en fuerte batalla' (cc. 55-59), 'descanso no halla, descanso no halla' (cc. 59-63) y 'hasta no encontrar con el Dueño amado' (cc. 64-67).

5. Figuras frase

Congeries. Consiste en una sucesión de una serie de sextas o de progresiones armónicas. Según González Valle, produce sensación de acumulación de ideas, confusión; además, por lo que hemos podido observar en las composiciones de Chiodi, aparece generalmente en textos en los que se intuye un cierto movimiento o algún tipo de agitación.

Las progresiones armónicas se hallan con relativa frecuencia en algunas de las obras analizadas; suelen aparecer en los pasajes melismáticos, sobre todo la voz más aguda, y en el acompañamiento orquestal.

Consideramos que también la presencia de los círculos de quintas forman parte de esta figura retórico-musical. Se pueden ver esos círculos en los pasajes en los que se quiere resaltar esa misma idea de agitación o movimiento. Sólo citamos algunos ejemplos representativos:

- En el "Dixit Dominus a tres voces" en el pasaje 'splendoribus sanctorum: ex utero ante luciferum genuite' (c. 160-171); en 'genuite' (cc. 198-204); en 'Tu es sa-

cerdos secundum ordinem Melchisedech' (cc. 225-232); en 'exaltabit' (cc. 176-183).

- En el "Credo a concerto" en el pasaje del 'descendit'. (cc. 175-181)
- En la "Lamentación a ocho voces", en la letra del Alefato 'Ghimel'.

Noema. Este término se refiere a todo cambio o paso del contrapunto compuesto o imitativo al simple u homófono. Puede considerarse como una figura retórico-musical o también como un forma peculiar de componer. Tanto en un caso como en otro, lo que se busca es el contraste _o la alternancia_ entre frases o motivos expuestos a modo de fuga, con otros más compactos, en "bloques" homofónicos.

- Se puede ver en la invocación "Domine ad adiuvandum". En esta composición es constante esta alternancia. Por lo general, cada frase es introducida, a modo de fuga o imitación, por una o dos voces; después la repite todo el coro, en contrapunto homofónico.

- En el motete "Assumpsit Iesus", la voz de tiple y contralto, en contrapunto entre sí o con la orquesta, suelen adelantarse a la entrada conjunta de las ocho voces (c. 9-15, 18-19, etc.).

- Lo mismo sucede en el salmo "Laudate pueri"; la voz solista (contralto) se mueve haciendo contrapunto con los instrumentos, hasta que comienzan a cantar todas las voces en acordes verticales.

La melodía en la obra de Chiodi está supeditada a los imperativos propios de la época, es decir, al uso de una serie de recursos procedentes del lenguaje ha-

blado (las figuras retórico-musicales). En este sentido, Chiodi participa enteramente de la estética del Barroco musical; en cada obra, frase o palabra aplica los principios de la Retórica, de modo que consigue crear el efecto deseado en cada momento. No hace distinción entre obras en latín y obras en castellano; en todas emplea los mismos recursos.

Se puede aplicar a Chiodi el pensamiento expuesto por Antonio Rodríguez de hita en su célebre tratado:

(...)La obligación del compositor (...) es persuadir de tal modo lo que la letra dice, que ponga el ánimo en posesión de ella, expresándole como se suceden; y a esto se debe dirigir todo el Arte; lo demás es andar por las ramas⁹⁷.

Dentro del repertorio que hemos seleccionado para analizar, observamos que Chiodi aplica los principios de la Retórica con más esmero en las obras compuestas para grandes ocasiones (la Misa, las dos Lamentaciones de Semana Santa, y los dos salmos 'Dixit Dominus'). Son composiciones que, por su extensión y por su importancia dentro del culto religioso, dan pie a un mayor lucimiento _tanto de las voces como de la orquesta_ y son obras que, al mismo tiempo demuestran la destreza de los intérpretes.

A modo de resumen, se puede decir que la melodía de Chiodi se caracteriza por lo siguiente:

1. El fraseo es corto y preferentemente articulado y medido, sobre todo en obras donde intervienen varias voces. Esas "frases" _o más bien, motivos melódicos apenas desarrollados_ pueden ser de mayor o menor extensión (aunque no

⁹⁷ Rodríguez de Hita, op. cit. Fol. 12.

suelen sobrepasar los ocho compases); y siempre aparecen separadas por semicadencias imperfectas, sobre el V ó IV grados de la tonalidad.

2. En composiciones para voz solista o para dúo de voces, las melodías son muy prolongadas, muy ornamentadas (con tresillos, notas de paso, etc.) y virtuosísticas. Se asemejan a las arias operísticas italianas. En estas arias italianas de mediados del siglo XVIII se entremezclan rasgos típicos de la música italiana, caracterizada por un lirismo y una línea melódica incomparables a las de otros países, con elementos que ya están rozando el estilo sentimental o "empfindsamer Stil", en el cual la medida y la organización periódica son fundamentales⁹⁸.

Estas dos características no son exclusivas de la producción musical de Chiodi.

Por una parte, el fraseo breve y periódico aparece también en las obras de otros maestros italianos y españoles. Baste citar como referencia el motete *Mors et vita* de Niccolò Jommelli (1714-1774)⁹⁹, o el motete *Comedetiſ carnes* del P. Antonio Soler (1729-1783)¹⁰⁰.

Por otra parte, las melodías sumamente elaboradas y extensas _como las que hallamos en determinadas obras de Chiodi_ también aparecen en algunos pasajes del citado motete de Niccolò Jommelli y _aunque de modo más austero y con menor frecuencia_ en la producción musical de compositores españoles de la misma época.

Jesús M. Muneta en su estudio titulado *La Música Sacra en la época del Padre Soler. Referencia a los maestros de capilla de Albarracín*¹⁰¹, después de un

⁹⁸ Grout, D. J.: *Historia de la música occidental*, vol. 2. Alianza Música. 1984. Págs. 511-512. Edición revisada y ampliada por D.J. Grout y C. Paliska, Alianza Música, 1990.

⁹⁹ Davison, T.A.- Apel, W.: *Historical Anthology of Music*. Vol. 2. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. 1978. Págs. 254-256

¹⁰⁰ Cf. TSM, Julio-Septiembre, 3-1977. Transcr. por Rubio, S-Sierra, J: *Tres motetes*.

¹⁰¹ Muneta, op. cit. NA. II, 1. Zaragoza, 1986. Págs. 53-69.

análisis de los diversos géneros cultivados en las catedrales españolas, reafirma estos hechos, asegurando que:

*(...) La armonía vertical, homófona, en bloques sonoros que introducen, responden o apoyan reiterativamente palabras o frases, prevalece sobre la escritura imitativa propia del contrapunto (...) La melodía de los bloques corales busca la grandiosidad, la de las voces solistas describe un trazo más amplio y ágil, con apoyaturas, mordentes y vocalizaciones. El contrapunto, la horizontalidad de las voces, los breves fugados en frases conclusivas, apenas existen (...)*¹⁰².

Lo mismo ocurre en la obra de dos maestros de capilla de la catedral de Oviedo, contemporáneos de Chiodi: Enrique Manuel Villaverde (1724-1775)¹⁰³ y Pedro Furió (1775-1780).

En las composiciones de Villaverde se observa ya una melodía alejada de la horizontalidad y también del carácter imitativo del barroco pleno; pero, junto a esto en sus obras se halla todavía un uso frecuente del policoralismo, en el que juega un papel importante el contrapunto; así pues _como señala el Dr. Emilio Casares_ aunque Villaverde conocía bien el estilo italiano, hizo un uso restringido del mismo, *para no contravenir la estética de la música religiosa del momento*¹⁰⁴.

Por nuestra parte, añadimos que no sólo se intentaba no ir en contra de la *estética de la música religiosa*, sino que también se evitaba no contradecir las *normas impuestas para el culto litúrgico*. Hay que tener presente que, en esa época, el compositor no actuaba libremente; todavía estaba supeditado a la voluntad de un mecenas _en este caso, el clero de la catedral_ y, por tanto debía componer con arreglo a lo que se le encargaba.

¹⁰² Ibid. Págs. 64-65.

¹⁰³ Quintanal, I: *Enrique Valverde*. RMS vol. I. Madrid, 1978. Págs. 124-190.

¹⁰⁴ Casares Rodicio, E: *La música en la catedral de Oviedo*. Colección Ethos-Música. Universidad de Oviedo, 1980. Págs. 151-161.

El sucesor de E. Villaverde, Pedro Furió, cultivó un estilo en el que, como indica el Dr. Emilio Casares, se aprecia *ya la disolución de las prolongadas frases melódicas:*

(...) la melodía predomina de una manera nítida y clara sobre el conjunto armónico o sobre la riqueza tímbrica. En esa melodía se observa la desintegración de la gran secuencia expansiva de la melodía barroca, sucedida por una concepción donde crece ésta a partir de pequeños motivos, que se estiran por hilación y sobre todo (...) por la repetición de éstos¹⁰⁵.

En la producción musical de otro renombrado maestro de capilla español, Pedro Aranaz y Vides, se observa también una influencia del estilo italiano; sin embargo, como señala Miguel M. Millán: *(...) se mantiene firme en el concepto tradicional español, fuera de todas las Modas musicales, porque eso era lo más conveniente para la Iglesia¹⁰⁶.*

La melodía de algunas obras de Chiodi, para voz solista o para dúo de voces, es más elaborada que la de sus colegas españoles; Chiodi no *imita* la melodía italiana, sino que compone *espontáneamente*, como un italiano que, formado en su país, refleja ampliamente esa preocupación hacia el lirismo de la música de su entorno.

Ese brillante estilo italiano se mueve en una línea, que va desde el amplio arabesco y engranaje de diminutos motivos, hasta la simplicidad de formas repetitivas, reiterativas y secuenciales. De ahí que todas la producción musical de Chiodi posea un sello peculiar *_elogiado por unos, rechazado por otros_* que hace que su obra sea punto de referencia para todo estudio sobre las relaciones musicales entre España e Italia.

¹⁰⁵ Ibid. op. cit. Pág. 163.

¹⁰⁶ Millán, M.M: *D. Pedro Aranaz y Vides (1740-1820) maestro de capilla de la catedral de Cuenca*. TSM. I, 1974. Págs. 3-12.

Ese sello característico, peculiar, de la música italiana no es una entelequia. Tanto teóricos como músicos prácticos, eran conscientes de esta realidad. Esteban de Arteaga así lo reconoce, cuando escribe:

*(..) la gracia, la variedad, la gallardía y la dulzura de la modulación son las que principalmente constituyen el mérito de la música italiana, y son causa de la preferencia que le dan los inteligentes sobre la música de las demás naciones*¹⁰⁷.

Esas cualidades están presentes en la producción de Chiodi; en otros términos, la obra de este maestro satisface plenamente los gustos de los que saben apreciar el carácter expresivo, brillante y variado de la melodía italiana.

2.5. La armonía. Modulaciones y tonalidades.

Uno de las principales polémicas, entre los teóricos de mediados del siglo XVIII, fue hallar el modo de reconciliar la melodía y armonía. En el XVII, el advenimiento de la armonía y la del melodrama, abrió una nueva era en la historia de la música, pero también generó posturas contrapuestas entre los músicos¹⁰⁸.

Pedro Cerone en su *Melopeo y Maestro*, en el capítulo titulado *De como el imitar con el canto el sentido de la letra, adorna mucho la composición (...)*, señalaba ya la importancia de la armonía:

¹⁰⁷ Arteaga, op. cit. Pág. 133.

¹⁰⁸ Fubini, E: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Música Madrid, 1988. Págs. 163ss.

Agora queda de ver (ya que el tiempo, y el lugar lo pide) en que manera se deben acompañar las armonías a las palabras. Para principio desto digo, que para acompañar bien la letra y el sentido de las palabras, es necesario aplicarle la Harmonía que sea formada de un Número semejante a la naturaleza de la materia contenida en el sentido de la Oración. A fin que de la Composición destas cosas ayuntadas con significación, mysterio, y con proporción, salga la Melodía según el propósito. Y debemos tener cuenta con lo que dize Oracio en la epist. de Arte poetica, quando dize: Que así como no es lícito entre los Poetas, componer una Comedia con versos Trágicos, de la misma manera no será lícito al Músico de acompañar estas dos cosas, es a sauer, Harmonía y palabra, fuera de propósito¹⁰⁹.

A continuación, Cerone expone cómo debe adecuarse el Tono elegido con el carácter de la obra: para una composición triste, se escogerá un Tono triste; pero si el carácter de la obra es alegre, se ha elegir un Tono alegre.

Cerone alude ya a lo que, durante todo el siglo XVIII, estará presente en casi todos los tratados teóricos posteriores: la doctrina de los afectos. Es éste un tema tan interesante como complejo.

Los griegos ya reconocían un 'ethos' musical específico para cada modo; esa idea, recogida por los miembros de la Camerata Bardi, arraigó de tal modo en los músicos del siglo XVII que desde entonces, como señala Enrico Fubini, la nueva música _la música 'moderna'_ fue considerada como *portadora de una nueva forma de concebir el arte de los sonidos y las relaciones de éstos con las palabras y con el ánimo del oyente*¹¹⁰.

¹⁰⁹Cerone, P. op. cit. Capítulo V.

¹¹⁰Fubini, op. cit. Pág. 141-143. - Cf. también Bukofzer, M.: *La música en la época del barroco. De Monteverdi a Bach*. Alianza Musical. Madrid. 1986. - León Tello, F: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. C.S.I.C. 1974 - Ibid. *La introducción a la estética y a la técnica española de la música en el siglo XVIII*, RMS, vol. VI, nº 1. Madrid.

En España no era desconocida esa 'doctrina de los efectos', ni en la teoría ni en la práctica.

Antonio Rodríguez de Hita, por ejemplo, en su *Diapasón instructivo* da una visión de la relación que debe existir entre la música y el sentido del texto, entre música y sentimiento:

La Música es para dilatar el ánimo y persuadir los afectos. Las imitaciones y pasos y otros primores facultativos semejantes, que esto no lo niego, no son pues otra cosa que para entretener el espíritu en las cláusulas áridas de la letra y solemnizar la obra, cuando es necesario dilatarse en lo que es preciso hacerlo, repitiéndolas por no causar fastidio, o con figuras pesadas, o con tanta repetición y, ya que es una la letra, que la Música sea variada, siguiendo bien el tema¹¹¹.

Esta última frase (...) y, ya que es una la letra, que la Música sea variada, siguiendo bien el tema, puede servir de ejemplo para justificar el por qué de las modulaciones y los cambios de tonalidades de la música de mediados del XVIII. El P. Antonio Soler lo expresa de este otro modo:

(...) La variedad en la Música solamente la causan dos cosas, que son Tiempo y Modulación; el Tiempo porque con él se explican los afectos de lo que se debe revestir la Composición, para significar el sentido que la letra tiene; la Modulación, porque diversos términos dulcifica¹¹².

1981. - Clercx, S: *Le baroque e la musique: l'esthétique musicale*. Bruselas. 1948. - Fubini, E: *Gli enciclopedisti e la musica*. Einaudi, Turín. 1971.

¹¹¹ Rodríguez de Hita, op. cit. Fol. 12.

¹¹² Soler, A: *LLave de la Modulación y antigüedades de la música*. Joaquín Ibarra. Madrid. 1762. Pág. 79.

El mismo autor señala que, si una obra *no tiene Modulación, carece de perfección (...) No se puede dar*¹¹³.

La Modulación, según consideraba el P. Soler, dependía de dos elementos: Conocimiento (*saber cómo se ha de buscar la quinta del tono que se desea*) y Suspensión (*para que no extrañe el oído el camino, que con rodeos le lleva al fin que se desea*)¹¹⁴.

En definitiva, el P. Soler se está refiriendo a lo que se entiende hoy día por 'modulación'; e incluso llega a definir las bases de la modulación 'clásica':

*Modulación lenta es aquélla que, pasando por varios tonos (...) trae el tono que se quiere (...) La modulación agitada es obligada, y obliga; y la lenta es obligada, y no obliga, de lo que se sigue que la Modulación lenta es la Reina de esta Ciencia, y el más fértil y abundante Jardín de la novedad*¹¹⁵.

Así pues, a mediados del XVIII se tenía una idea bastante clara de la importancia de la modulación; pero los teóricos no coincidían en el modo de ponerla en práctica. La razón de ello _según se señala en el tratado de Aranaz-Olibares_ radicaba es que no era posible definir unas normas válidas para todo tipo de composiciones:

(Los Modernos) considerando que la buena modulación es el ramo más esencial de la música, han empezado a darle un ensanche tan grande que parece no tiene límites, pasando de la mayor franqueza

¹¹³ Ibid. Pág. 80.

¹¹⁴ Ibid. Págs. 80-81.

¹¹⁵ Ibid. Pág. 118.

*de un término a otro, aunque sean lo más opuestos, sin ofensa del oído (...) Es cierto que en el día se practica la Modulación extraña con primor; pero también lo es que para el buen uso de ellas, no se pueden dar reglas generales, ni fijas; pues sus combinaciones son infinitas, y sólo el buen oído podrá ser la regla más segura del buen efecto y así, los que carecen de él, si usan de modulación extraña, están expuestos a mortificar los oídos, en vez de deleitarlos(...)*¹¹⁶.

El P. Soler no opinaba lo mismo, según se deduce de la siguiente cita:

*(...) No es suficiente, ni capaz sujeto el oído para juzgar; pues en esto (en las reglas), haciendo uso de su oficio, propone al entendimiento falsamente, (...) que la quinta y la docena son de un mismo género, sin que la razón lo aclare y lo juzgue, y diga que no hay tal*¹¹⁷.

Si a nivel teórico había diversidad de opiniones, no menos diferencias existían en la práctica. Apenas unos pocos conceptos era válidos para todos:

1. La modulación es *un movimiento hecho de un son a otro, por diversos intervalos, con medida, dulzor y concierto*¹¹⁸.

¹¹⁶ Aranaz-Olibares, op. cit. Fols. 86-88.

¹¹⁷ Soler, op. cit. Pág. 38.

¹¹⁸ Ibid. Pág. 79.

No se puede dar Modulación buena, sin armonía, pero sí armonía sin modulación.

2. *La distribución de los tonos y semitonos, no puede conseguirse sin el auxilio de signos que no existan en la naturaleza (bemo, sostenido, becuadro)*¹¹⁹.

3. *En toda composición se deben tener a la vista las cadencias; pues ellas son las que precisamente determinan el modo*¹²⁰.

En la producción musical de Buono Chiodi estos tres puntos se presentan con toda nitidez.

- Por una parte, las modulaciones y los cambios de tonalidades en las composiciones de Chiodi nunca son bruscas; modula hacia tonos y modos cercanos. Y siempre actúa con una lógica.

En las obras que hemos analizado, el cambio a otras tonalidades se produce por medio de la alteración del cuarto grado, o de la sensible (que se presenta en un acorde de séptima de dominante).

Además, no modula a una tonalidad 'arbitrariamente', sino que todo el sistema armónico de la composición ha sido premeditado, y las tonalidades, y cambios de modo, se suceden de manera coherente con ese plan previo. A veces, Chiodi va encadenando los tonos siguiendo un orden de quintas sucesivas, o bien va alternando la aparición de la tonalidad en modo mayor, con su correlativo modo menor; en otras ocasiones, el contraste más acusado de tonalidades le sirve para con-

¹¹⁹ Soler, A: *LLave de la Modulación y antigüedades de la música*. Joaquín Ibarra. Madrid, 1762. Fol. 116-118.

La distribución de los tonos y semitonos, especialmente cuando estos forman los modos mayor o menor, según las diversas escalas, cuya oportuna colocación no puede conseguirse sin el auxilio de signos que no existan en la naturaleza. Tales son el bemo, el que se llama sostenido, el becuadro, y otros que fueron puras invenciones de los músicos, introducidos en el arte para aclarar la escritura, facilitar la ejecución y ajustar los instrumentos con las voces humanas.

¹²⁰ Aránaz-Olibares, op. cit. Fols. 96-97.

traponer entre sí dos partes de una pieza musical, creando así el efecto del estilo 'concertato'.

En definitiva, Chiodi modula con *medida, dulzor y concierto*. Su concepto de la modulación se podría resumir en estas palabras de Arteaga:

(En las modulaciones) (...) *lo ideal consiste en travar lo más agradablemente que se pueda la serie de los tonos y modos entre sí, ya sea que el canto pase de un tono o de un modo a otro, o que sin salir del mismo tono o modo vaya formando un motivo bien ordenado*¹²¹.

- Por otra parte, recurre con bastante frecuencia al uso del cromatismo para destacar determinadas partes de la composición _siguiendo, generalmente, el sentido del texto_ para dar mayor brillantez a un pasaje o a un sólo término; o también para dar más variedad a melodías que, de otro modo, resultarían pobres o monótonas.

Ese cromatismo suele crear cierta confusión respecto al tono o al modo concreto de un pasaje. Es normal que aparezcan en las composiciones de Chiodi 'falsas tonalidades': cuando la alteración de una nota parece que nos lleva a un tono esperado, pero, de hecho, nos está dirigiendo a otro distinto. Este era un recurso habitual en la época. En concreto, en las obras de Haydn aparece con mucha frecuencia¹²²; supone un dominio perfecto de la armonía, y a la vez, una habilidad especial para que resulte agradable al oído.

- También en lo relativo a las cadencias, Chiodi sigue los dictados de su época. Suele seguir los esquemas I - IV - V - I, o bien II - VII - I.

¹²¹ Arteaga, op. cit. Págs. 130-131.

¹²² Rosen, Ch: *El estilo clásico. Haydn, Mozart y Beethoven*. Alianza Música. Madrid, 1986. Págs. 130ss.

Esas cadencias en la obra de Chiodi tanto pueden ser 'masculinas' como 'femeninas'. Con frecuencia, cuando la nota final de una frase va precedida de una apoyatura, la cadencia, que en principio era masculina, se convierte en femenina.

En las composiciones de Chiodi está presente la idea de "cadencia" tal y como se recoge, años más tarde, en el tratado de Aranaz-Olibares:

En toda composición se deben tener a la vista las cadencias; pues ellas son las que precisamente determinan el modo, y aun cuando la composición busque otros modos, ya sean naturales, ya extraños, es preciso no olvidar el modo principal, volviendo a hacer memoria de él de cuando en cuando, por algunas de estas cadencias, porque el oído siempre apetece la tónica en que empezó la composición¹²³.

Chiodi hizo un uso limitado de las tonalidades. En su producción musical predominan los modos mayores y las tonalidades vivas, brillantes (ReM, DoM, FaM, SolM); por el contrario, recurre en muy pocas ocasiones a modos menores o a tonalidades más sombrías y tristes (MibM, dom, la m, mim).

Las tonalidades usadas por Chiodi con más frecuencia, expresadas en porcentajes, son:

Tonalidades	Porcentaje
- ReM	en un 25 %
- FaM	en un 15 %
- SolM	en un 15 %

¹²³ Aranaz-Olibares, op. cit. Fols. 96-97.

- DoM	en un 13 %
- LaM	en un 9 %
- SibM	en un 8 %
- MibM	en un 6 %
- solm	en un 5 %
- rem	en un 3 %
- otras	en un 1 %

Estas tonalidades mantienen una relación entre sí. En la armadura de clave no aparece un número superior a tres alteraciones (sean sostenidos o bemoles); además, las tonalidades mayores (ReM, FaM, SolM y DoM) son, con diferencia, las más frecuentes en su producción musical. Y no es casualidad, puesto que son las que mejor se prestan para expresar los sentimientos de grandeza y solemnidad, y a la vez, naturalidad y mesura, propias de una música pensada para el culto religioso¹²⁴.

En el campo de las disonancias, Chiodi se muestra bastante cauteloso. Sólo hace uso de notas de paso, apoyaturas y algunos intervalos poco frecuentes e incluso disonantes (el tritono, por ejemplo, o la séptima menor o disminuida). Su música es, esencialmente, consonante, y sólo permite alguna alteración extraña si el texto da pie para ello.

¹²⁴ Chiodi utilizó casi las mismas tonalidades que empleó Mozart; sin embargo, en la obra de Chiodi apenas aparece el tono de dom. Para Mozart éste era "la tonalidad de la pasión salvaje y la desesperanza" (Cf. Pauly, op. cit. Pág. 154).

ReM era el tono preferido por Mozart para sus sinfonías italianas, oberturas y conciertos de gran brillantez. Para las 'arias d'affetto' solía emplear el de MibM; en los dúos de amor operísticos solía utilizar LaM; FaM, solm, lam y SibM aparecen también en sus obras. Apenas utilizó los tonos menores (rem, mim, lam fa#m, sim), excepto la tonalidad de dom; esos tonos menores sólo aparecen en composiciones de carácter sombrío o apasionado. (Cf. *The New Grove Mozart*, Muchnik Editores. Barcelona, 1985. Págs. 133-134. - Landon, R. y otros: *Mozart y su realidad. Guía para la comprensión de su vida y su música*. Ed. Labor. Barcelona. 1991).

El uso de las apoyaturas, tanto en la melodía de las voces, como en la de los instrumentos era habitual en la época. En la obra de Chiodi aparecen sobre todo en las cadencias, convirtiéndose en verdaderas notas de paso, que se corresponden con una sílaba del texto concreta.

En las partes orquestales, las apoyaturas se hallan sobre todo en la melodía de los violines. Era lo habitual en las composiciones de otros músicos italianos, pero en España no todos aceptaron estas apoyaturas en la música sacra. En concreto, el teórico J. Francisco de Sayas se manifestó en contra:

(...) También es de la Moda lo que aumentan los violines en la parte que les toca, y suelen llamarlas 'Poiaturas': cuyo nombre no sé lo que quiere decir; sólo sé que son una nota muy pequeña, para que sonando como añadiduras, y sobrepuestas a la composición, no se haga cuenta de ellas¹²⁵.

2.6. El ritmo y la métrica

A mediados del XVIII, tanto músicos prácticos como teóricos coincidían en señalar que el ritmo de una obra estaba muy relacionado con la melodía y con la armonía.

Teniendo en cuenta la vinculación melodía-ritmo algunos teóricos, como Eximeno, Arteaga y el Marqués de Ureña, establecieron una semejanza entre la Música, la Gramática y el Lenguaje.

¹²⁵ Sayas, op. cit. Pág. 375.

Eximeno insistió en la similitud entre música-lenguaje:

*(...) me correspondió demostrar que la música procede de aquellas modificaciones del lenguaje que la hacen eficaz para deleitar los oídos y conmover los ánimos. Estas modificaciones consisten en el acento y en la cantidad de sílabas, las cuales a ningún filósofo le ha pasado jamás por la imaginación deberse sujetar a reglas matemáticas (...) toda la variedad de tiempos y de notas, de que usa la música, son otros tantos pies de la poesía griega y latina*¹²⁶.

Arteaga recalca la misma idea cuando escribe:

*La música en sus principios no tuvo otro ritmo que el de la poesía (...). En la música moderna la expresión debe ser mucho menor, así porque no es tan estrecha ni tan ajustada la correlación entre la música y la poesía, como porque no hemos acertado a hacer de los ritmos uso tan oportuno y dilatado como los antiguos (...)*¹²⁷.

Y lo mismo hace el Marqués de Ureña cuando señala:

(...) la melodía es la ortografía universal del género humano, corregido por el arte (...) Cualquiera persona de un mediano oído, percibe en la Música cláusulas, períodos, sentido imperfecto y sentido perfecto, puntos interrogativos, admiraciones, suspensiones, quejidos y lamentos (...) Debe la Música discurrir cuales son los medios de

¹²⁶ Eximeno, op. cit. Págs. 55-56.

¹²⁷ Arteaga, op. cit. Págs. 127-128.

*hacer el canto agradable, y a esta parte debemos llamar Sintaxis musical: o porque a la verdad, enseña a formar bien las cláusulas y los períodos (...) hay rasgos de canto que parecen rima, como viceversa, se puede puntuar en escritura musical la cadencia de la verdad poética*¹²⁸.

Los compositores, además de hacer uso de un abundante número de figuras empleadas también en la Retórica, tenían otros medios expresivos igualmente válidos para describir _en este caso, mediante el ritmo_ el sentido del texto. Algunos de estos recursos están presentes en las obras que hemos analizado de Chiodi. Apuntamos los más significativos:

- En las partes orquestales ("oberturas", "codas") el ritmo de la música, por lo general, es más fluido, más ágil, con figuraciones más breves. En cuanto comienzan a cantar las voces, el tempo musical se hace más lento, a veces más solemne, o simplemente más reposado, con figuraciones de mayor duración, tanto en las partes correspondientes a los instrumentos como a las partes vocales. Esto redundaba en una mayor comprensión del texto, uno de los requisitos más solicitados para la música del templo.

- Diversos motivos rítmicos _presentados en sentido ascendente o descendente_ se suceden reiterada y rápidamente, sobre todo, en los pasajes melismáticos de las voces, reforzando el ritmo solemne o majestuoso de determinados pasajes. Hallamos varios ejemplos en la antifona "Regina caeli" (cc. 72-80), en el motete "Assumpsit Iesus" (cc. 46-50), en el villancico "Monarca poderoso" (cc. 83-86), etc.

- Otros motivos rítmicos que aparecen con relativa frecuencia en las partes instrumentales de algunas obras de Chiodi son como pequeñas células que dan brillantez a un pasaje, ya que, por lo general, son de difícil ejecución. Se trata de grupetos de tresillos encadenados, un ritmo lombardo en una figuración de valores

¹²⁸ Ureña, op. cit. Pág. 378-383.

breves (generalmente, en grupos de semicorcheas), combinación de dos fusas y una semicorchea repetidas, etc.

- El acento prosódico suele coincidir con el acento métrico, de modo que, las sílabas acentuadas se corresponden con una parte fuerte de compás, y las no acentuadas, con la parte débil.

- Puede ocurrir, sin embargo, que el compositor juegue con una determinada palabra para hacerla destacar más haciendo variar su acento gramatical con respecto al acento musical (unas veces, esa palabra comienza en parte fuerte de compás, y otras, en parte débil). Pero esto no es lo habitual en las obras de Chiodi.

- Por lo general, las pausas gramaticales (comas, puntos, signos de puntuación....) se expresan en música por medio de silencios, más o menos breves. Esto provoca la aparición de numerosas cadencias en la melodía de las voces cantantes, mientras que en el acompañamiento orquestal, el discurso rítmico no se interrumpe.

- Sólo en casos extremos se produce un silencio de todas las voces e instrumentos en medio de una composición. Sucede, por ejemplo, cuando se quiere expresar una ruptura, o un fuerte contraste entre alguna parte notable de la obra. Se corresponde con la figura retórico musical llamada "aposiopesis".

En las composiciones de Chiodi hallamos pocos ejemplos de esto. Hay algún caso en la secuencia "Dies irae" al finalizar la frase 'quantus tremor' (c. 85), y también al concluir con otra frase con el término 'discusurus' (c. 93). En la "Dixit Dominus a ocho voces" aparece, por ejemplo, en el 'Amén' (c. 525).

- Por último, en la obra de Chiodi se aprecia la presencia de toda la serie de recursos de la música italiana con respecto al ritmo. En sus composiciones hay abundantes pasajes en los que aparece el ritmo lombardo y las síncopas, habitual en la producción musical de los italianos, sobre todo en aquéllos que han destacado especialmente en el ámbito de la música instrumental.

El uso del ritmo lombardo produce un efecto de solemnidad o gravedad; aparece, por ejemplo, en la antífona "Regina caeli" en el 'alleluia'; en el motete

"Assumpsit Iesus" en la frase 'et duxit' (sugiere la idea de 'marcha' o 'caminata'); en el salmo "De profundis clamavi", al final, al volver a repetir 'De profundis clamavi' (recalca el mensaje de súplica dolorosa); en el villancico "Cúmplanse las profecías" en la frase 'hay tradición', etc.

La síncopas, generalmente, se hallan en las partes en donde se quiere mostrar una tensión o una emoción especial.

Aparece con más frecuencia en las partes instrumentales que en las vocales. Así, textos que por sí mismos son portadores de una cierta vibración, enriquecen su significado al ser acompañados por un acompañamiento instrumental agitado:

- En los violines: en el motete "Contra vos, o monstra horrenda" (c. 50, c. 71, c. 75; en el salmo "De profundis clamavi" (cc. 14-16, 19-20, 21-23, etc.).

- En el acompañamiento: principalmente en donde interviene sólo la orquesta: en la "Misa solemne", en la "Lamentación a ocho voces", en los salmos "De profundis clamavi", "Dixit Dominus a tres voces", "Dixit Dominus a ocho voces", "Laudate pueri", etc.

Cuando aparece en las voces, generalmente, coincide con un prolongado melisma. En la "Lamentación a solo de alto" hay varios pasajes de este tipo: en la frase 'quaeque procibo ad refocilandam' (cc. 44-50); en 'retorsum' (cc. 127-131); en 'moerare confectam' (cc. 146-150); en la frase 'de qua non potero' (cc. 190-191), etc. En los tres ejemplos citados, las síncopas aparecen en los melismas: 'refocilandam', 'retorsum', 'confectam' y 'potero'.

En cuanto a la **métrica**, Chiodi hace uso los compases más usuales de la época: 4/4, 2/2, 3/4, 2/4, 3/2, 3/8, 6/8; además en una de sus obras (un motete) recurrió al compás de 9/8 y en otra (un villancico) al de 12/8. Expresado en proporciones, el uso de una métrica u otra es el siguiente:

Compases	Porcentaje
4/4	en un 70 %

Estilo musical de B. Chiodi

2/2	en un 12 %
3/4	en un 7 %
2/4	en un 6 %
3/8	en un 3 %
3/2	en un 2 %

El compás de 4/4 es el que, con diferencia, utilizó Chiodi más que ningún otro. Es un compás apropiado para las obras de carácter solemne y grave, porque aporta brío y fortaleza a las mismas; por tanto, es el más adecuado para la música religiosa.

Junto al compás de 4/4, Chiodi hizo también un uso abundante del compás de 2/2, más serio y patético que el de 4/4.

El 4/4 aparece con más frecuencia en obras en castellano que en latín, acorde con el carácter de las composiciones (figuración más breve para las obras en castellano, y figuración más larga para las obras en latín).

El 3/4 y el 2/4 aparecen tanto en obras en latín como en castellano. El 3/4 aporta un carácter jovial y animado a la obra; se adapta perfectamente a cualquier tipo de composición, sea grave o no. El 2/4, además de esas cualidades, tiene la particularidad de ser más ligero, más dinámico que el 3/4; y también es igualmente válido para cualquier tipo de composición musical.

Los compases de subdivisión ternaria (6/8, 9/8, 12/8) son los más apropiados para las composiciones en castellano, más vivas y cercanas a los ritmos populares. Chiodi recoge esta tradición, de modo que, en ninguna composición en latín utiliza como base alguno de esos compases; aunque sí los emplea para contrastar diferentes partes dentro de una misma composición.

Pese a todo lo dicho, en la producción musical de Chiodi no se aprecia la existencia de un criterio predeterminado para aplicar los dos tipos de compases en los diferentes géneros musicales. En composiciones de larga extensión (como los dos salmos "Dixit Dominus" que analizamos) incluso mezcla la métrica binaria con la ternaria. En las composiciones en castellano, esa combinación se hace más patente, dado que era lo habitual en aquella época.

Lo que sí resulta evidente es que en las composiciones de Chiodi hay un constante cambio de métrica, es decir, se suceden alternativamente diversos tipos de compases, sean binarios o ternarios. Esto es lo que produce el efecto de contraste, típico de la música barroca.

Para concluir con este tema, diremos que para los oyentes más críticos, el modo de interpretarse la música del templo no era el más apropiado para el culto religioso. La causa de ello no estaba tanto en la música en sí misma, como en el "aire" con que se ejecutaba. La siguiente cita, del tratado de J.F. Sayas es bien elocuente:

(...) echan el compás los maestros con tales garabatos, meneos, zalamerías, (...) y estrépitos furibundos, que cualquier que no es inteligente en la facultad, piensa que esto es una prueba de sabiduría, y que según estas circunstancias nada se puede cantar¹²⁹.

2.7. Formas musicales

¹²⁹ Sayas, op. cit. Pág. 377.

Al analizar las obras que hemos seleccionado para el presente estudio, se han ido señalando en particular las diversas formas o estructuras de cada composición.

A modo de resumen, cabe recalcar en este aspecto que Chiodi no ha seguido, a lo largo de su producción musical, ninguna forma estereotipada.

Así, por ejemplo, hemos observado cómo en cada uno de los salmos analizados (un "De profundis clamavi", dos "Dixit Dominus", un "Laudate pueri" y un "Miserere") aparece una manera diferente de disponer el texto con respecto a la música, aun tratándose de composiciones que tradicionalmente presentan una forma antifonal o responsorial.

Lo mismo sucede con los motetes "Assumpsit Iesus" y "Contra vos...". El primero presenta una estructura bipartita, mientras que el segundo se divide en tres secciones.

Incluso en los villancicos, con formas claramente definidas en el siglo XVIII¹³⁰, Chiodi no siempre sigue estrictamente los esquemas preestablecidos; más bien construye la obra en función del sentido y del carácter del texto.

Por el contrario, Chiodi es más fiel a los criterios de su época cuando aborda la composición de las Misas solemnes. Cada parte del ordinario de la Misa constituye _desde el punto de vista musical_ un conjunto de secciones independientes entre sí; esa independencia es la que, como señala G. Pestelli, hace posible que todas *reciban un trato de piezas cerradas, arias o duetos*¹³¹. En este sentido, Chiodi participa plenamente del espíritu de la música del barroco pleno; la composición de Misas al modo de grandes "sinfonías corales" o en "estilo sinfónico" comienza a observarse en fecha tardía, en las últimas Misas de F. J. Haydn¹³², después de haber transcurrido casi veinte años desde la muerte de Buono Chiodi.

¹³⁰ Rubio, S: *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*. Instituto de Música Religiosa de la Excm. Diputación Provincial de Cuenca. 1979.

¹³¹ Pestelli, G. op. cit. Pág. 93.

¹³² Ibid. Pág. 120.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se han ido señalando algunas de las aportaciones de la labor de Buono Chiodi en la configuración y funcionamiento de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela. También se han apuntado algunos rasgos característicos de su manera de componer, de sus composiciones y de su estilo musical.

Pese a todo, para tener una visión de conjunto de esa fecunda labor de nuestro músico, consideramos oportuno hacer una síntesis de cada uno de los temas tratados, expresando explícitamente las conclusiones que hemos podido deducir después de realizar este trabajo de investigación.

1. - La capilla de música de la catedral de Santiago, gracias a la labor de Buono Chiodi, alcanzó una de las más altas cimas de toda su historia. En concreto, en esta etapa cabe destacar en ella tres aspectos:

Conclusiones

a) La perfección de las voces _especialmente de las voces solistas_ dada la abundante presencia de cantores procedentes de Italia, especializados en la técnica del canto virtuosístico italiano.

b) El dominio de una técnica instrumental muy lograda, gracias también al elevado número de intérpretes extranjeros (donde los italianos eran, asimismo, mayoría).

c) La dedicación, al servicio del culto de la catedral, de todos y cada uno de los miembros de la capilla de música y, de modo especial, de su maestro de capilla, Buono Chiodi.

2. El buen funcionamiento de la capilla de música, así como la calidad musical de las obras de Chiodi, mereció los elogios y la estima del Cabildo compostelano, y de todos cuantos pudieron escuchar esta música. En otros términos, la compenetración entre Buono Chiodi y el Cabildo de Santiago fue total, decisiva para lograr el clima adecuado para el desarrollo de la música del culto de la catedral.

De igual modo, se observa un perfecto entendimiento entre el maestro de capilla y los músicos que tenía bajo su dirección.

Consideramos que todo esto fue fruto del carácter y la personalidad de Buono Chiodi. La carencia de datos biográficos sobre Chiodi puede parecer, por una parte, un obstáculo puesto que impide llegar a conocerlo perfectamente; pero, por otra parte, puede ser considerada como una muestra de la plena dedicación a su oficio, y de su vida callada y laboriosa.

3. La producción musical que se conserva de Buono Chiodi es una de las más copiosas de cuantas existen en la catedral de Santiago. Revela su gran facilidad para componer, así como su constancia en el trabajo.

Conclusiones

Exceptuando los villancicos _composiciones que tenía que componer por obligación cada año, para las diversas fiestas litúrgicas_ Chiodi ha realizado más de doscientas cuarenta obras, compuestas a lo largo de sus 33 años como maestro de capilla (1750-1783).

Haciendo pues un cálculo aproximado, resulta que Chiodi compuso unas siete obras nuevas por año (sin contar los villancicos). Esas obras, además de poseer, en general, una notable calidad musical, son piezas de una considerable extensión, lo cual acrecienta todavía más el valor de toda la producción de Chiodi.

A esto hay que añadir que, además de realizar la partitura, copiaba él mismo todas las particellas (frecuentemente duplicadas) para cada uno de los cantores e instrumentistas.

4. Con Chiodi se pone fin definitivamente, en la catedral de Santiago, al poliorcralismo vocal y se implanta, como contrapartida, la composición para un cuarteto de voces, con o sin refuerzo de un "segundo coro".

Además, se constituye la orquesta "clásica", donde adquieren _por primera vez en Santiago_ un destacado protagonismo las trompas, los oboes y la viola.

5. Chiodi asimiló las características propias de su generación y, además, aportó su sello personal, según fue evolucionando su estilo.

Ese estilo está más cercano al de otros compositores italianos coetáneos, que al de los maestros de capilla de las catedrales españolas. Es un estilo "genuinamente" italiano, no una mera copia.

6. En su producción musical se combinan características del barroco con otras más que denotan ya un cambio de estilo, lo que se podría considerar como la

Conclusiones

disolución del floreciente del barroco musical, o bien un estilo propio de su época: el estilo galante.

Son síntomas de la presencia del barroco las siguientes características:

- a) El concebir cada obra como una serie de partes que se suceden sin apenas tener relación alguna.
- b) La presencia de extensas melodías _especialmente en las obras a solo o para pocas voces_ como era habitual en las cantatas de la época.
- c) El uso frecuente de figuras retórico-musicales, para resaltar algún texto o palabra o como un medio de prolongar la extensión de una obra.
- d) La adaptación entre música y texto, de modo que aquélla refleja perfectamente el significado y los sentimientos (el "ethos" barroco) de éste.
- e) El empleo de tonalidades cercanas, y el de breves modulaciones en función de la expresión del texto.

Como nuevos rasgos, indicativos de un cambio de estilo, dentro de lo que se denomina generalmente como "estilo galante", señalamos los siguientes:

- a) La tendencia a la textura homofónica, al fraseo corto y, generalmente de dos o cuatro compases
- b) Una armonía tonal perfectamente definida, sobre cuyos grados principales (tónica, dominante, subdominante) se construye toda la obra.
- c) La presencia de algunos recursos propios de la música instrumental "clásica": el ritmo lombardo y las síncopas.

Conclusiones

7. El estilo de Chiodi resulta novedoso en España. Por ello, consideramos que su producción musical tiene un especial interés para la historia de la música en general y, en particular, para la historia de la música religiosa española del XVIII.

Si bien es cierto que otros músicos italianos desarrollaron una intensa y fecunda labor en nuestro país en esta misma época _basta centrar nuestra atención en los compositores de la Capilla Real_ consideramos, sin embargo, que el caso de Buono Chiodi es único, excepcional; por una razón básica: Chiodi, al instalarse en Santiago, se dedicó casi única y exclusivamente a componer música para el culto de la catedral, es decir, a la composición de música religiosa.

Otros italianos afincados en España sobresalieron especialmente en el campo de la música de cámara, en la música instrumental o en el género operístico. Pero no se halla ningún caso semejante al de Chiodi. Se le puede considerar como uno de los más destacados compositores de música sacra, en estilo "moderno" o "italiano" de todos cuantos han trabajado en España en la segunda mitad del siglo XVIII. De ahí su importancia histórica en el campo de la música del siglo XVIII en España.

8. Con Buono Chiodi concluye una etapa de la historia de la música de la catedral de Santiago: la del barroco musical, influenciado en el siglo XVIII por el estilo italiano que se infiltró en todos los ámbitos de la música española.

A partir de la muerte de Chiodi, ese gusto por la música italiana llegó a su término y, en su lugar, poco a poco, se fue retornando hacia una mayor austeridad y simplicidad en la música destinada al culto religioso.

La labor de Chiodi en el momento en que trabajó en Santiago fue decisiva para esa transformación del estilo de la música sacra. Fue Chiodi quien introdujo el estilo galante en la catedral compostelana; él hizo posible la evolución de la música religiosa de nuestra catedral hacia un nuevo estilo que, en todos los ámbitos de la música se le denominó con el término de "Clasicismo"; término que _desde nues-

Conclusiones

tro punto de vista_ resulta inadecuado en el campo de la música religiosa, dado que ese nuevo estilo se fundamenta o se identifica plenamente con la llamada "forma sonata", la cual se desarrolló especialmente en el ámbito de la música instrumental; pero no así en la música vocal y menos todavía en la música vocal religiosa.

ABREVIATURAS

AC.	Actas Capitulares de la catedral de...
ACS.	Actas Capitulares de la catedral de Santiago
Arch.	Archivo
Arch. Cap.	Archivo Capitular
Arch. CS.	Archivo Capitular de la catedral de Santiago
Ap.	Apéndice documental
AHD	Archivo Histórico Diocesano de Santiago
AMS.	Archivo Municipal de Santiago
Cab.	Cabildo
DOC.	Documento
rs. vn.	Reales vellón

ABREVIATURAS BIBLIOGRAFICAS

AnM	Anuario Musical
C. L-C.	Catálogo Musical de la Sta. Iglesia Catedral de Santiago (López-Calo)
JAMS	Journal of the American Musicological Society
NA	Nassarre. Rev. Aragonesa de musicología
RE	Reçerca Musicologica
RI	Ritmo
RMS	Revista de Musicología de la SEM (Sociedad Española de Musicología)
TSM	Tesoro Sacro Musical
TNG	The New Grove Dictionary

A.-Fuentes consultadas en Italia

Bergamo

Arch. Capitolare della cattedrale

Actas Capitulares (S. XVIII)

Biblioteca Civica

"Consiglio" de la MIA (Misericordia Maggiore).

Curia Vescovile

"Libri dei Patrimoni"

"Registri dei Prete di Bergamo come proprietari" (1568-1793)

Fuentes documentales

Arch.Cap. S. Alessandro in Colonna

Actas Capitulares (S.XVIII)

Doc. Chiesa S. Leonardo

"Documenti dei PP Somaschi"

Conservatorio de Música

Fondos impresos y manuscritos

Brescia

Arch Duomo

"Acta Mensae Canonialis et Communis"

"Libro de la Massena Canonialis" (S.XVIII)

Arch. Vescovile

"Registri di Ordinationi", n° 11 y 13 (falta el 12)

"Titoli di Patrimonio". 1719-20, 1734, 1787-88

Arch. di Stato

"Catasto Napoleónico". N° 2656

"Catasto Antico". N° 2052. Vol. I.

"Catástico" (1720). Vol. II.

"Indice Istromenti e Testamenti del Notario Sr. Antonio Amadei di Salò".
1753-1800 (Notarile Salò, n° 2034).

Fuentes documentales

Conservatorio de Música

Fondos musicales del Seminario

"Fondazione Civiltà Bresciana"

Fondos impresos y manuscritos. Orientación facilitada por su director D. Antonio Fappani.

Biblioteca "Queriniana"

Fondos impresos y manuscritos

Chiesa Sta. Maria delle Grazie

Fondos impresos y manuscritos. S. XVIII

Chiesa di SS. Nazzaro e Celso

Fondos impresos y manuscritos. S. XVIII.

Chiesa della Pace (S. Felipe Neri)

Fondos impresos y manuscritos. S. XVIII.

Cremona

Escuela de Paleografía musical

Fondos impresos y manuscritos. Orientación personal facilitada por la Dra.M. Rosa Barezzani.

Fuentes documentales

Arch. di Stato

Doc. "Famiglia Silva"

Desenzano del Garda

Arch. Comunale

Documentos varios

Arch. Duomo

Fondos impresos y manuscritos.

Lodi

Arch. di Stato

Actas Capitulares de Sta. Maria della Incoronata (1752-60, 1761-1770).

"Messe celebrate in S. Stefano" (1745-60, 1761-75).

Arch. cattedrale

Documentos varios

Curia Vescovile

"Registro ordenationem" (1750-65)

"Licencia per andare a caccia. 1757"

Fuentes documentales

Arch. Castello S' Angelo Bolognini

Fondos del archivo privado

Biblioteca Laudense

"Testi musicali anteriori al 1800"

"Catálogo dei manuscritti"

"Alber Generale della famiglia nobile di Lodi (S. XVIII)"

"Libro di memoria spettanti Lodi e altro città"

"Genealogie di Famiglie Lodigniana. 1888"

"Catalogo dei predicatori e sacerdoti secolare e regolare e clerici della città di Lodi"

Milán

Arch. di Stato

"Fondi di Religione"

"Culto". Parte Antica.

"Amministrazione dei fondi religione"

"Registri Catástico di Lodi (1758)"

"Araldica Parte Antica (Famiglia Silva, Calini)"

"Indice Lombarde (Famiglia Silva)"

Curia Vescovile

"Cancilleria. Ordinazioni", 1745-53

"Colletiones beneficiorum" (1759-1778)

Conservatorio de Música

Fuentes documentales

Fondos impresos y manuscritos. del S. XVIII. "Fondo Nosseda". Orientación facilitada por el Prof Claudio Sartori, la Dra. Laterza y la Dra. Donà
Catálogo de todos los fondos musicales antiguos de música italiana.

Biblioteca PP.Carmelitani

Biblioteca privada

Biblioteca "Braidense"

Fondos impresos y manuscritos del S. XVIII.

Università Cattolica del Sacro Cuore

Fondos impresos. Orientación facilitada por el Prof. Maurizio Padoan.

Novara

Arch. di Stato

Doc. sobre "Famiglia Silva" y "Famiglia nobile D' Aziano"

Salò

Arch. Duomo.

"Libri Baptismum"

"Libri Ordinationi" (desde 1758)

Legs. de "Fabbrica" y "Documenti vari"

Fuentes documentales

Arch. della Magnifica Patria Veneziana (Archivo del "Comune")

"Catástico" de Salò

Documentos varios sobre la familia de Chiodi

Arch. PP. Capuccini

Biblioteca privada

Arch. Parroquial di Campoverde (Salò)

Documentos varios, sin catalogar

Turín

Arch. di Stato.

Doc. Real Casa. "Conti categorico" (1750-1780)

Doc. Real Casa. "Patenti relative al personale" (1737-1748, 1753-1763, 1766-1774)

"Conti Tesorería della Casa di S.M. " (1757-58-59)

Curia Metropolitana

Documentos del Duomo (Actas Capitulares, obras musicales, catálogos antiguos, etc.). Orientación facilitada por el Prof. Pier Luigi Cimma y Maria Tèresa Bouquet.

Biblioteca Reale

Fuentes documentales

Fondos impresos y manuscritos. En estado de reorganización, por la Dra. Fragala.

Conservatorio de Música

Fondos impresos y manuscritos. Orientación facilitada por el Prof. Alberto Basso.

Venecia.

Arch. di Stato

"Alfabetti de Catastico di RRCC. delle Congregazione di S. Felippe Neri"
(1753 y 1787)

Registri cassa (Chiesa della Fava) (1749-50, 1757-74)

Curia Patriarcale

"Ordinatione". Arch. antico.(1741-57,1742-58)

"Prete Forastieri"

"Clero Celebrat. S.XVIII". (1758-60, 1762-88)

Chiesa de Sta. Maria della Consolazione o "della Fava"

Fondos musicales del S. XVIII

Biblioteca "Fondazione Cini"

Fondos impresos y manuscritos.

Biblioteca "Marciana"

Fuentes documentales

Fondos impresos y manuscritos.

Biblioteca "Querini Stampalia"

Fondos impresos y manuscritos.

Vercelli

Arch. di Stato

Doc. sobre el conte D' Aziano

Biblioteca del "Comune"

Manuscritos sobre las familias nobles de Vercelli

Archivo del Duomo

Documentos varios. Orientación facilitada por el Prof. Giuseppe Ferrari.

Verona

Curia Vescovile

"Elenco dei sacerdote di Verona del 1700 al 1799"

Elenco de música del Duomo di Verona

Otras fuentes impresas sobre la música en Verona.

B.- Fuentes consultadas en Santiago de Compostela

Arch. de la Catedral

Archivo capitular

Actas Capitulares (vols. 57 al 67)

Libros de Cuentas de las rentas del Depósito de la Música. Legs. 609-610

Libros del Depósito de la Música. Legs. 598 al 607

Memoriales varios. Legs. 290 al 293. Sin catalogar

Leg. de "Maestros de capilla". Sin catalogar

Leg. de "Instrumentistas". Sin catalogar

Leg. de "Cantores". Sin catalogar

Manuscrito del inventario de música de Santiago Tafall (1892). Sin catalogar.

Documento que contiene el testamento de Buono Chiodi. Sin catalogar.

Archivo musical

Legs. 9 al 50

Arch. Histórico Diocesano

Libros Sacramentales. Diversas parroquias

Registro de licencias para celebración de Misas y Confesiones (1770-1782)

Biblioteca P. Sarmiento

"CEREMONIAL ROMANO-SERAFICO en que compendiosamente se exponen las rúbricas del Misal y Breviarios, con las Sagradas Ceremonias pertenecientes a MISA y OFICIO DIVINO, diversas funciones eclesiásticas, así en el Altar como en el Coro, y varias Actas Capitulares.- CALENDARIO GENERAL, conforme a decisiones apostólicas, resoluciones y Decretos de las Congregaciones Sagradas, mayormente de la de los Ritos, y sentir de los Expositores y Autores más calificados entre antiguos y modernos, escrita por Fr. JUAN GARCIA DE SANTA BARBARA, predicador general, calendarista y Maestro de Ceremonias de la Provincia de Santiago. En Salamanca. Año 1761".

"CONSTITUCIONES establecidas por el Illmo. i Reverendísimo Señor D. Francisco Blanco, Arzobispo de Santiago i juntamente con los Ilmos. Sres. Deán i Cabildo de la dicha Santa Iglesia, i con su consentimiento, para el buen gobierno de ella, así en lo que toca al servicio del Altar i Coro, i oficios de los Prebendados, i otros Ministros, como al Cabildo, i conservación de la Hacienda de la Mesa Capitular. Impreso en Santiago en 1578. Reimpreso el año de 1781 (según el método i estilo en que se halla la impresión antigua) por Ignacio Aguayo, impresor de la Santa Iglesia por nombramiento de el Ilmo. Cabildo".

"CONSTITUCIONES SYNODALES DEL ARZOBISPO DE SANTIAGO hechas por el Ilmo. Sr. D. Cayetano Gil Taboada, arzobispo y señor de la Santa Iglesia, ciudad y arzobispado de Santiago, en el Sínodo que Su Señoría Ilmo. celebró en los días 1, 2 y 3 del mes de junio del año de 1746. Impreso en la misma ciudad por Buenaventura Aguayo en la Rúa Nova. Año 1747".

Biblioteca Facultad Geografía e Historia

Bibliografía impresa.

Fuentes documentales

Biblioteca General de la Universidad

Fondos impresos y manuscritos.

Arch. Convento de Carmelitas Descalzas

Registro de enterramientos

Arch. Histórico de la Universidad

Legs. y Libros de Protocolos entre 1767 y 1784

Arch. Parroquial de Sta. Cristina de Marcelle

Documentos varios

C.- Fuentes consultadas en otras ciudades de España

Badajoz

Arch. Capitular de la Catedral

Fuentes documentales

Libros 61-62.

Burgos

Arch. C Burgos.

"Compendio de los Estatutos de esta Santa Iglesia Metropolitana de Burgos, hecha el año mil quinientos setenta y seis, por el ilustrísimo y Reverendísimo Cardenal D. Francisco Pacheco de Toledo, primer arzobispo de este arzobispado y por el muy ilustre Deán y Cabildo de ella y sus disputas" (hasta 1905).

"Documentos antiguos y modernos del Colegio de mozos de coro de Santa Cruz". Libro 22.

Libro de cuentas de fábrica desde 1726 a 1771.

Cuenca

Arch. Capitular de la catedral

Libros de cuentas. Nº 5 y 6.

"Reglamento que deben observar las dignidades, canónigos, racioneros, medios racioneros, y demás individuos de la Santa Iglesia catedral de Cuenca. Con los breves y cédulas expedidos en esta razón". Impreso de orden de la Cámara. Año de 1790.

Expediente de Aranaz (Magisterio de capilla. Año 1768). Leg. 46/1245).

Fuentes documentales

Madrid

Biblioteca Nacional

Fondo Barbieri.

Sección Especialidad de Música. Obras impresas y manuscritas.

Monasterio de El Escorial

Obras musicales manuscritas, catalogadas por S. Rubio.

Palencia

Arch. Capitular de la Catedral

Fábrica. Cuentas generales de la fábrica desde 1754 a 1764. Sin foliar. -Ibid.
1770-1784, 1785-1791, 1791-1799.

Fondo de raciones de aumento de música. (1781-82). Frutos de 1785.

Cuentas generales de la Mesa desde 1760 hasta 1764.

Sevilla

Arch. Capitular de la Catedral

Fuentes documentales

Libro de los salarios de los músicos. Nº 538

Libro de Salarios de la Fábrica. Libro 335

Libro de "Varios". E-6. Leg. 132

Valencia

Arch. Capitular de la Catedral

"Libros de Almoyna" (1758-1772)

"Libro de mesadas de salarios de los oficiales de altar y coro, subalternos y dependientes del Illmo. Cabildo, que empieza en el año 1801 hasta la que feneció en 30 de abril de 1807"

Mesadas de salarios de los oficiales del Altar y Coro y de los Músicos. 1808-1822

Obligaciones de los cinco ministriles. Leg. 655.

Valladolid

Arch. Capitular de la Catedral

"Hijuela de la Fábrica de esta Santa Iglesia para los años de 1802, 1803 y 1804". Ibid., 1805-1816

"Libro de cuentas y razón de el importe de las fiestas a las que asiste la capilla de la Santa Iglesia de Valladolid desde el año 1752". Sin foliar

Fuentes documentales

Libro de cuentas de fábrica, desde 1726 a 1771

Libro de "Fábrica Biexa"

OBRAS GENERALES (HISTORIA, SOCIEDAD, CULTURA)

ABELLÁN, J.L: *Historia crítica del pensamiento español*. Espasa-Calpe, S.A. Madrid. 1981.

AGNELLI, G: *Lodi e il suo territorio*. Ed. Pierre. Milán. 1964.

AGUILAR PIÑAL, F: *Bibliografía de estudios sobre Madrid en el XVIII*, *Anales del Instituto de estudios Madrileños*, XVI. 1966.

ALONSO ÁLVAREZ, L: *Industrialización y conflictos sociales en la Galicia del Antiguo Régimen (1750-1830)*. Akal Editor. Madrid. 1976.

Bibliografía

ANES, G: *Economía e "Ilustración" en la España del siglo XVIII*. Ed. Ariel. Madrid. 1972.

ANES, G: *La España del siglo XVIII. Obstáculos para su crecimiento agrario "España a finales del siglo XVIII"*. Editorial Hemeroteca de Tarragona. 1982.

ARRESE, J.L de: *El arte europeo en la corte de España durante el siglo XVIII*. Ministerio de Cultura. Madrid. 1980.

BARRIO GOZALO, M: *Estudio socioeconómico de la iglesia de Segovia en el siglo XVIII*. Segovia. 1982.

BATLLORI, M. y otros: *La época de la Ilustración: I.El Estado y la cultura (1759-1808), Historia de España fundada por Ramón Menéndez Pidal y dirigida por José María Jover Zamora, XXXI*. Espasa-Calpe. Madrid. 1987.

BERENGO, M: *La Società Veneta alla fine del ' 700*. Florencia. 1956.

BETTONI, F: *Storia delle Riviera di Salò*. Brescia. 1880.

BUSTICO, G: *L' industria ed il commercio del refe nel Bresciano nel secolo XVIII*, Commentari Ateneo di Brescia. 1913.

CALLAHAN, W: *Church, politic and society in Spain, 1750-1874*. Harvard Historical Monographs. 1984.

Bibliografía

CASSIRER, E: *La filosofía de la Ilustración*. Fondo de Cultura Económica. Madrid. 1981.

COMELLAS, J.L: *Historia de España moderna y contemporánea*. Rialp. Madrid. 1971.

DEMERSON, P. y J.- AGUILAR PIÑAL, F: *Las Sociedades Económicas de Amigos del País en el siglo XVIII*. Patronato José María Cuadrado. S. Sebastián. 1974.

DICCIONARIO DE HISTORIA ECLESIASTICA DE ESPAÑA, dirigido por Quintín ALDEA VAQUERO, Tomás MARTIN MARTÍNEZ y José VIVES GATELL. Tomo III. Inst. Enrique Flórez. CSIC. Madrid. 1973.

DOPICO, F: *Sociedade e Ilustración en Galicia*. Ed. Grial. Vigo. 1977.

DOPICO, F: *A Ilustración e a sociedade galega. A visión de Galicia dos economistas ilustrados*. Ed. Galaxia. Vigo, 1978.

EIRAS ROEL, A: *Los precios del trigo en Santiago de Compostela y Mondoñedo*. "Las fuentes y los métodos". 15 trabajos de Historia Cuantitativa Social de Galicia. Departamento de Historia Moderna. Universidad de Santiago. 1977.

FERNÁN-NUÑEZ, Conde de: *Vida de Carlos III, escrita por el -*, publicada con la biografía del autor, apéndices y notas por A. More- Fatio y A. Paz y Meliá y

Bibliografía

prólogo de don Juan Valera, con representación de José Cepeda Adán. Fundación Universitaria Española. Madrid. 1968.

GARCÍA CORDERO, M: *Libro de los Salmos*. Edición bilingüe. B.A.C. Madrid. 1963.

GONZÁLEZ LÓPEZ, E: *Bajo las Luces de la Ilustración. Galicia en el reinado de Carlos III y Carlos IV*. Ed. do Castro. La Coruña. 1977.

GRAN ENCICLOPEDIA GALLEGA. Ed. Silverio Cañada. Gijón. 1974.

GUERRINI, P: *L' Abazia di Salò nel' 700*. Brixia Sacra. 1917.

HAMILTON, E: *War and prices in Spain (1651-1800)*. Cambridge, Massachusets. Harvard University Press. 1947.

HERR, R: *España y la Revolución del siglo XVIII*. Ed. Aguilar, Cultura e Historia. Madrid. 1964.

HERRER, J: *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*. Editorial Cuadernos para el Diálogo. Edicusa. Madrid. 1973.

JIMÉNEZ MONTESERÍN, M: *Los motines de subsistencia de la primavera de 1766* Revista "Cuenca". Vol. II. 1977.

Bibliografía

LEÓN TELLO, F: *La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de Bellas Artes de S Carlos de Valencia*. Servicio de Estudios Artísticos. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación. Provincial. de Valencia. 1979.

LONATI, G: *L' opera benéfica del Conde Sebastiano Paride Lodrone, nella Rivera di Salò*. "Commentari dell' Ateneo di Brescia". Brescia. 1933.

LÓPEZ FERREIRO, A: *Historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santiago*. Santiago, 1909.

LÓPEZ, F: *Aspectos específicos de la Ilustración española II Simposio sobre el P. Feijóo y su siglo*. Oviedo. 1981.

LUCAS LABRADA, J: *Descripción económica del Reino de Galicia*. Ferrol, 1804. Reed. Galaxia. Vigo. 1971.

MARAVALL, J.A: *La cultura del Barroco*. Ed. Ariel. 1975.

MENÉNDEZ PELAYO, M: *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Edición revisada y compulsada por D. Enrique Sánchez Reyes. Tomo III. Santander. 1940.

MENÉNDEZ PELAYO, M: *Historia de los Heterodoxos Españoles*. Edición preparada por Enrique Sánchez Reyes. Tomo V. Santander. 1947.

MUCCHI, A.M: *Il Duomo di Salò*. Bolonia. 1932.

Bibliografía

PALACIO ATARD, V: *Los españoles de la Ilustración*. Ediciones Guadarrama. Madrid. 1964.

PALOP, M: *Hambre y lucha antifeudal. Las crisis de subsistencia en Valencia (Siglo XVIII)*. Siglo XIX de España editores, S.A. Madrid. 1977.

REY CASTELAO, O: *El Voto de Santiago en la España Moderna*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Santiago de Compostela. 1983.

REY CASTELAO, O: *La crisis de las rentas eclesiásticas en España. El ejemplo del Voto de Santiago*. Compostellanum, vol. XXXI, nº 3-4. Santiago. 1986.

RIGHETTI, Mario: *Historia de la Liturgia*. B.A.C. Madrid, 1955 (1º ed. 1944).

ROBERTSON, I: *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la ascensión de Carlos III hasta 1855*. Serbal. CSIC. 1988.

ROSSI, F: *Riforma e scuola cristiana in Salò attraverso l' opera dei Padri Somaschi (1587-1670)*. Tesis inédita. Università degli Studi di Parma. Facultad de Magisterio. Curso 1973-74.

SÁNCHEZ AGESTA, L: *El pensamiento político del despotismo ilustrado*. Universidad de Sevilla. 1979.

Bibliografía

SARRAILH, J: *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Fondo de Cultura Económica. 1957.

SOLITRO: *Il Lago di Garda*. Bèrgamo. 1927.

TAPIA, E: *Carlos III y su época*. Aguilar. Madrid. 1962.

VAGLIA, V: *Il titolo di città al borgo di Salò*, Commentari Ateneo Brescia. 1960.

VICENS VIVES: *Historia económica de España*. 5º ed. 1979.

VOLTES, C: *Carlos III y su tiempo*. Editorial Juventud, S.A. Barcelona. 1964.

ZEPEDANO Y CARNERO, J.M: *Historia y descripción arqueológica de la Basílica Compostelana*. Imprenta de Soto Freire. Lugo. 1890.

DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS (MÚSICA)

ANGLÉS, H-PENA, J: *Diccionario de la Música Labor*. 2 Vols. Ed. Labor. Barcelona. 1954.

Bibliografia

BASSO, A: *Dizionario della musica e dei musicisti*. Union Tipografica Editrice Torinese. Turín. 1989.

BLUME, F: *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enziklopedie der Musik*. Kassel, Baerenreiter, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag. 1989 (reed.). 17 Vols.

CANDE, R. de: *Dizionario dei Musicisti*. V. Bompiani (Varese). Milán. 1969.

DELLA CORTE, A.- GATTI, G.M: *Dizionario di Musica*. Turín. 1952.

DIZIONARIO RICORDI DELLA MUSICA. Ed. Ricordi. Milán. 1959.

EITNER, F: *Quellen Lexicon*. Lipsia 1900-1904.

ENCICLOPEDIA DELLA MUSICA, a cargo de Claudio Sartorio. 4 vols. Ed. Ricordi. Milán. 1963-64.

ENCICLOPEDIA DELLA MUSICA. 6 vols. Ed. Rizzoli-Ricordi. 1972-74.

FETIS F.J: *Biographie Universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 10 vols. Firmin-Didot. París. 1835-44.

Bibliografía

MAYR: *Biografie dei Musicisti*. Manuscrito. Biblioteca Civica Bergamo.

PARADA Y BARRETO, J: *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. B. Eslava. 1868.

RIEMANN, H: *Musik Lexicon*. Ed. Willibald Gurlitt. Mainz, Schott. 1959.

SARTORI, CI: *Dizionario Universale dei Musicisti*. Ricordi. 1887.I

THE NEW GROVE. Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie. 1980.

THE NEW OXFORD HISTORY OF MUSIC, E. Wellesz, J.A. Westrup y G. Abraham). Londres, Oxford Univ. Press. 1954-1974

ESTUDIOS GENERALES Y MONOGRÁFICOS (MÚSICA)

ABBIATI, F: *Storia della Musica*. Garzanti, 1966.

AGUILAR GÓMEZ, J. de Dios: *Historia de la música en la provincia de Alicante*. CSIC. Madrid. 1984.

Bibliografía

AGUIRRE, M.D: *El magisterio de Antonio Rodríguez de Hita en Palencia en el siglo XVIII*. Diputación Provincial. Palencia. 1983.

AIZPURÚA ZALACAÍN, P: *Música y músicos de la catedral metropolitana de Valladolid*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid el día 29 de enero de 1988 y contestación del académico de número Don Joaquín DÍAZ GÓNZALEZ. Valladolid. 1988.

ALDRICH, P: *'The 'authentic' performance of Baroque Music, Essays on Music in Honor of A. T. Davison* Cambridge (Massachussets). Department of Music of Harvard University, 1957.

ALVAR, M: *Villancicos dieciochescos (la colección malagueña de 1734 a 1790)*. Ayuntamiento de Málaga. Málaga. 1973.

ALVAREZ, M.S: *José de Nebra*. Tesis doctoral inédita. Sevilla, 1990.

ARAIZ MARTÍNEZ, A: *La música religiosa en España*. Ed. Labor. Barcelona. 1942.

AYARRA JARNE, J.E: *La música en la catedral de Sevilla*. Caja de Ahorros de San Fernando. 1976.

BAGÜÉS, J: *El Conde de Peñafiorida, impulsor de la Ilustración Musical en el País Vasco*. Editorial Eusko Ikaskuntza, S.A. Donostia. Música 4. 1988.

Bibliografía

BAGÜÉS, J: *La Música en la R.S.B.A.P.* Ilustración musical en el País Vasco. I Volumen. Editado por la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. 1991.

BALDELLÓ, F. de Paula: *La música en Barcelona. Noticias históricas.* Librería Dalman. Barcelona. 1943.

BARBIERI, F.A: *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles.* Edición de Emilio Casares Rodicio. Madrid. 1986.

BARRIOS MANZANO, P: *Historia de la música en Cáceres.* Organismo Oficial de la Administración. Cáceres. 1984.

BASSO, A: *Il Conservatorio di Musica 'Giuseppe Verdi di Torino'*, Turín. 1971.

BASSO, A: *La época de Bach y Haendel.* Ediciones Turner, S.A. 1986.

BATLLORI, M: *Esteban de Arteaga. Obra completa castellana.* Edición, prólogo y notas de -. Espasa-Calpe. Madrid. 1972.

BATLLORI, M: *Esteban de Arteaga: I.Lettere musico-filologiche, II.Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi.* Primera edición y estudio preliminar por - CSIC. Madrid. 1944.

Bibliografía

BERTOS HERRERA, M.P: *El reglamento de los Seises de la catedral de Granada de 1785, y los problemas de las casas de los Seises en el siglo XX*. Caja Provincial de Ahorros. Granada. 1988.

BIGNAMI,,: *Storia delle musica in Brescia*. 4 Vols. Inédito. Biblioteca Fondazione Civiltà Bresciana.

BONAVENTURA, A: *Luigi Boccherini*. Milán-Roma. 1931.

BORTON BRUCE, E: *The sacred choral works of Domenico Scarlatti*. Univ. of Cincinnati. 1983.

BOUQUET, M.T.: *Musique et musiciens à Turin d 1648 è 1775*. Turín y París. 1968-1969.

BOUVIER, R: *Farinelli, le chanteur des rois*. París. 1943.

BRAVO VILLASANTE, C: *Villancicos del siglo XVII y XVIII*. Magisterio Español. Madrid. 1978.

BRITO, M.C: *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge University Press. 1989.

BRUNATI, G: *Dizionario degli uomini illustri della Riviera di Salò*. Milán. 1837.

Bibliografía

BUKOFZER, M.F: *La Música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Alianza Música. Madrid. 1986.

BURNEY, Ch: *A General History of Music, from the earliest Ages to the present Period*. 4 Vols. Foulis, London. 1776, 1782, 1789, 1789 (reed. Dover, New York. 1957).

BURNEY, Ch: *The present state of Music in France and Italy*. London Becket. 1771 (trad. al italiano de Enrico Fubini, *Viaggio Musicale in Italia*, EDT. Musica. Turín, 1979).

BUSTICO, G: *Per la storia del melodrama: F. Bertoni e G. B. Rubinelli*. Devoti. Salò. 1913.

CAFFI, F: *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*. 2vols. Antonelli. Venecia. 1854-55.

CAPRI, A: *Storia della musica*. Milán. 1958.

CARMENA Y MILLÁN, L: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Minuesa. Madrid. 1878.

CARRERA BULLBENA, J.R: *Doménech Terradellas, compositor de la décimo octava centuria*. Altés. Barcelona. 1906.

Bibliografía

CARRERAS LÓPEZ, J.J: *La música en las catedrales en el siglo XVIII. Francisco Javier García (1730-1809)*. Zaragoza. 1983.

CARSE, A: *The Orchestra in the Eighteenth Century*. Broude. New York. 1969.

CASARES RODICIO, E: *La música en el Barroco, a cargo de-----*. Universidad de Oviedo. 1977.

CASARES RODICIO, E: *La Música en la catedral de Oviedo*. Etnos.Música 1. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. 1980.

CASARES RODICIO, E: *La música en la catedral de León: maestros del siglo XVIII y catálogo musical*. León. 1980.

COTARELO Y MORI, E: *Iriarte y su época*. Sucesores de Rivadeneyra. Madrid. 1897.

COTARELO Y MORI, E: *Origen y establecimiento de la ópera hasta finales del siglo XVIII*. Archivos. Madrid. 1917.

COZZANDO, L: *Vago e curioso sistretto di storia bresciana*. Brescia. 1794.

CHASE, G: *La Música de España*. Buenos Aires. 1944.

Bibliografía

CHENLO, M.T: *Félix Máximo López (1742-1821)*. Madrid. 1985.

DELGADO, A. de V: *La música en el monasterio de Santa Ana de Avila (S.XVI-XVIII)*. SEdM. Madrid. 1989.

DONOSTIA, Padre J.A. de: *Música y Músicos del País Vasco*. Biblioteca Bascongada de los Amigos del País. San Sebastián. 1951.

ESLAVA, H: *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*. Luis Beltrán. Madrid. 1860.

ESLAVA, H: *Lira Sacro Hispana. Gran colección de obras de música religiosa compuesta por lo más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos (siglo XVIII, serie 1º y siglo XVIII, serie 2º)*. M. Martín Salazar, sf.(c.1852-1860). Madrid.

EXIMENO, A: *D. Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un Magisterio de Capilla vacante*. 2 vols. Sociedad de Bibliófilos Españoles. Madrid, 1872.

EXIMENO, A: *Dell' origine e delle regole in musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Barbiellini. Roma. 1774. Cf. también *Del origen y reglas de la Música*. Ed. preparada por Francisco OTERO. Editorial Nacional. Madrid. 1978.

FENAROLI, S: *Dizionario degli artisti bresciani*. Brescia. 1877.

Bibliografía

FUBINI, E: *Gli Enciclopedisti e la musica*. Einaudi. Turín. 1971.

FUBINI, E: *Gli Illuministi e la musica*. Principato. Milán. 1969.

FUBINI, E: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Versión castellana, revisión, prólogo y notas de Carlos Guillermo PEREZ DE ARANDA. Alianza Música. Madrid. 1988.

FUBINI, E: *Musica e cultura nel settecento europeo*. EDT. Turín. 1986.

GALLEGO, A: *La música en tiempos de Carlos III. Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*. Alianza Música. Madrid. 1988.

GAMBESSI, O: *La cappella musicale di S. Petronio, maestri, organisti, cantori e strumenti dal 1436 al 1920*. L.S. Olschki. Florencia. 1987.

GARCÍA REDONDO, F: *La música en Extremadura*. Cáceres. 1983.

GARRIGA ALBERTOS, M: *Estética de la música*. Barcelona. 1988.

GEDDO, A: *Bergamo e la musica*. Bérghamo. 1958.

Bibliografía

GEMBERO, M: *La música en la catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. Tesis doctoral inédita. Granada, 1991.

GERHARD, R: *Domingo Terradellas: La Merope, ópera en tres actos*. Biblioteca de la Diputación. Barcelona. 1951.

GEROSA, M: *Il melodrama e la musica del salodiano Bertoni, Il Benaco nei ricordi e nelle sovrane belleze*, 2vols. Marcelliana, Brescia. 1956.

GIANELLI, P: *Dizionario della musica sacra e profana delle abate Pietro Gianelli. Vol. I*. Andrea Sabatini. Venecia. 1820.

GUERRINI, P: *La cappella musicale del Duomo di Salò*. Brescia. 1921.

GUERRINI, P: *Note d' Archivio per la storia delle Musica a Brescia*. Roma. 1934.

HAAS, J: *Ferdinando Bertoni: Leben und Intrumentalwerke*. Universidad de Viena. 1958.

HERNÁNDEZ ASCUNCE, L: *La música sacra en la historia pamplonense*. Príncipe de Viana, 22. 1922.

HIENZ, W.M: *The choral psalms of Nicola Porpora*. Univ. of Illinois at Urbana - Champaign. 1980.

Bibliografía

HOCQUARD, J.V: *Mozart. Una biografía musical (1791-1991)*. 2vols. Biografías Espasa (perfiles de siempre). Madrid, 1991.

IPINZA, E: *Música y Músicos en el País Vasco hasta el siglo XIX*. Trabajos de ingreso en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Comisión Alava. 1984.

JIMÉNEZ, P: *La Música en Jaén*. Diputación Provincial. Jaén. En prensa.

JOYCE, J. - SMITHER.HOWARD, E: *The Italian Oratorio 1650-1800*. 31 vols. Garland. New York. 1986.

KIRKPATRICK, R: *Domenico Scarlatti*. Alianza música. Madrid. 1985.

LAIRD, P. R: *The Villancico Repertory at San Lorenzo El Real del Escorial (c. 1630-1715)*. Michigan, University Microfilms International. 1990.

LANDON, R. y otros: *Mozart y su realidad. Guía para la comprensión de su vida y su música*. Ed. Labor. Barcelona. 1991.

LANG, P. H: *Performance Practice and Musicology*. Music-Edition Interpretation Gedenkschrift Gunther Henle Muchen, Martin Bent. 1980. Págs. 314-319.

LIVERMORE, A: *Historia de la Música Española*. Barral. Barcelona. 1973.

Bibliografía

LÓPEZ-CALO, J: *Historia de la música española. Siglo XVII*. Alianza Música, 3. Madrid. 1983.

LÓPEZ-CALO, J: *La Música en Galicia*. Galicia Eterna.Vol. IV. Ediciones Nauta, S.A. Barcelona. 1981.

MAHLING, C.H: *The origin and social status of the Court Orchestral Musician in the 18th and early 19th century in Germany The social status of the professional musician from de middle ages of the 19th century"*. Walter Salmen, General editor. New York. 1983.

MARJA DURAT, E: *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga. Orígenes, significado y actualidad*. Gredos. Madrid. 1971.

MARTÍN MILLÁN, M: *Historia musical de la catedral de Cuenca*. Prólogo, revisión y notas críticas de D. Jesús María Muneta Martínez. Diputación Provincial de Cuenca. 1988.

MARTÍN MORENO, A: *El Padre Feijóo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Instituto. de Estudios Orensanos. Orense. 1976.

MARTÍN MORENO, A: *Fundamentos de la Teoría Musical*. Los Grandes Temas de la Música. Salvat. Pamplona. 1984.

Bibliografía

MARTÍN MORENO, A: *Historia de la música andaluza*. Biblioteca de la Cultura Andaluza. Granada. 1985.

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

MITJANA, R: *Histoire de la musique: Espagne*. Encyclopédie de la Musique de Lavignac. Tomo IV. Delagrave. París. 1920.

MORALES BORRERO, C: *Carlos Broschi Farinelli: fiestas reales en el reinado de Fernando VI*. Patrimonio Nacional. Madrid. 1972.

MUJAL ELIAS, J: *Historia de la Música*. Dilagro. Lérida. 1975.

MUÑIZ HERNÁNDEZ, A: *El teatro lírico del padre Antonio Soler*. Fundación Juan March. Madrid. 1980.

NAVARRO GONZÁLEZ, R: *Los maestros de capilla de la catedral de Cuenca, desde el siglo XVI hasta hoy*. Cuenca. 1974.

OLDRINI, G: *Storia musicale di Lodi*. 1881.

PASQUETTI, G: *L' Oratorio Musicale in Italia*. Sandrón. 1921.

Bibliografía

PAULY, R.G: *La Música en el período clásico*. Ed. Victor Leru, S.A. Buenos Aires. 1980.

PEDRELL, F: *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros o escritos sobre la música. Ensayo de una bibliografía musical*. Vol. V (único publicado e inconcluso). Torres y Seguí. Barcelona. 1888.

PEDRELL, F: *Hispaniae Schola Musica Sacra. Opera varia, siglos XV al XVIII*. Juan Bautista Pujol. Barcelona. 1894-98.

PEDRELL, F: *Diccionario biográfico y Bibliográfico de Músicos Españoles, portugueses e hispano-americanos, antiguos y modernos*. Barcelona .1897.

PEDRELL, F: *Padre Antonio Eximeno: glosario de una gran remoción de ideas que para mejoramiento de la técnica y estética del arte músico ejerció el insigne jesuita valenciano*. UME. Madrid. 1920.

PEDRO CURSA, D. de: *Manual práctico de ornamentación barroca*. Real Musical. Madrid. 1987.

PESTELLI, G: *La época de Mozart y Beethoven*. Ed. española Madrid. 1986 .

PIOVANO, F: *Baldassare Galuppi: note bibliografiche*. RMI, XIII. 1906.

Bibliografía

QUEROL, M: *Los orígenes del Barroco Musical español*. Lección magistral en la inauguración del curso 1973-74 del Conservatorio de Valencia. Valencia. 1974.

QUEROL, M: *Música Barroca Española*. Instituto. Español de Musicología. CSIC. Barcelona. 1970.

QUINTANAL, I: *La música en la catedral de Oviedo en el siglo XVIII*. Cátedra Feijóo. Gijón. 1983.

QUIÑONES, M.A: *Joaquín Tadeo Murguía, 1759-1836, organista de la catedral de Málaga*. Publicación de la Universidad. 1987.

RATNER, Leonard G: *Clasic Music. Expression, Form and Style*. Schirmer Books. London. 1980.

RAYNOR, H: *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*. Siglo XXI de España Editores. S.A. 1986.

RIPOLLÉS, V: *El villancico i la cantata del segle XVIII a Valencia*. Institut d'Estudis Catalans. Barcelona. 1935.

ROCHE, J, MAYR y VAERINI, B: *Biografie di scrittori e artisti musicali bergamaschi*. Bérgamo, 1875.

Bibliografía

ROCHE, J: *Music a Sta. Maria Maggiore. Bergamo. 1814-1843.* Music and Letters. XLII. 1966.

RONCALLI, A.G: *La Misericordia Maggiore di Bergamo.* S. Alessandro. Bérgamo. 1912.

ROSEN, Ch: *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven.* Alianza Música. 1986.

ROSS, S.L: *A comparaisón of six "Miserere" settings from the eighteenth century venetian Conservatories.* Univ. of Illinois at Urbana - Champaign. 1972.

RUBIO PIQUERAS, F: *Música y músicos toledanos. Contribución a su estudio.* Toledo. 1923.

RUBIO, S: *El padre fray Antonio Soler, vida y obra.* Monasterio de San Lorenzo el Real. El Escorial. Patrimonio Nacional. 1964.

RUBIO, S: *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV al XVIII* Siete Villancicos de Navidad del P. Soler. Instituto de Música religiosa de la Excma. Diputación. Provincial de Cuenca. 1979.

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

SACHS, C: *The History of Musical instruments.* Ed. Norton. 1942.

Bibliografía

SALAZAR, A: *La música de España*. 2Vols. Espasa-Calpe. Madrid. 1972.

SALAZAR, A: *La música en la sociedad europea*. 2Vols. Alianza Música. Madrid. 1983.

SÁNCHEZ, M: *Villancicos of Juan Francés de Iribarren (1698-1767)*. University of Pittsburg. 1978.

SHERGOLD, N.D: *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until The End of the Seventheen Century*. Oxford. 1967.

SORIANO FUERTES, M: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*. 4Vols. Imprenta de Narciso Ramírez. Barcelona-Madrid. 1855-59.

STEVENSON, R: *Spanish Cathedral Music*. California, 1961.

STOUFFER F. M: *A study of Stabat Mater: the settings of Tommaso Traetta*. 2vols. California State Univ. Fullerton. M.A. 1975.

SUBIRÁ, J: *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos*. 2º parte. Siglos XVIII-XIX. Madrid, 1927.

Bibliografía

SUBIRÁ, J: *El compositor Iriarte (1750-1791) y El cultivo español del melólogo (melodrama)* 2 vols. CSIC. Barcelona. 1949.

SUBIRÁ J: *El Teatro del Real Palacio (1849-1851), con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II.* IEM. Madrid. 1950.

SUBIRÁ, J: *Historia de la música española e hispanoamericana.* Salvat. Barcelona. 1953.

TAFALL, S: *La capilla de música de la catedral de Santiago. Notas históricas.* Discurso de recepción como académico en la Academia Gallega de la Lengua. Boletín de la Academia Gallega, nº 229-234. Enero-septiembre. 1931.

TALAMON, G.O: *Historia de la Música. Del siglo XVIII a nuestros días.* Manuales musicales. Ricordi. 8º ed. Buenos Aires. 1979.

TEJERIZO ROBLES, G: *Villancicos barrocos en la Real capilla de Granada.* 2 Vols. Junta de Andalucía. Sevilla. 1989.

TORRE TRUJILLO, L: *La capilla de música de la catedral de Las Palmas.* A. Millares Carlo, Historia general de las Islas Canarias. Vol. V. Las Palmas. 1979.

VALENTINI, A: *I musicisti bresciani e il Teatro Grande.* Brescia. 1894.

VALLADAR, F. de P: *Apuntes para la Historia de la música en Granada desde los tiempos primitivos hasta nuestra época.* Granada. 1922.

Bibliografía

VEGA CERNUDA, S: *El clasicismo: introducción general. La Música del Clasicismo en torno a Haydn, Mozart y Beethoven*. 11 Programas (Marzo-mayo 1986). Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación y Cultura. 1986.

VENEZIA E IL MELODRAMA *nel Settecento*. 2 vols. A cargo de Maria Teresa Muraro. Olschki. Florencia. 1978, 1981.

VILLALBA MUÑOZ, L: *El Archivo de Música del Escorial*. La Ciudad de Dios, XLII. 1980.

WORTHORNE, S.T: *Venetian Opera in the Seventeenth Century*. Oxford. 1954.

YOUNG, P.M: *The Seventeenth Century*. The Choral Tradition. London, Hutchinson. 1962.

ZACCARIA, V: *Padre Giambattista Martini compositore, musicologo, e maestro*. Grafiche "Il Messaggero di S. Antonio". Padua, 1970.

ZANETTI, R: *Appunti per una storia delle musica a Brescia nell' 800*. L' Istituto Musicale Venturi, 1866-1966. Brescia. 1967.

ZANETTI, R: *Un secolo di musica a Brescia*. Milán. 1970.

Bibliografía

ZANETTI, R: *La musica italiana nel Settecento*. 3 vols. Busto Arsizio. Bramante. 1978.

ARTICULOS ESPECIALIZADOS (MÚSICA)

ALÉN, M.P: *Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española: el ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi (1778)*. RE, nº V. Barcelona. 1985.

ALÉN, M.P: *Integración de los músicos de la catedral en la sociedad compostelana a comienzos del siglo XIX*. Compostellanum, XXII, nº 3 y 4. Santiago de Compostela. 1987.

ALÉN, M.P: *Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII* Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente". Ministerio de Cultura. Madrid. 1987.

ALÉN, M.P: *Músicos italianos en la catedral de Santiago durante el magisterio de Melchor López (1784-1822)*. Iubilatio. Santiago de Compostela. 1987.

ALÉN, M.P: *Situación económica de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela (1760-1820)*. RMS. Vol. X, nº 1. Madrid. 1987.

Bibliografía

ALÉN, M.P: *La crisis del villancico en las catedrales españolas en la transición del S. XVIII al S. XIX*. De Musica Hispana et Aliis. Vol. II. Santiago de Compostela. 1990.

ALÉN, M.P: *Datos para una Historia social de la música. - La Guerra de la Independencia y su incidencia en la capilla de musica de la catedral de Santiago*. RMS, vol. XV, nº 1. 1992. En imprenta.

ALÉN, M: *Musicisti Lodigiani alla cattedrale di Santiago di Compostella nella secunda metà del ' 700*, en Archivio Storico Lodigiano. Lodi, 1992. En imprenta.

ALÉN, M.P: *Buono Chiodi*, en The New Grove Dictionary of Opera, edited by Stanley Sadie. 1992. En imprenta.

ALIER, R: *Los orígenes de la ópera en Barcelona*. RI, nº 508. 1981.

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, N: *I. Las relaciones de Haydn con la Casa de Benavente. II. Nuevos documentos sobre Luigi Boccherini. III. Manuel García Intimo. Un capítulo para su biografía*. AnM. II. 1947.

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, N: *Nuevas aportaciones a la biografía de Carlos Broschi (Farinelli)*. AnM. III. 1948.

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, N: *El compositor Francisco Courcelle. Nueva documentación para su biografía*. AnM. VI. 1951.

Bibliografía

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, N: *El compositor español José de Nebra. Nuevas aportaciones para su biografía*. AnM. IX. 1954.

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, N: *Nuevas obras de Sebastián Durón y Luigi Boccherini, y músicos del infante don Luis Antonio de Borbón*. AnM. XIII. 1958.

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, N.-GUERAD, Y: *La bibliothèque musical d' un amateur éclairé de Madrid: La Duchesse-Comtesse de Benavente, Duchesse de' Osuna (1752-1834)*. Recherches sur la Musiquem française classique III. 1963.

ANGLÉS, H: *La música conservada en la Biblioteca Colombina y en la catedral de Sevilla*. AnM. II. 1947.

ARIAS DEL VALLE, R: *Expulsión y proceso del maestro Cuéllar (Oviedo, 1823-1836)*. RMS. Vol. II, nº 2. Madrid. 1980.

ARIAS DEL VALLE, R: *La no jubilación del maestro Furió (Oviedo, 1775-1780)* RMS.. Vol.VI. Nº 1-2. 1983,

ARITZETA, M: *La vida musical a Barcelona al segle XVIII, segons el Baró de Maldà*. RMC, 48. Barcelona. 1988.

ARNOLD, D: *Mass*, en TNG. vol. 11. Ed. 1980. Págs. 769.

Bibliografía

ARTERO, J: *Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII*. AnM. II. 1947.

BAGÜÉS, J: *La ópera en Euskal Herria*. "La ópera en España". Universidad de Oviedo. 1984.

BAGÜÉS, J: *El Conde de Peñaforida, impulsor de la Ilustración Musical en el País Vasco*. Editorial Eusko Ikaskuntza, S.A. Donostia. Música 4. 1988.

BALDELLÓ, F: *La música en la basílica Parroquial de Santa María del Mar, Barcelona*. AnM. XVII. 1962.

BARBLAN, G: *El termino "Barroco" e la musica*. Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés. Tomo I. IEM. Barcelona. 1958-61.

BARON, J.H: *Spanish solo art song in the second half of the seventeenth century*. De Musica Hispana et Aliis. Vol. II. Santiago de Compostela. 1990.

BASELGA ESTEVE, R: *Pedro Cerone de Bérghamo. Estudio biobibliográfico*. TSM. 54. 1971.

BLANQUEC, A: *Acerca de "Matutinas Aves" de José de Pradas*. TSM. 1. 1976.

Bibliografía

BONASTRE, F: *La capella musical de la seu de Tarragona a mitja secle XVIII*. Extracto del Boletín Arqueológico. Epoca IV. Fas. 133-140. Real Sociedad Arqueológica Tarragonense. Tarragona. 1976-77.

BONASTRE, F: *Estudio de la obra teórica y práctica del compositor Antonio Rodríguez de Hita*. RMS. Vol. II, nº 1. Madrid. 1979.

BONASTRE, F: *Josep Carcoler (+1776): noticia biográfica y compositiva*. RA. I. 1981.

BOURLIGUEUX, G.: *Recherches sur la musique a la cathedrale d' Oviedo*. Melanges de la Casa de Velázquez. III. 1967.

BOURLIGUEUX, G: *Quelques aspects de la vie musicale à Avila. Notes et documents (XVIII siecle)*. AnM. XXV. 1970.

BOURLIGUEUX, G: *El compositor Don Ramón Cuéllar Altarriba, organista de la catedral de Santiago de Compostela (1777-1833)*. Compostellanum, vol. XV. Págs. 155-177. Santiago de Compostela. 1970.

BOURLIGUEUX, G: *Apuntes sobre maestros de capilla de la catedral de Oviedo*. Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, 74. 1971.

BOURLIGUEUX, G: *L' enseignement au Collège des petits chanteurs de la Chapelle Royale de Madrid, de 1700 a 1833*. École et Église en Espagne et Amérique Latine. Aspects idéologiques et institutionnels. Actes du colloque de Tours (4-6- décembre 1987). Publications de l' Université de Tours. Tours. 1988.

Bibliografía

BOURLIGUEUX, G: *La música en la Real Capilla de Madrid durante el siglo XVIII. Apuntes bibliográficos*. Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz. Kassel. 1988.

BRITO, M.C. de: *Portuguese-spanish musical relations during the 18th century*. Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente". Vol. II. Ministerio de Cultura. 1987.

CAL PARDO, E.-BOURLIGUEUX, G: *Maestros de Capilla de la catedral de Mondoñedo*. Estudios Mindonienses", nº 2 y 4. Salamanca. 1986-88.

CAPDEPÓN, P: *La música religiosa en Madrid durante los siglos XVII y XVIII*. RI, nº 565. Madrid, mayo 1986.

CÁRDENAS, I: *La música en la colegiata de Olivares*. AnM. XXXVI. 1981.

CARREIRA, J.M: *Apuntes para la historia de la ópera en Galicia*. "La ópera en España". Universidad de Oviedo. 1984.

CARREIRA, X.M: *Orígenes de la ópera en Cádiz. Un informe de 1768 sobre el coliseo de óperas*. RMS. Vol. X, nº 2. 1987.

CARREIRA, X.M: *El teatro de ópera en la Península ibérica ca. 1750-1755*. Nicolás Setaro. De Musica Hispana et Aliis. Vol. II. Santiago de Compostela. 1990.

Bibliografía

CARREIRA, X.M: *Recepción de la ópera italiana en Granada*. RMS. Vol. XIII, nº 1. Madrid. 1990.

CARRERAS LOPEZ, J.J: *La Música Sacra Española en el siglo XVIII. El Libro de Magníficat de Luis Serra en la tradición de la composición del Magníficat*. Artigrama, nº 1. Zaragoza. 1984.

CARRERAS LOPEZ, J: *Composiciones del Magníficat de Luis Serra*. Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente", vol. 2. Ministerio de Cultura. 1987.

CARRERAS LOPEZ, J.J: *La renovación de la música religiosa: F.J. García (1731-1809) y M. R. de Ledesma (1799-1847)*, "Aragón en el Mundo. 1988.

CASARES RODICIO, E: *El rococó en música*. II Simposio sobre el Padre Feijóo y su siglo. Universidad de Oviedo. 1976.

CASTAÑO GARCIA, J: *La música en la Iglesia de Santa María de Elche*. Cabanilles, nº 18-20. Valencia, abril-diciembre 1986.

CIVIL CASTELLVÍ, F: *La capilla de música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)*. Anales del Instituto de estudios Gerundenses, XXIX (1968-69).

CLARO VALDÉS, S: *José de Camaderros (1742-1812), de mercader catalán a maestro de capilla en Santiago de Chile*. AnM.XXX. 1975.

Bibliografía

CLIMENT, J: *El villancico de José de Pradas (1689-1757)*. TSM. 3. 1975.

CLIMENT, J: *José Pradas (1698-1757)*. TSM. 4. 1974.

CLIMENT, J: *José Pradas (1698-1757)*. TSM. III. 1975.

CLIMENT, J: *La capilla de música de la catedral de Valencia*. AnM. XXXVII. Barcelona. 1983.

CLIMENT, J: *Cabanilles, una vía al clasicismo*. De Musica Hispana et Aliis. Vol. II. Santiago de Compostela. 1990.

DE SANTIS M: *Music sacra a Napoli: I responsori della Settimana Santa de Leonardo Leo*. De Musica Hispana et Aliis. Vol. II. Santiago de Compostela. 1990.

DODERER, G: *Die Orgel Spaniens and Portugals im 17-18 Jahrhundert*. AnM. XXV. 1970.

DURÁN GUDIOL, A: *La capilla de música de la catedral de Huesca*. AnM. XIX. 1964.

ESCRIBANO SÁNCHEZ, J: *Sobre las fuentes de ingreso y situación económica de la capilla de música de la catedral de Tarazona a principios del siglo XVIII*. I Congreso Nacional de Musicología, Instituto Fernando El Católico (CSIC). Zaragoza. 1981.

Bibliografía

ESTER-SALA, M.A: *Algunos datos biográficos de Carlos Baguer (1768-1808), organista de la catedral de Barcelona*. RMS. Vol. VI, nº 1 y 2. Madrid. 1983.

FELLERER, K. G: "*Baroque*". *The History of Catholic Church Music*. Westport, Geenwood Press. 1979; 1º edición 1902.

FUENTE, J. L.de la: *Entre el modo y el tono: estudio armónico-descriptivo de motetes de Juan de Castro y Mallagaray y de Juan Antonio García (Siglos XVII-XVIII)*. NA. II, 2. Zaragoza. 1986.

GÁLVEZ, G: *Un nuevo hallazgo de música escénica de Vicente Martin Soler: "Il barbero di buon cuore"*. RMS. Vol. X, nº 2. 1987.

GALLEGO, A: *Datos sobre la música en la colegial de Calatayud (Siglos XVIII y XIX)*. TSM. 644, nº 2. 1978.

GALLEGO, A: *Instruments de musique espagnols du XVI au XIX siecle*. Europalia 85.

GARCÍA LABORDA, J.M: *Consideraciones sobre la concepción armónica de Antonio Eximeno*. RMS, nº 1. 1985.

GEMBERO, M: *La formación musical de Sebastián de Albero*. Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente". Ministerio de Cultura. Madrid. 1987.

Bibliografía

GEMBERO, M: *La música en Navarra en el siglo XVIII: estado de la cuestión y problemática para su estudio*. Príncipe de Viana", Anejo 11-1988. Año XLIX. Pamplona. 1988.

GEMBERO, M: *La música en los espectáculos públicos pamploneses del siglo XVIII*. De Musica Hispana et Aliis. Vol. II. Santiago de Compostela. 1990.

GÓMEZ GUILLEN, R: *La orquesta de la catedral de Plasencia en Trujillo durante la visita del rey Carlos IV en 1796*. RMS. Vol. VIII, nº 2. Madrid. 1985.

GONZÁLEZ VALLE, J.V.: *Tradición y progreso en los maestros de música de las catedrales de Zaragoza durante el siglo XVIII*. Estudios de Musicología aragonesa. Zaragoza. 1977.

GONZÁLEZ VALLE, J.V: *Aspectos de la estructura musical del Barroco*. ICNM. Instituto. Fernando el Católico. Zaragoza. 1981.

GONZÁLEZ VALLE, J.V: *Aspectos de la práctica musical de las catedrales de Zaragoza en el siglo XVII*. De Musica Hispana et Aliis. Vol. II. Santiago de Compostela. 1990.

GONZÁLEZ VALLE, V: *'Música y retórica. Una nueva trayectoria de la 'Ars Musica' y la 'Musica Práctica' a comienzos del Barroco*, RMS, Vol. IX. 1987.

HANSELL, S: *Sacred Music at the incurabili in Venice at the time of J.A. Hasse*. JAMS, XXIII. 1970.

Bibliografía

HERNÁNDEZ ASCUNCE, L: *La Real Capilla española*. Revista Eclesiástica, IV, 20. 1932.

HERNÁNDEZ ASCUNCE, L: *Los maestros de capilla de Burgos*. Boletín Provincial de monumentos históricos y artísticos de Burgos, 28-29-30 y 32.

HERNÁNDEZ ASCUNCE, L: *Música y músicos de la catedral de Pamplona*. AnM. XXII. (1967).y XXIII. 1967-1968.

HUGLO, M: *Antiphona*, en TNG. vol. 1. Ed. 1980. Págs. 471ss.

JAMBOU, L: *Tres manuscritos de teoría musical en el Archivo Histórico Nacional*. RMS. Vol. V, nº 2. 1982.

KASTNER, S: *La música en la catedral de Badajoz (1601-1700)*. AnM. XV. 1960.

KASTNER, S: *La música en la catedral de Badajoz (1654-1764)*. AnM. XVIII. 1963.

KASTNER, S: *Notas sobre la música en la catedral de Tuy*. AnM. XIII. 1958.

Bibliografía

KENYON DE PASCUAL, B: *Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII*. RMS. Vol. V, nº 2. 1982 y Vol. VI, nº 1-2. 1983.

KENYON DE PASCUAL, B: *El primer "oboe" español que formó parte de la Real Capilla: don Manuel Cavaza*. RMS. Vol. VII, nº 2. 1984.

KENYON DE PASCUAL, B: *El bajón español y los tres ejemplares de la catedral de Jaca*. NA. II, 2. Zaragoza, 1986.

KENYON DE PASCUAL, B: *Carlos III: un rey protector de la música*. Reales Sitios, Año XXV, nº 97. 1988.

LEÓN TELLO, F.J: *Introducción a la estética y a la técnica española de la música en el siglo XVIII*. RMS. Vol. IV., nº 1. Madrid. 1981.

LÓPEZ-CALO, J: *Fray José de Vaquedano, maestro de capilla de la catedral de Santiago (1680-1711)*. AnM. X. 1955.

LÓPEZ-CALO, J: *La controversia de Valls. Estudio sobre la Música religiosa en España en los siglos XVII y XVIII (I)*. TSM. 1. 1968.

LÓPEZ-CALO, J: *La controversia de Valls. Estudio sobre la Música religiosa en España en los siglos XVII y XVIII (II). Historiografía de la controversia*. TSM. 2. 1968.

Bibliografía

LÓPEZ-CALO, J: *La controversia de Valls. Estudio sobre la Música religiosa en España en los siglos XVII y XVIII (III)*. TSM. 4. 1968.

LÓPEZ-CALO, J: *Músicos españoles del pasado. La controversia de Valls. Estudio sobre la Música religiosa en España en los siglos XVII y XVIII (IV)*. TSM. 1. 1969.

LÓPEZ-CALO, J: *Músicos españoles del pasado. La controversia de Valls. Estudio sobre la Música religiosa en España en los siglos XVII y XVIII (V)*. TSM. 4. 1971.

LÓPEZ-CALO, J: *Musica e musicisti italiani in Santiago di Compostela (Spagna)* Memoria e contributi alla musica de medioevo all' età moderna offerti a federico Ghisi. Bolonia. 1971.

LÓPEZ-CALO, J: *Vespers in Baroque Spain*. The Musical Times CXI 1971. Págs.

LÓPEZ-CALO, J: *El archivo de música de la Capilla Real de Granada*. AnM. XIII (1958), XXVI (1971), XXVII. 1972.

LÓPEZ-CALO, J: *Fray José de Vaquedano, sumo representante del barroco musical español*, Eusko-Ikaskuntza. Sociedad de Estudios Vascos, 1975.

LÓPEZ-CALO, J: *La Edad Media y el Renacimiento La música en la catedral de Santiago*", Rl. nº 527. Noviembre 1982.

Bibliografía

LÓPEZ-CALO, J: *El italianismo operístico en España en el siglo XIX* La ópera en España. Universidad de Oviedo. 1984.

LÓPEZ-CALO, J: *Los comienzos de la ópera en España. La ópera en el siglo XVII.* La ópera en España. Universidad de Oviedo. 1984.

LÓPEZ-CALO, J: *Joaquín Martínez (I a IV)*. RI, nº 541, 545, 546, 549. Madrid. 1984.

LÓPEZ-CALO, J: *Las Misas policorales de Miguel de Irizar*. Revista Príncipe de Viana, nº 174. Institución Príncipe de Viana. Pamplona. 1985.

LÓPEZ-CALO, J: *La música en la catedral de Zamora*. RI, nº 563. Madrid. 1986.

LÓPEZ-CALO, J: *Barroco-Estilo Galante-Clasicismo* Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente" Vol. II. Ministerio de Cultura. Madrid. 1987.

LÓPEZ-CALO, J: *Manierismo y Barroco*. Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente". Vol I. Ministerio de Cultura. 1987.

LÓPEZ-CALO, J: *Las lamentaciones solísticas de Miguel de Irizar y de José de Vaquedano*. AnM, XLIII. 1988.

Bibliografía

LÓPEZ-CALO, J: *Los villancicos policorales de Miguel de Irizar (1635-1684): una aportación al estudio de la policoralidad en España*. Inter-American Music Review, X, nº 2. 1989.

LLORDÉN, A: *Notas históricas de los maestros de capilla en la catedral de Málaga (1641-1799)*. AnM.XX. 1965.

LLORDÉN, A: *Notas históricas de los maestros de capilla en la colegiata de Antequera*. AnM. XXXI-XXXII. 1967-1968.

LLORDÉN, A: *Notas históricas de los maestros de capilla la Colegiata de Antequera*. AnM. XXXI y XXXII. 1976-77.

LLORÉNS, J.M: *Repercusión de las obras de José Elías en la formación organística del padre Antonio Soler*. RMS. Vol. VIII, nº 1. 1985.

MADURELL, J.M: *Documentos para la historia de maestros de capilla, infantiles de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (Siglos XIV-XVIII)*. AnM.III. 1948.

MADURELL, J.M: *Documentos para la historia de maestros de capilla, organistas, órganos, organeros, músicos e instrumentos*. AnM. V. 1949.

MADURELL, J.M.: *Documentos para la historia de músicos, maestros de danza, instrumentos y libros de música (Siglos XIV-XVIII)*. AnM. V. 1951.

Bibliografía

MADURELL, J.M: *La imprenta musical en España. Documentos para su estudio*. AnM, VIII. 1953.

MADURELL, J.M: *Documentos de archivo: manuscritos e impresos musicales (siglos XIV-XVIII)*. AnM. XXIII. 1986.

MARTÍNEZ MIURA, E: *El barroco español*. Scherzo, nº 4. Mayo. Madrid. 1986.

MARTÍN MORENO, A: *El padre Feijóo (1676-1764) y los músicos españoles del siglo XVIII*. AnM. XXVIII-XIX. 1973-74.

MARTÍN MORENO, A: *Un tratado de composición manuscrito (1766) de Antonio V. Roel del Río (S. XVIII)*. AnM. XXX. 1975.

MARTÍN MORENO, A: *Algunos aspectos del Barroco musical español a través de la obra teórica de Francisco Valls (1665?-1747)*. AnM. XXXI-XXXII. 1976-1977.

MARTÍN MORENO, A: *El compositor mallorquín Antonio Literes (1673-1747)*. TSM. Nº 643. 1978.

MARTÍN MORENO, A: *El Padre Feijóo y la estética musical del XVIII*. II Simposio sobre el Padre Feijóo. Universidad de Oviedo. 1981.

Bibliografía

MARTÍN, M: *La flauta de pico y la flauta travesera en el siglo XVIII en España*. RMS. Vol. VIII, nº 1 y 2. Madrid. 1985.

MARTÍN MORENO, A: *La música en la corte española del siglo XVIII*. El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII. Comunidad de Madrid, Patrimonio Nacional. 1987.

MARTÍNEZ, B: *Los niños de coro en las catedrales españolas. Siglos XII-XVIII*, en "Burguense Collectanea scientifica", 29 / 1 . 1988.

MARTÍNEZ, M: *Los Nebra en la catedral de Cuenca (1711-1748)* | Congreso Nacional de Musicología, Instituto Fernando El Católico (CSIC). Zaragoza. 1981.

MASSENKEIL, G: *Lamentation*, en TNG, vol. 10. Ed. 1980. Págs. 410-412.

MICO BUCHON, S.I: *Aproximación a la estética de Arteaga*. Revista de Ideas Estéticas, XVII, 65. 1959.

MILLÁN, M.M: *D. Pedro Aranaz y Vides (1740-1820) maestro de capilla de la catedral de Cuenca*. TSM. 1. 1974.

MOLL, J: *Documentos para la Historia de la Música de la catedral de Toledo*. AnM. XIII. 1958.

Bibliografía

MOLL, J: *Una bibliografía musical periódica de fines del siglo XVIII*. AnM. XXIV. 1969.

MUNETÁ, J.M: *Apuntes para la Historia de la Música en la catedral de Albarracín (Teruel): los maestros de capilla y organistas*. RMS. Vol. VI, nº 1 y 2. Madrid. 1983.

MUNETÁ, JM: *La Música Sacra en la época del Padre Soler. Referencia a los maestros de capilla de Albarracín*. NA. II, 1. Zaragoza, 1986.

MOORE, J. H: *The Vespro delli Cinque Lodate and the role of salmi spez-zati at S. Marks*. JAMS, XXXIV. 1981. Págs. 249-78.

MORENO, E: *Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII*. RMS, vol. XI, nº 3. Madrid, 1988.

OTAÑO, Padre N: *El padre Antonio Eximeno. Estudio de su personalidad a la luz de nuevos documentos*. Real Academia de bellas Artes de San Fernando (discurso de ingreso). 1943.

PAVÍA i SIMO, J: *Documents per a la historia de las capelles de música de Barcelona, ca. 1763-1820*. AnM. XXXVII. 1983.

PERALTA, C: *El jesuita Vicente Requeno y Vives (Calatorao 1743-Tivoli 1811)*. NA. I., 1. Zaragoza, 1985.

Bibliografía

PESTELLI, G: *Quirino Gasparini*, en TNG, vol. 7. Ed. 1980. Págs. 175ss.
Ed.

PIEDRA, J: *Maestros de capilla del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) (1662-1822)*. AnM. XXIII. 1968.

POPE, I. - STANFORD, E.T: *Villancico*, en TNG. vol. 19. Ed. 1980. Págs. 767ss.

PRECIADO, D: *Juan José de Arce, el tafallés (27-V-1748, 23-IV-1777)*. RMS. Vol. XIII, nº 1. Madrid. 1990.

QUEROL, M: *Manuscritos con música italiana en el archivo de los Cabildos de Zaragoza*. Memoria e contributioni alla musica del Medievo all'Etá Moderna offerta a Federico Ghisi. Bologna. 1971.

QUEROL, M: *El archivo de música de la Colegial de Jerez de la Frontera*. AnM. XXX. 1975.

QUINTANAL, I: *Juan Páez Centella, maestro de capilla de la catedral de Oviedo (1786-1814)*. Boletín del Instituto de Estudios Asturianos. 1977.

QUINTANAL, I: *Enrique Villaverde*. RMS. Vol. I, nº 1 y 2. Madrid. 1978.

Bibliografía

RAMOS LÓPEZ, P: *La música en las Capilla real de Granada a través de la Constitución de 1758*. De Musica Hispana et Aliis. Vol. II. Santiago de Compostela. 1990.

REPETTO BETES, J.L: *La capilla de música de la Colegial de Jerez (1550-1825)*. Centro de Estudios Históricos Jerezanos. Jerez de la Frontera. 1980.

REY MARCOS, J.J: *José Teixidor. Nota bibliográfica*. TSM. 3. 1978.

RODRÍGUEZ SUSO, C: *La figura del organista en el País Vasco en la época de Soler*. RMS. Vol. VIII, nº 1. Madrid. 1985.

RODRÍGUEZ SUSO, C: *Sobre la formación de un grupo de músicos ilustrados en el País Vasco (Bilbao, 1725-1740)*. RMS. Vol. VI, nº 1 y 2. Madrid. 1983.

RODRÍGUEZ-MONIÑO, A: *Instrumentos músicos para el infante don Gabriel (doce documentos inéditos de 1777-1784)*. Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés. Vol. V. IEM. Barcelona, 1961.

RUBIO PIQUERAS, F: *Archivo musical de Toledo, primada de las Españas*. TSM. 11. 1927.

RUBIO, S: *Antonio Soler: versos para Te Deumⁿ*. TSM. 54. 1972.

RUBIO, S: *Música del P. Soler que se conserva en el Monasterio de El Escorial (I)*. TSM. 4. 1972.

Bibliografía

RUBIO, S: *El padre Soler, compositor de música vocal*. TSM. 56. 1972-73.

RUBIO, S: *José Lidón (1746-1827) organista de la Capilla Real*. TSM. 2. 1973.

RUSELL, C. H: *An investigation into Arcangelo Corelli's Influences on 18th-Century Spain*. Current Musicology XXXIV. 1982. Págs. 42-52.

SALA, E. y VILA, J.M.: *Una aproximació als fons de manuscrits musicals de Catalunya*. I y II. AnM, XLII y XLIV. 1987-89. Págs. 229-43 y 155-66.

SERRANO VELASCO, A. y otros: *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*. SEdM. Madrid. 1980.

SIEMENS, L: *La obra musical de Cristóbal de Isla. Su restitución y el problema del bajo continuo en su época*. TSM. N° 640. 1977.

SIEMENS, L: *Las pasiones polifónicas tradicionales en la catedral de Las Palmas*. RMS. Vol. I, n° 1 y 2. Madrid. 1978.

SIEMENS, L: *Aportación para la música barroca para chirimías*. RMS. Vol.II, n° 1. Madrid. 1979.

Bibliografía

SIEMENS, L: *Joaquín Tadeo Murguía, propulsor de la música patriótica durante la invasión napoleónica*. RMS. Vol. V, nº 1. Madrid. 1982.

SIEMENS, L: *José Palomino y su plan de reforma para el mejoramiento de la capilla de música de la catedral de Canarias (1809)*. RMS. Vol. III, nº 1 y 2. Madrid. 1982.

SIEMENS, L: *Valoración estética y sociológica de Manuel Alonso Ortega sobre los músicos de su época*. RMS. Vol. VIII, nº 1. Madrid. 1985.

SIEMENS, L: *El violoncelista y compositor polaco Cristiano Reynaldi (Cracovia, 1719, Madrid, 1767): Nuevos datos para su biografía*. RMS. Vol. XIII, nº1. Madrid. 1990.

SIERRA, J: *Música del P. Antonio Soler para obras de Calderón*. RMS. Vol. IV, nº 1. Madrid. 1981.

SIERRA, J: *Un documento que acredita la estancia del padre Antonio Soler en Lérida*. RMS. Vol.V, nº 1. Madrid. 1985.

SIERRA, J: *La música instrumental no de tecla del padre Soler: los quintetos y el acompañamiento a la música vocal*. RMS. Vol.VIII, nº 1. 1985.

SIERRA, J: *"Sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su música" (Padre Antonio Eximeno)*. RMS. Vol.X, nº 2. 1987.

Bibliografía

SIMON PALMER, M.C: *Manuscritos musicales del siglo XVIII de la Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona*. AnM. XXXIII-XXXV (1978-80).

SMITH, J. G: *Chorus The Renaissance and the Baroque*, TNG, vol. IV. London, MacMillan, ed. 1980.

STEIN, L.K: *Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music*. Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente". Vol. I. Ministerio de Cultura. 1987.

SUBIRÁ, J: *La música de cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX*. AnM. I. 1946.

SUBIRÁ, J: *Jaime Facco y su obra musical en Madrid*. AnM. III. 1948.

SUBIRÁ, J: *La música en la capilla y monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. AnM. XII. 1957.

SUBIRÁ, J: *La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de niños cantorcicos. Apuntes históricos*. AnM. XIV. 1959.

SUBIRÁ, J: *Conciertos espirituales españoles en el siglo XVIII*. Festschrift Karl Gustav Fellerer. Regensburg, Gustav Bosse. 1962.

SUBIRÁ, J: *La estética operística del XVIII*. Revista de Ideas Estéticas, XX, 9. 1962.

Bibliografía

SUBIRÁ: J: *El Filarmónico don Tomás de Iriarte*. Anuario de Estudios Atlánticos. 1963.

SUBIRÁ J: *Relaciones musicales hispano-italianas en el siglo XVIII (Panoramas y esclarecimientos)* Revista. de Ideas Estéticas, nº 95. XXIV. 1966.

SUBIRÁ, J: *Un insospechado inventario musical del siglo XVIII*. AnM. XXIV. 1969.

SUBIRÁ, J: *La música de cámara palatina en el siglo XVIII y principios del XIX*. Temas musicales madrileños. Madrid. 1971.

TAYLOR, T: *The Spanish High Baroque Motete and Villancico. Style and Performance*. Early Music XII, 1984. Págs. 64-73.

TRILLO, J: *Grandeza y decadencia de la capilla de música. Melchor López (1759-1822)*. La música en la catedral de Santiago. RI. nº 527. Noviembre 1982.

VEGA, D: *El Barroco musical español. Precisiones sobre su naturaleza*. RMS. Vol.IV, nº 2. 1981.

VILLANUEVA, C: *Las "Lamentaciones" de Semana Santa de Fray José de Vaquedano (1642-1711), maestro de capilla de la catedral de Santiago*. Compostellanum. Santiago de Compostela. 1978.

Bibliografía

VILLANUEVA, C: *La capilla de la catedral de Santiago*. RMS. Vol. II-1979, nº 2. Madrid. 1980.

VILLANUEVA, C: *La apoteosis del Barroco: José de Baquedano (1642-1711)*. La música en la catedral de Santiago. RI. nº 527. Noviembre. 1982.

VILLANUEVA, C: *Los villancicos gallegos de Miguel de Irizar*. De Musica Hispana et Aliis. Vol. II. Santiago de Compostela. 1990.

VIRGILI BLANQUET, M.A: *Ambientes musicales del siglo XVIII en Valladolid*. RMS. Vol.VIII, nº 1. 1985.

VIRGILI, M.A: *Voces e instrumentos en la música religiosa española del siglo XVIII*. NA. III, 2. Zaragoza, 1987.

WARD, T.R: *Hymn*, en TNG. vol. 8. Ed.,. 1980. Págs. 836ss.

WERNWE, CONNOLLY, DOE, BOYD: *Psalmody*, en TNG. vol. 15. Ed. 1980. Págs. 320ss.

WOLF, ROCHE, ANTHONY, BOYD: *Motet*, en TNG. vol. 12. Ed. 1980. Págs. 617ss.

ZAPIRAIN MARICHALAR, J.M: *"El borracho burlado" del Conde de Peñaflores*. RMS. Vol. VI, nº 1 y 2. Madrid. 1983. ,

CATÁLOGOS, FONDOS E INVENTARIOS MUSICALES

ÁLVAREZ PÉREZ, J.M: *Catálogo y Estudio del Archivo musical de la catedral de Astorga*. Cuenca. 1985.

ANGLÉS, H. y SUBIRÁ, J: *Catálogo de la Biblioteca Nacional de Madrid*. CSIC. Barcelona. 1946.

ARGIA BERTINI: *Biblioteca dell' Accademia nazionale del Lincei e Corsiniane. Catalogo dei fondo musicali Chiti e Corsimano*. Istituto editoriale italiano. Milán. 1964.

Arte e musica all' Ospedaletto. Schede d' archivio sull' attività musicale degli ospedali dei Derelitti e dei Mendicanti di Venezia (sec. XVI-XVIII) a cargo del IRE. Stamparia di Venezia. Venecia. 1978.

BAGÜÉS, J: *Catálogo del antiguo Archivo Musical del Santuario de Aránzazu*. Ediciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa. 1979.

BARRADO, A: *Catálogo del archivo musical de Guadalupe*. Badajoz. 1947.

Bibliografía

BOLCATO, V. - ZANTELLI, A: Il fondo musicale dell' archivio capitolare del duomo di Vecencia, en "Cataloghi di fondi musicali italiani, 4". Edizioni di Torino, 1986

CALLE GONZÁLEZ, B: *Catálogo de música y documentos musicales del Archivo de la catedral de Lérida*. Ed. Dilagro. LLeida. 1984.

CATALOGHI DI FONDO MUSICALI ITALIANI. EDT/Musica. Turín. 1984.

CIMBRA, A. - GENTILI: *Catalogo delle opere manoscritte della Biblioteca nazionale di Torino*. Parma. 1928.

CISILINO, S: *Biblioteca Nazionale Marciana Venezia. Depositi manuscritti musicale "Fondo S. María Formosa"*. Venecia. 1966.

CLIMENT, J: *Fondos musicales de la Región Valenciana I. Catedral Metropolitana de Valencia. Orihuela*. Valencia. 1979.

CLIMENT, J: *Fondos Musicales de la Región Valenciana II. Real Colegio del Corpus Christi Patriarca*. Instituto de Musicología, Institución Alfonso El Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia. 1984.

CLIMENT, J: *Fondos Musicales de la Región Valenciana III. Catedral de Segorbe*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segorbe. Valencia. 1984.

Bibliografía

CLIMENT, J: *Fondos musicales de la Región Valenciana. IV. Catedral de Orihuela*. Valencia. 1986.

GARCÍA FRAILE, D: *Catálogo del Archivo de Música de la catedral de Salamanca*. Instituto. de Música Religiosa de la Diputación. Provincial. de Cuenca. 1981.

GARCÍA MACELLÁN, J: *Palacio de Oriente. Catálogo del archivo de música (en el interior de la Real Capilla de Palacio)*. Patrimonio Nacional, sf.

LÓPEZ-CALO, J: *Catálogo Musical del Archivo de la Catedral de Santiago*. Cuenca. 1972.

LÓPEZ-CALO, J: *Catálogo musical de la catedral de Avila*. Santiago de Compostela. 1978.

LÓPEZ-CALO, J: *La música en la catedral de Palencia. 2Vols*. Institución "Tello Téllez de Meneses". Palencia. 1980-81.

LÓPEZ-CALO, J: *La música en la catedral de Santo Domingo de la Calzada. I. Catálogo del archivo de música*. Logroño. 1988.

LÓPEZ-CALO, J: *La música en la catedral de Segovia. 2Vols*. Diputación Provincial de Segovia. 1988.

Bibliografía

LÓPEZ-CALO, J: *La música en la catedral de Zamora. I. Catálogo del archivo de música. Zamora.* 1985.

LLORDÉN, A: *Notas históricas de los maestros de capilla en la catedral de Málaga (1641-1799).* AnM.XX. 1965.

LLORDÉN, A: *Inventario musical de 1770 en la catedral de Málaga.* AnM. XXIV. 1969.

MAESTRI DI CAPPELLA del Duomo di Vercelli (S. XVI-XVIII). *Manuscritti musicali inediti della cappella eusebiana*, ed. a cargo del Kotaraet Club de Vercelli. 1983.

MIRALLES SBERT, J: *Catálogo del archivo Capitular de Mallorca*, 3 vols. CSIC. Palma de Mallorca. 1942.

NAVARRO GONZÁLEZ, R: *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Cuenca.* Instituto de Música Religiosa. Cuenca. 1973.

NAVARRO GONZALO, R: *Polifonía de la Santa Iglesia catedral Basílica de Cuenca. Pedro Aranaz.* Instituto. de Música religiosa de la Excma. Diputación. Provincial. de Cuenca. Madrid. 1974.

PANCINO, P: *S. Maria della Consolazione detta "della Fava". Catalogo del Fondo musicale, Biblioteca Musicale, Collana di cataloghi e bibliografie*, a cargo de Claudio Sartori. 6 vols. Istituto Editoriale It. Milán. 1969.

Bibliografía

PAGANUZZI y otros: *Mille anni di Musica nella biblioteca capitolare di Verona*. Biblioteca capitolare de Verona. 1985. d

PEDRELL, F: *Catàlech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*. 2Vols. Vilanova, Oliva, 1909.

POLLINI, C: *Catalogi dei manuscritti musicali del conservatorio di Padova*. Padua. 1982.

QUEROL, M: *Lista de los catálogos musicales publicados en España*. Melanges offerts à Vladimir Fédorov à l'ocassion de son sixante-cinquième anniversaire en "Fontes Artis Musicae", vol. XIII. 1966.

REPERTOIRE INTERNACIONAL des Sources Musicales, Einzeldrucke vor 1800. Band II, aumentada y corregida. Kassel Basel London, Bärenreiter. 1986.

ROBLEDO, L: *Inventario de las obras del siglo XVIII conservadas en la catedral de Granada el año 1800*. RMS. Vol.III, nº 1-2. Madrid. 1980.

ROCHE, J: *An Inventory of Choirbooks of Sta. Maria Maggiore, Bergamo*. January 1628. RMARC. 1965.

ROSSI, F: *La fondazione Levi di Venezia. Catalogo del fondo musicale. Serie III. Studio Musicologici*. Edizione Fondazione Livi. Venecia. 1986.

Bibliografía

ROSSI, F: *La opere musicali della fondazione "Quirini-Stampalia" di Venezia*.

RUBIO, S: *Catálogo de música de la catedral de Plasencia*. AnM. V. 1950.

RUBIO, S: *Catálogo del archivo de música del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Instituto de Música Religiosa. Cuenca. 1976.

RUBIO, S: *Antonio Soler. Catálogo crítico*. Instituto de Música Religiosa de la Diputación. Provincial de Cuenca. Madrid. 1980.

RUBIO, SIERRA, J: *Catálogo del archivo musical de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Vol. II. Instituto de Música religiosa. Cuenca. 1982.

SARTORI, CI: *La Cappella musicale del Duomo di Milano. Catalogo delle musica delle Archivio*. Ist. Editoriale Italiano. Milán. 1957.

SEVILLANO, J: *Catálogo musical del Archivo Capitular de Tarazona*. AnM. XVI. 1961.

SOGLIAN, P.M: *Fondo musicali poco noti nelle Biblioteca Civica "A. Mai"*. Fasc. I - II. Bérgamo. 1979.

SUBIRÁ, J: *Catálogo de la Sección de Musica de la Biblioteca Municipal de Madrid: Teatro menor, tonadillas y sainetes*. Madrid. 1965.

Bibliografia

TEBALDINI, G: *Illustrazione storico-critica dell'Archivio Musicale della cappella Antoniana in Padova*. 1895.

THE CATALOGUE OF PRINTED IN THE BRITISH LIBRARY TO 1980.
London. K.G. Saur, 1985, 62 vols.

TURRINI, G: *Il patrimonio musicale della biblioteca capitolare di Verona del sec. XV al XIX*. Tipografica Veronese. Verona. 1952.

VITALI, C: *Un fondo di musiche operistiche settecentesche presso l'Archivio di Italia di Bologna*. Fondo Malvezzi-Campeggi. ERI. Turín. 1979.

WIEL, T: *Catálogo delle opera musicale teoriche e practice di autori vissuti sino ai primi decenni nel secolo XIX, esistenti nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati d' Italia*. R. Biblioteca di S. Marco. Parma. 1941.

WIEL, T: *I codici musicali contariniani nella Reale Biblioteca di S. Marco in Venezia*. Venecia. 1800.

ZANETTI, G: *Biblioteca del Convento di S. Francesco di Bologna*. *Catalogo del fondo musicale*. Forni. Bologna 1970.

ESTUDIO Y TRANSCRIPCION DE PARTITURAS

Bibliografía

ALIER, R: *Martín y Soler. Six cançons italianes*, prólogo de -, revisión de José Domenech. Valencia. Instituto Alfonso el Magnánimo. 1981.

BACIERO, A: *Antonio Soler, sonata para la princesa de Asturias*. Real Musical. Madrid. 1979.

BERNHARD HANGARTNER, Solo Motets Six Sacred Works from Eighteenth-Century Manuscript Sources. Vol. XVIII. Garland Publishing. Inc. New York, London. 1989.

BONASTRE, F: *Josep Carcoler (1698-1776): "Stabat Mater" (1742)*. Instituto Universitario de Documentación e Investigación Musical. Barcelona. 1983.

BULLÓN PASTOR, E: *Padre Antonio Soler: I. Música religiosa*, transc. y estudio de -. Ediciones Escorialenses-Patrimonio Nacional. 1983.

CODINA, D: *Narcís Casanoves (1747-1799). Obras completas*. Mestres de L' Escolania de Montserrat, vol. VII. 1987.

DAVISON, T.A - APEL, W: *Historical Anthology of Music*. Vol. 2. Harvard University Press. Cambridge, Massachussets. 1978.

Bibliografía

JIMÉNEZ AZNAR, E: *Obras de los maestros de la capilla de música de la colegial de Borja (Zaragoza) en los siglos XVII-XIX*. Polifonía Aragonesa, V. Instituto Fernando el Católico. Zaragoza, 1986.

JOYCE, J: *The Italian Oratori (1650-1800)*. A Garland Series. Ed. por ---. Garland Publishing Inc. New York - London. 1987.

LÓPEZ-CALO, J: *Melchor López: Misa de Réquiem*. Música en Compostela. Santiago de Compostela. 1987.

LÓPEZ-CALO, J: *Obras musicales de Fray José de Vaquedano*. Cuadernos Música en Compostela. Santiago, 1990.

LLORÉNS, J.M: *José Elías: obras completas*. Diputación. Barcelona. 1971-1975.

QUEROL, M: *Antonio Rodríguez de Hita (1724-1787). Canciones para 2 oboes y fagot*. Transc.. por-. Música Hispana. Serie C: Música de Cámara. IEM. CSIC. Barcelona. 1973.

QUEROL, M: *Polifonía policoral litúrgica. Estudio y transcripción*. Música Barroca Española, vol. II. CSIC. Barcelona. 1982.

QUINTANAL. I: *Enrique Villaverde (1702-1774): Misa breve y Salve*. Gráficas Luz. Oviedo. 1978.

Bibliografía

QUINTANAL, I: *Juan Páez: Música litúrgica*. Transc. y comentario de -. Comunidad Autónoma del Principado de Asturias. Oviedo. 1985.

QUINTANAL, I: *Juan Páez: Villancicos*. Transc. y comentarios de -. Comunidad Autónoma del principado de Asturias. Oviedo. 1985.

QUINTANAL, I: *Enrique Villaverde: Obra musical*. Transc. de-. Comunidad del Principado de Asturias. Oviedo. 1986.

RUBIO, S: *Antonio Soler: "Confitebor tibi, Domine" a cuatro voces mixtas*. Suplemento polifónico de TSM. 13. 1947.

RUBIO, S: *Antonio Soler: "Peccante quotidie" (1782), "Stabat Mater" (1775)*. TSM. 56. 1973.

RUBIO, S: *Tres motetes del Padre Soler*. TSM. 3. 1977.

p RUBIO, S: *Padre Antonio Soler: "Cielos, Cielos, ¡qué opuestas voces!", villancico de calenda*. UME. Madrid. 1979.

RUBIO, S: *Antonio Soler (1729-1783). Ave Maris Stella a 4 voces*. RMS. Vol. IV, nº 1. Madrid, 1981.

SIEMENS, L: *Joaquín García (ca. 1710-1779), Tonadas, villancicos y cantatas para voz sola concertada con instrumentos y bajo continuo*. Estudio y transc.- Instituto de Música Religiosa de la Excm. Diputación Provincial de Cuenca. 1984.

Bibliografía

SIEMENS, L: "*Ya rompen sus velos*", villancico de Navidad a 8 con chirimía y bajo continuo de Diego de Durán (1653-1731). Introducción. y transc. por:-. SEdM. Madrid. 1984.

SIEMENS, L: *Carlos Patiño. Obras musicales recopiladas*. 2 Vols. Estudio y transc.-. Instituto de Música Religiosa de la Ecxma. Diputación Provincial de Cuenca. 1986.

SIEMENS, L: "*El Jardín de Aranjuez en tiempos de Primavera, con diversos cantos de pájaros y otros animales*". Introducción. y transc. por:-. SEdM. Madrid. 1987.

TRILLO, J-VILLANUEVA, C: *Vilancicos gallegos da catedral de Santiago*. Coruña. 1980.

TRILLO, J: *Los vilancicos gallegos de Melchor López*. Villancicos gallegos de la catedral de Santiago. Melchor López. Editorial do Castro. Coruña..1980.

TRILLO, J.-VILLANUEVA, C: *Polifonía Sacra Galega*. Edicións do Castro. La Coruña. 1982.

VILLANUEVA, C: *Los villancicos gallegos de la catedral de Mondoñedo*. Tesis doctoral en microficha, Universidad de Santiago, nº 68. 1989.

Bibliografía

VILLANUEVA, C: *Las Lamentaciones de Semana Santa de Fray José de Vaquedano*. Universidad de Santiago de Compostela. 1990.

WORBURTON, E: *Music for the Mass*. Ed. por ___, Garland Publishing. Inc. New York - London. 1987.

TRATADOS TEORICOS SIGLO XVIII (impresos y manuscritos)

ALIAGA BAYOD, M. de: *Arte de cantar por el canto de órgano*. 1791.

ANÓNIMO: *Historia y origen de la Música y canto llano*. Biblioteca Nacional de Madrid, mss. M. 761. .

ANÓNIMO: *Método de componer música a los ignorantes de ella*. Biblioteca Nacional, mss. 11093.

ANÓNIMO: *Tratado de canto llano*. 1777. Biblioteca Nacional de Madrid, mss. M. 1779:

ARANAZ Y VIDES, P - OLIBARES, F: *Tratado completo de composición fundamental para la instrucción de los niños que se dedican al estudio de la Música, y principalmente en las catedrales de España. Dispuesto en Salamanca por los profesores D. Pedro Aranaz y Vides, Presbítero, maestro de capilla jubilado de*

Bibliografía

la catedral de Cuenca, y D. Francisco Olibares, Presbítero Prebendado organista, y Rector del Colegio de niños de Coro de Salamanca. Año de 1807.

ARTE DE CANTO LLANO Y ORGANO o prontuario músico, dividido en cuatro partes. Su autor D. Gerónimo Romero de Avila, racionero y maestro de melodía de la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas, quien la dedica a los Illmos. Sres. Deán y Cabildo de la misma Santa Iglesia. Madrid. 1761. Joaquín Ibarra.

ARTE DE CANTO-LLANO en compendio breve, y método muy fácil para los particulares, que deben saberlo, adquieran con propiedad... RAMONDE. 1778.

ARTE O COMPENDIO GENERAL DEL CANTO LLANO. Joaquín Ibarra. 1777.

ARTE O COMPENDIO GENERAL del canto llano, figurado y órgano, en método fácil, ilustrado con algunos documentos, capítulos muy precisos para el aprovechamiento y enseñanza. Su autor D. Francisco MARCOS Y NAVAS, psalmista por S.M. en su Real Iglesia de S. Isidro de Madrid, quien lo dedica al Excmo. Sr. Arzobispo de Toledo, su capellán mayor, a su Illmo. Sr. Teniente, y Real Cabildo de capellanes de S.M. en dicha Real Iglesia. Madrid. José Doblado (sin fecha).

ARTEAGA, E. de: Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de todas las artes de imitación. Madrid. 1789.

BAILS, B: Lecciones de clave y principios de Harmonía. Joaquín Ibarra. Madrid. 1775.

Bibliografía

BAILS, Pedro: *Lecciones de clave y principios de Armonía.*

BREVE INSTRUCCIÓN del canto llano especulativo y práctico para el uso de los monjes cistercienses de la congregación de Castilla y León, Orden de S. Bernardo, por un monje de la misma congregación. Con licencia en Valladolid por Arámburu y Roldán. Año 1802.

BREVE INSTRUCCIÓN para imponerse en el canto llano, explicando todo lo necesario hasta llegar a la práctica. Joaquín Ibarra. Madrid. 1773.

BRUGUERA, Juan Bautista: *Carta apologética que en defensa del Laberinto de Laberintos... Juan Bautista BRUGUERA. 1766.*

CARTAS INSTRUCTIVAS sobre los órganos, etc. 1790.

CARTILLA MÚSICA y primera parte que contiene un método fácil de aprender a cantar, dedicada a D. Ignacio de la portilla, Capitán del Batallón de infantería del Comercio, por su autor José ONOFRE ANTONIO DE LA CADENA. Con licencia del Ordinario. Impreso en Lima en la oficina que está en la Casa de los Niños Espósitos. Año de 1763.

CASTAÑEDA, I: *Principios de música.* Sin fecha.

CATEL, Ch. S: *Tratado de Armonía.* Sin fecha.

Bibliografía

CAVAZA, M: *Rudimentos y elementos de la música práctica*. Octubre, 4 de 1786.

DIALECTOS MÚSICOS en que se manifiestan los más principales elementos de Armonía, escrito por el P. Fr. Francisco de SANTA MARÍA, del Orden de S. Jerónimo. Madrid. 1778. Joaquín Ibarra.

ELEMENTOS DE MÚSICA para canto figurado, canto llano y semi-figurado, por D. Miguel COMA Y PUIG, bachiller en Sagrados Cánones, y Filosofía, profesor de Matemáticas, etc. Madrid. Joaquín Ibarra. Año 1766.

ENSAYO GREGORIANO o estudio práctico del canto-llano y figurado en método fácil. Su autor D. Daniel TRAVERÍA, capellán titular de la Emperatriz en las Desclazas Reales de esta Corte, Sochantre músico y Racionero que fue de la Santa Apostólica Iglesia catedral de Astorga. Madrid. 1794. Imprenta Viuda Joaquín Ibarra.

EXIMENO, A: *Duda de D. Antonio Eximeno, etc*. 1797.

EXPLICACIÓN de la teórica y práctica del cantollano y figurado, ordenada por el P. Fr. Nicolás PASCUAL ROIG, organista en el Real Convento de N.G.P.S. Agustín de la Ciudad de valencia, para uso del Noviciado. Madrid. 1778. Joaquín Ibarra.

EXPLICACIÓN de solo el canto llano que para la instrucción de los novicios de la provincia de Castilla del Real y militar orden de N. Señora de la Merced, redención de cautivos, compuso el P. Fr. PEREZ CALDERÓN, Maestro de Novicios en el Convento de Madrid. Joaquín Ibarra. Madrid. 1779.

Bibliografía

FERANDIERE, F: *Prontuario para el instrumentista de violín y cantor, profesor de música, compositor de teatro y violín de la Santa Iglesia Catedral de Málaga. Año 1771.*

MÉDULA del canto llano y órgano, en que se explican con toda claridad sus más esenciales Reglas, con una breve instrucción para cantar con facilidad por las claves que tuvieren uno, dos, tres y cuatro sostenidos, o Bmoles; se explica el diapasón del violín para los aficionados a este instrumento, y modo de temprarle con la Guitarra, y se añade una breve Práctica del canto llano para los días más festivos del año, arreglado del modo posible a los acentos gramaticales. Dispuesto por el P. Manuel de PAZ, canónigo Reglar Premonstratense, quien la dedica al Rvdo. P.M. Don Bartolomé de Barreneche, General del Orden de Canónigos Reglares Premonstratense. Madrid. Joaquín Ibarra. 1767.

MUÑOZ MONTSERRAT, J: *Cuaderno de Música para ejercitarse solfear con perfección cuando ya se sabe cantar todas claves.*

PRONTUARIO del cantollano gregoriano. Tomo I. Corregido todo del mal acento y otros defectos notados en los libros antiguos, por D. Vicente PEREZ MARTINEZ, músico tenor de la Real capilla de S.M. Madrid, en la Imprenta Real, por D. Pedro Julián Pereyra, impresor de Cámara de S.M. Año de 1799-1800.

REGLAS GENERALES de acompañar en órgano, clavicordio y arpa. (Facsimil).

REGLAS y ADVERTENCIAS GENERALES que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más normales.1752.

Bibliografía

RESPUESTA Y DICTAMEN que da al público el Reverendo José Vila, Presbítero, y organista de la Villa de Sanahuja, a petición del Autor de la Carta Apologética, escrita en defensa del Laberinto de Laberintos, contra la llave de la Modulación del P. Fr. Antonio Soler, maestro de capilla de S. Lorenzo vulgo del Escorial. 1766.

ROEL DEL RÍO, A: *Institución harmónica o doctrina musical teórica y práctica que trata del canto llano y de órgano, exactamente y según el moderno estilo explicado, de suerte que excusa casi de Maestro. Madrid. 1748.*

ROEL DEL RÍO, A: *Razón natural y científica de la música en muchas de sus más importantes materias. Carta a D. Antonio Rodríguez de Hita, maestro de capilla de la Santa Iglesia de Palencia. Ignacio Aguayo y Aldemunde. Santiago. 1760.*

ROJAS Y MONTES, D. de: *Prontuario Armónico y conferencia teórica y práctica de canto llano. 1760.*

RUDIMENTOS DE MÚSICA divididos en cinco instrucciones que facilitan la más pronta inteligencia para el uso de los caballeros seminaristas del Real Seminario de Nobles, dispuesto por el M.R.M.Fr. Pedro CARRERO, Carmelita Calzado, predicador general, y primer organista en su Real Convento de esta Corte. Madrid. Imprenta D. José Doblado. 1805.

SAYAS, Juan F. de: *Música canónica, motética y sagrada, su origen y pureza con que la erigió Dios para sus alabanzas Divinas. Por Martín Joseph de Rada. Impresor. 1761.*

Bibliografía

SOLER, Fr. A: *LLave de la Modulación y antigüedades de la música*. Joaquín Ibarra. Madrid. 1762.

SOLER, Fr. A: *Satisfacción de los reparos precisos hechos por D. Antonio Roel del Río a la LLave de la modulación, por su Autor el P. Fr. A. Soler, maestro de capilla y organista del Escorial*.

TORRES Y MONTANOS, J. de: *Arte de canto llano*. ed. 1734.

TRATADO DE LA SINFONÍA, en que se explica su verdadera noción; algunas reglas para su rectitud, y los vicios que padecen las llamadas sinfonías del día; todo en desagravio de la Música facultad. Su autor D. Antonio RÁFOLS, presbítero beneficiado violín 1º en la Santa metropolitana Iglesia de Tarragona, Primada de las Españas, y organista de profesión. Reus, en la oficina de Rafael Compte. 1801.

UREÑA, Marqués de: *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo. Contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa, y de la crítica facultativa*. Joaquín Ibarra. Madrid. 1785.

URTÁSUN DE YRARRAGA, J.M: *Noble Arte de Música. Tratado de Composición. Compendio teórico y práctico de ella*. Comprado en Toledo, Enero de 1878. Obra dedicada a S.D. Tomás de la Puerta y Ufano.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Agatea, A. , 59

Algarotti, F. , 3, 440

Aranaz y Vides, P. , 141, 142, 442, 447, 453, 455, 464, 485, 4849, 493

Araujo, A. , 26, 40, 57, 67

Armario, J. , 25, 52, 69, 75

Arteaga, E. , 431, 440, 441, 468, 486, 486, 492, 495, 496

Bach, J.C. , 450

Befani, I. , 428

Indice onomástico

Bertoni, F. , 124, 128

Bocanegra, F. A. , 116, 138, 139, 144, 146, 425, 426, 448, 450, 451

Boccherini, L. , 431

Brunelli, J. , 25, 28, 40, 53, 54, 56, 61, 65, 70, 75, 108, 109, 153

Brunetti, C. , 431

Bueno, A. , 26, 54, 55, 56, 58, 66, 71

Burney, Ch. , 424

Caldara, A. , 427

Cangiani, P. , 54, 66, 72, 85, 91, 459

Carnero, M. , 25, 53, 54, 55, 57, 73, 86

Casini, G. M. , 428

Cerone, P. , 59, 481, 486, 487

Cifuentes, P. , 24, 26, 27, 32, 52, 53, 79, 140, 142, 143

Constanzi, G. B. , 428

Courcelle, F. , 34

Dalmaces, A. , 27, 54, 56, 57, 73, 93

Indice onomástico

Durelli, J. , 41, 57, 74, 75, 83

Echevarría, C. , 141

Espada, J. , 53, 55, 56, 66, 74, 75, 81

Estévez, B , 28, 52, 55, 56, 76, 111

Eximeno, A. , 425, 431, 440, 441, 495

Fernández, A. , 25, 29, 52, 54, 56, 57, 66, 89

Ferrari, J. , 25, 28, 39, 40, 53, 54, 66, 70, 74, 77, 78, 96, 97, 109, 133, 134,
140, 153

Ferro, J. , 105

Furió, P. , 92, 445, 484, 485

Fux, J. J. , 424

Galuppi, B. , 3, 128,

García, A. , 25, 52

García, F. , 55, 56, 57, 69

García, F. J. , 105, 141, 142

Indice onomástico

- Gasparini, F. , 428
- Gasparini, Q. , 133, 134
- Gasparo di Salò, 128, 459
- Gerbert, M. , 424
- Gerrer, B. , 28, 33, 52, 53, 66, 80, 459
- Gestal, N. , 81, 86
- Ghirolami, R. , 41, 57, 75, 82, 83, 98, 110, 113,
- Giardini, F. , 459
- Giobanelli, G. , 60
- Giordani, A. , 428
- Gómez, D. A. , 25, 40, 52, 53
-
- Haydn, F.J. , 3, 4, 459, 492, 502
-
- Iturralde, P. , 92
-
- Jommelli, N. , 3, 427, 483

Índice onomástico

Lázaro, J. , 426

Leidecq, S. , 54, 55, 85, 99, 460

Lidón, J. , 35, 38, 105, 430

LLorente y Solá, D. , 442

López, F. , 54, 56, 57, 66, 69, 87

López, Melchor, 17, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 105

Lotti, A. , 427

Luciani, D. , 28, 40, 54, 56, 88

Mancebo, M. , 31

Manfredini, V. , 440

Marinaro, P. , 89, 91, 459

Martínez, F. , 33, 53, 54, 55, 76

Martínez, M. , 33, 54, 70, 76, 85, 99

Martini, G. B. , 3, 424, 428

Mauro, C. , 30, 40, 54, 91, 95, 153

Mercado, S. , 29, 52, 53, 54, 56, 57, 92, 100

Indice onomástico

Montes, A. , 24, 40, 55, 56, 57, 93

Mozart, W.A. , 3, 4

Muelas, Diego de las, 26

Nebra, Joaquín, 105

Nebra, José de, 105

Neira, M. , 53, 55, 56, 57, 66, 84, 90, 94

Oliac y Serra, 33

Olibares, F. , 442, 453, 455, 464, 469, 493

Ortega, M. A. , 442

Páez, J. , 426

Paisiello, G. , 3, 442

Palomino, A. , 24, 52, 53, 95, 460

Pallavicini, C. , 128

Pergamo, F. , 28, 40, 54, 55, 57, 61, 65, 68, 78, 95, 96, 110, 119, 153

Índice onomástico

Pergolesi, G.B. , 427

Peroli, J. , 76, 85, 98, 460

Perrault, J. J. , 53, 55, 56, 66, 76, 90, 99, 459

Piccini, C. , 29, 41, 54, 55, 56, 66, 72, 74, 82, 100, 110, 460

Piccini, N. , 442

Picher, A. , 40, 55, 56, 57

Pisari, P. , 428

Pitoni, G. M. , 428

Reinaldi, J.B. , 52, 53, 56, 75, 102, 459

Rey, P. , 92

Reynoso, J. M. , 442

Rizzi, P. , 92, 103,

Rodrigo, P. , 27

Rodríguez de Hita, A. , 433, 436, 438, 447, 482, 488

Roel del Río, A. , 433, 434, 436, 466

Roel, J. , 103

Roel. V. , 42, 54, 103, 105, 112

Romero, F. , 25, 52, 53, 54, 66, 70, 103

Índice onomástico

Ruano, C. , 33

Rubinelli, G. M. , 128

Rutini, M. , 3

Sabatán, F. , 54, 55, 56, 58, 66, 70, 71, 103, 105

Santa María, F. , 433, 437, 464

Sarti, G. , 442

Sayas, J. F. , 433, 434, 435, 495, 501

Scarlatti, A. , 427

Scarlatti, D. , 431

Servida, G. , 24, 25, 52, 53, 55-6, 57, 72, 83, 107, 108, 110, 133, 140, 459

Servida, J. , 25, 52, 53, 55, 56, 57, 65, 72, 83, 107, 133, 140, 459

Silva, 25, 39, 61, 70, 78, 130, 131, 133, 134, 135

Simonate, J. , 105

Siquert, S. , 56, 57, 75

Soler, A. , 447, 448, 483, 488, 489, 490

Stromeo, R. , 41, 56, 57, 82, 98, 110, 113

Indice onomástico

Torrado, S. , 55, 56, 57, 76, 103, 111, 113

Treatta, T. , 3

Turdedi, L. , 41, 57, 82, 83, 110, 113

Ureña, Marqués de, 433, 438, 456, 458, 464, 466, 495, 496

Valls, F. , 432, 433, 434, 453, 454, 458

Vaquedano, J. , 17, 26, 34

Villaverde, E. M. , 445, 484, 485

Yanguas, A. , 26

ÍNDICE TOPOGRÁFICO

Ancona, 88

Astorga, 24

Avila, 33, 38, 45, 59

Badajoz, 11

Baiona, 72

Barcelona, 24, 25, 35, 109, 427, 429

Bergamo, 12, 25, 61, 70, 117, 118, 119, 120, 121, 125, 126, 127, 134

Bohemia, 80

Indice topográfico

Bolonia, 12, 35, 428, 430

Bonchiodo, 122

Brescia, 12, 117, 118, 119, 122, 123, 124, 125, 128, 129, 134, 145

Buenos Aires, 98

Burgos, 11, 16

Cádiz, 69

Castilla, 7

Ciudad Rodrigo, 92

Córdoba, 35, 429

Coruña, 90

Cremona, 12, 135

Cuenca, 11, 36, 45

Desenzano, 12, 135

Dresde, 128

Indice topográfico

Francia, 45, 47, 72, 94

Garda, Lago di, 122, 128

Génova, 12, 124

Granada, 7

León, 7; 24, 79, 109

Lisboa, 72, 83

Lodi, 12, 25, 61, 70, 77, 91, 96, 107-9, 125, 129, 131, 133, 135, 140, 142

Logroño, 11

Madrid, 1124, 34, 59, 71, 85, 99, 109, 429, 430

Marcelle, Sta. Cristina, 119, 120

Milán, 12, 80, 102, 27, 129, 130, 131, 132, 142

Montpellier, 108

Indice topográfico

Nápoles, 35, 74, 110, 427, 430

Negrano, 121

Novara, 12, 69, 134, 135

Oporto, 83, 89, 110

Orense, 76

Oviedo, 445, 484

Palencia, 11

Pamplona, 7

Plasencia, 31, 38

Portugal, 41, 68, 75, 83, 107

Roma, 35, 74, 82, 120, 127, 427, 430

Indice topográfico

Sajonia, 128

Salò, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 127, 128, 129, 144, 145

Santander, 45, Jerez, 69

Santo Domingo de la Calzada, 11, 22

Segovia, 11

Sevilla, 11, 35, 429

Toledo, 35, 429

Turín, 12, 25, 77, 107, 125, 129, 133, 134

Valencia, 11, 36, 45, 78

Valseniga, 121

Valladolid, 11, 36

Venecia, 12, 121, 124, 125, 128, 129, 130, 427

Vercelli, 12, 134, 135

Verona, 125, 135, 128

Viena, 427

Indice topográfico

Zamora, 11 31

Zaragoza, 11, 16, 35, 429

ÍNDICE GENERAL

Tomo I

INTRODUCCIÓN

**I. LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO
(1760-1800)**

1. Aspectos formales

Índice general

1.1. Configuración y funcionamiento interno	Págs. 15 - 23
1.2. La capilla de música de Santiago durante el magisterio de Buono Chiodi (1770-1783)	Págs. 23 - 37
1.3. La capilla de música de Santiago después del magisterio de Buono Chiodi (1784-1800)	Págs. 37 - 43
2. <u>Aspectos económicos</u>	
2.1. Situación económica de la capilla de música	Págs. 44 - 51
2.2. Los salarios de los músicos	Págs. 51 - 58
3. <u>Aspectos sociológicos</u>	
3.1. La "colonia" de italianos	Págs. 58 - 61
3.2. Posición social de los músicos de la catedral	Págs. 61 - 67
3.3. Apuntes biográficos de los músicos de la catedral	Págs. 67 - 115

II. BUONO CHIODI: DATOS BIOGRÁFICOS Y PRODUCCIÓN MUSICAL

Indice general

1. Datos biográficos

1.1. Buono Chiodi en Italia (1728-1770) Págs. 116 - 136

1.2. Buono Chiodi en España (1770-1783) Págs. 136 - 146

2. Producción musical

2.1. Aspectos generales Págs. 146 - 149

2.3. Aspectos particulares de cada género Págs. 149 - 173

III. CATÁLOGO MUSICAL DE LAS OBRAS DE CHIODI (ARCHIVO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO)

1.1. Introducción al catálogo

1.2. Catálogo musical Págs. 174-324

Tomo II

IV. LA MÚSICA SACRA A MEDIADOS DEL S. XVIII.- ANÁLISIS Y ESTILO DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE BUONO CHIODI

1. Análisis estilístico de diversas composiciones de Chiodi

1.1. Criterios de selección de las composiciones analizadas Págs. 325-330

1.2. Análisis estilístico

1. Regina Caeli	Págs. 331-333
2. Veni Creator	Págs. 334-335
3. Domine ad adiuvandum	Págs. 336-340
4. Lamentación a solo de alto (1779)	Págs. 341-343
5. Lamentación a 8 voces (1781)	Págs. 344-350
6. Misa solemne (1780)	Págs. 351-357
7. Credo 'a concerto' (1750)	Págs. 358-362
8. Motete 'Assumpsit Iesus'	Págs. 363-366
9. Motete 'Contra vos...'	Págs. 367-369
10. De profundis clamavi	Págs. 371-375
11. Dixit Dominus a 3 voces	Págs. 376-380
12. Dixit Dominus a 8 voces	Págs. 381-385
13. Laudate pueri	Págs. 386-390
14. Miserere	Págs. 391-393

Índice general

15. Dies irae	Págs. 394-399
16. Villancico 'Bulla, bulla' (1772)	Págs. 400-405
17. Villancico 'Cúmplanse las profecías' (1770)	Págs. 406-412
18. Villancico 'Las velas se recojan' (1772)	Págs. 413-416
19. Villancico 'Monarca poderoso'	Págs. 417-420
20. Marcha para abrir la Puerta Santa (1779)	Págs. 421-422
2. <u>El estilo musical de Buono Chiodi</u>	
2.1. Aspectos generales de la música religiosa de la segunda mitad del S. XVIII.	Págs. 423-443
2.2. Evolución del estilo musical de Buono Chiodi	Págs. 443-452
2.3. Voces e instrumentos	Págs. 452-465
2.4. La melodía. Música y Retórica	Págs. 465-486
2.5. La armonía. Modulaciones y tonalidades	Págs. 486-495
2.6. El ritmo y la métrica	Págs. 495-502
2.7. Formas musicales	Págs. 496-497
CONCLUSIONES	Págs. 503-508
ABREVIATURAS	Págs. 509-510

FUENTES DOCUMENTALES	Págs. 511-526
BIBLIOGRAFÍA	Págs. 527-595
ÍNDICE ONOMÁSTICO	Págs. 596-604
ÍNDICE TOPOGRÁFICO	Págs. 605-610
ÍNDICE GENERAL	Págs. 611-616

Tomo III

APÉNDICE DOCUMENTAL I	Págs. 1-91
APÉNDICE DOCUMENTAL II	Págs. 92-111
APÉNDICE DOCUMENTAL III	Págs. 112-167
APÉNDICE DOCUMENTAL IV	Págs. 168-179

Tomo IV, V, VI

TRANSCRIPCIONES

Tomo III

APÉNDICE DOCUMENTAL I

APÉNDICE DOCUMENTAL II

APÉNDICE DOCUMENTAL III

APÉNDICE DOCUMENTAL IV

INDICE

APENDICE DOCUMENTAL

Apéndice documental I	Págs. 1-91
Apéndice documental II	Págs. 92-111
Apéndice documental III	Págs. 112-167
Apéndice documental IV	Págs. 168-179

Los apéndices documentales que presentamos a continuación recogen datos de diversas fuentes y materias distintas. Así pues, teniendo en cuenta esas diferencias, hemos dividido toda la documentación consultada para la realización de este trabajo en cuatro secciones:

Apéndice I. Actas capitulares de la catedral de Santiago.

Contiene todas las referencias históricas relacionadas con la capilla de música y con los músicos de la catedral, extraídas de los Libros de Actas Capitulares del Cabildo de Santiago (Legs. 57-60). Estos documentos se hallan en el Archivo Capitular de la citada catedral.

Apéndice II. Buono Chiodi.

En este apartado se recogen las noticias históricas sobre la vida y la labor de Buono Chiodi, tanto en Italia, como en España.

Estas noticias proceden de fuentes diversas, por lo que _en cada documento_ señalamos todos los datos relativos a la fuente de la cual proceden.

Apéndice III. Documentos varios.

Los documentos más abundantes de este apéndice son las cartas o "memoriales" que los músicos de la catedral compostelana _o de cualquier otro lugar_ enviaron al Cabildo de Santiago durante todo el siglo XVIII, e incluso, a principios del XIX.

Esas cartas recogen _fundamentalmente_ numerosas peticiones de aumentos de salarios o de ayudas económicas, que los músicos solicitaban por diversos motivos.

Otros documentos agrupados en este Apéndice III son Actas de Defunción de los músicos que trabajaron en esta época en la catedral. Sólo hemos podido recoger las de aquellos músicos italianos que murieron en Santiago en el período comprendido entre la década de 1770 y la de 1790; todos eran feligreses de la Parroquia de Santa María de la Corticela (situada en el recinto de catedral de Santiago), dado que dicha parroquia acogía a todos los extranjeros residentes en Compostela.

Para llegar a conocer la fecha y lugar de defunción del resto de los músicos de la catedral sería necesario revisar todos los documentos de los diversos Archivos Parroquiales de Santiago. Hubiese sido interesante emprender esta labor de investigación, pero esto nos desviaría de los objetivos de este trabajo.

Para la organización de este péndice III hemos seguido el criterio alfabético, tomando como guía el nombre de la persona a la que se refiere el documento.

Apéndice IV. Correspondencia con Italia.

Bajo este epígrafe agrupamos los documentos que hemos hallado en nuestra investigación realizada en Italia y también algunos otros que, si bien se conservan en el Archivo Capitular de Santiago, recogen información que procede de Italia.

Hemos respetado la grafía original de los documentos sólo en aquéllos casos en que consideramos necesario reproducir fielmente el texto o la palabra en cuestión. Sin embargo y, como norma general, hemos actualizado la grafía de términos cuyo significado permanece inalterable si se escriben de un modo u otro.

Las abreviaturas que aparecen en estos documentos han sido también modificadas; hemos escrito la palabra o frase completa para evitar confusiones o explicaciones innecesarias. Sólo hemos reproducido la abreviatura original cuando es perfectamente inteligible en la actualidad.

Por otra parte, hemos unificado las diversas grafías de los nombre propios para hacer más comprensible y ágil la lectura de estos documentos.

Apéndice documental I

Actas capitulares de la catedral de Santiago

DOC. 1

Teniendo presente el Cabildo las varias y frecuentes disputas y diversidad de pareceres que de los muchos años a esta parte ha habido, y continuamente se originan entre los Sres. Capitulares, sobre las verdaderas inteligencias de la Constitución treinta y cinco que habla de la admisión o elección de los músicos y ministros de la Iglesia, queriendo unos que indistintamente todos los referidos, y generalmente todas las plazas, encargos y oficios de la provisión de nuestro Cabildo se confieran por las dos terceras partes de los votos de él, así de lo que está dentro, como fuera de esta ciudad. Y fundando otros Sres. que, à excepción de los ministros, todos lo demás oficios se deben proveer por el mayor número de votos, alegando todos a favor de su dictámen la referida Constitución, que en mucha parte ha dado motivo a estas diferencias, por no hallarse entendido con toda claridad, de que se han originado no pocas discusiones en notable detrimento de la Iglesia y disminución del Culto Divino, cuyo aumento por tantos títulos estamos obligados a procurar, pues por no ser fácil compensar las dos terceras partes de votos, algunas plazas y oficios, aunque no solamente útiles, si no precisas e indispensables, han estado vacantes, tres, cuatro o seis años, faltando igualmente el arbitrio de terminar este gravísimo negocio por la práctica y observancia que hasta aquí ha habido, siendo este tan poco uniforme, que con dificultad se hallará oficio

o ministro que no se halle provisto unas veces por las dos terceras partes del Cabildo, y otras por la mayor parte de él, queriendo desarraigar de una vez esta semilla de discordias, en el que celebró en el día 7 de febrero próximo pasado de este año. Acordó que el Señor Deán forme una diputación de Sres. Capitulares a su elección, que conferencien y reflexionen con madurez esta materia, y a su vista determinen, como regla inviolable, que ha de ver en lo sucesivo qué oficio o empleos deben proveer por las dos terceras partes de votos del Cabildo, y cuáles, por la mayor parte, con todo lo demás de que hallasen conveniente en el asunto. Y cumpliendo con este encargo la presente diputación, principiando en el día dieciocho de marzo próximo pasado, y continuando hasta el 20 del mismo, compuesta de los Sres. Deán, Molla, Soto, Pino, Magistral, Caamaño, Ximénez, Doctoral y Penitenciario; hecho cargo de los motivos y razones arriba expresados, y con la diversa cualidad de oficios y empleos de la provisión del Cabildo, de la necesidad de algunos y de los inconvenientes que resultan de tener otras vacantes por mucho tiempo, bajo el beneplácito y aprobación del Cabildo, hace el arreglo siguiente;

Maestro de capilla y sochantres de capa de coro, por la mayor parte de votos y, lo mismo, señalamiento de sus primeros salarios.

Cantores, admisión, primer salario y darle capa de coro, por la mayor parte de votos.

Músicos de voz e instrumentistas, con primer salario, por las dos terceras partes de votos.

Organista, y primeros salarios, por la mayor parte de votos.

Niños de coro, por la mayor parte de votos.

Doctoral D. Policarpo Mendoza.

(Biblioteca del P. Sarmiento de Santiago Compostela. Cabildo de 8 de abril de 1755, sobre el modo de proveer la música y ministros de la Iglesia, y elegir los Sres. Administradores de Granada y Valladolid).

Se leyó memorial del maestro de capilla (Pedro Cifuentes), pidiendo se le permita solo venir cuando pueda a la iglesia, sin descontarle cosa alguna, y así se resolvió.

(ACS. vol. 57. Cab. 25-8-1767. Fol. 151v).

DOC. 3

... se leyó memorial de don Pedro Furió, representando que, mediante se le oyó, pide el que se le admita en plaza de tenor. Y votado por habas se le admitió con quinientos ducados de salario y mil reales de ayuda de costa para transportar su familia.

(ACS. Vol. 57. Cab. 1-9-1767. Fol. 151v. Cf. López-Calo, J: "Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago". Instituto de Música Religiosa de la Excma. Diputación Provincial de Cuenca. 1972. Págs. 368-369).

DOC. 4

... se leyó memorial de don Pedro Furió, tenor, pidiendo que para conducir su familia se le anticipen de su salario tres mil y quinientos reales, a extinguir en tres años, y así se le concedió, afianzando a satisfacción del señor Administrador del Depósito.

(Ibid. Cab. 4-9-1767. Cf. López-Calo, op. cit. Pág. 369).

DOC. 5

... se nombraron para examinadores de los opositores a la plaza de organista al señor maestro de capilla, don Vicente Roel y don Pedro Furió, y para jueces a los señores Hernández y Doctoral.

(Ibid. Cab. 24-3-1768. Fol. 171. Cf. López-Calo, op. cit. Pág. 369).

DOC. 6

... se leyó memorial de D. Francisco Sabatán pidiendo ayuda por dos meses y medio para ir en busca de su mujer y familia, y se le anticiparon tres mil reales de su salario, a extinguir en tres años, todo lo que se le concedió afianzando a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito.

(Ibid. Cab. 12-7-1768. Fol. 182).

DOC. 7

...con vista de memorial de Pedro Iturralde pidiendo aumento de salario, y votado por habas se le libraron trescientos reales de ayuda de costa.

(Ibid.).

DOC. 8

... con vista de memorial presentado por José Espada, votado por habas, se le aumentó un real al salario cada día.

(Ibid.).

DOC. 9

... se leyó memorial del violón Pedro Estévez pidiendo se le aumente el salario, y votado por habas se le aumentó hasta tres mil reales, principiando a ganar desde enero del sesenta y nueve.

(Ibid.).

DOC. 10

... se leyó memorial de Pedro Rey pidiendo aumento de salario y se resolvió el que se aplique.

(Ibid.).

DOC. 11

... se leyó memorial del organista D. Vicente Roel pidiendo alguna gratificación y se permita a su hijo toque en ausencias y enfermedades ; votado por habas se le libraron seiscientos reales de ayuda de costa. Y en orden a lo demás, se deja al arbitrio de Sr. Deán.

(Ibid. Fol. 186v).

DOC. 12

... se concedieron al tiple Ferrari quince días de licencia para recobrase de la enfermedad que padeció.

(Ibid. Fol. 193).

DOC. 13

...se vio memorial de D. Alejandro Palomino representando haber diecisiete años ejerció el empleo de primer violín, y que no se hallaba con disposición de poder continuar, deseando retirarse, y que mediante no tiene renta ni otro amparo, pide se le asignen cien ducados para su preciso sustento, los que, votado por habas, se le concedieron de los efectos donde come, e incluso los 50 que goza de costumbre, más los cien ducados se le asignan inter no consiga otra renta extra colativa que exceda de doscientos, y con todo que no se vaya a servir a otra iglesia o comunidad, y esto se le haga saber para que lo tenga entendido.

(Ibid. Cab. 12-8-1768.Fol. 182).

DOC. 14

... con vista de memorial de don Pedro Furió, pretendiente a ser oído para la plaza de violín, lo pidió por propuesto el señor Pardo, y en orden a tocar en el coro particularmente, si le diere licencia el señor Deán, lo pueda ejecutar.

(Ibid. Cab. 26-10-1768. Fol. 193v. Cf. López-Calo, op. cit. Pág. 369).

DOC. 15

... habiendo tratado sobre el propuesto pedido por el Sr. Pardo tocante a la pretensión de don Pedro Furió, votado por habas se resolvió el que se le oiga. Y en punto de su admisión, como también del pretendiente a la plaza de oboe, se suspenda la determinación hasta el mes de enero.

(Ibid. Cab. 15-11-1768. Fol 195. Cf. López-Calo, op. cit. Pág. 369). -

DOC. 16

... habiéndose tratado sobre la pretensión de don Ramón Bayona para oboe, votado por habas se le admitió con salario de doscientos ducados. Y en orden a Pedro Furió, que lo era a violín, se resolvió no haber lugar; y votado por habas se le libraron quinientos reales de ayuda de costa.

(Ibid. Cab. 17-1-1769. Fol. 203v. Cf. López-Calo, op. cit. Pág. 369).

DOC. 17

... se leyó memorial de D. Bernardo Gerrer pidiendo ayuda de costa; votado por habas se resolvió no haber lugar.

(Ibid. Cab. 27-I-1769. Fol. 204).

DOC. 18

... se leyó memorial de Pedro Theo pidiendo aumento de salario; votado por habas se le libraron de ayuda de costa trescientos reales.

(Ibid.).

DOC. 19

... con vista de memorial de Pedro Rey, se le libraron, votado por habas, trescientos reales de ayuda de costa.

(Ibid.).

DOC. 20

... con vista de memorial de Marcos Martínez, se acordó se compre un violón para aprender y que se le enseñe por D. Baltasar Estévez.

(Ibid.).

DOC. 21

... vuelto a tratar en orden a a la pretensión de D. Marcos Martínez, se resolvió que Perrault le enseñe a tocar el violón por término de un año, y al final dé el informe de su aprovechamiento, de las esperanzas que puede prometer.

(Ibid. Cab. 3I-I769. Fol. 204v).

DOC. 22

... se leyó memorial del violín José Espada pidiendo ayuda de costa; votado por habas se le libraron cincuenta ducados.

(Ibid.)

DOC. 23

... se leyó memorial de D. Baltasar Estévez pidiendo ayuda de costa; votado por habas se le libraron cuatrocientos reales.

(Ibid.)

DOC. 24

... se vio memorial de D. Vicente Roel pidiendo ayuda de costa; se resolvió no haber lugar.

(Ibid.)

DOC. 25

... se leyó memorial de José Solmer pidiendo se le admita para hacer los fuegos de las fiestas de nuestro Santo Apóstol y permita tocar el violín en la capilla de música; se resolvió no haber lugar.

(Ibid.)

DOC. 26

... se leyó memorial del oboe D. Juan Reinaldi pidiendo se le anticipen mil reales, y se le concedieron afianzando a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito, a extinguir en dos años. Para lo cual lo abona D. Francisco Mora.

(Ibid. Cab. 31-I-1769. Fol. 212).

DOC. 27

... se leyó memorial del organista Roel pidiendo se le anticipen mil quinientos reales de los efectos del Depósito a cuenta de su salario. Y se le concedieron por haberle abonado el Sr. Valdivieso, a extinguir en dos años.

(Ibid.).

DOC. 28

... se leyó carta de la Santa Iglesia de Lugo pidiendo músicos de ésta para la función de aquélla, a que asiste el Ilmo. Sr. Arzobispo. Y se acordó se le responda la imposibilidad de condescender a esta pretensión por concurrir al mismo tiempo las fiestas del Corpus.

(Ibid. Cab. 19-5-1769. Fol. 215)

DOC. 29

... el Sr. Mayoral propuso se precisa destinar músico que echase el compás y, a propuesta del Sr. Tesorero, quedó por resolver hasta el primer cabildo.

(Ibid. Cab. 9-8-1769. Fol. 224)

DOC. 30

... se leyó memorial del tenor Mercado pidiendo que este año se le perdone el descuento de lo que se le anticipó. Y así se resolvió.

(Ibid. Cab. 9-8-1769. Fol. 225).

DOC. 31

... con vista de memorial del tenor Furió se resolvió que por este año no se le descuenta cosa alguna de lo que se le anticipó, y de su importe se le bajen trescientos reales por vía de ayuda de costa.

(Ibid.)

DOC. 32

... se leyó memorial de Gaspar Servida pidiendo ayuda de costa por haber estado enfermo, y votado por habas se le libraron trescientos reales. Y se le pre- venga a su hermano que en los días que no toquen trompas lo ejecute de violines, según se lo ordene el maestro de capilla.

(Ibid.)

DOC. 33

... se leyeron memoriales de José Servida y Pedro Estévez pidiendo cada uno se le anticipen mil reales, y se resolvió no haber lugar.

(Ibid.)

DOC. 34

... con vista de memorial del organista D. Francisco Sabatán se acordó el que se haga saber a su compañero D. Vicente Roel le concurra en la mitad del producto de las funciones que tiene ajustado con la junta de la dirección del colegio que fue de la Compañía, como lo ejecutan en las que se ofrecen en las que hay en esta Santa Iglesia y fuera de ella.

(Ibid. Fol. 242v).

DOC. 35

... que a cada uno de los dos chicos tiples se les de un vestido de abate a disposición del Tesorero.

(Ibid. Fol. 258).

DOC. 36

... se leyó memorial del tenor Mercado y votado por habas se le libraron mil reales de ayuda de costa en atención a lo bien que cumple con su obligación.

(Ibid. Cab. 18-9-1770. Fol. 258v).

DOC. 37

.... con vista del memorial del violín Iturralde se le libraron trescientos reales de ayuda de costa.

(Ibid.)

DOC. 38

...se leyó memorial del Sr. maestro de capilla (Pedro Cifuentes) pidiendo que a su hermana se le señale alguna cosa después de los días de su vida. Y se acordó que esta pretensión se acuerde para entonces.

(Ibid. Fol. 260v).

DOC. 39

... se leyó memorial de Pedro Theo representando tener intención de seguir el estado eclesiástico, pidiendo se le haga renta colativa. Y se acordó solicite de S.I. el que se le admita, y hecho se resolverá.

(Ibid. Cab. 2-10-1770. Fol. 261).

DOC. 40

... con vista de memorial del maestro de capilla (Pedro Cifuentes) se resolvió no haber lugar a lo que pretende.

(Ibid. Cab. 16-11-1770. Fol. 263v.).

DOC. 41

... se leyó memorial de Marcos Martínez, niño de coro, pidiendo se le admita en plaza de contrabajo, y se resolvió se acuerde para el enero del setenta y dos.

(Ibid. Cab. 15-1-1771. Fol. 267).

DOC. 42

... el maestro de capilla entró a informar sobre los niños de coro inútiles; habiéndose salido se hubo por despedido al hermano Manuel Ramón votado por habas. Y libraron de ayuda de costa seiscientos reales vellón.

(Ibid. Cab. 8-2-1771. Fol. 268v).

DOC. 43

... se leyó memorial de D Andrés Fernández, tenor de la Santa Iglesia de Orense, pretendiendo se le admita por tenor, y habiendo informado el maestro de capilla, y salídose, se acordó que para el primer cabildo desocupado del mes de agosto se resolverá sobre admitirle o no.

(Ibid. Cab. 9-7-1771. Fol. 275v).

DOC. 44

... se acordó que entre a ser oído un violín italiano pretendiente a que se le admita.

(Ibid.).

DOC. 45

... se dio licencia por un mes a D. Juan Perrault para ir a tomar baños.

(Ibid. . Cab. 2-8-1771. Fol. 280v).

DOC. 46

... no ha lugar a la ayuda de costa al violín Estefano Gerigoldi, ni admisión por votación.

(Ibid. Cab. 14-8-1771. Fol. 288v).

DOC. 47

... se concede ayuda de costa a Andrés Fernández, pero no ha lugar a su admisión.

(Ibid.)

DOC. 48

... se leyó memorial de D. Juan Pedro pidiendo se le admita por tenor o bajo, sin viudedad y consintiendo se le despida cuando fuera del agrado del Cabildo, y votado por habas se resolvió que pasado mañana después del coro se le oiga. Y hecho se trate sobre su admisión.

(Ibid. Cab. 27-8-1771. Fol. 289).

DOC. 49

... se leyó memorial de Mercado pidiendo ayuda de costa; votado por habas se le libraron quinientos reales.

(Ibid. Fol. 290).

DOC. 50

... se admita a Juan Pedro con el salario de trescientos ducados, sin viudedad. Y también al de Orense, con doscientos ducados.

(Ibid. . Cab. 31-8-1771. Fol. 290).

DOC. 51

En esta sacristía se dio licencia al músico D. Sebastián Mercado por quince días para tomar baños, y otros quince por lo mismo al Sr. Ferrari tiple.

(ACS Vol. 57. Cab. 1-9-1771. Fol. 290v).

DOC. 52

... el Sr. Deán dio cuenta de haber fallecido el Sr. canónigo maestro de capilla D. Pedro Cifuentes hoy día post sextam. Y se acordó se haga el entierro mañana a saliente, y el Fabriquero haga se disponga todo lo necesario.

(Ibid.).

DOC. 53

... se leyó carta de la hermana del Sr. maestro que fue de capilla (Cifuentes) pidiendo algún socorro para ella y su madre, y de placer se le señalaron doscientos ducados anualmente y, muriendo alguna, se den cien ducados a la que sobreviviase.

(Ibid. Cab. 1-9-1771. Fol. 291v).

DOC. 54

... se leyó memorial de niño de coro Andrés Muiños pidiendo se le elija quien le enseñe a tocar el violín; y acordó informe el maestro de capilla.

(Ibid.).

DOC. 55

... se acordó que a la muerte del Sr. maestro que fue de capilla se le libren los mil doscientos setenta y un reales y veinte maravedíes que motiva la relación presente y que se ha leído.

(Ibid. Cab. 4-11-1771. Fol. 294).

DOC. 56

... se leyó memorial de Marcos Martínez, niño de coro, pretendiendo ser admitido para contrabajo; votado por habas se le admitió con cinco reales al día, y continúe para perfeccionarse mejor con Perrault , y el Sr. Administrador del Depósito le mande hacer un vestido.

(Ibid. Cab. 21-1-1772. Fol. 300v).

DOC. 57

... se concedió licencia al violín Neira por quince días.

(ACS. Vol. 57. Cab. 10-3-1772. Fol. 303).

DOC. 58

... se leyó memorial de D. Pascual Cangiani, napolitano, pidiendo se le admita por oboe, y habiendo entrado el maestro de capilla a informar, de salirse, se le admitió de placer con el salario de seiscientos ducados.

(Ibid.).

DOC. 59

... con vista de memorial de D. Pascual Cangiani oboe, pidiendo alguna cosa, y votado por habas se le libraron ochocientos reales para un vestido.

(ACS. Vol. Cab. 28-3-1772. Fol. 304).

DOC. 60

... se dio licencia a D. Juan Ferrault por un mes para ir a tomar baños con certificación de Torobo.

(Ibid. Cab. 31-7-1772. Fol. 314v).

DOC. 61

... con vista de memorial de los dos tiples nuevos, votado por habas se le aumentó a cada uno el salario de cincuenta ducados para el fin que representan.

(Ibid. Cab. 31-7-1772. Fol. 316).

DOC. 62

... se leyó memorial de Pedro Estévez, violín, pidiendo ayuda de costa; votado por habas se le libraron quinientos reales.

(Ibid. Cab. 14-8-1772. Fol. 316v).

DOC. 63

... se leyó memorial de Pedro Iturralde pidiendo ayuda de costa; votado por habas se le libraron cuatrocientos reales.

(Ibid.).

DOC. 64

... se leyó memorial de D. Juan Pedro tenor, despidiéndose de la plaza, pidiendo alguna cosa para ayuda del viaje así se le admitió, y votado por habas se le libraron de limosna trescientos reales y abonó el presente mes.

(ACS. Vol. 58. Cab. 25-9-1772. Fol. 4).

DOC. 65

... se acordó que al oboe D. Pascual Cangiani se le anticipen dos mil reales a cuenta de su salario, dando fianza a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito, a extinguir en tres años.

(Ibid. Cab. 2-10-1772. Fol. 5).

DOC. 66

... se dio licencia por doce días al contralto Romero.

(Ibid. Cab. 2-11-1772. Fol. 14).

DOC. 67

... se dio facultad al Sr. Fabriquero para que disponga venir al maestro que fabrica los órganos de Segovia a efecto de que reconozca los de esta Santa Iglesia, y hecho se trate y confiera con él sobre hacerlos o componerlos, según lo que tenga por conveniente.

(Ibid. Cab. 20-11-1772. Fol. 14v-15).

DOC. 68

... se leyó memorial del violín Piccini pidiendo aumento de salario y alguna cosa; votado por habas se le aumentó quinientos reales.

(Ibid. Cab. 19-1-1773. Fol. 28).

DOC. 69

... se leyó memorial del oboe Cangiani, pidiendo aumento de salario; votado por habas se le aumentó quinientos reales.

(Ibid.).

DOC. 70

... se leyó memorial de D. Juan Perrault, pidiendo se le perdonen mil quinientos reales que debe. Y mediante el Sr. Administrador del Depósito asentó que al Depósito sólo debe novecientos reales escasos, se acordó, votado por habas, se le perdone solamente lo que resulta debe al Depósito y nada más.

(Ibid.).

DOC. 71

... se leyó memorial de Francisco López, niño de coro, pidiendo se le admita para organista de maitines; lo pidió por propuesto el Sr. Penitenciario y quedó por resolver al primer cabildo.

(Ibid.).

DOC. 72

... se leyeron los memoriales de la viuda del organista Roel y de la hija también viuda y un cuñado, pidiendo se les consigne algún salario; y se acordó el que se le de a la viuda real y medio y a la hija otro real y medio diario, pero si muriese la madre de ésta, cese el real y medio que se le señala.

(Ibid.).

DOC. 73

... se leyó memorial del oboe Reinaldi pidiendo ayuda de costa; votado por habas se le libraron cuatrocientos reales.

(Ibid. Cab. 26-1-1773. Fol. 29v).

DOC. 74

... se leyó memorial del tenor Mercado pidiendo alguna cosa; votado por habas, se le libraron cuatrocientos reales.

(Ibid. Cab. 26-1-1773. Fol. 30).

DOC. 75

... se leyó memorial del músico Neira pidiendo aumento de salario; votado por habas, se le aumentó un real.

(Ibid.).

DOC. 76

... se leyó memorial de Pedro Theo pidiendo aumento de salario; votado por habas, se le libraron trescientos reales de ayuda de costa.

(Ibid.).

DOC. 77

... se leyó memorial de Miguel Carnero pidiendo ayuda de costa, y se resolvió no haber lugar.

(Ibid.).

DOC. 78

... se leyó memorial del violín Espada pidiendo aumento de salario; votado por habas, se le aumentó un real.

(Ibid.).

DOC. 79

... se leyó memorial de Pedro Rey pidiendo aumento de salario; votado por habas, se le aumentó un real.

(Ibid.).

DOC. 80

... se concedió licencia a Cangiani por dos meses para pasar a Lisboa, y dando fianza a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito, se le anticipen mil quinientos reales a cuenta de su salario.

(Ibid. Cab. 30-8-1773. Fol. 53).

DOC. 81

... se leyó memorial de D. Francisco Sabatán pidiendo se le aumente el salario; votado por habas, se le aumentó hasta ocho mil reales.

(Ibid.).

DOC. 82

... se leyó memorial de los dos triples nuevos pidiendo aumento; votado por habas, se le aumentó a cada uno cincuenta ducados.

(Ibid.).

DOC. 83

... con vista de memorial de Francisco López, niño de coro, se acordó, votado por habas, el que con la beca se mantenga por un año en casa del maestro para más bien perfeccionarse, y se le admita con el salario de cuatro reales y medio al día.

(Ibid. Fol. 56v-57).

DOC. 84

... con vista de memorial de violón Pedro Estévez, votado por habas, se le aumentó el salario hasta tres mil seiscientos reales.

(Ibid.).

DOC. 85

... con vista de memorial del violín Piccini pidiendo aumento de salario, lo pidió por propuesto el Sr. Tesorero.

(Ibid.).

DOC. 86

... con vista de memorial del tenor D. Andrés Fernández pidiendo aumento de salario, votado por habas, se le aumentó hasta tres mil reales.

(Ibid. Fol. 57).

DOC. 87

... se acordó que los memoriales de dependientes y músicos, sobre pretender aumento de salario o ayudas de costa, se traigan para resolver, aunque sea pasado este mes.

(Ibid. Cab. 27-9--1773. Fol. 58v).

DOC. 88

... se concedió licencia por quince días al violón Pedro Estévez, contados desde ocho de septiembre.

(Ibid. Cab. 6-10-1773. Fol. 63v.).

DOC. 89

... se acordó que a Piccini se le abonen los días que ocupó en ir con su mujer a los baños.

(Ibid.).

DOC. 90

... se acordó que a lo dos tiples Pégamo y Mauro se le abonen veinte días.

(Ibid.).

DOC. 91

... se leyó memorial del violín Peroli pidiendo se le aumente mil reales a cuenta de su salario, y así se resolvió afianzando a satisfacción del Sr. Tesorero Administrador del Depósito, a extinguir en tres años principiando en agosto de este mes a pagar.

(Ibid. Cab. 18-1-1774. Fol. 78).

DOC. 92

... se leyó memorial del tiple Carnero pidiendo aumento de salario; votado por habas se resolvió no haber lugar, y vuelto a votar, para ayuda de costa se le libraron trescientos reales.

(Ibid. Cab. 1-2-1774. Fol. 80v).

DOC. 93

... se leyó memorial del violín Iturralde pidiendo aumento de salario, y votado por habas, se le aumentó hasta trescientos ducados.

(Ibid.).

DOC. 94

... se leyó memorial del bajón Theo pidiendo aumento de salario; lo pidió por propuesto el Sr. Fole, y quedó por resolver en otro cabildo.

(Ibid.).

DOC. 95

... se leyó memorial del violín Piccini pidiendo aumento de salario; votado por habas, se resolvió no haber lugar.

(Ibid.).

DOC. 96

... se acordó que al tenor Francisco López se le de parte en la capilla de música.

(Ibid.).

DOC. 97

... habiendo tratado sobre el propuesto del Sr. Fole tocante a Pedro Theo, votado por habas se le aumentó un real cada día desde primero de enero de este año.

(Ibid. Cab. 8-2-1774. Fol. 82v).

DOC. 98

... habiéndose tratado sobre falta que hay de organista, votado por habas, se resolvió que D. Francisco Sabatán se informe dónde lo hubiese bueno, y que de cuenta para disponer que venga a ser oído.

(Ibid. Cab. 15-3-1774. Fol. 88v).

DOC. 99

... con vista de memorial de Pascual Marinano, napolitano, pretendiendo se le admita por oboe, se acordó que mañana después del coro entre a ser oído.

(Ibid. Cab. 17-3-1774. Fol. 89v).

DOC. 100

... se leyó memorial de José Espada pidiendo que de su salario se le anticipen mil reales, y se acordó que a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito, se le den a extinguir en dos años.

(Ibid. Cab. 19-4-1774. Fol. 95).

DOC. 101

... con vista de memorial de los dos trompas se acordó que se les presten cuatro mil reales, afianzando a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito, a extinguir en tres años, y que a éste ni a otros músicos se les perdone a lo adelante cosa alguna de lo que se les haya anticipado, no siendo de placer.

(Ibid.).

DOC. 102

... con vista de representación de D Francisco Sabatán sobre el encargo de organista, se resolvió el que se presente D. José Gil Palomero en Zaragoza, a fin de que D. Francisco Javier García España, maestro de capilla y D. Joaquín Nebra, organista, examinen y den su sentir, y el Sr. Serrano escriba en orden de ello, según la mente del Cabildo, para el mejor acierto.

(Ibid. Cab. 13-5-1774. Fol. 97v).

DOC. 103

... el Sr. Serrano dio cuenta de las diligencias hechas, tocante al organista de Huesca, y según ellos se le noticia se excusa de ir al examen, y se resolvió que el Cabildo delibere lo que tenga por conveniente.

(Ibid. Cab. 12-8-1774. Fol. 109v.).

DOC. 104

... con vista de memorial de Francisco López, votado por habas, se le aumentó el salario a seis reales cada día, y que continúe sus lecciones con el maestro y se le de un vestido a disposición del maestro de ceremonias.

(Ibid. Fol. 110).

DOC. 105

... se leyó memorial del organista D. Francisco Sabatán pidiendo aumento de salario; votado por habas, se le aumentó hasta ochocientos ducados.

(Ibid. Cab. 19-8-1774. Fol. 111).

DOC. 106

... se acordó que se observe el acta tocante a que los músicos alternativamente, principiando por Peroli, toquen conciertos en todas las funciones clásicas y de reliquias, lo que hagan cumplir los Sres. Contadores.

(Ibid. 23-8-1774. Fol. 111v).

DOC. 107

En este cabildo, tratado sobre el propuesto de la pretensión a violín de Santiago Leidecq, informado el maestro de capilla y organista, de saliéndose, votado por habas se le admitió por primero, después de Peroli, y vuelto a votar en orden al salario, se le señalaron 400 rs. al año.

(Ibid.).

DOC. 108

... con memorial del bajón Pedro Rey, votado por habas, se le aumentó al salario siete reales al día.

(Ibid.).

DOC. 109

... al oboe Cangiani se le aumentó, votado por habas, hasta cuatro mil reales.

(Ibid. Fol. 112).

DOC. 110

... a memorial de Santiago Leidecq, nuevo violín, pidiendo licencia para pasar a Madrid a fin de liquidar unas cuentas y hacer conducir sus trastos, y se le concedió hasta todo el mes de octubre.

(Ibid. . Cab. 24-9-1774. 112v).

DOC. 111

... se admitió a Miguel Reinaldi por niño de coro en lugar del que salió.

(Ibid. Cab. 2-9-1774. Fol. 113v).

DOC. 112

... se leyó carta de Nebra, organista de Zaragoza, escrita al Sr. Serrano, interesándose por su sobrino D. José Candala, que lo era de la Santa Iglesia de Osma, informando de su habilidad y circunstancias, en cuya vista se resolvió que se escriba a los Sres. Beci y Valverde procurando informarse de algunos facultativos principales de la Corte y del de Toledo, de la idoneidad del sobredicho y dar cuenta para resolver.

(Ibid. Cab. 17-10-1774. Fol. 117).

DOC. 113

... se concedieron veinte días al oboe Cangiani para salir fuera de la ciudad.

(Ibid. Cab. 25-10-1774. Fol. 119v).

DOC. 114

... se concedieron veinte días al oboe Pascual Marinano.

(Ibid. Fol. 120).

DOC. 115

... con vista de memorial de D. Santiago Leidecq pidiendo ayuda de costa, votado por habas se le libraron ochocientos reales.

(Ibid. Cab. 8-11-1774. Fol. 122).

DOC. 116

... se leyó memorial de Juan Peroli representando estar enfermo, como lo acreditaba por certificación de médico, pidiendo ayuda de costa para curarse, y votado por habas se le libraron cuatrocientos reales y se le concede un mes de licencia.

(Ibid.).

DOC. 117

... se leyó carta de los Sres. Beci y Valverde con la que les escribió el Sr. Benito, tocante a informar sobre el organista de la Santa Iglesia de Osma, y acordó se le noticie que, queriendo venir a ser oído, lo haga, que se le dará ayuda de costa suficiente para el viaje, estada y vuelta, y gustado se le admitirá con el salario correspondiente, o en caso se niegue en ello, se libren edictos.

(Ibid. Cab. 29-11-1774. Fol. 122v.).

DOC. 118

... se leyó carta del organista de Osma, respuesta a la del Cabildo, y se acordó se le vuelva a escribir está bien venga a ser oído para cuando dice, y que gustado se le darán seiscientos ducados al año, y de ellos lo harán colativos lo mismo que tenga en Osma, que aquí no se da capa de Coro, y que continuando, se le aumentará en el tiempo el salario según se hizo al actual y a otros antecesores.

(Ibid. Cab. 14-1-1775. Fol. 129v).

DOC. 119

... se leyó carta del organista de Osma excusándose de venir a ser oído, y se acordó que para otro cabildo se traiga lo que está resuelto en este particular.

(Ibid. Cab. 7-3-1775. Fol. 135).

DOC. 120

... se leyó memorial de Santiago Mercado y Francisco García, niños de coro, pidiendo se les mande dar instrumento de violín, y señalarles maestro que les enseñe, y se acordó que ellos lo pueden elegir.

(Ibid.).

DOC. 121

... con vista de memorial de Tomás Prieto, niño de coro, se acordó que el organista, D. Francisco Sabatán le enseñe.

(Ibid. Fol. 135v).

DOC. 122

... se acordó se libren edictos a la plaza de organista con el salario de seiscientos ducados y que el que se eligiere y fuera sobresaliente se le aumentará lo que el Cabildo tenga por conveniente, y la oposición principie entre Corpus Christi y Santiago.

(Ibid. Fol. 135v-136).

DOC. 123

... con vista de memorial del bajón Rey, se dieron amplias facultades al Sr. Tesorero para que le mande dar un vestido.

(Ibid. Cab. 21-3-1775. Fol. 137).

DOC. 124

... se leyó memorial del violín Iturralde pidiendo que a cuenta de su salario se le entreguen ochocientos reales, y se le concedió a extinguir en dos años, afianzando a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito.

(Ibid.).

DOC. 125

... con vista de memorial del violín D. Caetano Piccini, votado por habas, se le admitió la despedida, y libren cinco mil reales, descontándole de ellos lo que está debiendo al Depósito, y salga fuera de la ciudad.

(Ibid. Cab. 4-4-1775. Fol. 142).

DOC. 126

... se leyó carta de los Sres. Jueces y Regimiento de esta ciudad, noticiando hallarse con Real Orden de S.M. para hacer rogativas públicas por la felicidad del parto de que estaba próxima la Serenísima Sra. Princesa, pidiendo permiso a la música de esta Santa Iglesia, pase por dentro de ella la procesión y repique de campanas, lo que se le concedió, y que se le responda.

(Ibid. Cab. 18-4-1775. Fol. 144v).

DOC. 127

... con vista de memorial del contralto Francisco López, representando habersele muerto su padre, pidiendo alguna cosa, votado por habas, se le libraron trescientos reales.

(Ibid. Cab. 28-4-1775. Fol. 146).

DOC. 128

... a memorial de los dos trompas, se concedió licencia a uno de ellos para pasar a su país, desde el día de nuestro Santo Apóstol.

(Ibid. Cab. 16-5-1775. Fol. 148v).

DOC. 129

... se concedió un mes de licencia al tiple Carnero para salir fuera de la ciudad.

(Ibid. Fol. 149).

DOC. 130

... teniendo presente que hoy fenece el término de los edictos a la plaza de organista, se nombraron para jueces a la oposición a los Sres. Caamaño y Fonseca, con las facultades necesarias, y por examinadores al maestro de capilla y organista Francisco Sabatán. Y se le de principio jueves o viernes de esta semana.

(Ibid. Cab. 11-7-1775. Fol. 153v).

DOC. 131

... se libraron de viáticos a los opositores a la plaza de organista lo siguiente: al de Zaragoza, mil ochocientos reales; al de Madrid, mil trescientos reales; al de Villafranca, seiscientos cincuenta reales; al de Lugo, quinientos reales; al de Mondoñedo, quinientos cincuenta reales; al de Salamanca, novecientos reales; y al de la Coruña, cuatrocientos reales. Y se incluya en la cédula que mañana se ha de proveer.

(Ibid. Cab. 2-8-1775. 155v).

DOC. 132

En este cabildo, junto por cédula ante diem para la provisión de la plaza de organista, habiendo entrado el Sr. maestro de capilla y el organista D. Francisco Sabatán e informando de los opositores, de salidos, se acordó poner , y pusieron, cédulas a los títulos de los siete opositores, y votado por habas después de los escrutinios, salió electo por mayor número de votos D. Antonio Bueno, vecino de Madrid.

(Ibid. Cab. 3-8-1775. Fol. 157v).

DOC. 133

... de placer se libraron a D. Francisco Sabatán mil quinientos reales de ayuda de costa, en consideración al trabajo que tuvo de asistir a tocar solo durante la plaza de organista que tuvo vacante.

(Ibid.)

DOC. 134

... a memorial del tenor Mercado, votado por habas, se le libraron quinientos reales de ayuda de costa, y mil quinientos de anticipación de su salario, a extinguir en tres años, afianzando a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito.

(Ibid. Cab. 21-8-1775. Fol. 160).

DOC. 135

... con vista de memorial del violón Pedro Estévez pidiendo aumento de salario, votado por habas, se le aumentó hasta cuatro mil reales.

(Ibid.).

DOC. 136

... con vista de memorial del violín Espada, votado por habas, se le aumentó el salario a nueve reales el día.

(Ibid.).

DOC. 137

... se leyó memorial del violín Peroli pidiendo licencia para ir a los baños, y aumento de salario; votado por habas, se resolvió no haber lugar, y concedió la licencia de pasar a los baños.

(Ibid.).

DOC. 138

... con vista de memorial del oboe Cangiani pidiendo aumento de salario, votado por habas, se le aumentó hasta cuatrocientos ducados en atención de estar enseñando un chico de coro, y de cuenta de su adelantamiento.

(Ibid.).

DOC. 139

... se leyó memorial del violín Piccini pidiendo licencia para ir a los baños, y se le concedió.

(Ibid. Fol. 160v.).

DOC. 140

... se leyó memorial de Marcos Martínez pidiendo aumento de salario; se resolvió no haber lugar, votado por habas.

(ACS. Vol. 58. Cab. 25-8-1775. Fol. 161).

DOC. 141

... se leyó memorial del bajón Pedro Theo pidiendo aumento de salario, y votado por habas, se le aumentó un real diario.

(Ibid.).

DOC. 142

... se leyó memorial del tiple Carnero pidiendo aumento de salario, y se resolvió no haber lugar.

(Ibid. Fol. 161).

DOC. 143

... se leyó memorial del violín D. Santiago Leidecq, pidiendo aumento de salario y votado por habas, se le aumentó hasta cuatrocientos ducados.

(Ibid. Cab. 16-1-1775. Fol. 175v).

DOC. 144

... con vista de memorial de Juan Brunelli en nombre de D. José Ferrari, se acordó el que se le anticipen a cuenta de su salario, quinientos reales vellón, a ex-

tinguir en cuatro años, afianzando a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito.

(Ibid.).

DOC. 145

... se leyó memorial del violín D. Juan Peroli, pidiendo aumento de salario o ayuda de costa, y votado por habas, no hubo lugar ni a uno ni a lo otro.

(Ibid. Fol. 175v.).

DOC. 146

... con vista de memorial del violín Iturralde pidiendo aumento de salario o ayuda de costa, votado por habas, se le libraron trescientos reales de ayuda de costa.

(Ibid. Cab. 19-1-1776. Fol. 177).

DOC. 147

... con vista de memorial del violín Piccini pidiendo aumento de salario, votado por habas, se resolvió no ha lugar.

(Ibid.).

DOC. 148

... con vista de memorial del contralto Romero, se acordó el que se le anticipen mil reales a cuenta de su salario, a extinguir en tres años, afianzando a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito.

(Ibid.).

DOC. 149

... con vista de memorial del contrabajo pidiendo aumento de salario, votado por habas, se resolvió no haber lugar.

(Ibid.).

DOC. 150

... con vista de memorial del violín Neira pidiendo aumento, votado por habas, se le aumentó un real diario.

(Ibid.).

DOC. 151

... con vista de memorial de Miguel Carnero pidiendo ayuda de costa, votado por habas, se le libraron doscientos reales.

(Ibid. Fol. 177).

DOC. 152

... se acordó que al contralto Romero se le abone el tiempo que estuvo enfermo, y concedió un mes más, contado desde veintidós de diciembre. Y otro más principiando desde veintidós de enero.

(Ibid. Fol. 177v).

DOC. 153

... con vista de memorial de D. Juan Peroli se acordó que se le anticipen mil reales a cuenta de su salario, a extinguir en tres años, afianzando a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito.

(Ibid. Cab. 20-1-1776. Fol. 178v).

DOC. 154

... se leyó memorial de D. Ramón Pottero, pretendiendo se le admita para tenor. Y se acordó se remita al Sr. Doctoral para que informe y de cuenta.

(Ibid. Cab. 10-5-1776. Fol. 191v).

DOC. 155

... se leyó carta del Sr. Doctoral con informes de D. Ramón Pottero, pretendiente de tenor, y se acordó que el Sr. Deán le responda que por ahora no hay falta y por cuanto se necesite, se tendrá presente el sobredicho.

(Ibid. Cab. 4-6-1776. Fol. 195).

DOC. 156

... se leyó memorial de D. José Moure pretendiendo se le admita por tenor. Y se resolvió lo acuerde para cuando haya vacante.

(Ibid. Cab. 20-7-1776. Fol. 202).

DOC. 157

... se leyó memorial de Félix Pergamo y Carlos Mauro, tiples, representando tener cumplido el tiempo de la contrata con el maestro de capilla, pidiendo se le señale el salario correspondiente. Se acordó señalarle cada año al Félix ocho mil cuatrocientos reales, y a Carlos seis mil setecientos veinte reales, y para escritura con ellos se dieron y concedieron amplias facultades a los señores Cornado y Montenegro.

(Ibid. Cab. 17-8-1776. Fol. 208).

DOC. 158

... con vista de memorial del contralto Francisco López, votado por habas, se le aumentó un real diario, y así él como los demás músicos no pueden pedir aumento de salario sin que medien tres años en conformidad de lo resuelto.

(Ibid.).

DOC. 159

... con vista de memorial de D. Juan Peroli se acordó el que se le anticipen dos mil reales a cuenta de su salario, a extinguir en cuatro años, principiando el primer pagamento en agosto de setenta y siete, mediante le afianzaron el Sr. Cornado y Sr. Luou, y concedió licencia por un mes para ir a tomar baños.

(Ibid. Fol. 208v).

DOC. 160

... con vista de memorial de Marcos Martínez, contrabajo, pidiendo aumento de salario, votado por habas, se le aumentó hasta ocho reales al día.

(Ibid. Cab. 3-9-1776. Fol. 211).

DOC. 161

... con vista de memorial del violón Baltasar Estévez pidiendo aumento de salario, votado por habas, se le aumentó hasta cuatrocientos ducados en atención a los cuarenta y dos años que está sirviendo.

(Ibid.).

DOC. 162

... con vista de memorial del oboe Cangiani pidiendo ayuda de costa por el trabajo de enseñar un niño de coro. Y se acordó continúe hasta perfeccionarle. Y para entonces lo acuerde a fin de gratificarle. Y cuanto al niño que pretendió se le admitiese a la plaza, no hubo lugar.

(Ibid.).

DOC. 163

... con vista de memorial de Silvestre Torrado, niño de coro, pidiendo se le enseñe violón, y se acordó lo ejecute D. Baltasar Estévez, para que se le compre el instrumento.

(Ibid. Fol. 211v).

DOC. 164

... con vista de memorial del violín Piccini, votado por habas, se le libraron cuatrocientos reales de limosna, y dicha licencia por un mes para ir a los baños.

(Ibid. Cab. 12-9-1776. Fol. 212v).

DOC. 165

... votado por habas, se le libraron ciento cincuenta reales de limosna al tiple Carnero.

(Ibid.).

DOC. 166

... con vista de memorial del tenor Mercado, votado por habas, se le libraron quinientos reales de ayuda de costa. Y cuanto a admitir tocar en el coro a su hijo el bajón, se resolvió no haber lugar.

(Ibid.).

DOC. 167

... con vista de memorial del bajón Theo pidiendo aumento, votado por habas se le aumentó un real al salario al día, principiando en primero de enero del setenta y siete.

(Ibid.).

DOC. 168

... con vista de memorial del bajón Pedro Rey pidiendo aumento de salario, votado por habas, se le aumentó un real diario.

(Ibid. Fol. 213).

DOC. 169

... con vista de memorial de Pedro Estévez, violín, se acordó se le anticipen tres mil reales de su salario mediante le afianzó el señor D. Francisco Antonio Moreira, a satisfacerlos en cuatro años, principiando en este agosto.

(Ibid. Cab. 21-1-1777. Fol. 228v.).

DOC. 170

... con vista de memorial del violín D. Santiago Leidecq pidiendo aumento de salario, de plazer se le concedió aumento hasta cinco mil reales en atención a ser sobresaliente en su magisterio.

(Ibid.).

DOC. 171

... con vista de memorial del violín Piccini se le aumentó el salario hasta cuatro mil reales.

(Ibid.).

DOC. 172

... con vista de memorial del oboe Cangiani se acordó el que el señor Administrador del Depósito disponga mandar hacer un vestido para el discípulo, y por término de un año se le señalan dos reales diarios, a fin de que pasando a Peroli, para que le perfeccione de fenecido, con informe de maestro de capilla y dicho Peroli haber aprovechado y mudado de conducta, se tendrá presente su mérito. Y quanto a Cangiani, mediante el Sr. Arcediano de Luou dio cuenta de haber faltado a la Mayordomía que tuvo de Santa Bárbara, y prorumpió algunas voces impropias a su honor y carácter, se resolvió pase a pedirle perdón, y de satisfecho, el Sr. Deán le de una represión, poniéndole presente que si no modera su genio, se le despedirá. Y el discípulo que salga de la casa del maestro de capilla y pase a la de su padre, y los dos reales diarios se entreguen a la madre.

(Ibid. Fol. 229).

DOC. 173

... el Sr. Arcediano de Luou asentó que, en conformidad de lo determinado en el cabildo antecedente, el oboe Cangiani le fuera pedir perdón y por lo mismo se daba por satisfecho.

(Ibid. Cab. 31-1-1777. Fol. 229v).

DOC. 174

... con vista de memorial del mismo Cangiani pidiendo aumento de salario, votado por habas, se resolvió no haber lugar. Y de placer se le libraron quinientos reales de ayuda de costa en atención a lo enseñanza del niño de coro.

(Ibid.).

DOC. 175

... se acordó que los fuelles viejos de los órganos se den de limosna al convento de S. Francisco de esta ciudad.

(Ibid. Cab. 4-3-1777.Fol. 234).

DOC. 176

... con vista de memorial del maestro organero pidiendo ayuda de costa, mediante tener fenecido el órgano grande, se acordó lo proponga para cuando concluya el otro.

(ACS. Vol. 58. Cab. 11-3-1777. Fol. 234v).

DOC. 177

... con vista de memorial del oboe Cangiani se le concedió licencia para ir a oponerse a igual plaza de la Capilla Real de S.M. cuarenta días.

(Ibid. Fol. 238).

DOC. 178

... con vista de memorial del bajón Pedro Rey se acordó que se anticipen mil quinientos reales a cuenta de su salario, a extinguir en tres años, y afianzando a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito.

(Ibid. Cab. 2-5-1777. Fol. 242v).

DOC. 179

... a memorial de Andrés Muiños pidiendo se le de parte entera en la música como oboe, y se resolvió no haber lugar, mediante no hallarse admitido.

(Ibid.).

DOC. 180

... a memorial de Silvestre Torrado, niño de coro, se acordó pase a Pedro Estévez para que le enseñe a tocar el violón.

(Ibid. Cab. 13-5-1777. Fol. 245).

DOC. 181

... con vista de memorial de D. Joaquín Varlaque, pretendiendo se le admita en alguna plaza de voz, se resolvió no haber lugar, y votado por habas, se le libran 200 reales por ayuda de viaje en los efectos del Depósito.

(Ibid. Cab. 18-6-1777. Fol. 248v-249).

DOC. 182

... se dio licencia por un mes a Ferrari para ir a los baños.

(Ibid. Cab. 25-8-1777. Fol. 259v).

DOC. 183

... con vista de memorial del oboe Cangiani se acordó el que se le anticipen tres mil reales, a extinguir en seis años, descontándosele quinientos en cada uno, afianzando a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito, sin perjuicio de las anticipaciones anteriores y sin fiadores.

(Ibid. Cab. 2-9-1777. Fol. 261v).

DOC. 184

... con vista de memorial de Juan Peroli, votado por habas, se le libraron trescientos reales de limosna para ir a tomar baños.

(Ibid. Cab. 19-9-1777. Fol. 263).

DOC. 185

... se dio licencia por un mes al contralto Romero, contado desde trece de octubre.

(Ibid. Cab. 29-10-1777. Fol. 268v).

DOC. 186

... se resolvió que todos los opositores que se mostrasen a las capellanías mayores y menores que vacasen en esta Santa Iglesia, no puedan entrar en el coro a ser examinados, sin primero proceder licencia expresa del Cabildo.

(Ibid. Cab. 19-12-1777. Fol. 276).

DOC. 187

... con vista de memorial del organista Sabatán, votado por habas, se le libraron mil reales de ayuda de costa.

(ACS. Vol. 59. Cab. 16-1-1778. Fol. 1v).

DOC. 188

Al tenor Mercado, votado por habas, se le libraron seiscientos reales.

(Ibid.).

DOC. 189

A memorial de los trompas pidiendo ayuda de costa, votado por habas, en atención a lo que representan de la muerte de su padre y Mayordomía del Santísimo Sacramento, se le libraron quinientos reales.

(Ibid.).

DOC. 190

A memorial de Francisco López, tenor, pidiendo aumento de salario, votado por habas, se resolvió no haber lugar.

(Ibid.).

DOC. 191

... a memorial del violín Piccini pidiendo aumento de salario se resolvió no haber lugar.

(Ibid.).

DOC. 192

... con vista de memorial de Andrés Muiños, lo pidió por propuesto el señor. Valdivieso hasta que informe Peroli, Martínez y Sabatán.

(Ibid. Cab. 30-1-1778. Fol. 3).

DOC. 193

... con vista de memorial del contralto Romero pidiendo alguna cosa, votado por habas, se resolvió no haber lugar.

(Ibid.).

DOC. 194

... habiéndose leído los informes de Martínez, Peroli y Sabatán, tocante a la pretensión de Andrés Muiños, se resolvió, votado por habas, el que se le den cuatro reales al día por un año, y que continúe aplicándose para perfeccionarse, y en defecto, se le despedirá.

(Ibid. Cab. 16-2-1778. Fol. 4).

DOC. 195

... con vista de memorial de los dos músicos Manuel Neira, violín, y Pedro Rey, bajón de esta Santa Iglesia, pidiendo se le concedan facultad y licencia para que puedan tomar estado de casados. Y se acordó que los dos puedan ejecutar siempre y cuando lo hallen por conveniente, con todo que no puedan pretender viudedad para sus mujeres, ni éstas pedirla, en menos que el Cabildo de placer se lo quiera consignar.

(Ibid. Cab. 5-5-1778. Fol. 18v).

DOC. 196

... se acordó que atendiendo a la utilidad y beneficio que se sigue al público, y que no se perjudiquen con el exorbitante precio a que se ha puesto la carne por Manuela Barraba y sus compañeras, a fin de obviar el grave perjuicio que de ello se puede seguir, de habilitar al contrato D. Juan Brunelli para que presente pliego a la ciudad poniendo la carne al mismo precio que lo hizo el año próximo pasado, y con las propias condiciones que se admitió a la expresada Manuela Barraba y compañeras, y rematándosele se dan las facultades necesarias al Sr. Arcediano de Luou, a fin de que la más exacta providencia para que la carne sea de buena calidad.

(Ibid. Cab. 28-6-1778. Fol. 22).

DOC. 197

... con vista de memorial presentado por D. Sebastián Mercado, músico, se acordó se le anticipen tres mil reales, a pagar al término de tres años, dando fianza a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito.

(Ibid. Cab. 11-9-1778. Fol. 39).

DOC. 198

... se acordó que al violinista Piccini se le entreguen por el Sr. Administrador del Depósito tres mil reales, dando fianza abonada, cuya cantidad se le descuenta de su haber en el espacio de cuatro años.

(Ibid. Cab. 2-10-1778. Fol. 47).

DOC. 199

... a memorial presentado por D. Francisco Romero, contralto, se acordó concederle un mes de enfermería para dentro y fuera, contado desde el día seis de noviembre.

(Ibid. Cab. 14-12-1778. Fol. 58v).

DOC. 200

... con vista de memorial de Andrés Muiños, oboe de esta Santa Iglesia, pidiendo se le admitiese por segundo de este empleo, y se acordó viniese con informe del maestro de capilla y el de Peroli, violín, su maestro, y en el ínterin se le continúe con los cuatro reales como hasta aquí.

(Ibid. Cab. 29-1-1779. Fol. 66v).

DOC. 201

... representado memorial del oboe Andrés Muiños con los informes que se mandaron dar en el cabildo antecedente al maestro de capilla y D. Juan Peroli, pretendiendo se le admitiera por tal oboe, que vistos, y votado para estos efectos, salió por mayor número se le aumentase los dos reales más a los cuatro que se le daban anteriormente, y en cuanto a la admisión por oboe de Muiños, lo pidió por propuesto el Sr. D. Benardino de Prado. Y habiéndose también votado sobre la gratificación que se quisiese dar a dicho D. Juan Peroli por enseñarle a tocar el tal oboe, y salió por mayor número se le diesen de los efectos del Depósito quinientos reales.

(Ibid. Cab. 5-2-1779. Fol. 68).

DOC. 202

... se vio memorial del músico violín Juan Peroli suplicando el que se le prestase la cantidad de dos mil reales para equipar a su hijo mayor que estaba determinado a embarcar para Buenos Aires; y el Cabildo acordó que afianzándole el Sr. Cardenal Sanjurjo se le entregue dicha cantidad por cuenta de los efectos anejos a su plaza, a extinguir dentro de tres años, más primeros siguientes a la fecha de su entrega.

(Ibid. Cab. 23-3-1779. Fol. 77).

DOC. 203

... se ha visto memorial de D. Francisco López, músico tenor de esta Santa Iglesia, exponiendo al Cabildo haber sido siempre su deliberado ánimo e intención ascender al estado sacerdotal, para mejor servir a Dios, pidiendo que para poder ordenarse se le señalasen cincuenta ducados de renta colativa en cada un año, por razón de congrua, sobre el salario que goza, con obligación de asistir al coro y todas procesiones con cuento y descuento.

(Ibid. Cab. 16-4-1779. Fol. 81).

DOC. 204

... con vista de memorial del músico Cangiani se le concedieron quince días de enfermería, contado desde veintiuno de febrero, y por otro memorial del mismo se le concedió otro mes de enfermería, contado desde 11 de marzo.

(Ibid. Fol. 81v).

DOC. 205

... se vio memorial del músico D. Francisco López exponiendo que en (cabildo) celebrado el 16 de abril de este año, se le había asignado cincuenta ducados de congrua y renta colativa, sobre el salario que gozaba por efecto de ascender al estado sacerdotal, con la obligación de asistir al coro y todas las procesiones con cuento y descuento, cuya obligación no se ha nunca impuesto a ninguno de los que gozaron igual congrua; y se resolvió que, sin embargo de lo determinado en dicho cabildo de 16 de abril, sólo asistirá en el coro a la hora de Tercia, según también lo hace D. Francisco Martínez, músico de esta Iglesia.

(Ibid. Cab. 5-5-1779. Fol. 83).

DOC. 206

... se ha leído memorial de Francisco Sabatán, organista de esta Santa Iglesia, pidiendo al Cabildo se sirva mandarle anticipar de su salario tres mil reales que pagará desde agosto del año próximo del ochenta hasta el del ochenta y uno, para subvenir al remedio de los atrasos que en dicho memorial expone. Y se acordó se le anticipen los referidos tres mil reales de su salario en la conformidad que pide.

(Ibid. Cab. 12-6-1779. Fol. 88v).

DOC. 207

... a memorial del músico tenor D. Sebastián Mercado se le libraron quinientos reales de ayuda de costa.

(Ibid. Cab. 3-9-1779. Fol. 109).

DOC. 208

... a memorial del violín D. Santiago Leidecq se le aumentó el salario hasta quinientos ducados de salario al año.

(Ibid. Fol. 109v).

DOC. 209

... con vista de memorial del músico Luciani pidiendo aumento de salario, se le ha aumentado hasta seis mil reales en cada un año.

(Ibid. Cab. 11-9-1779. Fol. 111).

DOC. 210

... con vista de memorial del violín D. Baltasar Estévez se le dieron y libraron seiscientos reales de ayuda de costa.

(Ibid.).

DOC. 211

... con vista de memorial de Marcos Martínez se le aumentó el salario hasta nueve reales cada día.

(Ibid.).

DOC. 212

También se vio memorial del oboe Cangiani pidiendo ayuda de costa. Y se le libraron seiscientos reales.

(Ibid. Cab. 17-9-1779. Fol. 112).

DOC. 213

A memorial del músico tenor D. Francisco se le libraron trescientos reales de limosna.

(Ibid.).

DOC. 214

... con vista de memorial de D. Juan Peroli, músico, se le libren de limosna de los efectos de lo ordinario, trescientos reales.

(Ibid. Cab. 19-10-1779. Fol. 115).

DOC. 215

... se concedió a D. Francisco Romero, músico, cuarenta días de licencia, contados desde veintiuno de septiembre.

(Ibid.).

DOC. 216

... se ha visto memorial de D. Francisco López, músico tenor, y se acordó que afianzando a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito, se le anticipen de su salario seiscientos reales, a descontar en tres años.

(Ibid. Cab. 19-11-1779. Fol. 120v).

DOC. 217

... se acordó que el oboe D. Antonio Dalmaces entrase a tocar todas estas fiestas, y que pasado Pascua se determinará en punto de la oposición.

(Ibid. Cab. 17-12-1779. Fol. 130).

DOC. 218

... se ha visto memorial del oboe D. Antonio Dalmaces, y se acordó que mañana, quince del corriente, después del coro, se ejercite, a lo que asistan el maestro de capilla, el músico Peroli y el organista Sabatán.

(Ibid. Cab. 14-1-1780. Fol. 132).

DOC. 219

En este cabildo entraron a informar el maestro de capilla, el organista Sabatán y el violín D. Juan Peroli, sobre la suficiencia del oboe' D. Antonio Dalmaces. Y el Sr. Penitenciario lo pidió por propuesto y con su vista se acordó que para el día viernes del corriente se de cédula para resolver sobre dicho propuesta.

(Ibid. Cab. 18-1-1780. Fol. 133).

DOC. 220

... con vista de memorial de Marcos Martínez, músico, afianzando a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito, se le anticipen mil quinientos reales, a descontar en tres años.

(Ibid. Fol. 133v.).

DOC. 221

En este cabildo, junto por cédula ante diem, habiendo el Sr. Penitenciario expuesto los motivos que tuvo para pedir el propuesto en el cabildo antecedente en punto de la admisión e informes del oboe Dalmaces, votado sobre dicha admisión, por ahora se le admitió con el salario de trescientos ducados al año, con la obligación de imponerse en tocar con perfección la flauta traviesa.

(Ibid. Cab. 21-1-1780. Fol. 134v).

DOC. 222

... se ha visto carta de la Justicia y Regimiento de esta ciudad participando al Cabildo tener señalado el día de hoy para cantar Misa solemne con el Santísimo Sacramento manifiesto en el convento de S. Agustín, y se acordó se le responda a la carta de la ciudad, y que se repiquen las campanas de esta santa Iglesia. Y que asista la música de ella.

(Ibid. Cab. 30-3-1780. Fol. 145v).

DOC. 223

... con vista de memorial de D. Juan Peroli se acordó que el Mayordomo Capitular le anticipe por cuenta de su sueldo todo lo que le corresponda tener ganado por el agosto próximo.

(Ibid. Cab. 18-4-1780. Fol. 148v.).

DOC. 224

... el Sr. Doctoral expuso los órganos nuevos de esta ciudad estaban (?) acabados. Y se resolvió que el maestro de capilla, el organista Sabatán y el maestro afinador de esta Santa Iglesia pasen a reconocerlos, y de hecho, informar de su sentir.

(Ibid. Cab. 28-4-1780. Fol. 150).

DOC. 225

... con vista de memorial de D. Carlos Mauro, músico contralto en esta Santa Iglesia, se acordó se le anticipen tres mil reales de los efectos del Depósito, a descontar en tres años, que principiarán en primero de agosto próximo, afianzando a satisfacción del Sr. Administrador.

(Ibid. Cab. 9-6-1780. Fol. 155).

DOC. 226

... a memorial de D. Francisco Romero, músico, se acordó que en los días lluviosos e incómodos lo tenga presente el Sr. Contador de Horas.

(Ibid. Fol. 155v.).

DOC. 227

... se resolvió que la capilla de música de esta Santa Iglesia no pueda salir a parte alguna sin licencia del Cabildo, como estaba ya acordado, bajo la pena de cien ducados.

(Ibid. Cab. 22-7-1780. Fol. 164v-165).

DOC. 228

... con vista de memorial se concedió licencia a la capilla de música para que asista a la función del Santísimo Sacramento del Real Hospital de esta ciudad.

(Ibid. Cab. 29-7-1780. Fol. 166).

DOC. 229

... se acordó dar licencia a la capilla de música para que asista a la función de la (¿?) de S. Marcos, y lo mismo a la del día quince del corriente, en el colegio de las Huérfanas.

(Ibid.).

DOC. 230

... se concedieron al maestro de capilla y a D. Carlos Mauro, músico, veinte días a cada uno de licencia para salir fuera, que principian a contarse desde nueve de septiembre próximo de este mes.

(Ibid. Cab. 25-8-1780. Fol. 172).

DOC. 231

... se acordó que el acuerdo del cabildo antecedente, celebrado en punto de la asistencia de los músicos trompas con la capilla, se entiende siempre que tengan que tocar y el maestro de capilla les mande asistir.

(Ibid.).

DOC. 232

A memorial de D. Andrés Fernández, músico tenor, se acordó que el Sr. Penitenciario le anticipe trescientos ducados de vellón de los efectos de la Santa Misericordia, a pagar en cuatro años, que se le reintegrarán luego que haya efectos en el arca del Depósito, afianzando dicha cantidad a satisfacción el dicho Sr. Penitenciario.

(Ibid. Fol. 172v).

DOC. 233

... con vista de memorial de D. Félix Pergamo, músico, se le concedió un mes de licencia, contado desde nueve de septiembre próximo.

(Ibid. Cab. 31-8-1780. Fol. 174v).

DOC. 234

A memorial del músico Neira se le concedieron veinte días de licencia.

(Ibid. Cab. 5-9-1780. Fol. 176v).

DOC. 235

A D. Francisco López, músico tenor, se le concedieron quince días de licencia para acompañar a su madre a ir a los baños.

(Ibid.).

DOC. 236

Al músico Peroli se le concedió un mes de licencia, contado desde dos de agosto.

(Ibid. Fol. 176v).

DOC. 237

Al músico Romero se le concedió un mes de licencia contado desde veinte de septiembre.

(Ibid. Fol. 177).

DOC. 238

... con vista de memorial de D. José Ferrari, de venido de fuera su compañero, se le concede un mes de licencia.

(Ibid. Cab. 6-10-1780. Fol. 183).

DOC. 239

... se vio memorial de Tomás Prieto, niño de coro, pidiendo licencia para tocar en el órgano de esta Santa Iglesia, a fin de ejercitar más bien este oficio, y se le concedió licencia para tocar los días lunes de cada semana, tanto a Misa como a Maitines, no siendo días clásicos.

(Ibid. Cab. 14-11-1780. Fol. 188).

DOC. 240

... con vista de memorial de D. Caetano Piccini, músico de esta Santa Iglesia, se le concedió un año de espera por la cantidad que estaba debiendo al Depósito de dicha Santa Iglesia, con tal que el Sr. Sanjurjo, Cardenal, le afiance. Y en cuanto a lo demás que pide, no ha lugar.

(Ibid. Fol. 188-188v).

DOC. 241

... con vista de memorial del oboe Antonio Dalmaces se acordó que, afianzando a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito, se le anticipen dos mil reales vellón por cuenta del salario que goza, a descontar en dos años.

(Ibid. Cab. 2-12-1780. Fol. 190v).

DOC. 242

... con vista de memorial del músico D. Juan Peroli se acordó que, afianzando a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito, se anticipen por cuenta de su salario cuatrocientos reales vellón.

(Ibid. Cab. 5-12-1780. Fol. 193).

DOC. 243

A memorial del músico Peroli pidiendo ayuda de costa o aumento de salario, no ha lugar.

(Ibid. Cab. 30-1-1781. Fol. 204).

DOC. 244

A memorial de Pedro Rey, músico, pidiendo ayuda de costa o aumento de salario, no ha lugar.

(Ibid.).

DOC. 245

Se acordó que para primer cabildo se de cuenta de los memoriales que están por despachar de los músicos y ministros de esta Santa Iglesia.

(Ibid.).

DOC. 246

...se vio memorial de D. Bernardino Arias Carbajal, vecino de la ciudad de La Coruña, dando cuenta de Marcos Martínez, músico de esta Santa Iglesia por haberle dado en la noche del día quince del corriente con una espada, e hiriéndole con ella, suplicando al Cabildo tomase la providencia correspondiente; se acordó que inmediatamente dicho Marco pida perdón a D. Bernardino Carbajal, y de hecho y después de recobrado en su salud, el Sr. Deán le señale un convento donde tenga diez días de ejercicios, a fin de que con ellos se reforme su conducta, y que el Sr. Francisco Morera le prevenga lo que tenga por conveniente en el supuesto de que si no se entienda tomará el Cabildo las correspondientes providencias.

(Ibid. Cab. 6-3-1781. Fol. 210).

DOC. 247

... se admitieron por niños de coro a Pedro Taboada, hijo legítimo de Benito Taboada y Ana María González, vecinos de Santa María de Cortegada, jurisdicción de Trasdeza; Pedro Estévez, hijo legítimo de D. Pedro Estévez, músico de esta Santa Iglesia y de Dña. Benita Casal y Montes, vecina de esta ciudad.

(Ibid. Fol. 212v).

DOC. 248

... con vista de memorial del Procurador D. Roque Costoya, se acordó que el Mayordomo Capitular, por cuenta de la tercia parte del salario que se retiene a D. Juan Peroli, músico de esta Santa Iglesia, se le satisfaga la cantidad de trescientos sesenta reales que le está debiendo.

(Ibid. Cab. 13-3-1781. Fol. 214).

DOC. 249

A memorial de D. Pedro Estévez, músico de esta Santa Iglesia, se acordó que, afianzando a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito, y extinguida la primera deuda, se le anticipen cuatro mil reales, a extinguir en cuatro años por cuenta de su sueldo.

(Ibid.).

DOC. 250

... se vio memorial del organista Sabatán, y no ha lugar a lo que pide, pero teniendo en consideración el Cabildo la mucha familia con que se halla, se acordó el que se le libren mil reales de los efectos donde come. No ha lugar a aumento a Pedro Rey.

(Ibid. Fol. 214v).

DOC. 251

... se vio memorial del General de Academia de Teología de la Real Universidad de esta ciudad, pidiendo a la capilla de música para que salga a tocar a la función del Cíngulo del Angélico Santo Tomás de Aquino, que se hace en el convento de Santo Domingo el Domingo de quasi modo; y se le concedió.

(Ibid. Cab. 21-4-1781. Fol. 219).

DOC. 252

... con vista de memorial se acordó que salga la capilla de música a la novena de Santa Bárbara, y que se repiquen las campanas al tiempo de pasar la procesión (?) de esta Santa Iglesia, y no ha lugar a que pase por dentro de ella.

(Ibid. Fol. 219v).

DOC. 253

... se vio memorial de D. Juan Peroli, músico de esta Santa Iglesia, y se le concedió quince días de licencia.

(Ibid. Cab. 7-5-1781. Fol. 224v).

DOC. 254

... con vista de memorial se concedió licencia a la capilla de música para asistir a la novena de San Juan Nepomuceno que se hace en la parroquia de Santa María del Camino.

(Ibid. Fol. 225).

DOC. 255

... a memorial de D. Ramón Regueiro pidiendo la capilla de música para la fiesta del Santísimo Sacramento de que es Mayordomo, se concedió la licencia que pide.

(Ibid. Cab. 23-6-1781. Fol. 235).

DOC. 256

... a memorial del músico D. Juan Perrault se le concedió licencia por veinte días para salir a La Coruña en solicitud del punto que menciona.

(Ibid.).

DOC. 257

... con vista de memorial de la Rectora y Comunidad del Colegio de las Huérfanas se concedió licencia a la capilla de música para que asista a las funciones de nuestra Señora del Carmen, que se celebra en aquella Iglesia los días veintidós del corriente y quince de agosto próximo de este año.

(Ibid. Cab. 20-7-1781. Fol. 240).

DOC. 258

... a memorial de D. Antonio Abeal se dio licencia a la capilla de música para que asista a las funciones del Santísimo Sacramento y Cofradía del Apóstol Santo, de que es Mayordomo, en el Real Hospital de esta ciudad.

(Ibid.).

DOC. 259

... habiéndose tratado sobre admitir por violón a Silvestre Torrado se acordó destinar a él dicha plaza, siempre que cumpla con su obligación. Y que siga bajo la dirección del maestro de capilla por los años que el Cabildo juzgue por conveniente, y salario que el Cabildo tenga a bien señalarle.

(Ibid. Cab. 14-8-1781. Fol. 245).

DOC. 260

... con vista de memorial del oboe Dalmaces y otros varios dependientes de esta Santa Iglesia pidiendo aumento de salario o ayuda de costa, se acordó no haber lugar por ahora.

(Ibid. Fol. 245v).

DOC. 261

... a memorial del músico Mercado se acordó se le den quinientos reales de limosna de los efectos donde come.

(Ibid. Fol. 245v-246).

DOC. 262

... con vista de memorial se concedió a la capellanía de música para que asista a la función de la Virgen del Portal, que se venera en el convento de Santa María de Belvís, extramuros de esta ciudad.

(Ibid. Cab. 6-9-1781. Fol. 252v-253).

DOC. 263

... a memorial del maestro de capilla y de tiple Carlos Mauro se les concedió a cada uno veinticuatro días de licencia.

(Ibid. Cab. 13-9-1781. Fol. 255v).

DOC. 264

... con vista de memorial de Tomás Prieto, niño de coro, se le concedió licencia para ir a oponerse a la plaza de organista de la catedral de Mondoñedo; y de placer se le mandó dar trescientos reales para el viaje.

(Ibid. Cab. 26-10-1781. Fol. 259v).

DOC. 265

... con vista de memorial de Tomás Prieto, niño de coro, se le concedió licencia para que pueda tocar el órgano de esta Santa Iglesia en las ausencias y enfermedades de los organistas.

(ACS. Vol. 60. Cab. 18-1-1782. Fol. 3v).

DOC. 266

... con vista de memorial del músico Mercado se acordó que, afianzando a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito, se le den por vía de empréstito y por cuenta del salario que goza, tres mil reales vellón, a extinguir en cuatro años.

(Ibid.).

DOC. 267

... se ha visto memorial de D. Francisco Martínez y D. Andrés, músicos, suplicando se les suspenda el descuento que se les ha hecho por el cabildo de quince de febrero del año pasado del ochenta y uno, y se acordó que desde hoy en adelante se le alce dicho descuento y pague el mismo salario que tenían antes, usando el Cabildo con ellos de su benignidad.

(Ibid. Cab. 19-2-1782. Fol. 6).

DOC. 268

... con vista de memorial de D. Juan Peroli, músico, y certificación médica, se le concedió un mes de licencia.

(Ibid. Cab. 26-2-1782. Fol. 7).

DOC. 269

... con vista de memorial se concedió licencia a la capilla de música para que asista a la función del Cíngulo de Santo Tomás de Aquino, que se celebre en el convento de Santo Domingo de esta ciudad en este presente mes.

(Ibid. Cab. 7-4-1782. Fol. 12v).

DOC. 270

... a memorial del músico Manuel de Neira se acordó que, afianzando a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito, se le anticipen por cuenta del salario que goza, mil quinientos reales vellón, a extinguir en tres años, principiando en agosto próximo del corriente.

(Ibid. Cab. 26-4-1782. Fol. 17v).

DOC. 271

... con vista de memorial de D. Francisco Sabatán, organista y Mayordomo en este presente año del Santísimo Sacramento de la parroquia de S. Fructuoso, se le concedió uso de aquellas alhajas que se acostumbran prestar en semejantes funciones a los que tienen el honor de ser familiares del Cabildo, respondiendo por cualquiera daño que en ellas se experimente y que por razón de ayuda de costa se le libren seiscientos reales de los efectos donde come.

(Ibid. Cab. 30-4-1782. Fol. 19v).

DOC. 272

...con vista de memorial de los devotos de S. Juan Nepomuceno se concedió licencia a la capilla de música para ir a la novena que se celebra en la parroquia de Santa María del Camino de esta ciudad.

(Ibid. Cab. 6-5-1782. Fol. 26v).

DOC. 273

Anticipación de seiscientos reales vellón a Francisco Romero, a extinguir en dos años.

(Ibid.).

DOC. 274

... se concedió licencia a la capilla de música para que asista a la función de nuestra Señora del Carmen, que se hace el domingo veintiuno en el colegio de Huérfanas de esta ciudad.

(Ibid. Cab. 19-7-1782. Fol. 32v).

DOC. 275

... con vista de memorial de Santiago Mercado, niño de coro que está tocando el instrumento de bajón, votado por habas, se le señalan de salario cien ducados en cada un año, y que siga en la conformidad que hasta aquí bajo la enseñanza y dirección del maestro de capilla, con aplicación y aprovechamiento, y en defecto se le suspenderá el sueldo.

(Ibid. Cab. 3-9-1782. Fol. 45).

DOC. 276

... con vista de memorial de Andrés Muiños, oboe, pidiendo aumento de salario, se le aumentó hasta siete reales por día con la obligación de proseguir como hasta aquí a ejercitarse en dicho instrumento bajo la dirección del maestro de capilla.

(Ibid.).

DOC. 277

Antonio Dalmaces pide aumento de salario, que acuerde su pretensión para más adelante.

(Ibid.).

DOC. 278

... con vista de memorial de Silvestre Torrado, niño de coro que toca el instrumento de violón, votado por habas, se acordó y le den en cada un año ciento cincuenta ducados de salario, y que prosiga como hasta ahora bajo la dirección y enseñanza del maestro de capilla, perfeccionándose en tocar dichos instrumentos, y no lo haciendo se le suspenda el sueldo.

(Ibid.).

DOC. 279

... a memorial de Tomás Prieto, niño de coro que toca el órgano en las ausencias y enfermedades de los organistas, se le señaló en cada un año ciento cincuenta ducados, y que siga como hasta ahora bajo la dirección del maestro de capilla, y en defecto se le suspenderá el sueldo.

(Ibid.).

DOC. 280

... a memorial de Pedro Rey, bajón, votado por habas, se le aumentó el salario a trescientos ducados en cada año.

(Ibid.).

DOC. 281

... a memorial de violín Leidecq pidiendo una gratificación por haber enseñado dicho instrumento a dos niños de coro, votado por habas, se acordó se le den de gratificación ochocientos reales.

(Ibid. Fol. 45-45v).

DOC. 282

... a memorial de D. Juan Peroli pidiendo se le anticipen por cuenta de su salario mil quinientos reales, se acordó no haber lugar.

(Ibid. Cab. 13-9-1782. Fol. 49).

DOC. 283

... con vista de memorial de D. Caetano Piccini pidiendo aumento de salario, se acordó que acuerde su pretensión para enero del año próximo.

(Ibid. Cab. 27-9-1782. Fol. 52).

DOC. 284

... se acordó que a Tomás Prieto, niño de coro, se le da permiso para tocar el órgano de esta Santa Iglesia en los días lunes y sábados de cada semana.

(Ibid.).

DOC. 285

... se acordó que los memoriales que tienen presentados los músicos acuerden sus pretensiones para enero.

(Ibid.).

DOC. 286

... con vista de memorial de Agustín Montes, niño de coro, se le señaló cincuenta ducados de renta en cada año por razón de congrua, para que a título de ella se pueda ordenar de Presbítero, y hasta entonces no pueda gozarla, y que prosiga bajo la dirección del maestro de capilla como lo hizo hasta ahora.

(Ibid. Cab. 29-1-1783. Fol. 76).

DOC. 287

... a consecuencia del memorial presentado por Francisco García, niño de coro, exponiendo hay ocho años que está ejercitando en el instrumento de violín y tocando en las funciones de esta Santa Iglesia, pidiendo se le señale algún sueldo, se acordó que informe el maestro de capilla.

(Ibid.).

DOC. 288

... se acordó que para el primer (cabildo) que se celebre se traigan los memoriales que tienen presentados los músicos, y que concurra para informar el maestro de capilla.

(Ibid. Fol. 76).

DOC. 289

... el maestro de capilla entró a informar de la conducta y suficiencia del niño de coro Francisco García que toca el instrumento de violín, y en su vista se le agregó a la capilla de música con el salario de cincuenta ducados al año y que prosiga como hasta aquí perfeccionándose en dicho instrumento bajo la dirección del maestro de capilla y del violinista Leidecq, y no lo haciendo se le suspenderá.

(Ibid. Cab. 31-1-1783. Fol. 77).

DOC. 290

... se ha visto memorial del oboe Dalmaces pidiendo aumento de salario, y se acordó no haber lugar mediante no pasaron cuatro años a su admisión, y votado por habas se le dieron doscientos reales de ayuda de costa, en atención a haber estado enfermo.

(Ibid. Cab. 4-2-1783. Fol. 78).

DOC. 291

Marcos Martínez pide aumento. Se traiga razón del tiempo con que se le admitió a dicho empleo.

(Ibid.).

DOC. 292

... con vista de memorial del músico Juan Peroli suplicando se le anticipen por cuenta del salario que goza dos mil reales, se acordó que para el primero se traiga razón de lo que está debiendo y le está anticipado.

(Ibid. Cab. 11-2-1783. Fol. 80).

DOC. 293

... se ha visto memorial del músico Peroli pidiendo se le anticipe dinero por cuenta de su salario, y se acordó no haber lugar.

(Ibid. Cab. 1-4-1783. Fol. 90v).

DOC. 294

... con vista de memorial de la Congregación de Santa Bárbara y San Juan Nepomuceno se acordó que la capilla de música asista a la novena que celebran los devotos de dicha Congregación en la parroquia de Santa María del Camino de esta ciudad, y que se repiquen las campanas al paso de la procesión del la Gloriosa Santa Bárbara por esta Santa Iglesia.

(Ibid. Cab. 23-4-1783. Fol. 94).

DOC. 295

... a memorial del músico D. Pedro Estévez se acordó que, afianzando a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito, se le anticipen los mil reales que tiene caídos, a cuenta de su salario, de los cuatro mil que ya tiene anticipados, dejando para su extinción mil reales cada año, contando desde el mes de agosto del presente.

(Ibid. Cab. 9-5-1783. Fol. 96).

DOC. 296

... con vista de memorial de Pedro Iturralde, músico, pidiendo licencia para tomar estado de matrimonio, sin viudedad, se le concedió.

(Ibid. Cab. 1-7-1783. Fol. 105).

DOC. 297

... con vista de memorial de Carlos Mauro, músico, se acordó que, afianzando a satisfacción del Sr. Administrador del Depósito, se le den cuatro mil reales de empréstito, a extinguir en cuatro años.

(Ibid.).

DOC. 298

... a memorial del músico Romero se le libraron de ayuda de costa trescientos reales de los efectos de donde come.

(Ibid.).

DOC. 299

... con vista de certificación, se concedió un mes de licencia al músico Francisco Martínez .

(Ibid. Cab. 11-7-1783. Fol. 109).

DOC. 300

... por falta que hay de niños de coro, que salgan del Seminario todos los niños que hay en él bajo la dirección del maestro de capilla, que tienen ya sueldo señalado para su manutención, a excepción de Francisco García que queda en él para dirección de los que haya en adelante, y que D. Agustín Montes, que hasta ahora ocupó una de dichas plazas y asignado a la capilla de música con cincuenta ducados de sueldo, se le aumenta hasta ciento cincuenta, incluso los que ya tiene.

Apéndice documental I. Actas Capitulares de la catedral de Santiago

(Ibid. Cab. 5-9-1783. Fol. 126v).

Apéndice documental II

Buono Chiodi

DOC. 1

Acta de Bautismo de Buono Chiodi. Enero, 1728.

Buono Giuseppe, figlio del Sig. Lorenzo Chiodo e della Sig. Orsola Usmerini sua moglie e stato batezatto per me

(Arch. Cap. Duomo di Salò, Libri Battismo IX (1701-1749); fol. 114. Salò, 20 de Enero de 1728.

DOC. 2

Acta de Bautismo de Elizabetta Chiodi. Septiembre, 1729.

Maria Elizabetta, figlia del Sig. Lorenzo Chiodo e della Sig. Orsola Usmerini sue moglie e stata batezatta in casa per necesità del Reverendo Sig. D. (...) portata alla Chiesa le pusiono (...) le saece (...) per me (...) alle quali nipote (...).

(Ibid. fol. 120). Salò, 30 de Septiembre de 1729.

DOC. 3

Dote otorgada a Elizabetta Chiodi por Lorenzo Chiodi y el Reverendo Buono Chiodi (padre y hermano de Elizabetta) con motivo de su matrimonio con Stephano Vitalini. Salò (Brescia). Diciembre, 1753.

In Christi nomine, amen. Anno ab Eius

Nativitate 1753, indictione prima, die vero sabbati, prima mensis septembris, domi sufrascripti domini Stephani Octalini, in contrata Fontis, praesentibus spectabile domino Carolo Gerlano notario rogato suo ordinario (....), d.d. Paulo Tagliappino quondam Benardini et (....) Cressini, testibus.

Pasó in matrimonio la signora Elisabetta, figlia del Sig. Lorenzo Chiodo, già diversi mesi, col sig. Stefano Vitalini q. spectabile Carlo, senza alcuna costituzione di dote, per il quale motivo la medesima s'attrova tutt'ora in casa paterna, ed essendo di dovere, che passando la stessa a convivere col marito abbia ad aver stabilita del genitore la sua congrua dotè, onde il marito possa sostenere il peso del matrimonio, fu dalle parti conferito ogni lor arbitrio a significazione di confidenza per la fissazione di tal congrua dotè, avanti il quale, fatti dire i trattati, restò anche stabilita la dote ad essa signora Elisabetta di reciproco consenso della summa infraescritta da essere pagata ne tempi e modi come segue. Desiderando però le parti che ne segna del concordato, publico instrumento a reciproca canzione ed a perpetua memoria, qui presente costituiti detto sig. Lorenzo Chiodo, nec non il molto rev. sig. don Bono, suo figlio, facendo cadauno d'essi per se in ogni miglior modo. Hanno volontariamente in relazione alla convenzione antescritta, di volontà assentita sotto la mediazione di confidente persona, assegnato ed assegnano alla nomi-

nata sig. Elisabetta, figlia e sorella rispettivamente, moglie di detto sig. Stefano Vitalini, a titolo e per costituzione di dote congrua, la somma di scudi 350 da lire 7 l'uno, fanno de piccoli lire 2.450, oltre li mobili che si ritrorarà avere che doverano essere stimati e descritti in polizza da unirsi al presente prima che la medesima si parta dalla casa paterna. Il pagamento delle quali lire 2.450 piccole, in consonanza del concordato, restano abilitati detti sig. Padre e Figlio Chiodi nel termine d'anni 12 prossimi venturi, oggi principianti, pagando fratanto, e sia all'affrancazione sopra essa summa gl'interessarii in ragione del 4 % e con abilità ancora di potersene sgravare entro detto termine in due rate eguali a loro piacere, passato il quale possano essere astretti all'affrancazione intiere, il tutto sotto pena ecc. obbligazione ecc. Presente, stipulante ed accettante esso sig. Stefano Vitalini, uxorio nomine. E perchè detta sig. Elisabetta e sig. Stefano Vitalini restino cautati ed assicurati della sudetta summa di costituzione di dote, qui detti costituiti ed pregati sig. Lorenzo e rev. sig. d. Bono, padre e figlio, Chiodi, d'accordo cadauno d'essi per se in ogni altro sudetto s far sopra di esso la pezza di terra aratoria, vitata, olivata, arzenata e parte montiva detta la Valetta situata sopra detto spettabile Comune di Salò, nelle pertinenze di Valseniga, confina l'ingresso le rev. Madri di San Benedetto, la Rettoria di S. Stefano, l'eccellentissimo sig. Giovanni Battista Fonghetti, li sig. fratelli Gargnani ed il sig. Giusto Zanetti, qual pezza di terra va per retta linea dalla tesa sino alla sommità del monte, ed oltre la special ipoteca antedetta, essi sig. padre e figlio Chiodi obligano generalmente anche tutti gl'altri loro beni presenti e futuri così che la generalità non deroghi alla specialità nec e contra; qual pezza di terra, come sopra specialmente ipotecata, fu assegnata in pagamento alla quondam sig. Usmarini madre di detto m. rev. d. Bono e di essa sig. Elisabetta sposa, per pagamento della sua dote, sopra la quales, e sopra le altre ancora assegnategli in pagamento, tiene le sue ragioni la medesima sig. Elisabetta per legittima o congrua, liquidatagli ora di consenso alla summa antescritta. Qual dote, come avanti costituita, detto sig. Stefano Vitalini marito qui presente, facendo per se ora per allora, ha cautata ed assicurata, cauta ed assicura sopra tutti e cadauno de suoi beni, presenti e futuri, promettendo in ogni evento di restituzione di dote di quella restituire in tutto o in parte alla forma de Statuti di questa (terra). Presenti, stipulanti ed saccettanti essi signori padre e figlio Chiodi. Atto....

E perchè esso sig. Strefano, sposo tien necessità almeno della summa di lire quattrocento piccole, per supplire alle occorrenti spese per il providento delle cose necessarie per la sig. Elisabetta sposa, prima di condurla alla propria casa, così fu convenuto ed accordato che esso sig. Vitalini procuri avere a cento, o per se, o per altra persona, la summa predetta col suo pro deligente per 100, obligandosi essi signori Lorenzo, padre e re. d. Bono, figlio, Chiodi, di quelle afrancate entro il termnie d'anni due ad estinzione però della summa, come avanti, in dote costituita, e di corrispondere con ogni pontualità sopra la summa stessa, l'annuo censo del 5 %, e mancando, spirato il biennio nel pronto pagamento della summa di dette lire 400 e censi sopra le medesime, possa esso sig. Vitalini, per se et uxorio nomine, astringerli per le vie di giustizia e conseguire il pagamento sopra li loro beni, ubi, et a qua parte, colli beneficij legati etiam per l'intiersa summa della costituita dote come avanti senza più godere il beneficio del tempo al quale, in caso di mancanza, ora oper allora espressamente rinonciare.

Ricevuta del pagamento della terra di Registro n° 371, 2 Dicembre 1753

Han pagato in mano del Deputato il dazio dell'Istrumento celebrato tra noi d.d. Stefano Vitalini e Lorenzo e rev. sig. don Buono, padre e figlio Chiodi, del di primo settembre 1753 (...).

DOC. 4

***Propuesta de sustitución del maestro de capilla Cifuentes.
Marzo, 1768.***

El Arcediano de Cornado propuso mediante el señor maestro de capilla se halla imposibilitado de trabajar, y tener noticia de que en Italia había uno excelente que intentaba venir, según se le aseguraba. Lo pidió por propuesto el Sr. Penitenciario, y así quedó por resolver en el primer cabildo.

(ACS. Vol. 57. Cab. 3-3-1768. Fol. 169).

DOC. 5

Resolución del Cabildo. Inicio de los trámites para contratar a un nuevo maestro de capilla. Mayo, 1768.

En este cabildo junto por cédula ante diem, habiendo tratado en punto de maestro de capilla o de sustituto, teniendo presente la necesidad precisa de persona que sirva este ministerio después de la muerte del actual, acordaron que con el beneplácito del Illmo. Sr. Arzobispo, se busque sustituto con la futura del magisterio después de la muerte del actual, que sea clérigo español si se encontrase con todas las calidades (sic) necesarias, y con el competente salario, sin poner edictos, eligiéndole sólo en virtud de los informes que se tomasen de España, hallándole, o si no del reino o provincia, donde mejor lo hubiere. Y para ello y tratar con S.I.(Arzobispo de la diócesis), siempre que sea necesario, se nombraron a los Sres. Arcediano de Cornado, Doctoral, Cotón y Marqués del Puerto, quienes darán cuenta al Cabildo de todo lo que adelantasen para resolver y proveer lo conveniente.

(Ibid. Cab. del 13-5-1768, fol. 175. Cf. también López-Calo, op. cit. Pág. 348).

DOC. 6

Ibid. Noviembre, 1769.

... se acordó que al primero se trate sobre maestro de capilla.

(Ibid. Cab. 14-11-1769. Fol. 234).

DOC. 7

Resolución del Cabildo. Se acuerda contratar a Buono Chiodi. Noviembre, 1769.

... habiéndose tratado del nombramiento de maestro de capilla, informando los Sres. Doctoral, Cotón y Varronechea, que tenían la comisión del Cabildo para buscarle, no haber encontrado cosa sobresaliente mas que uno llamado vulgarmente "El Españolito" que lo es de la Santa Iglesia de Zaragoza, pero estaban desengañados no quería venir, mediante lo cual y los buenos informes que se habían dado al Cabildo de la habilidad y excelencia en esta profesión de italiano D. Bono Kiodi (sic), maestro que ha sido del tiple D. José Ferrari y de capilla de la catedral de Bérgamo, se dió comisión al Sr. Arcediano de Cornado para que precediendo la licencia y consentimiento del Illmo. Sr. Arzobispo, nuestro prelado, le haga venir por maestro de capilla de esta Santa Iglesia, sin capa de coro y con el salario de ochocientos ducados anuales, pero con todas las obligaciones anejas al oficio, y que se le pagaran todos los gastos del viaje, y desde que lo emprenda se le abone dicho salario. Y en atención a que el Sr. Fondevila tiene que pasar a Lestrove, se le dio comisión para que facilite la expresada licencia.

(Ibid. Cab. 17-11-1769. Fol. 235).

DOC. 8

Trámites del Cabildo con el arzobispo de Santiago. Diciembre, 1769.

... el Sr. Deán dio cuenta haberle dicho el Sr. Fondevila estuviera con el Illmo. Sr. Arzobispo, sobre el encargo del Cabildo tocante al maestro de capilla, y que

respondiere que mediante la elección sólo era por vía de salario y sin capa de coro, pertenecía únicamente al Cabildo, y que a S. I. no le displacerá.

(Ibid. Cab. 6-12-1769. Fol. 236v).

DOC. 9

El contrato de Chiodi en Italia. Primer recibo de pago. Abril, 1770.

Yo sottoscrito, canonico de la santa Chiesa Metropolitana di Compostella, dichiaro haber ricevuto del Signore Ambrosio Verga cento cinquenta zechini floreadi-tini di giusto pesi, quali hanno servito per uso del Iglesia Dn. Buono Chiodo, maestrco di capella della sudera chiesa, quali mi obligo per me a nome del mio capitolo a la citá di Milano, del termime di qui quatro mesi prosimi a venire questo di 8 Aprile 1770.

Sono 150 zinquini come sopra.

Giochino Pardo.

(Arch. CS. Papel suelto, en medio del Leg. "Maestro de Capilla).

DOC. 10

Nota de registro de pago, en el libro de Cuentas del Depósito de la catedral de Santiago, relativa al contrato de Chiodi. Abril, 1770.

Chiodi. Debe 6.916 reales de vellón que importaron los 150 cequines florentinos y más gastos, que le entregó el Sr. Cardenal D. Joaquín Pardo en Lodil, el día 8 de abril de 1770, para sus menesteres, cuya cantidad ha satisfecho a dicho Cardenal.

(Arch. CS. Libro de Cuentas del Depósito, Leg. 598).

DOC. 11

Chiodi y otros dos músicos llegan a Santiago. Junio, 1770.

... se acordó que al Sr. Cardenal Pardo se le libre el importe de los gastos de que dijese haber tenido en transportar desde Italia al maestro de capilla y dos chicos a esta ciudad.

(ACS. Vol. 57, Cab. 26-6-1770, fol. 252).

DOC. 12

Admisión de dos alumnos de Chiodi en la catedral de Santiago. Junio, 1770.

... tratado sobre la admisión de los dos niños que trajo en su compañía el maestro de capilla, se resolvió admitirles con el salario, al tiple de cuatro mil reales y al contralto de tres mil reales, con la obligación de que han de asistir a todas las funciones de música, como igualmente al facistol.

(Ibid. Cab. 26-6-1770. Fol. 252v).

DOC. 13

Acuerdo capitular. Septiembre, 1770.

... el Sr. Cardenal Pardo propuso que todos los gastos que ha tenido en la conducción y manutención del maestro de capilla y dos chicos, se sirviera regularlos el Cabildo, y que lo consignaba todo a la Fábrica para el culto de nuestro Santo Apóstol. Y se acordó se arregle en la Contaduría y lo que importare se entregue al Sr. Fabriquero. Y a dicho Sr. Cardenal el Cabildo le dio las gracias.

(Ibid. Cab. 4-9-1770. Fol. 257).

DOC. 14

Acuerdo capitular. Septiembre, 1769.

... a proposición del Sr. Cornado sobre algún aumento al maestro de capilla se resolvió el que se reconozca la Bula y traiga para resolver.

(Ibid. Cab. 1-9-1771. Fol. 291v).

DOC. 15

Acuerdo capitular. Aumento de salario a Chiodi. Octubre, 1771.

En esta Diputación se acordó, bajo la aprobación del Cabildo, que a D. Bono Chiodi (sic), que ejerce el magisterio de capilla, se le añada sobre el salario que se le señaló y goza de ochocientos ducados, hasta diez mil reales, quedando con las mismas cargas y obligaciones que D. Pedro Cifuentes y más antecesores, excepto los Evangelios correspondiente al canonicato supreso y destinado para dicho magisterio, que ha de ser de cuenta del Depósito, y a este cede el Cabildo y se le ha de aplicar y dar ganado el interpresente de Granada, sin hacer con dicho D. Bono

(sic) otra novedad alguna; y esta resolución se comunique a nuestro prelado para su confirmación; y votado por habas se conformó el Cabildo con ello, y aumento de trescientos reales a los diez mil que menciona.

(Ibid. Cab. 19-10-1771. Fol. 294).

DOC. 16

***Solicitud de aumento de salario para los niños de coro.
Febrero, 1774.***

... se leyó memorial del maestro de capilla representando que los dos reales señalados a cada niño de coro para alimentos no le alcanzaban, según lo caro de (¿?), pidiendo se le aumente lo que parezca conveniente; lo pidió por propuesto el Sr. Doctoral.

(Ibid. Vol. 58. Cab. 8-2-1774. Fol. 83).

DOC. 17

Acuerdo capitular. Octubre, 1774.

... se acordó que el maestro de capilla haga que en todas las funciones clásicas y de reliquias se toquen conciertos formando coro, y dando principio en la de Santos, y el que eligiese, y si no lo hiciese se le descuenten quince días.

(Ibid. Cab. 25-10-1774. Fol. 119v.).

DOC. 18

Acuerdo capitular. Septiembre, 1775.

... se acordó que el maestro de capilla, sin embargo de lo que está resuelto, disponga que en las funciones solemnes se toquen por Peroli, Leidecq y Cangiani conciertos alternando cada uno, y en los días de (¿?) aberturas (sic) o conciertos según lo determine el maestro.

(Ibid. Cab. 28-9-1775. Fol. 164).

DOC. 19

Licencia para ausentarse por enfermedad. Diciembre, 1776.

... se concedió un mes de licencia al maestro de capilla, con certificación de médico, contado desde 30 de octubre.

(Ibid. Cab. 20-12-1776. Fol. 223v).

DOC. 20

Licencia para viajar a Italia. Abril, 1777.

... con vista de memorial del maestro de capilla se le concedió un año de licencia para ir y venir a su patria al reino de Italia, contado desde el día que saliese de esta ciudad.

(Ibid. Cab. 23-4-1777. Fol. 235v).

DOC. 21

Carta del arzobispo Bocanegra al Cabildo protestando por la música interpretada en la catedral en Semana Santa. Abril, 1778.

Ilmo. Señor

Al ver los cantos de N.S.J. por el culto de Dios y el sumo celo con que lo promueve, sin perdonar medio alguno de cuantos puedan conducir a este santo fin, tengo la satisfacción de hacer a V.S.I. presente un reparo bien sustancial, y que podrá ser muy oportuno para el logro de sus intenciones.

Desde que empecé a asistir a las funciones sagradas de nuestra Santa Iglesia, admiré una cosa y compadecí otra. Admiré el esmero imponderable de V.S.I. en mantener a toda costa un coro de música tan excelente, que puede competir no sólo con los de la más famosa catedral, sino con los de la misma capilla del Rey; pero de esto mismo se me originó una gran compasión, pues advertí al oírlos que lo que cantan no es lo que corresponde a la seriedad de los oficios Divinos, y mucho menos en una Iglesia de tanto renombre como la nuestra. La Música que se les pone no es la propia del templo, sino de un teatro de comedias: porque todo su aire es profano, y rara vez se oye un golpe que mueva a devoción. Esta es la que únicamente se debe procurar en aquél sitio, cuyos primeros asistentes son Dios y sus Angeles, de cuya compañía nos distraemos insensiblemente, si los ecos sonoros que percibe el oído nos acuerdan y representan objetos muy distantes del Santuario. Confieso que por este motivo ha sido mucha mi mortificación particularmente en estos días Santísimos y Sacratísimos en que se hace a los Católicos una tierna memoria de la Pasión de Nuestro Redentor. El maestro de capilla no dudo será tan bueno en su habilidad como lo es en el nombre, pero, o por no dárselo el genio, o por no haberse criado en esta especie de composiciones sagradas, yo veo que le falta para ellas el acierto y el gusto. Ya que se halla en Italia, podría V.S.I. se detuviese por allá (aunque fuera con la carga de alguna pensión, o a lo menos, no negarle su retiro, en caso de que lo pretenda) con algún pretexto, y elegir en su lugar algún sujeto del país que hiciese las composiciones más propias para el culto

de Dios. En España hay grandes habilidades y, si no desagrada a V.S.I. este proyecto, tendrá mucho en qué escoger. Cualquiera que se elija será mejor que el que logramos de presente, y para poseer así su renta, como sus honores, debe tener, por razón de patricio, mucho mayor derecho que un extranjero. Si V.S.I. no se conforma con este dictámen, yo no formaré duelo alguno por este motivo; pero siempre esperaré de su gran religiosidad, dispondrá las cosas de suerte que en lo sucesivo no tenga yo más que sentir, oyendo composiciones que ciertamente son impropios del Divino Culto, tan pretendido y solicitado por el gran celo de V.S.I.

A quién repito el cordial afecto con que deseo contribuir a sus obsequios y que Nuestro Señor guarde a V.S.I. de los muchos años que le ruego.

Santiago, y abril 22 de 1778.

(Arch. CS. Carta dirigida al Cabildo por el arzobispo F.A. Bocanegra. Leg. 364).

DOC. 22

Acuerdo capitular. Abril, 1778.

... se vio otra carta de S. Ilma. manifestando se prevenga al maestro de capilla reforme la música del coro de la Santa Iglesia, y el Cabildo resolvió se le responda la ausencia de dicho maestro de capilla, y que luego que se restituya a esta Iglesia se le prevendrá, y que en el mismo ánimo estaba el Cabildo.

(ACS. Vol. 59. Cab. 27-4-1778. Fol 16v).

DOC. 23

Respuesta del Cabildo al arzobispo Bocanegra. Abril, 1778.

Illmo. Señor:

Si los justos sentimientos que V.S.I. nos manifiesta en carta de 22 del presente ha causado a V.I. la música que ha oído cantar en las funciones de Semana Santa, a que se sirvió concurrir, por impropia y nada correspondiente a la seriedad del día, son los mismos que teníamos pensado dar a entender al regreso de nuestro maestro de capilla para la reformatión o nueva composición de la que sucesivamente se cantare en esta Santa Iglesia, arreglada y conforme a los tiempos, a la veneración de la Casa de Dios, y a la grandeza de este Apostólico templo. Luego que se verifique aquél haremos presente al maestro la carta de V.I. y acompañaremos al mismo tiempo los nuestros, con que esperamos logrará V.S.I. la satisfacción que su pastoral celo desea, y nosotros el gozo de oír aplaudir un maestro que, por bueno, hemos escogido entre los muchos de que se nos ha dado noticia, sin que las circunstancias de extranjero le pudiese excluir del mérito que le hizo acreedor del magisterio de esta Santa Iglesia, al modo que los Reyes para sus Capillas Reales, y otras catedrales para las suyas, donde se celebran las mismas funciones, los hacen venir igualmente de fuera de España por el particular gusto y primor de que Dios los ha dotado en su profesión, con ventaja a los nacionales, como V.S.I. no lo ignora, y lo halla por experiencia; lo mismo que reconocerá V.I. en nuestro inalterable y rendido afecto con que nos ofrecemos a la obediencia de V.I. y rogamos al Señor que su vida guarde muchos años.

Santiago y Nuestro Cabildo, a 27 de abril de 1778.

(Arch. CS. Minuta de la respuesta del Cabildo al arzobispo Bocanegra. Leg. 364).

DOC. 24

Acuerdo capitular. Agosto, 1780.

... se acordó que los memoriales pidiendo licencia para salir a funciones de capilla de música, que no vengan por mano del maestro de capilla, sino que se entreguen al Sr. Deán por los mismos interesados que lo pidan.

(ACS. Cab. 8-8-1780. Fol. 170).

DOC. 25

Licencia para ausentarse de la ciudad. Agosto, 1780.

... se concedieron al maestro de capilla y a D. Carlos Mauro, músico, veinte días a cada uno de licencia para salir fuera, que principian a contarse desde nueve de septiembre próximo de este mes.

(Ibid. Cab. 25-8-1780. Fol. 172).

DOC. 26

Petición de aumento salarial para la manutención de los niños de coro. Febrero, 1783.

... a memorial del maestro de capilla D. Buono Chiodi pidiendo se aumente a los niños de coro más salario, se acordó que para el primer cabildo se traiga razón de lo que consta en el particular.

(Ibid. Vol. 60. Cab. 25-2-1783. Fol. 84).

DOC. 27

Resolución del Cabildo. Febrero, 1783.

... con vista de memorial presentado por el maestro de capilla se le aumentó medio real más de salario cada día a los seis niños de coro para su mejor manutención, en lugar de la gratificación que se le daba para el fin referido, y se prohíbe que en jamás se pueda pedir dicha gratificación.

(Ibid. Cab. 28-2-1783. Fol. 85).

DOC. 28

Octubre, 30 de 1783.

Testamento que otorgó D. Joseph Buono Chiodi, Presbítero Maestro de la Capilla Música en la Santa Basílica catedral de Santiago.

En el nombre de Dios Todopoderoso, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres Personas distintas y un solo Dios Verdadero, y de la Virgen Santa María, su Benditísima Madre: Sea notorio a todos los que el presente testamento y última disposición vieren, como yo, dn. Joseph. Buono Chiodi, Presbítero Maestro de la Capilla Música, en la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia del Señor Santiago, único y singular Patrón de las Españas; y hallándome enfermo de enfermedad natural, que Dios Nuestro Señor fue servido darme, aunque por su Divina Misericordia, en mi sano juicio y entendimiento natural, el mismo que se ha dignado darme: creyendo como firmemente creo, y confieso los Misterios Sagrados de la Santísima Trinidad y todo lo que cree y confiesa nuestra Santa Madre Iglesia Católica, Apostólica Romana, bajo cuya fe y creencia siempre he vivido, y profeso vivir y morir como fiel cristiano, hijo suyo, tomando, como tomo por mis intercesores y Abogados, a la Serenísima Virgen y Reina de los Angeles Madre de Dios y Señora Nuestra, al Santo Angel de mi Guarda, el de mi nombre; a los Bienaventurados Apóstoles San Pedro, San Pablo, Santiago, y a todos los demás Santos y Santas de la Corte Celestial, a todos los que pido, y con el mayor encarecimiento ruego intercedan con su Divina Majestad, no entre en mi Anima (sic) en

estrecha y rigurosa cuenta, y se digne por los méritos de su Preciosísima Sangre, Pasión y Muerte, perdonarme mis muchos pecados, y llevarme a su santa Gloria; y recelándome de la muerte, que es cosa natural a toda criatura viviente, aunque incierta su hora, para que en ella me halle desahogado y libre de las cosas del mundo, y queden bien dispuestas, hago y ordeno este mi manda (sic), testamento y última voluntad, en la manera siguiente: Primeramente encomiendo mi Alma al mismo Dios que la crió y redimió en el santo árbol de la Verdadera Cruz, y el Cuerpo dejo a la tierra, de que fue formado, el cual sea amortajado en hábito de nuestra Señora del Carmen, y por encima, las Sagradas Vestiduras Sacerdotales de San Pedro y San Pablo, y sepultado en la Iglesia del Convento de religiosas Carmelitas Descalzas de esta ciudad de Santiago, y sepultura que pareciere a mis cumplidores; para dicho entierro y honras de séptimo día, y cabo de año, se llamen el clero y comunidades que los mismos tengan por conveniente, los que en los citados días hagan decir y celebrar por mi Anima, y las de quien son obligación las Misas que cómodamente se pudieren.- Item mando, y es mi voluntad, que en el Altar de Nuestra Señora de la Soledad de dicha Santa Apostólica Iglesia, se digan por mi intención y una vez seiscientas Misas rezadas por la limosna de tres reales vellón cada una: y otras seiscientas también rezadas, por la misma limosna en el Altar donde regularmente se da la Sagrada Comunión, en dicha Santa Iglesia.- Item asimismo es mi voluntad que a las cuatro Comunidades que hay en esta ciudad, se distribuyan por iguales partes otras seiscientas cincuenta Misas, también rezadas y por la propia limosna de tres reales cada una.- Igualmente es mi voluntad dejar, como dejo y dono para siempre jamás, a don Félix Pergamo, músico de dicha Santa Iglesia, por su buena correspondencia y buen porte para conmigo, un bastón con puño de oro, un anillo y una caja de lo mismo con todos los cubiertos y candeleros de plata que tengo, y todo (lo) mio propio.- Item asimismo, dejo a don Carlos Mauro, también músico, una muestra de oro.- Item dejo a la fábrica de la Iglesia Parroquial de Santa Cristina de Murcelle, en este arzobispado, doscientos reales vellón por una vez.- Item declaro tener en mi compañía al don Félix Pérgamo, y respecto se halla con algunos bienes suyos propios, mando que nadie se le embarace con los que por su verdad señalare por tales.- Item mando que todos los papeles de música solemne que hay escritos y copiados de mi mano, como son Misas, Salmos y otros cualesquiera de esta clase, queden para la Fábrica de dicha Santa Iglesia, y los demás papeles, como arias y otras tales, se le entreguen al don Félix Pergamo.-

Item deixo a mi hermana dña. Isabel Chiodi, mujer de don Esteban Vidalini, vecina de la villa de Salò, en el Estado y Reino de Venecia, Provincia de Brescia, todos los bienes, así muebles como raíces, que en cualquiera manera me correspondan y puedan pertenecer en Italia, y muerta la sobredicha, pasen a sus hijos y más legítimos descendientes, con la obligación, y no sin ella, de que por espacio de los primeros doce años siguientes a mi fallecimiento se haga decir por mi intención una Misa rezada mensualmente en dicha villa de Salò por la limosna que allí se acostumbra, sobre cuyo cumplimiento le encargo gravemente la conciencia a dicha hermana y descendientes.- Item digo que el importe (que) de el sobre de los más mis bienes y efectos que tengo en esta ciudad, después de pagado mi entierro, funerales, y legatos aquí dispuestos, se distribuyan, la mitad en Misas por las Benditas Animas (sic) del Purgatorio, y limosna que pareciere a mis cumplidores, y la otra mitad, en socorro de pobres, y particularmente para docellas pobres, huérfanas de padre y madre, a elección y disposición de dichos cumplidores, quienes también entreguen a la Santa Cruzada y Redención de Cautivos, lo acostumbrado, con que les aporoto de mis bienes: y por tales cumplidores nombro y elijo a don Fernando Calderón, cura de Santa María de la Corticela de esta ciudad, a don Francisco Martínez, músico, y al don Félix Pérgamo, y, al que primero lo aceptare, y a falta de todos los que nombro, a los señores don Tomás Moreira Montenegro, y don Manuel Reguero Feijóo, canónigos en dicha Santa Iglesia, y a cada uno de ellos: con lo cual y las facultades bastantes para que entren en mis bienes, vendiéndoles en almoneda, o fuera de ella, como les parezca, para que les prorrogo el tiempo necesario aunque sea pasado el año y día del albacenazgo, doy por concluso y fenecido este mi testamento y última voluntad, rebocando por él otro cualquiera que así por escrito como de palabra haya hecho y otorgado, y lo firmo de mi nombre a presencia de los testigos, abajo escritos, por mí llamados y rogados que los son don Melchor Ricoy, don Juan Brunelli, don Agustín de Montes, Jorge Caamaño y Juan Vázquez, vecinos de esta ciudad de Santiago, donde es hecho y otorgado a treinta días del mes de octubre, año de mil setecientos ochenta y tres, ante el presente notario de S.M. que de todo ello, y conocimiento del otorgante doy fe: Y la misma de que por el conocimiento que de mi y de dichos testigos tiene como por la disposición que hizo de este testamento, mandas y legados en el contenidos, y palabras concertadas, para uno y otro se halla en su cabal juicio y entendimiento natural, sin cosa en contrario: Ut supra:

D. Buono Chiodi maestro de capilla de la Santa Iglesia de Santiago
Ante mi
Pedro Barcala.

(Arch. CS. Leg. sin numerar).

DOC. 29

Notificación al Cabildo de la enfermedad del maestro de capilla. Noviembre, 1783.

... habiéndose dado parte de hallarse gravemente enfermo el maestro de capilla, y tratándose sobre si se le debe echar el O Beate Jacobe, se acordó no haber lugar, respecto no es capa de Coro.

(ACS. Vol. 60. Cab. 6-11-1783. Fol. 142).

DOC. 30

Acta de defunción de Buono Chiodi. Noviembre, 1783.

D. Josef Bono Chiodi.

En la ciudad de Santiago, a siete días del mes de noviembre de 1783, murió D. Josef Bono Chiodi, Presbítero y Maestro de Capilla de esta Santa Apostólica Metropolitana Iglesia, natural de la villa de Salò, en el Estado de Venecia; había recibido los Santos Sacramentos de Penitencia, Sagrado Viático y Extremaunción, y otorgado su testamento por ante Pedro Barcala, y posteriormente hizo codicilo por ante Domingo Antonio Montaña, ambos escribanos por Su Majestad; y en el día ocho se le dio sepultura en la Iglesia del convento de las Religiosas Carmelitas de esta ciudad, según sigue por su testamento, lo que dejaba dispuesto, y para que

conste lo firmo como Reverendo y propio de la parroquia de Santa María de la Corticela, de la que el dicho era feligrés. Santiago y noviembre de 1783. Se le hicieron los funerales.

Don Fernando Rodrigo Calderón.

(Arch. Histórico Diocesano de Santiago. Libros Sacramentales, nº 10. Difuntos. 1723-1838).

DOC. 31

Petición de ayuda al Cabildo para sufragar los gastos del entierro. Noviembre, 1783.

... se ha visto memorial del músico D. Félix Pergamo, testamentario de D. Buono Chiodi, pidiendo que para subvenir a los gastos de su entierro y funerales se sirviese el Cabildo, por un efecto de caridad, darle la gratificación que fuese de su agrado. Y atendiendo el Cabildo al amor y fidelidad con que dicho maestro desempeñó su empleo y otros encargos que se han puesto a su cuidado, acordó se le den mil doscientos reales de los efectos de donde gozó salario, y encargó el cuidado de los niños de coro a dicho Pergamo, bajo la dirección del Sr. Administrador del Seminario, D. Tomás Moreira.

(ACS. Vol. 60. Cab. 12-11-1783. Fol. 144v).

Apéndice documental III

Documentos varios

DOC. 1

Pedro Aranaz pretende magisterio de capilla de la catedral de Santiago. 1768.

Muy Señor mío

Con la ocasión de haber venido a esta ciudad a hacer oposición a la Capa de Coro del Magisterio de capilla, he llegado a entender que al actual de esa Iglesia parece ser que ese Illmo. Cabildo quiere darle un sustituto y que a este fin se busquen sujetos dignos de obtener ese Magisterio, lo que me estimula a tomar la pluma para que V.M. se sirva poner en la consideración de su Illmo. Cabildo, que si se digna querer oír sus obras, no tendré dificultad en presentarme en esa catedral y trabajar todas las que se me mandasen en la clase de fundamento y gusto, ya en la latinidad, como en el romance, y porque ese Illmo. Cabildo no dude en admitir esta mi reverente súplica porque carezca de noticias positivas de mi suficiencia, anticipo las que pueden serle de móvil en la suposición de que yo he estudiado la composición en Zaragoza a fundamento con el insigne maestro Serra y después fue discípulo en el gusto y estilo del actual maestro de aquella Metropolitana, el Españolito, y habiendo ejercitado en la oposición a los magisterios de capilla de las santas iglesias del Pilar de Zaragoza y Santo Domingo de la Calzada, merece de

ambos Ilmos. Cabildos la graduación en primer lugar con particular aprobación como justifican los testimonios que tengo presentados para abono de los ejercicios que hago en esta oposición y ofrezco presentar a ese Illmo. Cabildo. si lo tuviere por conveniente. Y por último me ? a lo lo que suenen y acrediten mis obras y no a lo que mis expresiones prometen; esperando se servirá V.M. avisarme la determinación de ese Illmo. Cabildo, a cuya disposición ofrezco mi albedrío con toda voluntad.

Dios guarde a V.M. muchos años. Zamora 24 de Mayo de 1768.

B.S.M. de V.M. su rendido servidor

Pedro Aranaz

P.D.

Después de escrita esta, sabemos aquí que ha vacado el magisterio de Valencia y por tanto deseo saber de V.M. lo que resuelve ese Illmo. Cabildo para en su defecto volver las ideas a hacer oposición a aquella Metropolitana.

DOC. 2

Ramón Baiona pretende plaza de oboe y flauta de la catedral de Santiago. 1768-1770.

Illmo. Señor Deán y Cabildo

Señor:

D. Ramón Baiona, natural de la ciudad de Barcelona, con la mayor veneración que debe, representa a V.S. haber llegado a su noticia hallarse vaca (sic) en esta Santa y Metropolitana Iglesia una plaza de oboe y flauta, cuyo empleo tenía en la de la citada ciudad de Barcelona, donde consiguió permiso para venir a oponerse, que se le concedió por el término de dos meses, y yendo a fenecer cinco, experimentará el que no se le vuelva a admitirle, por lo que rendidamente,

Suplica a V.S. se sirva ampararle con la admisión en la vacante que profesa por ser su ánimo servir al Santo Apóstol, y cumplir con la obligación que le incumba

en este ministerio, y en todo complacer a V.S. esperando de su grandeza recibir igual merced.

Al margen: *En Cabildo de 19 de Noviembre de (17)68 se resolvió suspender su admisión y la del violín Furió hasta Enero.*

DOC. 3

Juan Brunelli y José Ferrari piden licencia para ausentarse de la ciudad.

Illmo. Señor

Señor:

D. José Ferrari, tiple, y D. Juan Brunelli, contralto de esta Santa Iglesia, representan a V.S.I. tener precisión de salir fuera de esta ciudad, por lo que rindidamente

Suplican a V.S.I. se sirva concederles licencia por quince días, que lo recibirán por merced.

(Ibid.. Sin fecha, ni firma)

DOC. 4

Juan Brunelli, Acta de Defunción. Abril 1791.

En 4 de abril, año de 1791 se dio sepultura en la Iglesia Parroquial de Santa María de la Corticela al cadáver de D. Juan Brunelli, hijo legítimo de Dña. Silvestra Cataneo, italiano, soltero, músico de esta Santa Iglesia catedral, feligrés de la misma parroquia, que murió en el día antecedente habiendo recibido los Santos Sacramentos de Penitencia, Sagrado Viático y Extremaunción. Hizo testimonio por ante Pedro Rosende, Secretario, vecino de la misma ciudad y en el día 7 del dicho

mes, se le hicieron las honras y cabo de año, y sólo faltaron por cumplir las Misas que deja en su testamento, para que conste lo firmo como Rector propio de dicha parroquia de la Corticela.

Pedro Bravo

(AHD. de Santiago, Libro Sacramentales. Difuntos. Nº 10, 1723-1838. Fols. 59-59v).

DOC. 5

Pascual Cangiani solicita ser admitido como músico en la catedral de Santiago.

Illmo. Sr. Deán y Cabildo

Sr.

D. Pascual Cangiani, de nación napolitano, de edad de 30 años, músico oboe y flauta, con el mayor rendimiento y sumisión, puesto a los pies de V.S.I. le representa cómo habiendo tenido noticia que había una plaza de oboe vacante, por carta de D. Caetano Piccini, que recibió en Baiona de Francia, se puso luego en camino para presentarse a V.S.I. a quien rendidamente

Suplica se digne mandarle examinar en dichos instrumentos y hallándole capaz, le haga la especial gracia de admitirle en su capilla de música, favor que espera recibir de la grandeza de V.S.I.

DOC. 6

Pascual Cangiani solicita se le aplace el pago de la deuda con el Cabildo.

Illmo. Señor

Señor

Don Pascual Cangiani, músico oboe y flauta de esta Santa Apostólica y Metropolitana Iglesia, con la mayor veneración y respeto, hace presente a V.S.I. como para costear el dilatado viaje que hizo del Reino de Francia a esta, y poner casa, fue preciso empeñarse con V.S.I. de tres mil y quinientos reales y que el Mayordomo quererle cobrar desde el agosto pasado mil y quinientos reales haciéndole padecer la mayor necesidad por no quedarle mesada ninguna por lo que rendidamente

Suplica a V.S.I. se sirva mandar que el suplicante empiece a pagar desde el agosto que viene de 73, a razón de quinientos reales cada año, quedándole sólo trescientos ducados para pasar decentemente, favor que el suplicante sabrá recibir de la gran bondad y piedad de V.S.I., quien Dios le conserve muchos años en su mayor grandeza.

DOC. 7

Pascual Cangiani solicita aumento de salario.

Illmo. Sr. Deán y Cabildo

D. Pascual Cangiani, músico oboe en esta Santa Apostólica Iglesia, con la mayor veneración, representa a V.S. haber cuatro años se halla sirviendo su empleo con el mayor celo y desempeño que puede y, aunque tiene de salario cuatro mil rs., no le llegan para mantenerse con su familia, así por estar los víveres caros y la renta de la casa excesiva. Como, por hallarse sumamente atrasado a causa de estar pagando todos los años quinientos reales, que se le descuentan de su salario, a fin de desempeñarse de la deuda que contrajo a V.S. con los crecidos gastos que ha tenido en el viaje cuando vino del Reino de Francia, por lo que

Suplica a V.S. que en consideración a todo ello se sirva aumentarle el salario a lo que fuere de su mayor agrado y aceptación, cuya gracia y merced no la espera por el merecimiento de su persona, ni tampoco por el trabajo que tiene en estar enseñando a un muchacho del coro ha dos años, según el mandato de V.S. que obedeció al pronto, y lo hará en todo lo demás, y espera sacarle luego capaz para

que pueda suplir la plaza de segundo oboe, si no por la grande benevolencia y justificación de V.S.

Al margen: *Salario cuatro mil rs. Cabildo 23 de Agosto de 1774.*

DOC. 8

Pascual Cangiani, Acta de Defunción. Septiembre 1779.

En la ciudad de Santiago a 23 de abril del mes de septiembre de 1779 murió D. Pascual Cangiani, nación Napolitano, marido de Dña. Feliza Cangiani, natural del Reino de Portugal, músico oboe de esta Santa Iglesia, habiendo recibido antes los Santos Sacramentos de Penitencia y Extremaunción, mas no el Viático porque le imposibilitó a recibirlo el último accidente que le sobrevino, tampoco hizo testamento porque asignó ser de su mujer todo cuanto tenía; se le dio sepultura en el convento de Monjas Carmelitas de esta ciudad, según dejó declarado, del día 24 de dicho mes. Y para que conste lo firmo, como cura Rector de la Parroquia de Santa María de la Corticela de donde era feligrés. Santiago. Septiembre, 24 de 1779.

Fernández Rodríguez Calderón

(AHD. Ibid. Fols. 49v.- 50).

DOC. 9

Miguel Carnero solicita ayuda económica.

Illmo. Señor

Señor

Miguel Carnero, músico tiple de esta Santa Iglesia, humildemente representa a V.S.I. se halla sirviendo con el sueldo diario de seis rs., que como V.S.I. re-

conoce no le alcanzan y aun en años tan caristiosos (sic), a mantenerse, habiendo ya trece que logró el último aumento, porque

Suplica a V.S.I. se digne concederle piedad de V.S.I. en la que confía todo su remedio.

Al margen: Aumentado el salario a 6 rs. Cabildo 12 de Agosto de (17)68. Ayuda de costa de doscientos rs. para gastos de una enfermedad Cabildo 31 de Octubre de (17)69.

DOC. 10

D. Pedro Cifuentes informa se halla imposibilitado para ejercer como maestro de capilla. Agosto 1767.

Illmo. Señor

Señor

D. Pedro Cifuentes, Canónigo Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia, con el respeto que debe, representa a V.S.I. que con motivo de su indisposición, principalmente en los días rigurosos de fríos y aguas, se halla imposibilitado de poder concurrir al cumplimiento de su obligación, lo que le es bastante sensible, y lo ejecutará siempre que pueda, por lo que suplica a V.S.I. se digne mandar se le tenga presente en la residencia del Coro o interpresente, en atención a lo que lleva expuesto, y desempeño con que ha procurado siempre el más exacto cumplimiento de su cargo. Así lo espera de la notoria cristiana piedad de V.S.I.

DOC. 11

Antonio Dalmaces solicita ayuda para poder acceder al estado eclesiástico.

Illmo. Sr. Deán y Cabildo de la S. I. Catedral

Don Antonio Dalmaces, vecino de la Parroquia de Santa María del Camino, de esta ciudad, a V.S. Illmo., con el mayor obsequioso respeto expone hallarse estudiando Gramática, siendo su vocación la de ascender al estado eclesiástico, y sin que tenga para ello más medio alguno que el de su madre viuda, Dña. Joaquina Núñez, quien a expensas de su trabajo le alimenta y sostiene, en cuya circunstancia no puede menos de recordar a V.S. Illmo. que su difunta padre D. Antonio Dalmaces, la ha sido individuo de la capilla de música de dicha Santa. Iglesia a la que sirvió la plaza de oboe primero, el espacio de veintitrés años, y el mérito de dicho su padre es el que tiene que pueda representar rendidamente(...).

DOC. 12

Cayetano Echevarría pretende magisterio de capilla de la catedral de Santiago. 1769-1770.

Illmo. Sr.

Sr.

Cayetano Echevarría, maestro de capilla en el Santo Angélico Apostólico y Metropolitano templo de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, puesto a pies de V.S.I. con su mayor respeto expone a V.S.I. que por haber llegado a su noticia no estar proveído el magisterio de esa Santa Iglesia: suplica a V.S.I. se sirva admitirlo por uno de sus pretendientes: ya sea a oposición, ya por informes o enviando obras. Para esto hace presente a V.S.I. cómo después de haber estudiado la composición, volvió a repasar los fundamentos de ella con su antecesor el maestro D. Luis Serra, en el espacio de dos años que fue su copiante; y para aprender el estilo italiano, o el buen gusto de la música, estuvo en casa del maestro de la Seo D. Francisco Javier García, por espacio de siete años, en cuyo tiempo copió sus obras, y le ayudó a componer. Ultimamente estuvo dos años en la Corte, a fin de adelantar en el estilo aprovechándose de las obras de D. Antonio Ripa, maestro de Sevilla, y entonces de las Descalzas Reales, y también de las obras de D. Fabián García y Pacheco, maestro de capilla en la Soledad de Madrid, de quienes podrá pedir informe V.S.I. Asimismo hace presente a V.S.I. que para obtener el magiste-

rio que hoy día posee, le fue preciso oponerse entre cuatro opositores y por el informe de los examinadores le fue dada la plaza referida.

Cuyo favor espera de la gran caridad de V.S.I. cuya vida guarde Dios en su mayor grandeza.

Besa la mano de V.S.I.

Cayetano Echevarría

Maestro de capilla del

Pilar

DOC. 13

José Espada solicita ayuda económica.

Illmo. Sr.

Señor

José Espada, músico de esta Santa Apostólica y Metropolitana Iglesia, con la mayor veneración representa a V.S.I. el hallarse en un todo atrasado, lo uno por la carestía de víveres, y su renta limitada, y lo otro el haber tenido a una de sus hermanas (la que le acompaña) siete meses enferma, y aun bastante endeble, por lo que a V.S.I. suplica se digne atenderle con lo que fuere de su mayor agrado.

Favor que espera merecer de V.S.I. por quien pide al Cielo le conserve en su mayor grandeza.

Al margen: En 15 de Enero de 1771, se le aumentó (...) seis rs. diarios.

DOC. 14

José Espada solicita ayuda económica.

Illmo. Sr.

Señor.

José Espada, violinista de esta Santa Iglesia, con toda veneración, expone a V.S.I. se halla sirviendo de diez años a esta parte con el corto sueldo de siete rs., con los cuales no puede soportar su preciso alimento y el de una hermana soltera que tiene en su compañía, viéndose en harto dolor, por lo que suplica a V.S.I. se digne concederle un aumento o lo que fuere del agrado de V.S.I.

Al margen: (...) 7 rs. desde (...) 1771. En 1769, 300 rs. de ayuda de costa.

DOC. 15

José Espada solicita aumento de salario. Enero 1773.

Illmo. Sr. Deán y Cabildo

Sr.

José Espada, violinista de esta Santa Iglesia, hijo de D. José Espada violín primero que ha sido en ella, con toda veneración, representa a V.S.I. que hace nueve años tiene el honor de servir en dicho empleo a V.S.I. por sólo el sueldo de seis rs. diarios, que bien considera V.S.I. según lo muy subido del necesario abasto, y crecidos alquileres de casas, ropa y calzado, no alcanzan a mantenerse y a su hermana huérfana que tiene a su amparo en su propia compañía.

Suplica a V.S.I. se digne concederle el aumento de sueldo que fuere de la superior benignidad de V.S.I. de la cual espera el suplicante su remedio en la necesidad que padece.

Al margen: *Se le aumentó a seis rs. diarios Cabildo 12 de Agosto de 1768.*

DOC. 16

Pedro Estévez pide admisión como músico violón. Agosto 1752.

Illmo. Señor.

Pedro Estévez, niño de coro, con el más humilde rendimiento, dice va corriendo por el doce años tiene el honor de estar bajo el amparo de V.S.I. , y permitió aprender el instrumento de violón, y respecto se halla en él suficientemente instruido, y menos útil en la voz

Suplica a V.S.I. se sirva admitirlo al servicio de dicho instrumento de violón con la asignación que fuera del beneplácito de V.S.I. para su alimento y decencia, merced que espera de la piedad y grandeza de V.S.I.

Al margen: Cab. 8 de Agosto de 1752, que se tendrá presente su pretensión.

DOC. 17

Pedro Estévez solicita ayuda económica.

Illmo. Sr.

Sr.

Pedro Estévez, músico violón de esta Santa Iglesia, con la mayor veneración y respeto que debe, representa V.S. Illma. estar debiendo una cuenta vacante a la fábrica de esta Santa Iglesia, su importe mil novecientos rs. de vellón., el que no pudo dar hasta ahora la debida satisfacción, por los años tan atrasados que fueron, por lo que rendidamente

Suplica a V.S. Illma. le mande entregar a su Mayordomo D. Pedro García la ayuda de costa que V.S. Illma. le concedió en este presente mes para su remedio y lo que resta de su salario del año que ha cumplido, que en término de dos años dará a extinguir a V.S. Illma. entera satisfacción principiando a contar en este presente mes y año, favor que espera recibir de la grandeza y piedad de V.S. Illma.

DOC. 18

Pedro Estévez solicita ayuda económica, para costear los gastos de su violón.

Illmo. Sr.

Pedro Estévez, músico violón de esta santa Iglesia, con la mayor veneración que debe, representa a V.S.I. que respecto le han puesto en obligación de tocar a solo conciertos por su alternación con los demás instrumentos, y respecto no se puede tocar a solo el que actualmente ejercitando está y por hallarse bastante atrasado por la familia que tiene, rendidamente

Suplica a V.S.I. se sirva librarle alguna cosa para soportar el coste de dicho instrumento, favor que espera recibir de la grandeza y piedad de VS.I.

DOC. 19

Baltasar Estévez solicita aumento de salario. Julio 1768.

Illmo. Sr.

D. Baltasar Estévez, músico violón y violín de esta Santa Iglesia, con la más respetuosa veneración representa a V.S. que ha veintiséis años logra el grande honor de servir a V.S.I. que se ha dignado asignarle hasta cuatro mil reales de vellón, cuyo sueldo es tan reducido que no le alcanza al suplicante para su precisa y decente manutención, la de su madre y hermana que están en su compañía, por lo que

Suplica rendidamente a V.S. se sirva consignarle aquel aumento proporcionado y que sea del agrado de V.S., de cuya singular bondad y justificación debe esperarlo así el suplicante.

Al margen: Cabildo de 27 de Enero de 1748 se le aumentó el salario a cuatro mil rs. y que en cuatro años no se traiga memorial con motivo alguno.

DOC. 20

José Ferrari solicita congrua para ordenarse sacerdote.

*Ilmo Señor Deán y Cabildo de la Santa Iglesia de Santiago
Señor;*

Don José Ferrari, músico tiple de esta Santa Iglesia, con el mayor respeto, representa a V.S.I. y dice se halla resuelto a recibir las Sagradas Ordenes para poder decir Misa y servir a Dios en el perfecto estado del Sacerdocio; pero no teniendo modo de hacer la congrua necesaria para dicho fin

Suplica a V.S. Illma. se digne concederle a cuenta del estipendio o salario que goza como músico de la Santa Iglesia, favor que espera recibir de la magnificencia de V.S. Illma.

DOC. 21

José Ferrari pide licencia para viajar a Italia. 1775-1776.

*Ilmo Señor:
Señor,*

Don José Ferrari, tiple de esta Santa Iglesia, con el mayor rendimiento representa a V.S.I. haber nueve años que tiene el gran honor de ejercer dicho empleo, y por hallarse con repetidas cartas de su madre que le manifiesta el deseo que tiene de venir a vivir con él, en esta ciudad, y siéndole al suplicante de un gran consuelo de tenerla en su compañía, además de librarse del trabajo y desembolso que hasta la presenta ha tenido y tiene, el costarle mucho por ciento en remitir el dinero que le tiene destinado para su manutención

Suplica a V.S. que mediante en todo este tiempo no hubiese tenido proporción de cansar la atención de V.S.I. a quien pide se digne concederle el tiempo que fuese de su agrado para después de agosto de este año, poder emprender su viaje. Favor que espera de la grandeza y piedad de V.S.I.

DOC. 22

**Pedro Furió solicita admisión en la catedral de Santiago.
Septiembre 1767.**

Illmo. Sr.

Señor:

D. Pedro Furió, menor violín del Colegio del Patriarca de la ciudad de Valencia, con la mayor veneración representa a V.S.I. que noticioso de hallarse vacante en la Capilla de Música de esta Santa Apostólica Iglesia, una de las plazas de violín, deseando el suplicante contarse por uno de sus ministros y vivir en la compañía de sus padres y hermanos, salió de aquella ciudad, por lo que rendidamente

Suplica a V.S.I. se sirva permitirle pueda tocar en el coro cuando fuere del agrado de V.S.I. dicho instrumento, como también, flauta y flautín, y si se le considerase suficiente conferirle la referida plaza, con el salario que se sirviese señalarle, como así lo espera de la piedad y grandeza de V.S.I.

DOC. 23

Pedro Furió solicita se le admita en la catedral como músico tenor.

Illmo. Señor.

Señor.

D. Pedro Furió, de edad 39 años cumplidos (como consta por los documentos que presenta) puesto a los pies de V.S.I. con el rendimiento que debe, dice: que habiendo venido a pretender plaza de tenor a esta Santa Iglesia, y haber logrado la fortuna de haberse dignado V.S.I. oír su tal genial habilidad, representa a V.S.I. el deseo que tiene de ser uno de sus menores criados; por tanto

Suplica a V.S.I. se digne el admitirlo, de cuyo honor quedará obligado y rogará a Dios prospere a V.S.I. en la mayor grandeza.

Al margen: *D. Sebastián Mercado fue admitido por tenor en el año 1755, con salario de cinco mil quinientos rs. y mil quinientos rs. de ayuda de costa. Viene de Ciudad Rodrigo.*

DOC. 24

Pedro Furió y Sebastián Mercado solicitan aumento de salario.

Illmo. Sr.

Señor.

D. Sebastián Mercado y D. Pedro Furió, con el más profundo respeto exponen a V.S.I.

Que no ocultándose en la (...) penetración de V.S.I. el trabajo que ambos suplicantes tienen en esta Santa Iglesia, ya por el ocho, como en el casi continuo facistol, y al mismo tiempo la palpable diferencia de alteración de todas las cosas de esta ciudad respecto de pocos años a esta parte a los presente; no siendo posible sufragar con los quinientos ducados de renta que cada uno tiene, a los subidos precios en que los comestibles y géneros están, sin que la moderación y (...) de sus gastos diarios puedan contrabalancear al excesivo coste de aquello, de que les resulta (...) con empeños cada año mas y más

Suplican a V.S.I. humildísimamente que, en atención a esta incosura verdad, se conmesedere de ellos, y de sus afligidas familias, dignándose aumentar su salario lo que fuere del agrado de V.S.I. para subvenir en parte a la aflicción en que se hallan, y que tienen el honor de hacer presente a V.S.I. como al único asilo y remedio de ella; de lo que quedarán indudablemente reconocidos y obligados a V.S.I., y rogando a Dios prospere y guarde en la mayor grandeza.

DOC. 25

**Pedro Furió pide licencia para opositar en la catedral de León.
Abril 1770.**

Illmo. Sr.

Señor:

D. Pedro Furió, con el más profundo respeto expone a V.S.I. que habiendo sido fijados edictos para el Magisterio de capilla de la catedral de León, con solo el limitado término de treinta días, que se cumplen a 3 del mes de mayo siguiente, a V.S.I. suplica

Se digne concederle un plazo para pasar a aquella catedral a hacer oposición a dicho Magisterio, respeto que el suplicante no puede tener tan frecuentes las ocasiones de oponerse a este empleo, por ser los más Prebendas e incompatibles con su estado, el que es impeditivo para la plaza de León.

Pone en la seria y justificada consideración de V.S.I. que nunca tendría la osadía e ingratitud de pedir esta gracia a V.S.I. si fuese para oposiciones de cantante a otra Iglesia; pero que habiendo sido su carrera la de Magisterio, no se persuade el suplicante para ofender el decoro de V.S.I. en seguir un ministerio a que tanto le arrastra su inclinación.

Por tanto, espera merecer este honor a la notoria piedad de V.S.I., por quien rogará a Dios guarde y prospere en la mayor grandeza.

Al margen: Visto en Sacristía del 6 de abril de 1770. Licencia para ir a la oposición.

DOC. 26

Pedro Furió obtiene la plaza de maestro de capilla en la catedral de León. 1770.

Illmo. Señor

Señor:

D. Pedro Furió, con la más rendida veneración, expone a V.S.I. que habiéndole conferido el Cabildo de León el magisterio de capilla de aquella catedral, llega el caso en que con sobrada mortificación del suplicante, deje el servicio de V.S.I. para pasar a aquel empleo, que ha sido siempre el de su carrera, y mayor inclinación: para lo cual, suplica a V.S.I. que así como la innata bondad de V.S.I. ha sido tan propensa a honrar y beneficiar al suplicante, se digne disimular aquellos defectos que en su servicio habrá sin duda tenido; pero no deja de protestar a V.S.I. que habrán sido por la ignorancia del suplicante, quien con una recta y sana intención ha procurado desempeñar su obligación como debía, en el servicio de V.S.I.

Y confiado por esto que la piedad de V.S.I. es inagotable e inamovible en honrar a los que tienen y han tenido el distinguido honor de ser sus ministros, humildemente suplica a V.S.I. tenga la bondad de refrendar la espera que dio al suplicante de dos años, para acabar de extinguir los dos mil rs. resto de la deuda que contrajo con V.S.I.

Cuya magnificencia y conmiseración tendrá indeleblemente presente para rogar a Dios guarde y prospere en la mayor grandeza.

DOC. 27

Bernardo Gerrer solicita que su hijo sea admitido en el coro como músico violín.

Illmo. Sr.

Señor,

D. Bernardo Gerrer, criado el más humilde de V.S.I. y ministro de esta Santa Iglesia Metropolitana, puesto a los pies de V.S.I. dice, que tiene un hijo ya grandecito el cual toca el violín decentemente, ejercitado en la enseñanza de D. José Espada, y necesitando para mayor perfección y su aprovechamiento del ejercicio de la capilla

Suplica a V.S.I. rendidamente se digne permitirle la entrada en el coro en las funciones que ocurran, que será una gran caridad que V.S.I. hará al suplicante, favor que espera recibir de la piedad y grandeza de V.S.I.

DOC. 28

Bernardo Gerrer solicita aumento de salario.

Illmo. Sr. Deán y Cabildo:

Bernardo Gerrer, criado de V.I, en el ejercicio de primer clarín y trompa, y en el de violón y violín, puesto a los pies de V.S. Illma. con todo rendimiento, representa hallarse necesitado con la carestía del presente año y con lo de los pasados, en que apenas le ha alcanzado la tercia parte de su salario para fruto y alimento de su mujer y dos (?) niños, sin que lo restante de dicho salario por más que procure acomodarse pueda llegarle para mantenerse y vestirse con alguna decencia, y pagar casa, en cuya necesidad (?) no tiene más amparo ni más recurso que a la gran piedad y poderosa protección de V.S. Illma., por tanto

Suplica rendidamente a V.S. Illma. se digne atender al suplicante en aquél aumento de salario que la benignidad de V.S. fuere servido con el que promete no molestar en lo adelante la generosidad de V.S. Illma, por este medio ni por el de ninguna ayuda de costa; así lo espera de la grandeza y superior liberalidad de V.S, que Dios conserve como el suplicante pide y ha menester.

Bernardo Gerrer

DOC. 29

Bernardo Gerrer, Acta de Defunción. Septiembre 1778.

En la Parroquia de santa María de la Corticela, inclusa en la catedral de esta ciudad de Santiago, se dio sepultura al día seis de septiembre de 1778 al cadáver

de D. Bernardo Gerrer, natural de Bohemia y viudo de Dña. Isabel Fontanar, nación milanese, que había muerto el día antecedente de un accidente convulsivo que le imposibilitó recibir otros Sacramentos que el de la Extremaución (sic) y por lo mismo tampoco hizo testamento. Santiago y septiembre 7 de 1778.

(Se le hicieron honras y cabo de año).

Fernández Rodríguez Calderón

(AHD. Ibid. Fol. 44v.).

DOC. 30

Domingo Antonio González y Pedro Iturralde piden licencia para trasladarse a la Corte. Junio 1748.

Illmo. Sr. Deán y Cabildo.

Señor,

Domingo Antonio González y Pedro Antonio Iturralde, ambos niños de coro de esta Santa Iglesia, y los que actualmente se hallan con orden de V.S. Illma. aprendiendo violón y violín, representan a V.S.I. que por ser ya hoy con mediano conocimiento y buen principio de los referidos instrumentos, y que para su aprovechamiento en estilo moderno de tocar y poderlo hacer con perfección por ser bastante la escuela que hoy tienen,

Suplican rendidamente a V.S. se digne concederles la licencia para pasar a la Corte a tomar el estilo y perfeccionarse en dicho instrumento aquel tiempo que V.I. les señale aquellos emolumentos que fuesen de su mayor aceptación, y en dicho asunto disponga V.I. lo que más le convenga por su adelantamiento y aprovechamiento, y poder servir en esta Santa Iglesia con mayor agrado de V.I., favor que esperan recibir de la generosa y cristiana bazarria de S. Illma.

(Fecha añadida: Cab. 22 de junio de 1748).

DOC. 31

Santiago Leidecq solicita ayuda económica.

Illmo Señor.

Señor.

D. Santiago Leidecq, representa a V.S.I. va a dos años fue admitido por Bula en esta Santa y Apostólica Iglesia. Y con motivo de haber hecho dos viajes de la Corte y Villa de Madrid, y tener que asistir a la manutención de su padre, costeando lo que se le lleva de conducción, y los víveres en esta ciudad hallarse a subido precio, experimentó no le alcanzan los cuatro mil rs. con los que se le admitió; por lo que rendidamente

Suplica a V.S.I. se dé aumento o lo que fuere de su mayor agrado, como así lo espera de su piedad y grandeza.

Al margen: Fue admitido en Cab. 23 de Agosto de 1774, con salario de cuatro mil rs. (...).

DOC. 32

José Lidón pretende plaza de organista de la catedral de Santiago. Noviembre 1767.

Illmo. Señor

D. José Lidón, Colegial de S.M. en su Colegio de Música de esta Corte: (...) dice, ha llegado a su noticia hallarse vacante en esa Santa Iglesia, una plaza de organista, cuyo ejercicio es el del suplicante, por lo que

Suplica a V.S.Illma. le admita por pretendiente ya sea para ser oído o para cerciorarse de su pericia, informándose de los Maestros o inteligentes que fueren del mayor agrado de V.S.Illma.

Nuestro Señor prospere a V.S.Illma. guarde su vida los muchos años a que puede y ha menester. Madrid, 11 de Noviembre de 1767.

*Besa la mano de V.S. Illma.
su más afectuoso y rendido servidor
José Lidón*

DOC. 33

Domingo Luciani, Acta de Defunción. Mayo 1791.

En 29 de mayo de 1791 en la parroquia Iglesia de Ntra Sra. de la Corticela de esta ciudad de Santiago se dio sepultura al cadáver de D. Domenico Luciani, músico voz individuo de la capilla de música de la Santa Apostólica Iglesia de esta ciudad, y oriundo del lugar de Ancona, en Italia, vecino de esta parroquia, habiendo recibido los Santos Sacramentos de la Penitencia, Sagrado Viático y Extremaunción (sic) y en 24 de dicho mes había otorgado su testamento por ante D. Manuel Fernández de Andrade, secretario de Número de las Audiencias Eclesiásticas y Seglares de la misma ciudad, en el que declara no tener heredero alguno ni propio ni remoto, y por lo mismo deja a su alma por heredera, y por todo lo que resultase, pagadas sus deudas, se le distribuye por ella en Misas y sufragios, por los que, después por testamentario a D. Joaquín Pardo, Racionero del Colegio del Santo Espíritu de la citada ciudad y mandó que el día de su entierro se le dijese cincuenta Misas de limosna cuatro reales. Y están cumplidos, y en el día 31 del dicho mes se hicieron las honras y cabo de año, y para que conste lo firmo como Rector de dicha parroquia y dicha ciudad de Santiago, a 9 días del mes de septiembre de 1791.

Pedro Bravo

(AHD. Ibid. Fol. 60).

DOC. 34

Pasquale Marinaro solicita presentarse a la plaza vacante de oboe y flauta travesa. Marzo 1774.

Illmo. Sr. Deán y Cabildo

Señor:

Pasquale Marinaro, nación napolitano, y actualmente vecino de la ciudad de Oporto, Reino de Portugal, con el debido respeto, representa a V.S.I. haber llegado a su noticia hallarse vacante una plaza de músico de instrumento oboe y flauta travesa, y respecto el que representa hace profesión de los referidos instrumentos a V.S.I., con el mayor rendimiento suplica se digne darle el permiso y licencia necesaria para presentarse a ejercicio y prueba, y siendo del agrado y aprobación de V.S.I., con el mismo suplicarle haga el honor de admitirle y conferirle la plaza por los expresados instrumentos, que sea de su mayor beneplácito.

Muestra que el suplicante espera recibir de la grandeza y caridad de V.S.I.

Pasquale Marinaro

DOC. 35

Pasquale Marinaro solicita incorporarse a la capilla de música de la catedral de Santiago. Marzo 1774.

Illmo. Sr. Deán y Cabildo de la Santa Iglesia del Sr. Santiago

Señor Illmo:

Pasquale Marinaro, músico oboe, con el más profundo respeto, expone a V.S.I. haberse presentado a oposición en esta Santa Iglesia a que V.S.I. se ha dignado admitirle, y en vista de ella se ha servido permitirle continuase en las funciones de Semana Santa y Pascuas, a las que ha asistido, desempeñando con el mayor esmero los preceptos de V.S.I. en atención a lo que, y ser estas ya pasadas, y hallarse fuera de su casa el que expone, con el mayor rendimiento suplica a V.S.I. se digne admitirle y conferirle plaza por el referido instrumento, o tomar la deliberación que fuera de su mayor agrado.

Merced que el suplicante espera recibir de la grandeza de V.S.I.

Pasquale Marinaro

DOC. 36

Pasquale Marinaro solicita ayuda económica.

Illmo. Sr. Deán y Cabildo

Señor

D. Pascual Marinaro, músico de voz, con la mayor humildad a V.S. representa y dice él que V.S. le hizo la caridad de admitirlo con el sueldo de trescientos ducados, y aunque procuró vivir con el mayor gobierno y estrechez, halla no le llega para poder sustentarse con su pobre familia, por lo que

Suplica y clama a la piedad de V.S. para que se sirva añadirle algo más y, si no fuere del agrado de V.S. o no lo tuviere por acreedor a más, se digne darle alguna limosna para poder buscar a donde alimentar a su infeliz familia, favor que espera de la misericordia de V.S.I.

DOC. 37

Marcos Martínez, niño de coro, solicita ser admitido en la capilla de música como instrumentista.

Illmo.. Señor

Señor:

Marcos Martínez, niño de coro de esta Santa Iglesia, puesto a los pies de V.S.I. expone: que habiéndose dignado V.S.I. mandarle aprender el violón, en cuya facultad estaba medianamente instruido, el Maestro D. Buono le mandó estudiarse el contrabajo, por considerarlo indispensable para el uso de la capilla, y hallándose ya en disposición de poder servir en dicho instrumento,

Suplica a V.S.I. rendidamente se digne admitirle, confiriéndole la plaza de músico de su capilla, favor que espera recibir de la piedad de V.S.I.

DOC. 38

Marcos Martínez solicita aumento de salario. 1789.

Illmo. Señor:

D. Marcos Martínez, con la mayor veneración, expone a V.S. Illma., hay veinte años tiene el honor de servir en esta Santa Iglesia con plaza de contrabajo, y por agosto del año pasado de (17)88 mandó V.S.I. que acordase esta súplica pasados los cuatro años que previene el Acta capitular; y respecto éstos ya están cumplidos en enero de este presente año

Suplica a V.S.I. se digne aumentarle el salario aquello que fuere del agrado y justificación de V.S.I. en que recibirá merced.

DOC. 39

Sebastián Mercado solicita aumento de salario.

Illmo. Sr.

Sebastián Mercado, músico tenor de esta Santa Iglesia representa a V.S. que ha cerca de dieciseis años se halla sirviendo dicha plaza con el trabajo que es notorio, sin habérsele aumentado el salario de quinientos ducados con que fue admitido, no obstante la calamidad de los años en que no le alcanza para mantener su dilatada familia; pero habiéndosele aumentado nuevamente el extraordinario trabajo de hacer los bajos que no era de su obligación, a que no se ha resistido por obedecer a V.S. se ve precisado a exponer a su piedad uno y otro, suplicando con mayor rendimiento a V.S. se sirva aumentar a su salario lo que sea de su agrado,

como se ha hecho con otros de menor años de servicio y de no mayor trabajo, como lo espera de la acreditada magnanimidad y grandeza de V.S.I.

Al margen: Admitido con quinientos ducados en Cabildo de 25 de Noviembre de 1755. Ayuda de costa de mil rs. Cabildo 18 de Septiembre de 1770.

DOC. 40

Sebastián Mercado solicita aumento de salario. 1771.

Illmo. Sr.

Señor.

D. Sebastián Mercado, músico tenor de esta Santa Iglesia, representa a V.S.I. con la mayor veneración, cómo va para diecinueve años está sirviendo la plaza de tenor y, al presente, de bajo, con el mismo salario que fue recibido, por lo que según la carestía de los años y su dilatada familia es motivo de hallarse sumamente empeñado y desnudo, y verse cada día sonrojado, por lo que, apremiando a la caridad de V.S.I., pide y suplica se digne aumentarle lo que fuere de su mayor agrado.

Favor que espera merecer del gran celo y piedad de V.S.I.. Y por quien pide al Cielo lo conserve en su mayor grandeza.

DOC. 41

Sebastián Mercado solicita plaza de bajonista para su hijo.

Ilmo Sr.

Señor:

D. Sebastián Mercado, puesto a los pies de V.S.Illma. con el mayor rendimiento expone: que recelando que la suerte en las quintas le lleve al hijo en que

funda sus esperanzas por los grandes principios que tiene de bajón como puede informar su maestro D. Juan Peroli,

Suplica a V.S. Illma. se digne permitirle entre a servir en su capilla de música por bajonista para que con este honroso título se cubra de la suerte, y juntamente suplica a la piedad de V.S. Illma. le mande dar un vestido para poder entrar en el coro con decencia, favor que espera alcanzar de la suma grandeza de V.S. Illma.

DOC. 42

Andrés Muñños solicita se le asigne maestro de violín u oboe.

Illmo. Señor Deán y Cabildo

Señor

Andrés Muñños, niño de coro de esta Santa Iglesia, puesto a los pies de V.S.I. con la mayor veneración que debe, representa a V.S.I. llevarle la inclinación de violín u oboe, que se le libre y señale maestro el que fuere del agrado de V.S.I., que será merced que espera recibir de la gran piedad de V.S.I.

Sigue una anotación de Chiodi: El dicho Andrés Muñños, niño de coro, a mi parecer es de aprender cada uno de los dos instrumentos.

D. Buono Chiodi Maestro de Capilla

DOC. 43

Andrés Muñños solicita ayuda económica.

Illmo. Sr. Deán y Cabildo. Señor,

Don Andrés Muñños, oboe, con el mayor respeto, representa a V.S.I. está sirviendo en esta Santa Iglesia pasa de treinta años, y en más de cuatro estuvo solo (sin más compañero) desempeñando su obligación con todo esmero y atendiendo a que se halla con mucha familia en la carestía de los tiempos, y que en la actualidad

se halla en un pleito indispensable en la Corte sobre una Capellanía que llama el fundador a un hijo suyo, cuyo pleito le trae muy atrasado, por tanto,

Suplica a V.S.I. se digno protegerlo con alguna ayuda de costa , aquélla que sea de su mayor agrado, cuyo favor espera de la caridad de V.S.I.

DOC. 44

Manuel de Neira solicita aumento de salario.

Illmo. Señor.

Señor.

Manuel de Neira, con la más respetuosa veneración que debe, expone a V.S.I. hallarse sirviendo de nueve años a esta parte, de músico violinista, con el salario de cuatro rs. vn. en que se le ha puesto por el último memorial que cuatro años hace presentó a V.S.I., a que se dignó su piedad entonces, darle en aumento el real que compone el expresado salario; y sin embargo de haber precedido tanto tiempo, y el suplicante estar experimentando muchos atrasos y no poder mantenerse con la decencia que corresponde a su empleo, motivado de la carestía y penuria de los presentes tiempos, por tanto rendidamente

Suplica a V.S.I. se digno aumentarle a dicho sueldo lo que fuere de su superior consideración y bien conocida grandeza, como lo espera el suplicante recibir del misericordioso y justificado proceder de V.S.I.

Al margen: Por Cab. de 24 de Enero de 1764, aumento de salario hasta cuatro rs. al día.

DOC. 45

Manuel de Neira solicita aumento de salario.

Illmo. Señor.

Señor.

Manuel de Neira, con la más respetuosa veneración que debe, expone a V.S.I. hallarse sirviendo de once años a esta parte, de músico violinista, con el salario de cinco rs. vn. en que se le ha puesto por el último memorial que presentó a V.S.I. a que se dignó su piedad entonces darle en aumento el real que compone el expresado salario; y sin embargo de haber precedido tanto tiempo, y el suplicante estar experimentando muchos atrasos y no poder mantenerse con la decencia que corresponde a su empleo, motivado de la suma carestía, de los presentes tiempos, por tanto rendidamente

Suplica a V.S.I. se digne aumentarle a dicho sueldo lo que fuere de su superior consideración y bien conocida grandeza, como lo espera el suplicante recibir del misericordioso y justificado proceder de V.S.I.

Al margen: En 15 de Enero de (17)71 se le aumentó hasta cinco rs. diarios.

DOC. 46

Viuda de Manuel de Neira solicita ayuda económica. Agosto 1818.

Illmo. Sr.

Dña. Micaela Morales, viuda de D. Manuel de Neira (...) con una pequeña casa en la calle del Franco de esta ciudad, que al estar tan vieja amenaza ruina, con que si no trata de recomponerla, sin duda no tardará mucho en venir al suelo todo su pavimento (...).

Santiago, 1 de agosto de 1818.

DOC. 47

Hija de Manuel de Neira, huérfana de padre y madre, solicita ayuda económica. Septiembre 1819.

Sr. Illma

Dña. María de Neira Morales, huérfana de padre y madre, de D. Manuel de Neira (violín por espacio de sesenta y seis años), se ve en suma pobreza y miseria y

Suplica se digne acordar que se le satisfaga el medio sueldo de cuatro años que se quedó adeudando a su difunto padre, o en otro caso se le libre por una vez la cantidad que V.S.I. tenga a bien.

Santiago, 29 de septiembre de 1819.

DOC. 48

Alejandro Palomino solicita se le conceda la jubilación.

Illmo. Sr.

Señor.

D. Alejandro Palomino, capellán y menor criado de V.S. Illma., con el mayor rendimiento, le representa que tiene la honra de estar sirviendo a V.S.I. diecisiete años, en el empleo de primer violín de su capilla, y lo haría todos los días de su vida si se hallara con la misma disposición. Pero hallándose bastante cansado y con deseos de retirarse, humildemente suplica a V.S.I. se sirva concederle su licencia para ello; y mediante no tiene más renta ni amparo que el de V.I. y el de nuestro gran Patrón, se digne señalarle cien ducados para su sustento, que todo será conforme a la piedad y grandeza de V.S.I.

Su más humilde criado

Alejandro Palomino.

DOC. 49

Feliz Pergamo y Carlos Mauro solicitan aumento de salario.

Illmo.. Señor

D. Feliz Pergamo, tiple, y D. Carlos Mauro, contralto, músicos de esta Santa Iglesia, con todo respeto exponen a V.S. hallarse con el salario de cuatro mil rs. D. Feliz, y tres mil rs. D. Carlos, lo que tiene manifestado a V.S.I. no les sirve de alguna utilidad supuesto se los exige el Sr. Maestro a excepción de los 50 ducados que se dignó V.S. señalales a cada uno, por lo que ahora, con todo rendimiento suplican a V.S.I. se digne aumentarles alguna cosa más lo que que tuviere de su agrado, que será merced que esperan de la gran piedad de V.S.

Yo, el infraescrito Maestro de Capilla protesto dejarle libre a los Sres. dichos lo que V.S.I. se dignare aumentarles y lo firmo.

D. Buono Chiodi Maestro de Capilla

DOC. 50

Feliz Pergamo y Carlos Mauro solicitan aumento de salario.
Agosto 1772.

Illmo. Señor

D. Feliz Pergamo, tiple y D. Carlos Mauro, contralto, músicos de esta Santa Apostólica Iglesia, con la más atenta veneración debida, dicen a V.S.I. que por el amor y afecto que el maestro les tiene de dejarles libre el aumento que V.S.I. se dignare hacerles a la renta que se le señalaron de cuatro mil rs. D. Feliz y tres mil D. Carlos, suplican a V.S.I. que por el favor que a dicho Sr. Maestro les hace se dignen aumentarle a dicha renta lo que fuere de su agrado, lo que servirá para ayuda de ellos y para socorrer su familia, favor que se espera de la justificación de V.S.I.

A continuación, la siguiente anotación:

Illmo Sr.

He visto este memorial, y lo que puedo asegurar a V.S. Illma. hago que todo su contenido lo tengo por verídico, y que el aumento que solicitan los suplicantes, es para los fines que motivan, como siendo necesario lo certifico y juro In Verbo Sacerdotis. Santiago. Agosto 9 del 1772.

D. Buono Chiodi Maestro de Capilla

DOC. 51

Feliz Pergamo y Carlos Mauro piden licencia para ausentarse de la ciudad. Octubre 1773.

Illmo. Señor.

Señor.

D. Feliz Pergamo y D. Carlos Mauro, músicos de esta Santa Iglesia, con la más atenta sumisión y humildad, suplican a V.S.I. se digne concederles licencia por veinte días para salir fuera, mediante en este tiempo no se ofrece cumplimiento ni fiesta clásica que pudiera impedirles esta súplica, y siendo del agrado de V.S.I. recibirán con este favor como siempre de su buen proceder.

Al margen: Cab. de 6 de Octubre de 1773.

DOC. 52

Feliz Pergamo solicita aumento de salario. Enero 1808.

Illmo. Sr.

Señor:

D. Feliz Pergamo, primer tiple de la capilla de música de esta Santa Iglesia, lleno de la mayor veneración y respeto, expone haber entrado al servicio de ésta

hace treinta y ocho años con formal contrato de su jubilación a los veinticinco, en las circunstancias de primero en su cuerda, que hasta ahora ha desempeñado como V.S.I. le consta sin demérito, y no obstante haber pasado trece años más de sus mencionados veinticinco, no se ha retirado, ni piensa hacerlo. Y en atención a sus servicios

Suplica a V.S.I. se sirva por un efecto de su bondad y justificación aumentarle lo que sea de su mayor agrado.

Santiago, y Enero, 18 de 1808.

Feliz Pergamo

Al margen: "no se le dio ayuda de costa".

DOC. 53

Juan Peroli. - Pedro Bedoia, médico, solicita para él un mes de enfermería . Diciembre 1774.

Illmo. Señor

Señor:

D. Juan Peroli, músico violín de esta Santa Iglesia, se halla totalmente sano de los dolores que impedían su movimiento, principalmente de los brazos, pero todavía la sordera preexiste (sic), aunque con muy poco alivio; y habiéndole probado tan bien los remedios de que está usando, me parece que debe V. Illma. concederle otro mes más de enfermería, para concluir su curación, que así lo siento, juro a Dios y a esta (Cruz), y firmo en Santiago, y diciembre 6 de 1774.

Pedro Bedoia

DOC. 54

Juan José Perrault solicita se le pague el bajón que ha comprado.

Illmo. Señor

Señor

D. Juan José de Perrault, menor criado y músico de V.S. Illma. Suplica con el mayor rendimiento a V.S. Illma. se digne mandarle pagar un bajón que hizo venir de Madrid para poder tocar con desempeño de su obligación, por no valer nada el que tocaba.

Favor que espera alcanzar de la grandeza y piedad de V.S. Illma.

DOC. 55

Illmo. Señor

Señor

D. Juan Perrault, uno de los criados más humildes de V.S. representa que por algunos gastos que ha tenido algo excesivos por la falta de gobierno y práctica en el lugar, ha llegado a verse muy empeñado, y sin la ropa precisa para su decencia; por lo que y esperando dar a V.S. entero gusto en el cumplimiento de su obligación como tal experiencia lo acreditará está confiado en la grande y conocida misericordia de V.S. que le ayudará a salir de sus ahogos, atendiéndole con la limosna que fuere del mayor agrado de V.S.

Al margen: Fue admitido en 1763 con trescientos ducados. En Enero de (17)64, se le puso en cuatro mil rs. Y en Septiembre de dicho año se le puso en novecientos ducados. Admitido por bajón y los más instrumentos. Se le dieron en su entrada ochocientos rs. para vestirse.

DOC. 56

Juan José Perrault solicita se le dispense del uso del bajón por enfermedad. 1765.

Illmo. Señor

Señor

D. Juan José de Perrault, músico y menor criado de V.S. Illma. con la mayor veneración, representa que, habiendo muchos días que se halla echando sangre por la boca, sin poder (por causa del tiempo) ponerse en cura, ni por la actual enfermedad ejercitar el instrumento del bajón (como consta de la adjunta)

Suplica a V.S. Illma. le dispense del uso de dicho instrumento, hasta que sea capaz de ejercitarlo sin perjuicio de su salud, que en la música que profesa, y más instrumentos que toca, solicitará suplir esta falta con la mayor exactitud, cuyo gracia espera alcanzar de la piedad y grandeza de V.S. Illma.

DOC. 57

Juan José Perrault. - Pedro Bedoia, médico, certifica su estado de enfermedad. Marzo 1765.

Illmo. Señor

Señor

Hago presente a V.S. Illma. que D. Juan Perrault, músico de esta Santa Iglesia, hace bastantes días que está echando sangre por la boca con dolor y fatiga en el pecho; con este motivo, y no pudiéndose remediar al presente este defecto totalmente, tengo por preciso que V.S. Illma. le dispense el tocar el bajón y otro cualquiera instrumento de aire, hasta que llegue la primavera que (...) podrá quedar capaz de ejercer su empleo. Así lo siento, juro a Dios y a esta Cruz y firmo en Santiago, y Marzo 8 de 1765.

Pedro Bedoia

DOC. 58

Juan José Perrault solicita ayuda económica.

Illmo. Sr.

Señor.

D. Juan Perrault, puesto a los pies de V.S.I. con el mayor rendimiento, dice: que no pretende alegar servicio exponiendo haber enseñado (por orden de V.S.I.) a dos niños de coro, uno a bajón y el otro a violón, sin por esto haber recibido gratificación alguna; ni tampoco pretende insinuar a V.S.I. que el peso de regir de organista es trabajo digno de algún premio: no Señor Illmo., no, sólo sí

Súplica humildemente que la grandeza y piedad de V.S.I., puestos los ojos en los atrasos que las enfermedades de dos años continuos que tuvo en su casa, le han ocasionado, y que atento a esta necesidad (no a sus méritos), se digne aumentarle la renta con que viva libre de miseria y exento de por el tiempo en que los demás músicos (...) sus hábitos, no tener que suplicar, sólo sí, darle en todos los días de su vida gracias. Esto pide y esto espera alcanzar de la piedad de V.S.I.

Al margen: En Cab. de 7 de Septiembre de 1764 se le admitió para bajón con el salario de quinientos ducados. Y en Cab. (...) de Septiembre de (17)70 se le libraron seiscientos rs.

DOC. 59

Caetano Piccini solicita aumento de salario.

Illmo. Sr. Deán y Cabildo

D. Caetano Piccini, músico de esta Santa Iglesia, puesto a los pies de V.S.I. con el mayor respeto, hace presente que con motivo de la enfermedad y continuo padecer de su mujer como V.S.I. no ignora, se halla sumamente atrasado, puesto que el sueldo que goza de tres mil rs. no le llega para soportar los gastos que con

motivo de dicha enfermedad se le han ocasionado y ocasionan, y con cuya atención

Suplica a V.S.I. rendidamente, se le conceda el aumento de su sueldo que fuere de su agrado, favor que espera alcanzar de la piedad de V.S.I.

Al margen: En enero de 1773 se le aumentó salario a tres mil ochocientos rs.

DOC. 60

Caetano Piccini solicita ayuda económica por el elevado gasto del instrumento que toca (mandolino). Septiembre 1773.

Illmo. Señor Deán y Cabildo

Señor

Don Caetano Piccini, segundo violín de esta Santa Apostólica Iglesia del Señor Santiago, con el mayor respeto, puesto a los pies de V. Señoría Illma, representa haber dos años que por las fiestas de Corpus Christi viene tocando el instrumento llamado mandolino, y como dicho instrumento tiene bastante gasto de cuerdas, a V.S.Illma.

Suplica se sirva señalar de alguna cosa más de renta, lo que fuere del agrado de V.S.Illma. , favor que espera recibir de la grandeza y piedad de V.S.Illma.

Al margen: Cabildo de 3 de septiembre de 1773. Que lo acuerde para enero.

DOC. 61

Antonio Picher solicita ayuda económica. Julio 1815.

Illmo. Sr.

Don Antonio Picher, tenor de esta Santa Iglesia, hace presente a v.S.I. su continua residencia de treinta años, y en el día se ve imposibilitado de poder trabajar en la festividad de hoy, por hallarse a la mayor miseria, y viéndose obligado a mendigar, se ve con (?) o sin encontrar caridad, por cuyo motivo

Suplica a V.S.I. le socorra por vía de gratificación o como sea de su mayor agrado, favor que espera de la fidelidad de V.S.I., por cuya prosperidad rogará a Dios nuestro Señor.

Santiago, julio 24 de 1815.

DOC. 62

Antonio Picher pide continuar asistiendo al coro, pese a estar jubilado.

Illmo. Sr. Deán y Cabildo de esta Santa Iglesia

Don Antonio Picher, con el debido respeto a V.S.I. dice que para demostrar su fidelidad, honradez y agradecimiento el pan que comió en esta catedral por espacio de treinta y ocho años, no puede menos de pedir y a V.S.I. se digne permitirle entrar a cantar en las funciones que esta Santa Iglesia acostumbra celebrar con la capilla de música, puesto que su mayor anhelo y deseo es el concluir los pocos días que le restan de vida, entonando en esta basílica las alabanzas debidas al Altísimo y a nuestro Apóstol Santiago, cuyo ejercicio, cumplido a su parecer en la exactitud posible y fama, podrá borrarse de la memoria del suplicante, por haberlo desempeñado desde su niñez.

Esta gracia espera merecer de la acostumbrada y notoria piedad de V.S.I. Su reconocido y humilde suplicante.

DOC. 63

Manuel Redondo pretende plaza de tenor de la catedral de Santiago. Noviembre 1774.

Illmo. Sr

Señor:

Manuel Redondo. clérigo de menores y músico tenor de esta Santa Iglesia catedral de Sevilla, con renta de quinientos ducados, su edad de 28 años, puesto a los pies de V.S. Illma. con la mayor veneración, dice que habiendo tenido noticia que la plaza de tenor se halla vacante en esa Santa Iglesia, estará pronto para la oposición de dicha plaza, sólo desea merecer a V.S. la ayuda de costa correspondiente para el viaje tan dilatado, o por más favor, la seguridad de obtener dicha plaza de tenor, sin oposición, en cuyo lugar podrá informarse V.S. de D. Antonio Ripa, maestro de capilla de esta Santa Iglesia, o de quién V.S. tuviese por conveniente, favor que espera merecer de V.S. Illma. a quien Dios prospere en su mayor grandeza dilatados años. Sevilla y Mayo 11 de 1774.

DOC. 64

Pedro Rey solicita aumento de salario.

Illmo. Señor

Señor

Pedro Rey, músico bajón de esta Santa Iglesia, humildemente representa a V.S.I. que hace seis años se halla sirviendo en este ejercicio, por piedad de V.S.I. aunque como es notorio, el referido instrumento, por ser de mayor fatiga y trabajo que otro alguno de los de la capilla, el suplicante tiene el consuelo de servir a un príncipe grande y caritativo como lo es V.S.I. que sobre el muy corto sueldo diario de cinco rs. que goza, por no alcanzar y aunque en años carestiosos (sic) para su alimento, y adorno correspondiente, espera que la benignidad de V.S.I. se mueva a concederle el aumento del citado sueldo.

Suplica a V.S.I. se digne asignarle el que fuere más de su alto agrado.

DOC. 65

Juan Reinaldi solicita aumento de salario.

Illmo. Señor.

Señor.

D. Juan Reinaldi, músico oboe de esta Santa Iglesia, representa a V.S.I. con la mayor veneración haber quince años está ejerciendo dicho instrumento, cumpliendo siempre con su obligación con el mayor celo, y actualmente con el honor de haberle puesto a su cuidado y enseñanza para dicho instrumento a un niño de coro, en que espera cumplir con exactitud; y en atención a que los años están caros, añadiéndose a esto haber padecido algunas enfermedades, que le ocasionaron mucho atraso

Suplica a V.S.I. se digne por su generosidad aumentarle al sueldo que tiene de cuatrocientos ducados, lo que fuere del agrado de V.S.I., merced que espera de la alta consideración y piedad de V.S.I.

DOC. 66

Juan Reinaldi, Acta de Defunción. Septiembre 1774.

En la catedral de Santiago a los once días del mes de septiembre murió, y a los doce días del mismo mes se enterró en la Parroquia de Santa María de la Corticela a D. Juan Reinaldi, músico de la Santa Iglesia (año de 1774), natural de la ciudad de Milán, soltero; recibió Los santos Sacramentos de la Penitencia, Comunión y Extremaunción, hizo testamento por ante mí Colmelo, Secretario de S.M., fueron testigos D. Buono Chiodi, maestro de capilla de la santa Iglesia, D. Juan Brunelli, D. José Ferrari, D. Caetano Piccini, dejando por sus cumplidores al referido D. Buono Chiodi, D. Juan Brunelli, y se le hicieron honras y cabo de año en la referida parroquia de la catedral; quedóle un hijo habido de persona libre lla-

mada Manuela de Soto, el que lo reconoció por su hijo a la hora de su muerte, dejándole encargado a los referidos Sres. D. Buono Chiodi y D. Juan Brunelli, el que fue bautizado en el Real Hospital de Santiago por D. Antonio Castiñeiras, capellán de dicha Real casa en 23 de junio de 1765 a que se le puso por nombre Miguel, y de quien fue padrino D. Miguel Rial, vecino de S. Miguel dos Agros, según de copia auténtica que se me presentó del Libro de Bautizados de niños expósitos, consta y lo firmo como Rector y Cura a propio de la Parroquia de la Corticela. Santiago, 12 de septiembre de 1774.

Jacobo Saavedra de la Torre

(AHD. Ibid. Fols. 36v-37).

DOC. 67

Pedro Rizzi pretende plaza de tenor en la catedral de Santiago

Illmo. Sr. Deán y Cabildo de la Santa Apostólica Iglesia de Santiago.

Señor.

Don Pedro Rizzi, profesor músico, voz tenor, con la mayor veneración, representa haberse empleado hasta ahora trabajando no solo en las catedrales de Italia y teatro Español, sino en los de otras diferentes naciones, y en todas haber merecido el público concepto de un buen profesor, mediante lo cual y que su espíritu apetece su colocación (...)

Suplica a V.S.I. se sirva tener la bondad de permitir se le oiga en función solemne y, mereciendo aceptación, admitirlo a oposición y colocarlo en la capilla de música, con el salario que se contemple decente a su mérito, lo que espera de la justicia de V.S.I.

DOC. 68

Pedro Rizzi se despide del Cabildo de Santiago.

Illmo. Sr. Deán y Cabildo

D. Pedro Rizzi, individuo de esta Santa Iglesia, con el mayor respeto, hace presente a V.S.I. que no pudiendo subsistir con la dotación que goza de quinientos ducados, y conociendo que no llena las medidas de V.S.I., determina buscar otro acomodo, y como se halla algo atrasado para emprender su marcha, con todo rendimiento

Suplica a V.S.I. se digne concederle alguna ayuda de costa, siquiera en el honor que ha tenido servir a V.S.I., favor que espera recibir de la notoria justificación de V.S.I.

DOC. 69

Antonio Roel solicita se le envíen algunos libros de cantollano de la catedral de Santiago. 1760-1764.

Illmo. Sr.

Señor,

Don Antonio Roel, maestro de capilla de la Santa Iglesia de Mondoñedo, puesto a los pies de V.S.I. hallándose en estado de dar a la prensa como obra de música que ha venido a consultar de última mano con el maestro que V.S.I. a otros tiempos se ha servido darle; y deseando grandemente alabarle para la mejor práctica con alguna de los cantollanos de los libros de coro de esta Santa Iglesia como también para la mayor aceptación honrarla con el glorioso nombre de V.S.I. a quien debe, como todos saben tantos, y tan singulares favores, con la mayor veneración y rendimiento

suplica a V.S.I. se sirva generoso como siempre concederle la licencia de trasladar de los referidos libros lo que necesitare para el efecto que expresa, y benigno permitirle ponga dicha obra debajo de su protección, para que con tan ilustre mecenas corra segura y de todos modos feliz, en el mayor aprecio. Merced que espera recibir de la muy noble y generosa inclinación de V.S.I. a quien N. S. g m.a.

Besa la mano de V.S.I.

Antonio Ventura Roel del Río

DOC. 70

Francisco Romero solicita información del Cabildo de Santiago. Septiembre 1748.

Illmo. Sr.

Señor.

D. Francisco Romero, colegial del Rey más antiguo, de edad de 21 años, puesto a los pies de V.S.I. , con todo rendimiento dice: ha diez años que aprende a cantar de estilo italiano, el más moderno, con los mejores maestros de la Corte, que son los de este Colegio, sin haberse dedicado a otra cosa, pues ha sido el cantar su total inclinación; tres años y medio cantó de tiple de primer coro en la Capilla Real, y cerca de dos son que canta de tenor en la misma, por tanto

Suplica a V.S.Illmo. sin que se sigan perjuicios al tenor que está a ser oído, si en caso de buscar otro de que V.S.I. mande llamarlo, pues desea servir para una iglesia tan ilustre, como para poderse ordenar, con tal que se le haga saber antes el honor de la conveniencia de sus honores y cargas, en que recibirá honra y merced. A los pies de V.S.Illma.

Francisco Romero

Al margen: Aceptado, Cab. 3 de Septiembre de 1748.

DOC. 71

Francisco Romero solicita aumento de salario.

Illmo. Sr. Deán y Cabildo

Señor,

Francisco Romero, contralto en esta Santa Iglesia y menor criado de V.I., puesto a sus pies con el más humilde rendimiento, representa V.I., cómo hasta aquí lo ha pasado con gran necesidad y trabajo, lo uno por ser en los años tan sumamente caros y lo otro tener que poner casa y principiar con una vida arreglada para la cual por sólo verse con tres mil reales de renta, se ve precisado a recurrir a la gran benignidad y cristiano celo de V.I. para que apiadándose de su estrecha necesidad se le aumente dicho salario a lo que fuere del agrado de V.I., y el suplicante pueda pasarlo con alguna más decencia que hasta aquí, merced que espera recibir del justificado celo de V.S.I.

DOC. 72

Francisco Romero. - Pedro Bedoia, médico, certifica su estado de enfermedad. Septiembre 1774.

Illmo. Sr.

Señor:

D. Francisco Romero, músico contralto de la capilla de esta Santa Iglesia hace bastante tiempo se halla enfermo de un reumatismo ardiente y doloroso, que varias veces le acomete, y al presente hace más de un mes le tiene postrado en cama, y necesitando para su restablecimiento y para no postrarse del todo hacer algún ejercicio, siendo necesario que no por su debilidad lo haga en tiempo sereno, y que no pueda resultarle mayor daño, tengo por preciso que V.S. Illma. le conceda un mes de enfermería antigua, para que lo (...) en el hicieren algunos días apacibles se aproveche, y salga a dar algunos paseos para el referido. Así lo siento, juro a Dios y a esta (...) y firmo en Santiago y Enero 29 de 1774.

Pedro Bedoia

DOC. 73

Francisco Sabatán pide se le dé la ganancia que le corresponde por las funciones del Colegio de la Compañía. Marzo 1770.

Illmo. Señor

Señor:

D. Francisco Sabatán, con la mayor veneración expone a V.S.I. que habiendo hallado establecido en esta sus Santa Iglesia, que todo lo que pertenece a emolumentos y funciones, sean repartibles entre los dos organistas (de cuya conformidad fue informado por su compañero D. Vicente Roel), ha sido tan puntual en observar el suplicante esta concordia y bella armonía, que hasta el más mínimo maravedí (aun de aquellas cosas que se hacen indignas de referir a la atención de V.S.I.) ha practicado con el dicho D. Vicente Roel.

Este pues, ahora, con el nuevo establecimiento de las funciones en el que era Colegio de la Compañía, ha presentado memorial a la Junta Directora de ellas, para tocar las que se ofrezcan en el año, cuyo memorial se ha decretado a su favor, sin a mi entender de ello palabra el suplicante, quien habiendo reconvenido con el dicho Roel, para que conforme al estilo establecido sea participante en el trabajo, y en la utilidad que de él está destinado, se le ha negado absolutamente diciéndole que dichas funciones no se entienden con su recíproco compromiso, y que sólo él debe exigir los intereses que de allí le resultan.

Por tanto, a V.S.I. suplican que respecto que el suplicante ha sido fiel a observante en los intereses que ha reputado de ambos, mande a dicho D. Vicente que no (...) cosa alguna, que concurra asistiendo al suplicante con aquella mitad que le debe por la asistencia a dichas funciones de la Compañía. Y cuando V.S.I. no tuviere por conveniente decretar en esta parte de su súplica, a lo menos disimule para en adelante, que el suplicante esté suelto para no asistir a D. Vicente Roel en aquellos emolumentos que el suplicante pudiere para sí agenciar, respecto que nunca se le falta a la fábrica con el contingente señalado por el realejo, pues siempre éste se hace preciso.

Honor que espera merecer a la justificación, prudencia de V.S.I. por cuya vida rogará a Dios guarde en la mayor grandeza.

Al margen: Cabildo 6 de marzo de 1770. Se acordó el que se haga saber a dicho Vicente Roel le concurra con la mitad del producto de las funciones que tiene ajustado con al Junta de la Dirección del Colegio que fue de la Compañía

conforme lo ejecutan en las que se ofrecen en las que hay en esta Santa Iglesia y fuera de ella.

DOC. 74

Gaspar y José Servida solicitan aumento de salario.

Illmo. Sr.

Señor:

D. Gaspar y D. José Servida, músicos trompas de esta Santa Iglesia, con el más profundo rendimiento, representan a V.S. que aunque su salario le reconocen superior a su mérito, en el tiempo presente, con motivo de su carestía, no alcanza para su decente subsistencia, y cuya urgencia y necesidad han agravado los precisos gastos de la manutención del Santísimo Sacramento en la Parroquia de la Corticela: por tanto

Suplican a V.S. se digne aumentarles el salario a lo que fuere de su agrado, como lo esperan de la piedad de V.S.

Al margen: Admitidos el año de 1760 con 250 ducados cada uno. En (17)62, se les puso en tres mil reales. En (17)63, en tres mil trescientos reales.

DOC. 75

Carta de Gaspar y José Servida desde Montpellier. Mayo 1765.

Illmo. Sr.

Señor.

Con el más profundo respeto a V.S.I. le damos noticia cómo hemos llegado ésta en perfecta salud, lo que es para servir a V.S.I.

El tardar nuestro viaje y no poder llegar a tiempo conforme lo hemos escrito de Lodi, nuestra patria, y estado por la mucha lluvia que Dios nos ha mandado, y

hasta que no fuese buen tiempo no habemos (sic) podido pasar las montañas del Monsini (sic) y los ríos que habían sortido (sic) de su centro, por lo que nosotros haremos todo lo posible de llegar cuanto más antes por estar debajo la protección de V.S.I. Suplicándoles perdonen nuestras faltas, y rogamos a Dios guarde a V.S.I. en su mayor grandeza. Hoy día 24 Mayo de 1765. Montpellier.

A los pies de V.S. Illmo. sus más afectos y humildes servidores y que obedecerles desean.

Gaspar Servida

Joseph Servida

DOC. 76

Carta de Gaspar Servida informando al Cabildo de las gestiones realizadas en Astorga y León. Septiembre 1766.

Illmo. Señor Deán y Cabildo

Señor

Hago saber a V.S. Illma. como he llegado a Astorga el día 8 de Septiembre, con toda salud, dando gracias a Dios, al Santo. Apóstol, en la que descansé dicho día; al día siguiente salí para León, y tomé por descanso al día siguiente, diez del dicho mes; en cuya ciudad, con el motivo de tener a mi hermano por músico, he tenido la dicha de que habiéndose juntado todos los músicos a hacer Academia en mi posada de la casa de mi hermano, participo a V.S. Illmo. como he oído un músico cantante de voz de contralto natural, voz de cuerpo, capón, plateada, del metal de D. Santiago Beturica, que Dios tenga en gloria, en voz natural da a Befaremi, y que anda en Csolfaut; también el estilo es mediano, más es mejor que D. Juan Armario, el que se marchó, tanto en voz como en estilo, músico fundamental, que cualquiera cosa que den de repente, creeré lo ejecutará; también es sacerdote, que aun no ha cumplido los veinticinco años; hombre de circunstancias, que tiene buenas (...) que yo debajo de cuerda me (he) informado con toda satisfacción de dicho sujeto. Yo viendo todas sus circunstancias me determiné a hablarle si quería

venir a Santiago, que yo escribiría a V.S. Illma. El me respondió que siempre que V.S. Illma. le llamase o bien admitido, o a ser oído, prometiéndole más de la renta que valen las Racionerías de esta Iglesia que llega a cuatro mil rs. me respondió se determinaría de querer hacer cuanto V.S. Illma. le mandase, y que en esta Santa Iglesia tiene decente renta, según el país; bien que no está muy contento por la mucha residencia que tiene a todo coro (más que los demás músicos), fuera de sus oraciones, y que si acaso se resolviese a llamarle, escribiendo alguna carta al mismo sujeto, haya de ser con sigilo; y que sólo lo llegue a entender dicho sujeto porque si algún Sr. Canónigo de esta Santa Iglesia lo llegase a entender, así por la estimación del Sr. Obispo como del Illmo. Cabildo (no le dejarían marchar) por lo que le estiman todos los Señores, y por otra parte, le sería de gran daño a mi hermano, pues podrían decir él era el que tenía la mayor culpa por ser todos compañeros. Este es mi poco alcance, y aunque llegásemos a tomar un contralto primoroso, este siempre servir o ya de primero, o ya de segundo, y puede trabajar mucho tiempo en esa Santa Iglesia por ser muchacho, y por ser la voz abultada y gustosa; y en cuanto el estilo se hará con el tiempo, y será mucho más de lo que es por la mucha afición que tiene a la música, que parece a Alvarito, pues siempre estaba estudiando, y este, a parte de ser músico diestro, tiene mucha afición. Yo espero en Dios, y en el Santo. Apóstol poner la capilla, a cuanto puedan llegar mis cortos alcances, con la protección de V.S. Illma. Día once salgo de ésta para Madrid, en la que las diligencias posibles para oír aquel tenor y contralto que han escrito a V.S. Illma. y experimentar (con sigilo) si son ciertos los informes que han enviado a V.S. Illma. Deseo ocasiones en que poder servir a V.S. Illma. mientras ruego al Cielo le conserve en sus mayores felicidades, aumentos y gracia. León y Septiembre 10 de 1766.

*Besa la mano de su Illma.
suo umillissime
servo Don Gaspar Servida*

Al margen: Si V.S. Illma escribiese a este músico que expreso, su nombre es Don Francisco Antonio Martínez, Racionero en esta Santa Iglesia de León.

DOC. 77

Carta de Gaspar Servida informando al Cabildo de las gestiones realizadas en Madrid. Septiembre 1766.

Illmo. Sr. Deán y Cabildo

Gaspar Servida, músico y trompa de esa Santa Iglesia, humilde criado de V.S.Illma. dice como el día 18 de Septiembre de este presente año, llegó a esta Corte de Madrid, habiendo sabido D. Alvaro García como estaba en dicha Corte, fue en busca mía y no me dejó posar sino en su casa. Y habiéndome hablado, me dio las noticias de los dos músicos, D. Pedro de Cuesta y D. Vicente Martínez, los dos que han presentado los memoriales, lo cual dichos músicos me vinieron a ver aquel mismo día. Y en virtud de haberme dado arbitrio para oirlos los Sres. de archivo, D. José Hernández y el Sr. Arcediano de Cornado, pasé a oirlos,, y antes de haberlos oído pasé a visitar al Sr. D. Francisco Vezi, el cual me dio orden de ir a oirlos al día siguiente en la Iglesia de la Soledad, lo cual el Sr. Vezi fue también a oirlos. De lo cual del contralto tuvimos alguna disputa para tomar el parecer el uno con el otro. De lo cual también doy noticia como he sentido otro tenor que se llama D. Pablo Villamañán, el cual tenor es casado, con familia, canta bien al estilo, pero la voz es poca para esa Santa Iglesia. El otro tenor, llamado D. Vicente Martínez, de edad de 22 años y soltero, tiene bastante voz competente con el estilo, con esperanza de ser cada día más pues tiene la edad florida. Sobre la voz de contralto, es similar a la voz de D. Manuel del Valle, aunque éste es fundado en la música, y el estilo competente, es a un mismo tiempo capón, de edad de 23 años, de lo cual puede V.S.Illma. determinar lo que fuere de su agrado y con esto mándeme V.S.Illma. pues salgo de esta Corte, el día 22 de dicho mes de Septiembre para Barcelona, para si me manda V.S.Illma. lo que fuere de su agrado. Y con esto no canso más. Madrid y Septiembre 20 de 1766.

Don Gaspar Servida

DOC. 78

Gaspar y José Servida solicitan aumento de salario.

Illmo. Señor

Señor:

Don Gaspar y D. José Servida, hermanos, músicos de esta Santa Iglesia, trompas, y clarines, representan a V.S.I. con la mayor veneración, estar manteniéndose ha cuatro años con el sueldo de trescientos ducados, y respeto están los años tan caros, y tener que mantener padre, y más familia, por cuyo motivo se ven atrasados

Suplican a V.S.I. se sirva aumentarles el sueldo lo que fuere de su mayor agrado para poder mantenerse con la correspondiente decencia: así lo esperan de la gran benignidad de V.S.I. que Dios Nuestro Señor conserve en su mayor grandeza los muchos años que puede.

Indicación añadida: Tienen de salario cada uno de ellos trescientos ducados desde 24 de enero de 1764.

DOC. 79

Gaspar Servida. - Antonio Reguera, médico, certifica su estado de enfermedad. Octubre 1769.

Illmo. Sr. Deán y Cabildo

Sr.

Certifico yo D. Antonio Reguera, médico de V.S.I. que asistí al músico D. Gaspar Servida, el cual padeció una fiebre maligna con un delirio fuerte, convulsión universal y otros síntomas gravísimos, todos hijos de la referida fiebre, por lo cual quedó sumamente quebrantada y débil esta naturaleza, y para que pueda restablecerse y fortificarse necesita salir a tomar aires a una aldea por tiempo de un mes, por cuyo motivo puede y debe V.S.I. concederle dicho tiempo. Así lo siento, firmo y juro a Dios y a esta Cruz. Santiago y Octubre 4 de 1769.

Antonio Reguera

DOC. 80

Gaspar y José Servida solicitan anticipación del salario.

Illmo. Señor

Señor

D. Gaspar y D. José Servida, hermanos músicos, con la debida veneración y respeto, representan a V.S.Illma. que, habiendo tenido algunos gastos con un hermano y sobrino, se hallan atrasados, por lo que rendidamente

Suplican a V.S.Illmo. les adelante tres mil rs. sobre sus salarios que V.S.Illma. les tiene asignado; que se obligan a pagar dicha cantidad en el término de dos años.

Favor que los suplicantes esperan recibir de la gran bondad y benignidad de V.S.Illma. a quien Dios conserve en su mayor grandeza.

DOC. 81

Francisco Servida, Acta de Defunción. Diciembre 1777.

A ocho días del mes de diciembre de 1777 se enterró en la Parroquia de la Corticela D. Francisco Servida, feligrés y vecino de dicho parroquia, de nación italiano; murió el día antecedente después de haber recibido los Santos Sacramentos de penitencia y Extremaunción. No hizo testamento. Y para que conste, lo firmo. Santiago, diciembre 8 de 1777.

Se funeró

Fernández Rodríguez Calderón

(AHD. Ibid.. Fol. 43).

DOC. 82

Gaspar Servida, Acta de Defunción. Noviembre 1791.

En 5 de noviembre año de 1791, en la iglesia parroquial de esta Santa María de la Corticela, se dio sepultura al cadáver de D. Gaspar Servida, soltero, músico de la Santa Iglesia catedral, vecino de dicha parroquia, natural de Italia, habiendo recibido los Santos Sacramentos de Penitencia, Sagrado Viático y Extremaunción, y en el día 8 de dicho mes se le hicieron las honras y cabo de año, y para que conste lo firmo al día mes y año de arriba.

Pedro Bravo

(AHD. *Ibid*, Fol. 62).

DOC. 83

Sebastián Siquert solicita aumento de salario. Agosto 1791.

Illmo. Sr.

D. Sebastián Siquert, músico violinista en esta santa Iglesia, hace presente a V.S.I. con el mayor rendimiento y respeto, que con motivo de habérsele colocado en la plaza de segundo violín y primero en las ausencias de D. Juan Peroli, tuvo que comprar mucha música moderna para tocar, y comprar varios conciertos, en que ha dispendiado mucho dinero y estudio, como V.S.I. conocerá por el sobresaliente lucimiento que se experimenta en las funciones; esta razón y lo (...) que hasta ahora no quiso manifestar a V.S.I. de que por el Illmo. Cabildo de Astorga gozaba mayor asignación, siendo el trabajo que tenía en aquella catedral las dos partes menos que el que hoy día tiene en ésta, le estimulan a suplicar a V.S.I. se sirva aumentarle el sueldo según lo halle justo, con respecto a su mérito y también satisfecho de que, si quiere, mientras tenga el honor de servir a V.S.I. con la misma aplicación que procurará desempeñar con la mayor puntualidad su obligación, por que así es debido y por el agradecimiento que tiene a los muchos favores de mano de V.S.I. tiene recibidos.

Santiago, Agosto 23 de 1791.

DOC. 84

José Teixidor pretende magisterio de capilla de la catedral de Santiago. Marzo 1784.

Illmo. Sr:

Señor:

Dn. José Teixidor, primer organista que ha sido de las Señoras Descalzas Reales, y que en el día vicemaestro de capilla de S.M. y vicerrector de su Real Colegio de Música.

Con el debido respecto a V.S.I. expone que tiene treinta y dos años de edad, y que ha cursado la música con maestros españoles e italianos, a fin de imponerse tanto en el fundamento de los unos, como en el buen gusto de cantar de los otros, y mirando algo distante sus ascensos en dicha Real Capilla, por ser el maestro principal todavía joven, y saber que se halla vacante en esa Santa Iglesia el magisterio de capilla, y el grande honor que V.S.I. dispensa a sus súbditos y dependientes a V.S.I., suplica se digne tenerle presente en la provisión de dicha vacante, en los términos que V.S.I. le pareciere más oportunos, favor que espera conseguir el suplicante de la notoria justificación de V.S.I.

Madrid, y marzo 13 de 1784.

Dn. José Teixidor.

DOC. 85

Pedro Theo solicita aumento de salario.

Illmo. Señor.

Señor.

Pedro Theo, músico bajón de esta Santa y Apostólica Iglesia, con toda la veneración que debe, representa a V.S.I. que hallándose sirviendo con dicho instrumento y chirimía ha diez años, con el corto salario de cinco rs., y éstos de cuatro años a esta parte, y por cuanto dicho salario, por mucho que lo estreche, no le puede llegar para su manutención, y más viéndose precisado a asistir a sus padres, por cuanto ellos no pueden trabajar por ser de crecida edad, y por lo que rendidamente

Suplica a V.S.I. se sirva aumentarle lo que sea del agrado de V.S.I., merced que el suplicante espera de la grandeza y cristiano proceder de V.S.I.

Al margen: *Tiene cuatro rs. diarios desde Agosto de 1762.*

DOC. 86

Pedro Theo solicita aumento de salario.

Illmo. Señor.

Señor.

Pedro Theo, músico bajón y chirimía de esta Santa Apostólica Iglesia, con la mayor veneración que debe, representa a V.S.I. hallarse sirviendo veintidós años, y con dichos instrumentos dieciseis, con el corto salario de seis reales, y esto de seis años a esta parte; y por ser su oficio tan pesado y continuo cual ninguno, como bien se deja ver

Suplica a V.S.I. se digne aumentarle al salario lo que fuere de su mayor agrado; favor y merced que el suplicante espera recibir de la piedad y grandeza de V.S.I.

Al margen: *Aumentósele hasta 6 rs. en Cabildo de 2 de Septiembre de 1766.*

DOC. 87

Dolores López, esposa de Silvestre Torrado solicita ayuda económica. Julio 1818.

Illmo. Sr. Deán y Cabildo de esta Santa Iglesia

Señor,

Doña María Dolores López, mujer de D. Silvestre Torrado, músico violón de esta Iglesia catedral, con el mayor respeto, expone a V.S.I. que llevando treinta años de casada, del que ha tenido once hijos, habiendo vivido con la mayor cristiandad y acreditado honor, tiene notado hace diez años a esta parte, que el referido marido de la exponente, sin la más leve causa ni motivo reprehensible en su conducta, la está oprimiendo con los medios más infames, a causa de estar viviendo amistosamente con otra mujer, hasta el extremo que ya no hay duda de un tal divorcio, reduciendo la que habla este motivo casi a la mendicidad, por la falta del sustentó, y así, por ser cierto cuanto va relacionado, a la piedad de V.S.I. acude y rendidamente

Suplica que, en atención a que el expresado mi marido, se ve auxiliado de un sueldo de veinticuatro reales diarios y cuatro de una casa propia mía donde también habitamos, que está tasada en sesenta reales, se digan retenerle la tercera parte de su sueldo, dejándome mensualmente y que pueda recoger la que suplica, por fin de conseguir mi actual y futura subsistencia de que carezco, con el mayor dolor por las razones expresadas y otras muchas más que pudiera si no fuera molestar la atención de v.S.I.

Y así espero de la notoria justificación de V.S.I. tomará este encargo misericordioso con aquel celo que le dicta su piedad notoria y recto procedimiento.

Santiago, julio de 1818. Cab. 27-9-1818.

DOC. 88

Silvestre Torrado solicita dos plazas de misarios para dos hijos. Octubre 1820.

Illmo. Sr.

Señor,

Don Silvestre Torrado, músico violón de esta Santa Iglesia, con la mayor veneración que debe, hace presente a V.S.I. tiene el honor hace cincuenta años que sirve a dicha Santa Iglesia, y uno de los más puntuales a su obligación, y el más sumiso a V.S.I., y presentemente, hallándose el exponente con dos hijos, uno de segundo año de Filosofía y otro concluyendo la Gramática, para ascender al estado eclesiástico, lo que no puede por sí, y por tanto, hallándose en el día en la mencionada Iglesia dos plazas de misarios vacantes, rendidamente

Suplica a V.S.I. se digne atenderlos, por eso de mayor favor que espera recibir de V.S.I. que aunque las circunstancias del día no permitan pagarles, se obliga a hacerlo de gratis. Favor que espera recibir de la grandeza de V.S.I.

Al margen: Cab. 17-10-1820. Negado.

DOC. 89.

Luis Turdedi accede a la cátedra de Griego de la Universidad de Santiago. Noviembre 1820.

Illmo. Sr. Deán y Cabildo de la S. A. M. Iglesia de Santiago.

Señor.

D. Luis Turdedi, ministro del Archivo de esta Santa Iglesia, con el debido respeto, expone a V.S.I. que aislado a un estado de escasez, por efecto de las circunstancias, se le presenta la ocasión de haberse establecer en esta Universidad una cátedra de lengua Griega, de que el exponente tiene algunos conocimientos; y deseando franquearse algunos recursos más, sin perjuicio de la obligación y servicio que debe a V.S.I., le suplica que tenga a bien concederle su permiso para solicitar dicha cátedra, sin cuyo requisito no quiere, ni debe hacerlo.

Favor que añadirá a los muchos que tiene recibidos de V.S.I.

Apéndice documental III. Documentos varios

Al margen: *Cab. del 7 de Noviembre 1820. Concedido.*

Apéndice documental IV

Correspondencia con Italia

DOC. 1

Francisco Servida. - Acta notarial de la venta de bienes en Lodi a favor de su hijo, Gaspar Servida. Septiembre 1766. Arch. Storico di Lodi, Notaio Alexandro Astori.

1766 settembre 3, "in civitate Compostelana"

In nomine domini ame. Per hoc presens publicum procurationis instrumentum, cunctis pateat cudentex, et sit notum, quod anno a nativitate Domini nostri Jesuchristi septingentesimo sexagesimo sexto, die tertia septembris; coram me notario publico apostolico et testibus infrascriptis, personaliter constitutus dominus Franciscus Servida Verinus in hac Compostelana civitate, fecit constituit et nominavit ad filium suum dominum Gaspar Servida cui dedit, et dat potestatem et procurationem specialiter et esprese vendendi omnia bona sua qua habet in civitate Lodi status ducatus de Milan et eiis percipiendi et generaliter litigandum et procedendum personam que suam in judicio et extra tempore sentandum omnibus iudicibus et alliis personis publiciss tan quoad premissa quam quoad omnes actiones et causas motas et movendas, sive petendo, et agendo, sive excipiendo ac defendendo:

Item ad oponendum ad omnem casum et finem, appellandum que ab omnibus sententiis, et decretis, in quibus sit gravatus; quacunq[ue] neccessaria, licita et honesta puramenta, in animam ipsius Domini constituentis, prestandum nec non sustituum gratum habens, ratumque, et acceptum quodcunq[ue] jam factum, aut gestum est, veldeincepque erit tan, in executione premisi quan ceterorum omnium, et controversiam, qui propter excerta scientia renuntians omnia quecunq[ue] in contrarium premissi ad presentis tenorem, et efectum se obligat: Actum in civitate Compostelana sub anno, die, mense, quibus supra presentibus ibidem dominis Andreo Alvarez, Josepho Gonzales et Gregorio Rodriguez qui in formam juraverunt dictum dominum constituentem cognoscere, et ego dictus notarius dictum dominum constituentem fidem facio cognoscere, qui suus hic se subscripsit nomine. Coram me

Io Francesco Servida subscripsi.

Bernardus Antonius Rivera, cappellanus compostellanus et notarius apostolicus subscripsi.

Ibid. (Versión en castellano).

Notorio sea a los que al Presente Público Instrumento de Poder vieren como en la ciudad de Santiago, a tres días del mes de septiembre año de mil setecientos sesenta y seis ante mi el Presente Notario Apostólico Capellán del Coro de la Santa Metropolitana y Apostólica Iglesia del Señor Santiago, y testigos arriba señalados, pareció personalmente dn. Francisco Servida, vecino y residente en esta expresada ciudad, y dijo que en aquéllos modos, vía y forma, que podía y había lugar, dió y dá su potestad de vender todos sus bienes que tiene en la ciudad de Lodi, estado del Ducado de Milán, a dn. Gaspar Servida, su hijo, y juntamente para percibir de aquéllos que en su poder los tengan, y para que pueda parecer y parezca ante cualquier juez y Justicia, y ante quién más convenga, y sea necesario, haciendo cualesquiera súplica o súplicas, Autos y Diligencias Judiciales, y extra Judiciales, que convengan y menester sean; y que el dicho Constituyente hacía siendo presente para con los cuales dá generalmente todo su Poder con libre y general administración haciendo cualesquier juramentos al caso pertenecientes;

sustituyendo dicho (...) . Y dicho Constituyente con su persona, bienes y muebles en forma de haber por bueno, firme, rato, grato, estable y valedero todo lo que en virtud de este dicho Poder fuere hecho y actuado. Y con todas las demás Cláusulas, así lo otorgo como dicho es y firmo, siendo testigos Andrés Alvarez, José González y Gregorio Rodríguez, vecinos de esta referida ciudad, y por ser así la Verdad, como el de haber firmado como notario Apostólico según en la forma que en dicho Instrumento hecho en (...) signo y firmo (...) a diez y nueve días del mes de Diciembre año de mil setecientos sesenta y seis.

En testimonio de la Verdad

Bernardo Antonio Rivera

*Ego Joseph Varella, Secretarius huyus civitatis
Compostellana, Fidem facio cum sigilo eius modi
civitatis ut supra scripsit.*

Ibid. Lodi, Febrero 1767.

Procura domini Gasparis Servida, usi Procuratoris Francisci eius patris cum facultate substituendi facta in Illustrissimum dominum Aloysium Silvam.

16 Febrarij

Rogatus fuit per me Alexandrus Astorius Notarius et Cancellarius Laude in nomine Domini Anno nativitatis eiusdem/ millesimo septingentesimo sexagesimo septimo indictione decima quinta die Lune decima sexta mensis Febrarij. Dominus Gaspar Servida filius Francisci habitator in Compostelan Civitate Provincia Galizia Monarchie Hyspanice, et de presenti pro infrascriptis, et aliis peragendis moram ... in hac Civitate Laude in via Sancti Laurentij, in hac parte uti Procurator domini Francisci Servide eius Patris constitutus in instrumento recepto a domino Bernardo Rivera Compostellano, et notario apostolico die 3 septembris 1766 cum facultate substituendi, ibi presen sponte et alias omni meliore modo fecit, constituit, seu substituit, ac creavit, facitque constituit, seu substituit, et creat (suum) dictique

domini eius Patris certum (missum) nuntium, et Procuratorem specialem, ac ad infrascripta per agendum generalem (?), et pro ut melius (?) Illustrissimum Dominum don Aloysium Silvam degentem in hac Civitate absentem tamquam presentem, eumque solum, et in solidum specialiter me notario stipulante, et expresse ad procuratorio nomine dicti domini substituendis, eiusque Patris facientem, gerentem, et exercentem ea omnia, et singula, contenta in instrumento dicte Procure recepto dicto domino Bernardo Antonio Rivera notario ut supra tenoris sequenteis Ponat Et in premisis, et circa premissa facere gerere, et exercere possendum (?), pro ut facere posset ... dictum substituens vigore suprainserti instrumenti si presens esset, ita ut de defectu mandati nunquam obyici possit. Dans, et concedens dictus Dominus substituens et cum plena et libera Promittens habere ratum, ac attendere et observare quicquid et sub refectione de, et pro quibus remoris et volens revelare dictum Domine Procuratorem substitutum pro eo fideiussit, et fideiubet obligandoque renuntiandoque et cum pactis executivis et iurat factis et in omnibus, et omnia pro ut iuratum fuerit, et iurari contingerit dictum dominum Procuratorem ut supra substituendum cui dat amplas facultates iurandi ut supra.

Et de predictis Actum ut supra Laude nempe in studio interiori respiciente fenestram versus viridarium domus habitationis mei notarij infrascripti ... in via Sanctorum Naboris, et Felicis presentibus Illustrissimo don Fabritio Azzato decurione Laude Filio quondam Illustrissimi domini don Josephi decurionis Laurentij vie Sancte Geminiani, et Carolo Antonio filio Josephi vie Sanctorum Naboris, et Felicis, omnibus tribus habitatoribus Laude, testibusque notis, et idoneis et Pronotariis consentientibus Domino Carolo Galbiano publico Laude notario et domino Ludovico Maddio ambobus Pronotariis Laudensibus.

DOC. 2

José Ferrari. - Acta notarial del contrato con el Cabildo de Santiago. Enero 1767. Arch. Storico di Lodi, Notaio Alexandro Astori.

Desiderando l' Illustrissimo Capitolo della Chiesa Metropolitana di S. Giacomo di Compostella in Galizia di condurre per servizio della detta Chiesa un Musico Soprano o Contralto ed essendo pronto a prestarsi per tale servizio il signor Giuseppe Ferrari Professore di Musica in qualità di soprano e contralto, resta tra il detto illustrissimo e Reverendissimo Metropolitan Capitolo, per una parte ed il detto signor Giuseppe Ferrari per l' altra concordato e convenuto come siegue

1° Che il detto signor Giuseppe Ferrari nella prossima primavera, somministrandoli il detto Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo tutte le spese del viaggio a Compostella per ivi servirlo nella professione della Musica, come esso vorrà in qualità di Soprano, e di Contralto, ed il detto Illustrissimo e reverendissimo Capitolo lo accetterà al di lui servizio per anni venti con mutua obbligazione di mantenere per detto tempo il Contratto.

2° L' Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo darà per salario al detto signor Ferrari Zechini Giliati duecento all' anno, de quali vivendo il di lui padre, farà pagare al medesimo e al lui commodo Filippi cinquanta all' anno costituenti Reali mille all' anno in genova nelle mani del signor Nicolò Maria de filippi nel negozio Grondona.

3° Passato il termine degl' anni venti, se il detto signor Ferrari vorrà continuare il detto servizio gli sarà continuato il detto salario ancorché innabile, e se vorrà partire, quantunque non presti ulteriore servizio, gli sarà continuata la metà di detto salario vita natural durante.

4° Qual' ora il detto signor Ferrari si ritirasse durante il termine d' anni venti dall' assunto servizio, sarà tenuto di reintegrare l' Illustrissimo e Reverendissimo capitolo di tutta la spesa del viaggio dal medesimo somministrata, e sarà obbligato avvisare due anni prima di partire.

5° Somministrerà l' Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo in conto di anticipato salario al detto signor Ferrari due mille reali prima della sua partenza.

6° Non potrà il detto signor Ferrari addetto, che sia al detto Illustrissimo e Reverendissimo Capitol senza il di lui permesso cantare in alcun altro luogo fuori che nella Chiesa per la quale é obbligato di cantare il Soprano, o Contralto, a piacere sempre di detto Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo.

E tanto promettono vicendevolmente le dette parti di attendere, ed operare sotto obbligo e rimossa ogni eccezione.

A continuación, con distinta grafía:

Nos el Deán y Canónigo, Contadores de Azienda de la Santa Apostólica y Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostella en nombre del Cabildo de ella, y en virtud de las facultades que por el nos están concedidas en asunto de lo contenido en el manifiesto retrospecto, damos poder y facultad al Ilustrísimo señor D. Luis de Silva de Lodi para que en nombre de dicho Cabildo pueda celebrar y otorgar con el Músico don Joseph Ferrari el instrumento de contrato y convenio correspondiente para el debido efecto, cumplimiento y observancia de los capítulos insertos en dicho manifiesto, conformándose con ellos, como Nos lo haremos, excepto que el servicio de dicho don Joseph Ferrari ha de ser y entenderse por espacio de veinte y cinco años continuos en lugar de los veinte que se señala. Y en esta conformidad, obligarse mutua y recíprocamente de una y otra parte, que el Cabildo pasará por la (...) que hiciere, contratare y capitulare dicho señor don Luis de Silva, como si por si mismo lo hiciera estando presente; y el mismo poder y facultad le damos y concedemos para que en cuanto el segundo Músico que cita en carta dirigida al señor don Juan Francisco de Prado con fecha de quatro de diciembre del año próximo pasado, pueda tratar, obrar y proceder a su arbitrio para entrar al servicio de esta Santa Iglesia bajo los pactos y obligaciones que se han de estipular con dicho don Joseph Ferrari, y con el mismo salario arreglado y proporcionado a lo que insinúa en dicha carta. Y (?) otorgar el instrumento conveniente, el cual se nos ha de entregar originalmente firmado y autorizado, dejando copia a los interesados para el resguardo de ambas partes. Y este poder damos firmado de nuestros nombres y del notario pública infrascripto con el sello de dicha Santa iglesia: en la Ciudad de Santiago de Compostela, a diez de enero de mil setecientos sesenta y siete.

Firmado

D. Juan Francisco y Ulloa

D. Joseph Ramón Hernández

Pedro Antonio Valdomar, Notario público.

Ibid. (Versión en italiano).

1767 gennaio 10

Noj il decano e Canonichi Contatori della Azienda della Santa Apostolica e Metropolitana Chiesa di S. Giacomo in Compostella in nome del capitolo della medesima ed in virtù delle facultà, che da esso ci sono statte accordate come nel trasonto del contenuto, e nel manifesto retroscritto diamo potere e facultà all' Illustrissimo signor don Luigi Silva di Lodi, a finche in nome del detto Capitolo, che possi celebrare e formare con il Musico Giuseppe Ferrarj l' istrumento di contratto, e convenzione corespondente per il dovuto effetto compimento ed osservanza delli Capitolj inserti nel detto amnifesto conformandosi con essi, come noj faremo, ec-cetuato che il servizio del detto Musico hà da essere, e intenderssi per lo spazio di venticinque anni continuj in luogo deli venti, che la scrittura parla, ed in questa conformità obligarsi mutualmente e reciprocamente dal una e l' altra parte, che il Capitolo passerà per il prezzo che conchiuderà contraterà e capitolerà detto signor don Luigi Silva come se lo facesse per se stesso, essendo presente. Ed il medesimo potere e facultà gli diamo, e concediamo affinché in quanto al Secondo Musico, che cita nella carta indirizata al signor don Gian Francesco de Prada in data del giorno quatro di decembre del anno prossimo passato possi trattare operare e procedere a suo arbitrio per entrare al servizio di questa Santa Chiesa a norma delli patti ed obligazioni che si hanno a stipulare con il detto Giuseppe Ferrari, e con il slario regolato e proporzionato, à quello che si insinua nella detta Carta, e se gli consegnerà l' istromento conveniente, il quale à noj si ha da consesgnare originalmente firmato, e autorizzato dandone copia al interessati per il risguardo d' ambidue le parti: e questo potere lo diamo firmato daj nostri nomi, e dal notario publico infrascritto con il sigillo della Santa Chiesa: nella città di San Giacomo in Compostella aj dieci di Genaro del 1767.

Firmato

D. Policarpo Mendoza

D. Gian Francesco de Prado

Pietro Antonio Valdomar notaro publico e Giuseppe Ramon Henandez e Ulloa (cancellatura).

Ibid. Marzo 1767. Arch. Storico di Lodi, Notaio Alexandro Astori.

Conventiones inter Illustrissimus dominus don Aloysius Silvas Procuratorem Illustrissimi et Reverendissimi Capituli Sancti Jacobi Compostelle et dominus Joseph Ferrarius.

21 Martij

Rogatus fuit per me ... Alexandrus Astorius notarius et cancellarius Laude. In nomine Domini, anno nativitatís eiusdem millesimo septingentesimo sexagesimo septimo, indictione decima quinta, die, sabbathi, vigesima prima mensis Martij. L' Illustrissimo signor don Luigi Silva figlio del fu illustissimo signor capitano don Giovanni Pietro abitante in Lodi nella vicinanza di San Michele in questa parte a nome e come procuratore dell' Illustrissimo e Reverendissimo insigne Capitolo della Chiesa Metropolitana di San Giacomo di Compostella nella Galizia monarchia di Spagna specialmente costituito per venire alle infrascritte et altre convenzione nella carta di speciale mandato del die 10 Genaro prossimo passato unita a Capitoli della infrascritta convenzione la cual carta e mandato é del tenore seguente cioè Si ponga ... il signor Carlo Ferrario figlio del fu Giuseppe abitante in Lodi nella vicinanza di San Lorenzo, e con esso il signor Giuseppe Ferrario di lui figlio Professore di musica che canta il soprano e il contrato che fa le cose infrascritte con consenso volontà e licenza di detto suo Padre presente che gli presta ogni opportuno consenso volontà e licenza in ogni miglior modo Tutti presenti volontariamente intesi gli Capitoli di sopra inserti per me letti di parola in parola come in essi giace e si contiene a mutua stipulazione ed accettazione anno quelli approvato e accettato come gli approvano ed accetano, à riserva che l' accordo ivi esposto come duraturo per anni venticinque a tenore del mandato di sopra inserto, e come a basso. E quando faccia bisogno il detto Illustrissimo signor don Luigi Silva a nome e come procuratore come sopra per una parte, et il detto signor Giuseppe Ferrari con il consenso di detto Carlo suo padre, et l' altra, sempre a mutua stipulazione et accettazione anno di novo convenuto e convengono e si sono obligati et obligano il detto signor Giuseppe Ferrario di servire et il detto signor ... Luigi Silva a nome come sopra di ricevere et accettare come sino dal giorno d' oggi in avanti s' intende addetto et ac-

ceitato il detto signor Giuseppe Ferrario per musico che canti in qualità di Soprano e di Contralto e che serva per il primo nella detta Chiesa Metropolitana di San Giacomo di Compostella alli ordini del detto Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo per anno venticinque oggi incominciati, e così per anni cinque di più dell' espresso in detti Capitoli con l' annua pensione, et obligazione, e sotto gli miglior modo. promittentes dicte partes ... dicta omnia et singula respective et debite referendo prout (?) supera attendere et observare etiam sub refectione de et pro quibus re-moris generaliter obligando videlicet dominus don Aloysius Silva Procurator ut supra bona et iura dicti Illustrissimi et Reverendissimi Capituli citraque, et dicti pater et filius de Ferrariis sese et bona propria renunciando cum pactis executivis et iurant ... Et de predictis Actum in sala inferiori respiciente versus curtium domus habita-tionis (?) dicti domini Aloysii Silve sicut ut supre presentibus Carolo Antonio Gerono filio Josephi vicule Sanctorum Naboris, et Joseph Massafarro filio quondam Angeli ... Vicule Sacti Blasii, omnibus tribus habitatoribus Laude, testibusque notis et idoneis et Pronotariis consentientibus dominis Felice Cevanni, et Ludovico Maddio ambobus pronotariis Laudensibus.

DOC. 3

Juan Brunelli. - Acta notarial del contrato con el Cabildo de Santiago. Lodi, Abril 1767. Arch. Storico di Lodi, Notaio Giovanni Cipelli.

1767 aprilis 8

Locatio personalis facta per Johannem Brunellam favore Illustrissimi et Reverendissimi Capituli Ecclesiae metropolitanae Compostellae.

Rogatum per me Johannem Cipellum notarium constitutum

In nomine Domini anno nativitatis eiusdem millesimo septuagesimo sexagesimo septimo Indictione decima quinta die Mercurj octavo mensis Aprilis L'

Illustrissimo signor don Luigi Silva figlio del fú Illustrissimo signor Capitano don Giovanni Pietro abitante in Lodi nella via di San Michele in questa parte Procuratore dell' Illustrissimo e Reverendissimo Insigne Capitolo della Chiesa Metropolitana di San Giacomo di Compostella nella Galizia Monarchia di Spagna specialmente costituita poter accordare un altro Professore di musica al di più di quello di cui parla la infrascritta carta di procura sotto gli patti, e convenzioni a Lui benevise come dalla detta Carta di procura dal di 10 Genaro prossimo passato, la di cui copia concerdata é del tenore seguente cioè

Si ponga che il signor Giovanni Brunelli nativo della Città di Bergamo Stato veneto figlio del fú altro Giovanni abitante nella Città di Novara dominio sardo sotto la Parrochia Maggiore, e che di presente fa dimora per fare le cose infrascritte in questa Città di Lodi nella vicinanza di Santi Nabore e Felice professore di Musica che canta il contralto

Tutti presenti volontariamente a mutua stipulazione, et accettazione anno convenuto, e convengono como segue, cioè

1° Che il detto signor Brunelli debba obligarsi come sin d' adesso si obliga verso il detto Illustrissimo signor don Luigi Silva Procuratore come sopra di servire nella detta Chiesa Metropolitana il detto Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo e perciò di portarsi ad ogni suo ordine nella entrante primavera somministrandoli il medesimo tutte le spese del viaggio a Compostella per ivi servirlo nella professione della Musica in qualità di Contralto; et il detto Illustrissimo Signor don luigi Silva come procuratore come sopra si obliga di accettare, come sin a' adesso accetta il detto signor Giovanni Brunelli al servizio di detto Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo in qualità di Professore della Musica come sopra per anni venticinque oggi incominciati con mutua obligazione di mantenere per detto tempo il Contratto, salvo come abbasso.

2° Il detto don Luigi Silva come Procuratore come sopra promete di dare dal giorno d' oggi in avanti per salario al detto signor Giovanni Brunelli Zechini Gigliati cento sessenta all' anno.

3° passato il termine delli anni venticinque, se il detto signor Brunelli vorrà continuare il detto servizio, gli sarà continuato il detto salario ancorche innabile, e se vorrà partire quantonque non presti ulteriore servizio gli sarà continuata la metà di detto salario vita naturale durante.

4° *Che sia e debba essere lecito a detto signor Giovanni Brunelli non ostante il suddetto prefisso termine d'anni venticinque il ritirarsi dal convenuto suo servizio da otto, in otto anni coll'obbligo però di avisare l' Illustrissimo e reverendissimo Capitolo per un anno avanti la sua partenza, ed in tal caso non sarà tenuto ad alcuna benché minima reintegrazione di quanto sarà stato speso a causa del suo viaggio qual' ora poi si ritirasse durante il primo ottennio, ed esso passato durante il terzo per fermarsi in Spagna avrà l'obbligo di reintegrare la succennata spesa al suddetto Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo, perché così*

5° *Somministrerà l' Illustrissimo e Reverendissimo capitolo in conto di anticipato salario al detto signor Giovanni Brunelli Zechini Gigliati numero trenta, quali confessa d' avergli avuti, e ricevuti alla nostra presenza.*

6° *Non potrà il detto signor Brunelli come già addetto al detto Illustrissimo e Reverendissimo Capitolo senza il di lui permesso cantare in alcun altro luogo fuori che nella Chiesa per la quale é obbligato di cantare il contratto a piacere sempre del detto Illustrissimo e reverendissimo Capitolo.*

Promittentes dicte partes predicta omnia et singula respicione, et debita referendo ut supra attendere et observare et etiam sub refectione de et pro quibus et remotis generaliter dominus Aloysius Silva bona, et iura dicti Illustrissimi et Reverendissimi Capituli, et dictus dominus Brunellus se, et bona propria renunciando et cum pactis executivis et iurant factis. Et de praedictis Actum ut supra Laude nemque in quadam sala inferiori respiciente per fenestram versus curtim domus habitatorie prefati Illustrissimi domini don Aloysij Silva in dicta via Sancti Michaelis Laude, presentibus domino Bassiano Morgnono filio domini Hyeronimi Via Sancti Laurentij, domino Francisca Crippa filio Stephani dicta via Sancti Michaelis, et Joseph Blasij omnibus tribus habitantibus Laude testibusque notis, et idoneis et pronotariis consentientibus domino Felice Creveno, et Joseph Bellono ambobus Pronotariis laudensibus.

DOC. 4

Luigi Silva recomienda otro músico italiano al Cabildo de Santiago. Lodi, Enero 1784. Arch. CS. Sin catalogar.

Illmo. Sr.

Señor,

La noticia que he tenido de la muerte de Dn. Bono Chiodi, me induce otra vez a escribir y proponer a ese Ilmo. Y Reverendísimo Cabildo un sujeto para maestro de capilla.

Los progresos que ha hecho en este Arte en las partes que ha estudiado, es, a saber, en Bolonia Y Nápoles, y además de esto sus cualidades de juicioso buen cristiano, buenas costumbres, y humildad, son el motivo que le hacen acreedor a mi recomendación y afecto.

Es cierto que en el día tiene ya la futura del magisterio de esta catedral a la muerte del presente maestro, hombre bastante viejo pero aún robusto y fuerte, por lo que tiene mi recomendado que suplir a éste bien que todavía sin sueldo.

Y condescendiendo a mi insinuación, se declaró que tendría por señalada fortuna el honor de ser nombrado maestro de capilla en ésa, por lo que me tomo la libertad de hacérselo presente, y recomendarle respetuosamente a ese Eminentísimo y Reverendísimo Cabildo, y estoy seguro que V.S.I. se digne hacer algunas preces por mí al Santo Apóstol, para que interponga su valimiento con Dios, para que me de su gracia y bendiga mi edad de 96 años. Si V.S.I. se dignare honrarme con la respuesta, estimaré entregue la carta al tiple Pergamo Martinazzi, que éste tomará el cuidado de enviármela y dirigírmela.

Tenga la gloria de prestarme con respetuosísimo obsequio y veneración a ese Ilmo. y Reverendísimo Cabildo.

Lodi, 10 de Enero de 1784.

Devotísimo, obligadísimo, servidor

El Conde Dn. Luis Silva.

(Traducción al castellano de la carta escrita en italiano por el Conde Luigi Silva).